

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA**

O CASTELO DA EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin e a literatura medieval

**João Gabriel Lima da Silva
Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio Baptista**

**NITERÓI
2012**

João Gabriel Lima da Silva

O CASTELO DA EXPERIÊNCIA:

Walter Benjamin e a literatura medieval

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, na área de concentração Subjetividade, Política e Exclusão Social.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio Baptista

S586 Silva, João Gabriel da.
O castelo da experiência: Walter Benjamin e a literatura medieval /
João Gabriel da Silva. – 2012.
168 f. ; il.
Orientador: Luis Antonio Baptista.
Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2012.
Bibliografia: f. 161-168.

1. Literatura medieval. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940. 3. Poesia trovadoresca; história e crítica. 4. Trovador. I. Baptista, Luis Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 809.8940902

João Gabriel Lima da Silva

O CASTELO DA EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin e a literatura medieval

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Antonio Baptista - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra. Teresa Cristina Meireles de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Santana Ferreira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Ary Pimentel
Universidade Federal do Rio de Janeiro (Suplente)

Niterói, Agosto de 2012

Para minha avó e tio Carlito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, acima de tudo, por ter me ensinado os valores da dedicação, do cuidado e do comprometimento. Agradeço ao Jomar, figura de inestimável importância na minha vida. Agradeço a Bruna, meu amor, que me inspira e tranquiliza com sua paciência e carinho. Também agradeço a minha avó, que estaria muito orgulhosa, meu avô, Dona Celeste e a pequena Beatriz.

Agradeço ao meu orientador, professor Luis Antonio, pela seriedade, ética e liberdade com que conduziu meu trabalho acadêmico, sabendo apontar caminhos sem impor restrições. Agradeço também ao professor Marcelo Santana, pela oportunidade que me deu – e pela bela experiência que foi – de fazer o “estágio docência” acompanhando suas aulas. Agradeço especialmente aos professores: Paulo Vidal, João Camillo Penna, Teresa Cristina Meireles, Márcia Moraes, mestre Ary Pimentel, Marcus André Vieira e Maria Lídia Alencar. Agradeço a Maureen Eke, por me ter recebido tão calorosamente na gélida e já nostálgica Mount Pleasant em seu congresso, e também à Talita Tibola pelo convite ao congresso “Povoar: corpo, política e resistência”. Também à Rita eu agradeço, pois é quem sempre resolve minhas complicações burocráticas na UFF.

Resta agradecer aos meus amigos Gustavo Fonseca e Thiago José (*compagni di lavoro*), Fabiano Marçal, Veridiana Gatto, João Carlos, Talita Tibola (*bis*), Danielle de Gois e a todos os amigos que fiz no mestrado. Agradeço à Biblioteca Nacional; à Universidade de Oxford, que me permitiu pesquisar nas preciosidades da *Bodleian Library*; à Biblioteca da Faculdade de Letras; à Biblioteca Central do Gragoatá; à *Médiathèque* do *Maison de France* e às bibliotecas da ABL: o que seria de mim sem elas?

Agradeço, por fim, ao CNPq pela tão importante bolsa, desejando que ela venha a ser um direito de todos os estudantes de pós-graduação nesse país.

RESUMO

Esta dissertação se divide em duas partes. A primeira parte se realiza através do estudo progressivo dos conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) na obra do filósofo alemão Walter Benjamin. Percorre-se desde os textos de juventude até os textos da década de 40 a fim de comparar os diferentes usos dos conceitos pelo autor. Também as obras de Wilhelm Dilthey e Immanuel Kant são analisadas, uma vez que esses filósofos inspiraram os conceitos de experiência e vivência na obra benjaminiana. A segunda parte é uma revisão crítica dos mesmos conceitos através de sua aplicação no contexto da literatura medieval. Analisa-se a saga *Beowulf*, as canções de trovadores provençais e o livro *A descrição do mundo*, escrito por Marco Polo e Rustichello de Pisa. Na análise, encontra-se, no primeiro caso, a evidência de que a escrita de um épico anglo-saxão por um clérigo tinha a função de interromper a transmissão da experiência. No segundo caso, dos trovadores, observa-se a codificação da experiência no temário da poesia e a intromissão da vivência dos poetas no conhecimento herdado. Por fim, no livro de Polo, elucida-se a importante função de Rustichello de Pisa, o redator dessa obra, que soube transformar a vivência de Polo em uma experiência através da estrutura de livros de viagens. A ambição do estudo é demonstrar a complexidade histórica da relação entre experiência e vivência, especialmente quando se trata de sua apresentação em textos literários.

ABSTRACT

This dissertation is divided into two parts. The first part has been developed via a progressive study of the concepts of “tradition experience” (*Erfahrung*) and “lived experience” (*Erlebnis*) in the work of German philosopher Walter Benjamin. It surveys his earlier texts from his youth up through those from the 1940’s in an effort to compare the author’s different usages of the concepts. We also analyze the works of Wilhelm Dilthey and Immanuel Kant, given that these philosophers inspired the concepts of “traditional experience” and “lived experience” in Benjamin’s work. The second part is a critical review of these concepts’ application amidst the context of Medieval literature. We analyze the saga Beowulf, the troubadour songs of Provence, and the book "The Description of the World", written by Marco Polo and Rustichello de Pisa. Analyzing the first case, we find evidence that the Anglo-Saxon epic written by a clergyman served the function of interrupting the transmission of experience. In the case of the troubadours, we observe the codification of experience in the themes of poetry and the intrusion of the poets’ “lived experience” in inherited knowledge. Finally, in Polo’s book, we illuminate the important function served by its writer, Rustichello, who knew how to transform Polo’s experiences into an “traditional experience” through the travel book format. The study’s goal is to demonstrate the historical complexity of the relationship between traditional experience and lived experience, especially when dealing with their presentation in literary texts.

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 12
1. Benjamin e o conceito de experiência.....	p. 16
1.1 Experiência (<i>Erfahrung</i>).....	p. 16
1.1.1. A palavra <i>Erfahrung</i>	p. 16
1.1.2. O lugar da experiência na obra de Walter Benjamin.....	p. 19
1.1.3. “Experiência” de 1913.....	p. 21
1.1.4. A experiência na <i>Crítica da Razão Pura</i> de Immanuel Kant.....	p. 24
1.1.5. “Sobre o programa da filosofia do porvir”.....	p. 34
1.1.6. “Experiência e pobreza”.....	p. 45
1.1.7. “O narrador”.....	p. 53
1.2 Vivência (<i>Erlebnis</i>).....	p. 63
1.2.1. A palavra <i>Erlebnis</i>	p. 63
1.2.2. A vivência em Wilhelm Dilthey.....	p. 66
1.2.3. Walter Benjamin e a crítica da <i>Erlebnis</i> : “Sobre alguns temas baudelairianos”.....	p. 71
1.3 Por um conceito de experiência e vivência.....	p. 81
2. A experiência e vivência na literatura medieval.....	p. 87
2.1 Interromper a transmissão: a saga <i>Beowulf</i>	p. 89
2.1.1. A “Questão Homérica”.....	p. 89
2.1.2. A escrita de Virgílio.....	p. 92
2.1.3. A épica histórica medieval e a saga <i>Beowulf</i>	p. 98
2.1.4. O problema da escrita monastical.....	p. 101
2.1.5. A censura moral cristã.....	p. 104
2.1.6. A épica greco-latina em <i>Beowulf</i>	p. 105
2.1.7. Considerações sobre a experiência em <i>Beowulf</i>	p. 110
2.2 O movimento da experiência: os trovadores provençais.....	p. 112
2.2.1. O fenômeno dos trovadores provençais.....	p. 112
2.2.2. A origem da poesia provençal.....	p. 115
2.2.3. O que torna a poesia provençal uma experiência?.....	p. 121
2.2.4. O prelúdio primaveril de Cercamon.....	p. 124
2.2.5. A guerra e o amor em Bertran de Born.....	p. 128
2.2.6. O desejo de vivência da <i>trobaritz</i> Beatrice de Die.....	p. 135

2.2.7.	Considerações sobre a experiência na poesia provençal.....	p. 139
2.3	Da vivência à experiência: Marco Polo e Rustichello.....	p. 141
2.3.1.	Marco Polo entre os viajantes medievais.....	p. 141
2.3.2.	História de Marco Polo.....	p.144
2.3.3.	A escrita de Rustichello.....	p. 147
2.3.4.	O verdadeiro trabalho de Rustichello.....	p. 149
2.3.5.	Maravilhas do livro.....	p. 152
2.3.6.	Considerações sobre experiência e vivência em <i>A descrição do mundo</i>	p. 156
	Conclusão.....	p. 158
	Referências Bibliográficas.....	p. 161

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>Ad Parnassum</i> (Paul Klee).....	p. 50
Figura 2. Terra Miraculosa (Paul Klee).....	p. 50
Figura 3. Monte Ararat.....	p. 153

INTRODUÇÃO

O filósofo alemão Walter Benjamin é atualmente um dos mais estudados teóricos, não apenas no Brasil, mas na Europa, na América Latina e nos Estados Unidos. Mais e mais livros são lançados todos os anos sobre diversos aspectos da sua obra. Novas traduções servem agora melhor aos leitores que não tiveram a oportunidade de estudar a língua alemã. Seus escritos tem atraído tanto a atenção de filósofos quanto de teóricos da cultura, literatos, psicanalistas, cientistas sociais e psicólogos. Sua capacidade brilhante de articulação dos mais variados campos de saber, aliada a uma escrita não raro enigmática, mas sempre poderosa, são certamente as principais causas do vasto impacto de sua obra.

Há infinitos modos de se abordar a obra de Walter Benjamin. Há os que buscam compreender sua filosofia da linguagem. Em ensaios como *Sobre a linguagem dos homens e a linguagem geral* e *Problemas de sociologia da linguagem*, o filósofo realiza uma sofisticada teoria linguística que confronta e concilia o homem ao divino. Outros pesquisadores preferem se concentrar na teoria estética benjaminiana. Apresentado em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o conceito de “aura” é sem dúvida muito citado em artigos sobre a percepção da arte na modernidade – seja na área filosófica, seja na teoria crítica. Walter Benjamin contribuiu também com estudos realizados sobre a obra de importantes escritores, tais como Franz Kafka, Charles Baudelaire e Marcel Proust. Já certos pesquisadores preferem se dedicar à faceta religiosa da obra de Walter Benjamin, em especial sua relação com Gershom Scholem, estudioso da cabala e da religião hebraica. Para não esgotar, há ainda os que empreendem a crítica da filosofia da história em Walter Benjamin, problema que perpassa toda a obra do filósofo, mas que se depura em seu último escrito: as famosas *Teses sobre o conceito de história*. Isto para não falar nos que se dedicam à teoria da épica, à teoria da tradução, à subjetividade e tantos outros campos disponíveis à pesquisa.

Há um tema que parece envolver todos os eixos de pesquisa sobre a obra de Walter Benjamin: a crítica da modernidade. Alguns teóricos compreendem Benjamin como um pensador nostálgico, que lamenta profundamente a perda de um saber tradicional substituído pela tragédia da modernidade. Na visão desses pesquisadores, haveria uma experiência legítima anterior que deveria ser restaurada através dos artifícios modernos. Outros, ainda que não ignorem a realidade dessa perda do antigo, entendem que a tarefa benjaminiana não é a restauração do passado ou lamentação, mas sim o compromisso de um filósofo com uma nova qualidade de experiência¹. O inglês Andrew Benjamin (2004, p. 97), em seu artigo *Benjamin's*

¹ J. M. Gagnebin (1999, p. 56), teórica fundamental dessa segunda escola, afirma que “Benjamin não escapa

modernity, relembra-nos que a modernidade benjaminiana se caracteriza por uma ruptura ou interrupção em relação ao “não-moderno”. Há, todavia, uma grande dificuldade em definir – exceto grosseiramente – a qualidade de experiência que antecede tal “ruptura”. Na maioria dos casos, essa definição é mais ideal que histórica, e só se realiza se apoiando na “modernidade” do século XX. É bem verdade que a falta de fontes históricas por parte de Benjamin colabora com essa tendência geral da crítica. Não obstante, parece muito suspeita a tese de que a modernidade tenha – junto com as bombas – caído dos céus no início do século XX. Talvez não seja um equívoco supor que não se trata de uma ruptura entre a experiência tradicional e a experiência moderna ocorrida no último século, mas de rupturas com o saber tradicional onde quer que haja modernidade.

A presente dissertação tem como objeto de estudo a teoria da experiência na obra benjaminiana e sua validação crítica através do estudo da literatura medieval. O objetivo maior desse trabalho – além, é claro, de cumprir o percurso dos conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) na obra de Benjamin – é ampliá-los a fim de que se os viabilize para os estudos históricos e literários. No primeiro capítulo nos dedicaremos inteiramente ao conceito de experiência (1.1.) e vivência (1.2.) nos escritos de Walter Benjamin. Nos primeiros textos (1.1.3), Walter Benjamin se indispõe com a suposta experiência que teriam os “adultos”, que, ao se apegarem à experiência de vida, não permitem ao jovem que explore todas as possibilidades da experiência. Poucos anos mais tarde, após estudar a obra de Kant, Benjamin se dedicará a ampliar e rever o sentido de experiência na obra kantiana (1.1.5), uma vez que ela lhe parece insuficiente para suportar a diversidade de experiências possíveis. Na década de 1930, Benjamin compreenderá a experiência como transmissão de um saber tradicional. Sua proposta será a de esquecer tudo o que foi transmitido pela tradição e se ater à pobre experiência que foi imposta pelo capitalismo industrial e pela Grande Guerra (1.1.6.). Também na década de 1930, Benjamin dará origem a um famoso ensaio sobre o contador de histórias, onde ainda conceberá a experiência como continuidade de uma tradição, mas, desta vez, o filósofo já começa a imaginar outras possibilidades de narração a partir da experiência pobre (1.1.7.). Na década de 1940, enfim, Benjamin encontrará no poeta Charles Baudelaire um destino adequado para a experiência moderna (agora chamada de “vivência”), isto é, o destino da poesia lírica (1.2.3.). Ao longo do estudo, teremos ocasião não apenas de descobrir as variações, retificações e insistências que o conceito tomou em sua escrita, mas também de compreender um pouco da origem dos

às vezes a um tom nostálgico, tom comum, aliás, à maioria dos teóricos do “desencantamento do mundo” [...]. Porém, sua visada teórica ultrapassa de longe esses acentos melancólicos”.

termos e dos conceitos nas obras de Immanuel Kant (1.1.4.) e de Wilhelm Dilthey (1.2.2.).

No segundo capítulo da dissertação, demonstraremos as sutilezas dos conceitos de experiência e vivência no contexto da literatura medieval. A literatura medieval é notadamente conhecida por seus dois extremos. Por um lado, é vista como a época onde a cultura foi preservadora das tradições, mantendo, através da memória coletiva, as canções de uma comunidade. É a sua face tradicional, ou ainda, sua face não-moderna. Por outro lado, é precisamente na literatura medieval que os críticos literários e historiadores tendem a localizar o nascimento do indivíduo ou do sujeito, em especial na poesia de Petrarca, mas com alguns bons antecedentes². A literatura medieval é moderna por ser tradicional: se a modernidade é considerada ruptura em relação ao saber tradicional, como quer Benjamin, não há dúvidas de que carece haver certa qualidade de experiência tradicional para que seja possível romper com ela. E isto não faltava à Idade Média. Abordaremos em nosso estudo o caso do épico *Beowulf* (2.1), onde a escrita de um épico germânico de origem oral por um clérigo interrompeu a transmissão de experiência (em seu sentido tradicional). Há também casos em que a atmosfera social tem características bem “modernas”, com a exacerbação da sensibilidade e da individualidade, mas a prática poética segue uma direção ainda tradicional, de preservação dos temas. Esse é o caso dos poetas provençais (2.2.), onde tudo apontava para o indivíduo, mas sua poesia – na maioria dos casos – seguia o que era determinado pela tradição. Há ainda o terceiro caso aqui abordado, o do aventureiro Marco Polo (2.3.), onde toda a vivência do estrangeiro só foi possível de ser transmitida a partir de um conhecimento tradicional. São três pequenas sugestões de como a modernidade não inaugura um período, mas se apresenta sempre como ruptura através da história.

É uma tarefa urgente – se quisermos que a teoria benjaminiana da experiência permaneça real para a análise do sujeito histórico – que se matize, se utilize tanto o conceito tradicional de experiência quanto o que veio a ser chamado de vivência (a experiência da modernidade). Se a modernidade se caracteriza por uma ruptura em relação ao não-moderno, não há razão alguma para crer que essa ruptura tenha se dado apenas no último século ou em um período programado. Não se trata de adotar uma perspectiva de uma “longa gestação” da modernidade, o que seria mais próprio do historicismo do que da teoria de Benjamin, mas sim de demonstrar – através dos vestígios na literatura e na história – as rupturas modernas que se instalaram no saber tradicional e, ainda mais, a artificialidade da tradição nos momentos em que a vivência já tinha em muito superado a experiência. Esta dissertação é uma modesta tentativa de ampliar os horizontes desses dois tão importantes conceitos benjaminianos para

² TODOROV; LEGROS; FOCCROULLE, 2005, p. 203.

que se os possa tomar como instrumentos de análise da história e da literatura, ao invés de os explicitar em seus próprios termos, como tem feito parte da crítica até hoje.

1. Benjamin e o conceito de experiência

O conceito de experiência na obra benjaminiana tem sua própria história. Para começar a contá-la, é preciso esclarecer que não há um, mas dois conceitos de experiência. O primeiro é *Erfahrung*, sempre traduzido pelo termo “*experiência*”. O vocábulo *Erfahrung* é repetidas vezes empregado por Benjamin, desde os seus escritos da juventude até os da maturidade. Já o segundo termo, *Erlebnis* – traduzido às vezes por “*vivência*”³, às vezes por “*experiência vivida*”⁴ – é utilizado por Benjamin, ao que parece, em apenas um texto: *Sobre alguns temas baudelairianos*. Sem dúvida, ambos os termos tem grande peso filosófico: o vocábulo *Erfahrung* foi utilizado por Kant na *Crítica da Razão Pura* e, naturalmente, pelos pós-kantianos, sendo, no entanto, de longo uso na língua alemã. Já o termo *Erlebnis* foi muito empregado por Husserl⁵, por Freud, mas, ao que tudo indica, Benjamin passou a utilizá-lo somente a partir do livro de Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (A experiência e a poesia). Por um lado, o Iluminismo e o Idealismo Transcendental; por outro, a Fenomenologia, o Historicismo e a Psicanálise: Walter Benjamin confronta-se todo o tempo com várias escolas de pensamento ao abordar – direta ou indiretamente – o problema da experiência.

1.1. Experiência (Erfahrung)

1.1.1. A PALAVRA *ERFAHRUNG*

Não foram poucos os autores que buscaram se ater à genealogia da palavra *Erfahrung* (experiência), certos de que, se acaso compreendessem sua origem, poderiam fundamentar melhor a amplitude semântica desse termo fundamental para a filosofia moderna. Philippe Lacoue-Labarthe, em uma das notas do livro *La poésie comme expérience*, afirma:

Eu me reporto aqui a Roger Munier (resposta a uma enquete sobre a experiência, em *Mise en page*, n. 1, maio 1972) 'Há primeiramente a etimologia. *Experiência* vem do latim *experiri*, afetar. O radical é *periri*, que nós encontramos em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é PER a qual se liga a ideia de travessia e, secundariamente, a da prova. Em grego, os derivados são numerosos que marcam a travessia, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais-além; *peraô*, passar através; *perainô*, ir até o fim; *peras*, termo, limite. Para as línguas germânicas há, no antigo

³ Cf. MATOS, 1999, p. 151

⁴ Cf. GAGNEBIN, 1985, p. 9

⁵ Não abordaremos nesse estudo o conceito de *Erlebnis* em Husserl. Porém, o artigo de Barreta traz diversas referências valiosas sobre o conceito, especialmente em *Investigações Lógicas*: BARRETA, 2010, p. 59-73.

alemão, *faran*, de onde sai *fahren*, transportar, e *führen*, conduzir. Falta então adicionar justamente *Erfahrung*, experiência, onde a palavra se reportaria ao segundo sentido de PER: prova, em antigo alto alemão *fara*, perigo, que deu *Gefahr*, perigo e *gefährden*, pôr em perigo? Os confins entre um sentido e o outro são imprecisos. Do mesmo modo que em latim *periri*, tentar e *periculum*, que quer dizer antes prova, depois risco, perigo. A ideia da experiência como travessia se separa mal, ao nível etimológico e semântico, daquela do risco. A experiência é, na partida, um pôr em perigo”. (LACOUÉ-LABARTHE, 1997 p. 30-31)⁶

Jorge Larrosa, pedagogo espanhol, parece ter recolhido sua etimologia de fonte similar:

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (LARROSA, 2002, p. 25)

Como se observa nos trechos acima, a palavra *Erfahrung* – tal qual sua prima latina *experientia* – contém os sentidos etimológicos de “travessia”, de “viagem”, e ao mesmo tempo de “perigo”. A experiência é, para esses autores, uma espécie de “travessia perigosa”. Se há nas línguas latinas a partícula “*ex*”, que se refere ao estrangeiro, ao estranho, denotando certa direção para essa travessia perigosa, no caso alemão não há simplesmente destino algum – na etimologia – para essa mesma viagem. Todavia, ao nível sincrônico da língua, a palavra

⁶ Nossa tradução. Texto original: “*Je renvoie ici à Roger Munier (réponse à une enquête sur l’expérience, Mise en page, n° 1, mai 1972) : "Il y a d’abord l’étymologie. ‘Expérience’ vient du latin experiri, éprouver. Le radical est periri que l’on retrouve dans periculum, péril, danger. La racine indo-européenne est -per à laquelle se rattachent l’idée de ‘traversée’ et, secondairement, celle d’‘épreuve’. En grec, les dérivés sont nombreux qui marquent la traversée, le passage : peirô, traverser ; pera, au-delà ; peraô, passer à travers : perainô, aller jusqu’au bout ; peras, terme, limite. Pour les langues germaniques on a, en ancien haut allemand, faran, d’où sont issus fahren, transporter et führen, conduire. Faut-il y ajouter justement Erfahrung, expérience, ou le mot est-il à rapporter au second sens de PER: épreuve, en ancien haut allemand fara, danger, qui a donné Gefahr, danger et gefährden, mettre en danger? Les confins entre un sens et l’autre sont imprécis. De même qu’en latin periri, tenter et periculum, qui veut d’abord dire épreuve, puis risque, danger. L’idée d’expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L’expérience est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger”*

Erfahrung parece ter uma conotação que – sem prescindir de seu passado semântico – é ainda assim diferente. A linguista Anna Wierzbicka estudou um *corpus* coletado entre falantes de alemão e tentou explicitar, a partir dele, qual é o sentido de *Erfahrung* através do próprio uso linguístico:

[...] a palavra *Erfahrungen* [plural de *Erfahrung*] enfatiza o conhecimento colhido e obtido ao longo do tempo a partir de muitas situações que alguém esteve dentre (geralmente quando estava fazendo algo) e absorto naquilo. *Erfahrung*, no singular, usado como substantivo contável⁷ (*eine Erfahrung*) é também possível, mas ele parece ser menos comum que *Erfahrungen* no plural ou *Erfahrung* como um substantivo incontável. Sem dúvida, para o substantivo contável, o plural é mais básico que o singular, e essa é a forma que eu explico aqui:

Erfahrungen (von jemandem) (“as experiências de alguém”)

- a. alguém fez muitas coisas muitas vezes
- b. muitas coisas aconteceram muitas vezes para esse alguém por causa disso
- c. esse alguém pensou sobre essas coisas durante algum tempo
- d. Por causa disso, esse alguém sabe muitas coisas sobre coisas de alguns tipos.

Falando de maneira ampla, isso é consistente com a definição que o substantivo incontável *Erfahrung* oferece, por exemplo, na versão alemã da Wikipedia: “[...] *Erfahrung* é uma palavra geral para conhecimento e modos de se comportar que alguém adquire através da percepção ativa e do aprendizado”. Esse é *Erfahrung* como um substantivo incontável, mas em alemão esse substantivo incontável é semanticamente muito próximo ao substantivo contável, e, de fato, a anterior definição seguida diretamente por uma explicação sobre *Erfahrungen* (plural) é coletada (*gesammelt*). (WIERZBICKA, 2010, p.84)⁸

No alemão contemporâneo, o termo *Erfahrung* corresponde a um conhecimento cuja experiência e cujo aprendizado dessa experiência são uma e só coisa. Dito de outro modo, conhecimento e realização de atos formam uma unidade indissociável (ou dissociável apenas por suposição ou métodos exteriores, como faz a autora com seu esquema “a–d”). O “substantivo incontável” *Erfahrung* condensa a ideia principal de inseparabilidade entre o conhecimento e a experiência através da qual se coleta esse saber. O tradutor de Benjamin para o inglês faz uma ideia semelhante sobre a *Erfahrung*: “[...] *Erfahrung* [é a] experiência

⁷ Traduzi aqui “countable noun” por “substantivo contável” e “mass noun” por substantivo incontável”, embora essa distinção não se aplique da mesma forma em português.

⁸ Nossa tradução. Texto original: “[...] *the word Erfahrungen emphasizes knowledge gathered or obtained over time from many situations that one has been in (usually when doing something) and reflected upon. Erfahrung in the singular, used as a count noun (eine Erfahrung), is also possible, but it appears to be less common than either Erfahrungen in the plural or Erfahrung as a mass noun. Arguably, for the count noun, the plural is more basic than the singular, and this is the form I explicate here: Erfahrungen (von jemandem) [someone's experiences] a. someone did many things at many times; b. many things happened to this someone at many times because of it; c. this someone thought about these things for some time; d. because of this, this someone knows many things about things of some kinds. Broadly speaking, this is consistent with the definition of the mass noun Erfahrung offered, for example, by the German version of Wikipedia [...]: 'Erfahrung is a general word for knowledge and ways of behaving that one acquires or has acquired through active perception and learning'. This is Erfahrung as a mass noun, but in German this mass noun is semantically very close to the count noun, and in fact, the preceding definition is followed directly by an explanation about how Erfahrungen (plural) are collected ('gesammelt')”.*

no sentido de ter aprendido da vida durante um extenso período de tempo” (HANSSEN, 2007, p. 70)⁹. Portanto, no âmbito linguístico atual, a *Erfahrung* nos conduz a um tipo de conhecimento mais demorado, alcançado através de diversas realizações heterogêneas ao longo da vida de uma pessoa. Trata-se mais de uma formação integral do que informações armazenadas (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

1.1.2. O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

A teoria da experiência de Walter Benjamin não é jamais sistemática, nem tampouco tende a se manter estável ao longo de sua obra. Nos textos de juventude, Benjamin investe tudo contra o poder da autoridade da experiência dos mais velhos. Segundo o jovem filósofo, os “adultos” se refugiariam em um conhecimento de vida que é ao mesmo tempo limitado e limitante, uma vez que, além de não se permitirem outras qualidades de experiências para si mesmos, ainda desencorajam os mais jovens na criação de novas experiências mais próximas da verdade, do bem ou do belo (BENJAMIN, 2000, p. 4). Anos mais tarde, o filósofo estudará a apropriação do conceito *Erfahrung* por Kant, sem se conformar com o caráter matemático, cientificista e “egoico” da experiência kantiana. Contra isso, propõe um conceito mais amplo de experiência, que possa suportar a experiência da loucura – impossível de reduzir ao sistema kantiano – e igualmente a experiência religiosa¹⁰. Como afirma Beatrice Hanssen:

Seus primeiros usos do termo *Erfahrung* buscaram revelar – ao modo Nietzscheano – a máscara da experiência, não raro servia de consolo aos mais velhos e aos “filisteus sem espírito”, que eram cegos aos valores mais altos que permaneciam “inexperienciáveis” [...]. Em seguida, o termo *Erfahrung* veio a representar a tentativa de retomar um conceito de experiência mais autêntico, não-científico, que deveria incluir a “experiência absoluta” e a “experiência do Absoluto”. (HANSSEN, 2004, p. 70-71)¹¹

Todavia, na década de 1930, Benjamin inicia seu reposicionamento ético e crítico em relação à temática da experiência. Sua proposta não é mais a abertura ou ampliação da

⁹ Nossa tradução. Texto original: “[...] *Erfahrung*, experience in the sense of learning from life over an extended period”.

¹⁰ Afirma Gagnebin: “Assim, no texto de 1913, típico do espírito da '*jugendbewegung*', contesta a banalização dos entusiasmos juvenis em nome da experiência pretensamente superior dos adultos; no texto sobre Kant, critica 'um conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica' e gostaria e pensar um conhecimento que tornasse possível 'não Deus, é claro, mas a experiência de Deus'”. (GAGNEBIN, 1987, p. 9).

¹¹ Nossa tradução. Texto original: “His earliest use of the term *Erfahrung* sought to uncover – in Nietzschean fashion – the “mask” of experience, often worn by a solace by elders and “spiritless philistines”, who were blind to higher values that remained “inexperiencable” [...]. Subsequently, the term *Erfahrung* came to represent the attempt to retrieve a more authentic, non-scientific concept of experience, which would include 'absolute experience' and the 'experience of the Absolute”

experiência – ao menos não diretamente –, mas, ao contrário, a assunção do caráter pobre da experiência moderna. Nessa década, o conceito de experiência em Benjamin torna-se muito preciso: significa o conhecimento herdado pela tradição, transmitido de geração em geração, seja na forma de provérbios, narrações, histórias ou poemas épicos (STEINER, 2010, p. 127). A experiência, para Benjamin, nessa época, parece estar ligada de modo indissociável à memória nas sociedades de cultura oral¹², onde a experiência era transmitida de uma geração à outra. A experiência (*Erfahrung*, em alemão) é, portanto, um conector da primeira geração (chegando às vezes ao mito, ou às linhagens originárias) com a geração vindoura (culminando, não raro, na última geração, escatológica¹³), precisamente no instante da transmissão entre apenas duas gerações comuns. Dito de modo sintético, a *Erfahrung* é um ato de transmissão da continuidade de um saber¹⁴, ou como argumenta Gagnebin¹⁵:

“A 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 a filho; continuidade e temporalidade das sociedades 'artesanais' [...] As histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade. (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

O capitalismo moderno, a Grande Guerra e todas as transformações do tempo e do espaço do início do século XX destruíram em grande parte essa experiência “que passa de pessoa a pessoa”¹⁶: cabe a nós não mais querer evocá-la falaciosamente, mas assumir o seu

¹² Cf. LE GOFF, 2003, p. 477-524. Sobre os três tipos oralidade, cf. ZUMTHOR, 1993, p. 18-20.

¹³ “Mito e escatologia tem duas estruturas, dois discursos diferentes. O mito está voltado para o passado, exprime-se pela narrativa. A escatologia olha para o futuro e revela-se na visão da profecia que 'realiza a transgressão da narrativa' [...]. Mas mito e escatologia “aliaram-se para dar, por um lado, a ideia de uma criação entendida como primeiro ato de libertação, e por outro, a ideia de libertação como ato criador. A escatologia, sobretudo na literatura tardia do cânon hebraico, projeta uma forma profética que é suscetível de fazer um novo pacto com o mito” (LE GOFF, 2003, p. 329). Sobre isso, ver também o sentido de *apokatastasis* no conceito de origem em Benjamin: GAGNEBIN, 1999, p. 14-15.

¹⁴ Assim argumenta Steiner (2010, p. 127): “[...] a experiência no ensaio de Benjamin denota a quintessência da continuidade. Comunicabilidade, menos como forma de saber do que um forma de passar a frente, é a sua marca distintiva. A Experiência toma a forma de uma apótema que é transmitido à próxima geração com a autoridade da idade avançada ou de um conto que passa de “boca a ouvido”. Em sua forma está a formulação de uma teoria da narração épica que Benjamin desenvolveu de um modo fragmentário a partir de seus escritos da década de 1930”. (Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “[...] “*experience*” in *Benjamin’s essay denotes the quintessence of continuity. Communicability, less as a form of knowing than as a form of passing on, is its distinguishing mark. Experience takes the shape of an apothegm that is being handed down to the next generation with the authority of advanced age or of a tale “that passes from mouth to ear.”. In this form it is the formulation for a theory of epic narration that Benjamin developed in a fragmentary way in a series of essays written at the beginning of the 1930s*”).

¹⁵ Ou ainda de modo mais simples por Pereira: “Para Benjamin, a *Erfahrung* é sabedoria que se acumula historicamente, que se prolonga; ela é disponibilizada através de sua transmissão pela tradição. A tradição é o arcabouço onde se sedimenta essa experiência”. (PEREIRA, 2006, p. 48)

¹⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 198.

declínio com o objetivo de avaliar e tornar “decente” essa nova pobre experiência¹⁷. Benjamin combateu implacavelmente todos os métodos mentirosos de resgate dessa *Erfahrung*, como o renascimento da ioga, da quiromancia e do vegetarianismo¹⁸. Acima de tudo, era preciso abrir os olhos para essa pobreza, afirmar sua existência para dar-lhe um destino adequado.

A pergunta essencial de Benjamin é ética: o que devemos fazer com essa pobreza para que ela venha a ser um bem – tal como foi incontestavelmente a *Erfahrung* até então? O que fazer, afinal, para não considerar essa pobreza do nosso tempo como uma situação necessariamente sem saída? Em outro texto também dos anos 30, Benjamin analisa a obra de um autêntico “contador de histórias”, o escritor russo Nicolai Leskov. Ao analisar a obra de Leskov, comparando-a com a estética do romance e da informação, Benjamin conjectura uma “saída narrativa” para essa nova condição da experiência que a modernidade nos revelou¹⁹. Como veremos, o ensaio *O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* mostra-nos alguns caminhos para narrar essa experiência pobre. Apesar de ainda incerto quanto a sua forma, *O narrador* é sem dúvida um ensaio que viabiliza e torna urgente a criação de um novo método de narração e de transmissão para a modernidade que não seja nem a funesta evocação de um passado perdido, nem tampouco os métodos já capturados pelo fascismo ou capitalismo para narrar uma história.

Por fim, já em 1940, no texto *Sobre alguns temas baudelairianos*, Benjamin irá sugerir um novo termo para descrever a “experiência pobre” que apareceu com a modernidade: *Erlebnis*, a vivência. Será a grande resposta benjaminiana para todas as inquietações que começaram lá em 1913. A vivência será a própria experiência moderna, incapaz de receber ou transmitir entre as gerações, que apenas testemunha e registra dados isolados. Ao contrário da experiência, que era tradicional, fundada em uma comunidade, a vivência é fundada no indivíduo, na consciência. Benjamin, que antes se preocupava com o destino da experiência pobre, encontra nesse texto o poeta francês Charles Baudelaire um destino para a vivência: a poesia lírica. Não mais a poesia lírica tradicional, dos poetas românticos, mas uma nova lírica baseada nas multidões das grandes cidades, no trabalhador industrial e nas largas avenidas. Cuidaremos, nesse subcapítulo, apenas da *Erfahrung*, deixando a discussão sobre a *Erlebnis* ao próximo subcapítulo (1.2).

1.1.3. “EXPERIÊNCIA” DE 1913.

¹⁷ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 119

¹⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 115

¹⁹ GAGNEBIN, 1999, p. 63

No ano de 1913, Walter Benjamin escreve sob pseudônimo ao jornal *Der Anfang* (“O começo”) um pequeno artigo intitulado *Experiência* (“*Erfahrung*”)²⁰. Recentemente, Benjamin havia se integrado ao grupo berlinense Estudantes Livres – sendo, por isso, ligado ao Movimento Jovem (*Jugendbewegung*). Segundo Kátia Murici (1999, p. 37), o *Jugendbewegung* ambicionava “a transformação radical da sociedade e da cultura pela ação de uma juventude esclarecida”. A autora explicita as condições em que se encontrava Benjamin ao escrever *Experiência*:

É importante esclarecer a natureza dos textos juvenis e as circunstâncias de sua elaboração. Benjamin estava nesta época totalmente voltado para a organização do movimento de juventude, *Berliner freie Studentschaft*, do qual foi presidente em 1914. Os escritos do período respondem às questões vividas no movimento ou, mais exatamente, elaboram-nas teoricamente, procurando situá-las em um contexto estritamente filosófico. Foram, na sua maioria, publicados na *Der Anfang*, a revista do movimento, e assinadas com o sugestivo pseudônimo de *Ardor*. O movimento de juventude (*Jugendbewegung*) ao qual se liga Benjamin opunha-se às tradicionais e conservadoras corporações estudantis das universidades alemãs. [...] Uma reforma pedagógica ampla, uma mudança de mentalidade dos jovens, era vista como decisiva para o renascimento da cultura alemã (MURICY, 1999, p. 37)

É certo que a postura antiautoritária e esclarecedora estará em cada linha de *Experiência*. Trata-se de um artigo que discorda severamente da arrogância do que Benjamin chama de “adulto” (*Erwachsene*). O artigo se inicia dessa maneira abrupta:

Em nossa luta por responsabilidade, nós lutamos contra alguém que é mascarado. A máscara do adulto é chamada “experiência”. Ela é sem expressão, impenetrável e sempre a mesma. O adulto sempre já experienciou tudo: a juventude, os ideais, as esperanças e as mulheres. Tudo isso é ilusão. Às vezes, sentimos-nos intimidados ou amargurados. Talvez ele esteja certo. Como podemos as eles responder? Nós não experienciamos nada. (BENJAMIN, 2000, p. 3)²¹

A *Erfahrung*, nesse texto, é compreendida como algo decididamente negativo, uma “máscara” utilizada pelos adultos. Trata-se de uma autoridade, mas uma autoridade constrangedora, que oprime a liberdade dos jovens na busca pelo novo e pelo verdadeiro. Ao contrário do sentido original da palavra *Erfahrung*, não há aqui *travessia perigosa*: a travessia já foi realizada. Se houve algum perigo, ficou para trás. O que resta é apenas uma suposta “experiência segura” que achincalha o jovem que não pode lidar com a vida senão sem experiência. Mas, afinal, em que consiste – Benjamin se pergunta – essa tão autoritária

²⁰ BENJAMIN, 2000, p. 5.

²¹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*In our struggle for responsibility, we fight against someone who is masked. The mask of the adult is called “experience.” It is expressionless, impenetrable, and ever the same. The adult has always already experienced everything youth, ideals, hopes, woman. It was all illusion. Often we feel intimidated or embittered. Perhaps he is right. What can our retort be? We have not yet experienced anything.*”

Erfahrung? A experiência do adulto é apenas a consciência do “sem sentido da vida, de sua brutalidade” (BENJAMIN, 2000, p. 3). Ao manter os critérios da verdade suportados por uma experiência sem sentido ou finalidade, o adulto demonstra ao jovem que não há nada que ele possa procurar de verdadeiro aqui ou acolá, pois toda a verdade da existência repousará inapelavelmente na falta de sentido do mundo:

Todo o sentido – a verdade, o bem, a beleza – é baseado dentro de si. O que, então, a experiência significa? E aqui está o segredo: uma vez que ele jamais levantou seus olhos ao grande e ao cheio de sentido, o filisteu tomou a experiência como seu evangelho. Ele se tornou para ele uma mensagem sobre a banalidade da vida. [...] Por que a vida é sem sentido ou confortável para o filisteu? Porque ele sabe o que é a experiência e nada mais. (BENJAMIN, 2000, p. 3-4)²²

Inspirado pela análise que Nietzsche (1990, p. 24-27) empreende em sua *Primeira consideração intempestiva* sobre o caráter do “filisteu”, Walter Benjamin reconhece sua figura nos adultos acovardados pela “certeza” do que lhes chegou pela experiência. Atormentado por seus sonhos da juventude a ponto de odiá-los, o filisteu os denega com um tom sentimental, nostálgico, blindando-se ao máximo das exigências do “espírito” que o convocam a buscar a experiência da verdade (BENJAMIN, 2000, p. 4). Sua máscara da experiência o protege de se haver com uma proposta maior para a vida para além do *non-sense*.

No último parágrafo desse breve texto, Benjamin propõe uma nova qualidade de experiência:

Novamente: nós conhecemos uma experiência diferente. Ela pode ser hostil ao espírito e destruidora de muitos sonhos primaveris. No entanto, é a mais bela, a mais intocável, a mais imediata pois ela não pode ser sem espírito enquanto nós permanecemos jovens. Como afirma Zarathustra, o indivíduo pode experimentar a si mesmo somente ao fim de suas errâncias. O filisteu tem sua própria “experiência”, que é aquela da eterna falta de espírito (BENJAMIN, 2000, p. 5)²³

É notável o modo pelo qual Benjamin não se contenta com a experiência oferecida pela categoria de pessoas à qual chama de “adultas” (não se trata, certamente, de um critério

²² Nossa tradução. Texto da edição traduzida: *Oh, no, precisely because these are things one cannot experience. All meaning—the true, the good, the beautiful—is grounded within itself. What, then, does experience signify?—And herein lies the secret: because he never raises his eyes to the great and meaningful, the philistine has taken experience as his gospel. It has become for him a message about life’s commonness. But he has never grasped that there exists something other than experience, that there are values—inexperiencable—which we serve. Why is life without meaning or solace for the philistine? Because he knows experience and nothing else”.*

²³ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: *“Again: we know a different experience. It can be hostile to spirit and destructive to many blossoming dreams. Nevertheless, it is the most beautiful, most untouchable, most immediate because it can never be without spirit while we remain young. As Zarathustra says, the individual can experience himself only at the end of his wandering. The philistine has his own “experience”; it is the eternal one of the spiritlessness”.*

etário) a fim de alcançar uma nova qualidade de experiência que o filósofo simplesmente não sabe qual é com precisão. Ainda assim, Benjamin acredita saber qual é a atitude que se deve tomar para alcançá-la. Em suma, Benjamin, já nesse texto de juventude, esclarece a qualidade de experiência imposta por alguns homens (os “adultos”), renega essa experiência sem espírito do “adulto” para seus propósitos e apresenta um novo caminho que levará a uma outra sorte de experiência: o caminho de “permanecermos jovens”²⁴. É um fato que Benjamin não define com clareza o caráter dessa “experiência diferente”, exceto por ser “hostil ao espírito e destruidora de muitos sonhos primaveris” e ser “a mais bela, a mais intocável” (BENJAMIN, 2000, p. 5). A experiência se situa no horizonte, ainda que não se saiba se é de fato possível encontrá-la ou se existe apenas em função do inconformismo de Benjamin em relação à experiência opressora dos “adultos”. Não há, como se vê, uma experiência bem definida nesse primeiro ensaio: ela não parece ser mais que uma oposição a um modo de vida que Benjamin não suporta ou acredita. Trata-se, portanto, de uma experiência como “categoria ética que aparece tal uma protestação contra o mundo burguês” (PALMIER, 2006, p. 427).

Ao estudar o filósofo Immanuel Kant, Walter Benjamin começará a delinear com tintas negras a experiência à qual deseja direcionar seus esforços. Todavia, antes de estudarmos os textos em que Benjamin se deterá na crítica da teoria kantiana, talvez seja importante elucidar – modestamente – algumas ambições e efetivas criações filosóficas da *Crítica da Razão Pura*, especialmente o uso do conceito de *Erfahrung* nessa obra.

1.1.4. A EXPERIÊNCIA NA *CRÍTICA DA RAZÃO PURA* DE IMMANUEL KANT.

Se desejarmos dividir os filósofos da experiência até Kant em duas grandes correntes, devemos concordar com as designações oferecidas pelo eminente filósofo Émile Boutroux (1968, p. 40): de um lado estão os filósofos *intelectualistas*, de onde surgem os nomes de Platão, Descartes e Leibnitz; de outro, os filósofos *sensualistas*, que alcançarão seu ápice na escola filosófica inglesa, com o empirismo de Locke e o ceticismo de Hume. Para os primeiros, os *intelectualistas*, não há diferença senão de grau entre o conhecimento intelectual e sensível²⁵. Os *sensualistas*, por sua vez, tendem a levar o conhecimento intelectual para a sensibilidade, “tornando a ideia uma degradação da sensação” (BOUTROUX, 1968, p. 40). A dificuldade comum a essas duas correntes é que ambas atravessam todo o tempo do *sensual ao intelectual* ou do *intelectual ao sensual*. Em outros termos, nenhuma delas se achava capaz

²⁴ *Ibidem*, p. 5.

²⁵ *Ibidem*, p. 41-42

de valer-se das riquezas que fossem contrárias a sua opção²⁶. Deste modo, para os *sensualistas*, a sensibilidade ofuscava qualquer procedimento do conhecimento intelectual; ao passo que, para os *intelectualistas*, a experiência sensível não passava de um mero “traço de sensação”, quando comparada à ideia e à razão²⁷.

É justamente em uma posição intermediária – entre a “fonte primária” (as sensações) e o “produto” (conhecimento) –, que Kant erigirá sua obra crítica²⁸. Kant apartará sensibilidade e inteligência – unidas desde a filosofia clássica – para dar-lhes autonomia, para libertá-las de uma metafísica anterior que não sabia lidar com elas senão conectando-as diretamente. Essa “autonomia das partes” significava uma ruptura em relação ao saber filosófico de sua época, que, nessa matéria, não sabia senão ir do polo sensível ao polo inteligível, valorizando-os ou desvalorizando-os segundo sua doutrina²⁹. A revolução filosófica kantiana começou ao se perceber que a *constituição da sensibilidade* não poderia de modo algum se igualar à *constituição da razão*: caso fosse necessário à filosofia revelar a metafísica como um sistema, era preciso compreender que cada uma dessas partes se realizaria ao seu próprio modo. A separação da *sensibilidade* e da *inteligência* realizada por Kant levou os filósofos das gerações posteriores a sempre reconsiderar se acaso seus conteúdos se faziam passar de um domínio a outro – com o risco do inconsequente aniquilamento de um deles.

Em sua obra mais famosa, a *Crítica da Razão Pura*, Kant estabelece os princípios da experiência em duas estâncias: o *entendimento* e a *sensibilidade*. Uma das mais importantes ambições kantianas é compreender as *condições de possibilidade de uma experiência (Erfahrung)*. Para Kant, a experiência não envolve apenas a sensação provocada por um objeto ou o conhecimento da ideia do objeto. Mais precisamente, a experiência kantiana é “o produto tanto de objetos externos afetando nossa sensibilidade quanto da operação de nossas faculdade cognitivas em resposta a esse efeito” (GUYER; WOOD, 2009 p. 6)³⁰. O filósofo alemão está evidentemente interessado em sustentar uma base epistemológica para o conhecimento que não dependa somente da sensibilidade ou somente do intelecto, mas que seja um ato que os conjuge e que ao mesmo tempo os mantenha independentes:

²⁶ *Ibidem*, p. 40

²⁷ Este é um modo muito geral de tratar filósofos extremamente importantes e diferentes entre si, mas ainda assim o fazemos apenas para tentar delinear – com a ajuda de Boutroux – o momento dos debates intelectuais em que Kant se situa. O capítulo “*Sensibilité et entendement*” de seu livro *La philosophie de Kant* traz maiores detalhes sobre ambas as correntes filosóficas: (BOUTROUX, 1968, p. 39-47)

²⁸ “Entre a fonte primária e os produtos, há qualquer coisa de intermediária: é o trabalho pelo qual o 'obrador', em virtude de suas faculdades, termina sua obra. É isto que Kant se esforçará em se agarrar”. (BOUTROUX, 1968, p. 42) Nossa tradução. Em razão da greve da Biblioteca da UFRJ, não foi possível reaver o livro “*La philosophie de Kant*” de Émile Boutroux para reproduzir o texto na língua original.

²⁹ *Ibidem*, p. 41-42

³⁰ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*But experience is the product both of external objects affecting our sensibility and of the operation of our cognitive faculties in response to this effect*”.

Essa nova ciência, que Kant chama de transcendental, não lida diretamente com objetos da cognição empírica, mas investiga as condições de possibilidade de nossa experiência deles ao examinar as capacidades mentais que são requeridas a nós para ter qualquer cognição de quaisquer objetos. (GUYER; WOOD, 2009, p.6)³¹

Kant, portanto, cinde os dois polos que até então se encontraram unidos na história da filosofia – a “percepção sensível” e o “intelecto” – para dar-lhes uma nova autonomia e designação: a sensibilidade e o entendimento. A experiência não pode ser justificada apenas pela sensibilidade, como pretendiam os empiristas ingleses, e menos ainda na representação ideal da realidade. A experiência se torna, com Kant, o ato de simultaneamente receber o que nos oferece o objeto na forma de uma percepção (sensibilidade) e a capacidade de relacionar os dados em uma estrutura intelectual (entendimento)³².

O *entendimento* é um conhecimento *a priori* (KANT, 2009, p. 156). Isto é dizer que, de acordo com Kant, ele existe antes mesmo da percepção sensível. Em outros termos: a “estrutura intelectual” capaz de lidar com o campo do sensível deve necessariamente anteceder qualquer dado sensível. O entendimento, enquanto estrutura cognoscente, prescinde do que é recebido pela sensibilidade. Naturalmente, por dependerem do entendimento, os dados provenientes da sensibilidade são considerados por Kant como *a posteriori*³³. O sensível precisa da estrutura do entendimento para se tornar uma experiência e o entendimento é por esta razão a própria “condição de possibilidade” da experiência. Surge, portanto, um *entendimento* que em nada se mistura com a *sensibilidade*, pois mantém parte de sua fonte de conhecimento completamente apartada do sensível:

Agora, esses conhecimentos universais, que ao mesmo tempo tem o caráter de uma necessidade interior, devem ser claros e certos por eles mesmos, independentemente da experiência; como consequência podemos chamá-lo de conhecimento *a priori*; ao contrário daquele que é meramente retirado da experiência que é, tal como é posto, conhecido somente *a posteriori*, ou empiricamente (KANT, 2009, p.127)³⁴.

Já no início de sua obra, Kant (2009, p. 128) apresenta sua inovação filosófica: os conhecimentos que fazem parte do entendimento *a priori* (que não dependem do sensível para

³¹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*This new science, which Kant calls 'transcendental', dos not deal directly with objects of empirical cognition, but investigates the conditions of the possibility of our experience of them by examining the mental capacities that are requieres for us to have any cognition of objects at all*”

³² GUYER; WOOD, 2009, p. 6

³³ *Ibidem*, p. 156

³⁴ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*Now such universal cognitions, which at the same time have the character of inner necessity, must be clear and certain for themselves, independently of experience; hence one calls them a priori cognitions: whereas that which is merely borrowed from experience, as it is put, cognized only a posteriori, or empirically*”

existir). São ideais, transcendentais, em nada frutos da contingência proveniente da sensibilidade. Nenhuma *experiência sensível* pode criar, anular ou reconfigurar os elementos estruturais desse entendimento puro *a priori*³⁵. Kant acredita que “embora todo nosso conhecimento comece com a experiência, isto não significa, entretanto, que todo ele se origine na experiência” (KANT, 2009, p. 136)³⁶. Nesse sentido, há uma experiência que não coincide com o sensível – e esta já é uma grande discordância em relação à filosofia empírica de sua época. Ao contrário do que parece, Kant não é contra a *sensibilidade* ou contra o *objeto*, ou ainda a favor do *sujeito*. O que ele realiza em sua filosofia é constituir epistemologicamente duas “estruturas” imiscíveis, cada uma com seu modo próprio de realização. Inexiste um conhecimento do sensível por ele mesmo – sem o suporte do entendimento –, tal como não há um conhecimento apenas pela razão pura, que não passe necessariamente pelo sensível:

Um ponto fundamental da Crítica é negar que nós podemos ter conhecimento de coisas através da razão pura sozinha, mas somente aplicando as categorias aos dados puros ou empíricos estruturados pelas formas de intuição (WOOD & GUYER, 2009, p. 13)³⁷.

Mas qual é, afinal, a composição do *entendimento*? O *entendimento* é basicamente realizado por duas vias integradas: a *intuição*, isto é, o tempo e o espaço; e as *categorias*, contando doze “conceitos fundamentais” (GUYER & WOOD, 2009, p. 8). Nas palavras de Kant:

Há, contudo, duas condições pelas quais o conhecimento de um objecto é possível: a primeira é a *intuição*, pela qual é dado o objeto, mas só como fenômeno; a segunda é o *conceito*, pelo qual é pensado um objeto que corresponde a intuição. (KANT, 2000, p. 124)

Para que haja sensível, para que os dados dos sentidos existam, é preciso que eles, em primeiro lugar, sejam intuídos. *Intuição (Anschauung)* significa, para Kant, o “reconhecimento” desses dados na forma de *espaço* e de *tempo*³⁸. Não é, enfim, a *experiência sensível* que apresenta o mundo para nós. Ao contrário, é necessário que façamos a intuição da presença desses dados na forma espaçotemporal. Se, digamos, um objeto se apresenta diante

³⁵ Como afirma Bertrand Russell (1957, v. III, p. 262), “embora nada de nosso conhecimento possa transcender a experiência, [ela] é, não obstante, em parte *a priori*, e não inferido indutivamente da experiência”.

³⁶ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*But although all our cognition commences with experience, yet it does not on that account all arise from experience*”

³⁷ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*A fundamental point of the Critique is to deny that we ever have knowledge of things through pure reason alone, but only by applying the categories to pure or empirical data structured by the forms of intuition*”.

³⁸ GUYER & WOOD, *op. cit.*, p. 7

de nós, ele já se apresenta preenchendo um certo espaço e realizado em um certo tempo. É “condição de possibilidade da experiência” que o material oferecido pela sensibilidade seja *realizado* (no sentido de se tornar uma realidade) nas estruturas do tempo e do espaço (KANT, 2000, p. 69).

É importante lembrar que, para Kant, tanto a ideia de tempo quanto a de espaço não podem de modo algum se originar na sensibilidade³⁹. Trata-se de uma estrutura apartada do sensível que, ainda assim (e justamente por isso), permite a *experiência sensível*. A *intuição do espaço* não é jamais retirada de uma exterioridade sensível, mas é “a fundação de toda a verdade da sensibilidade exterior” (KANT apud WOOD; GUYER, 2009, p. 43): o que é exterior só pode ser inferido através de uma intuição espacial providenciada pelo entendimento, jamais da própria sensibilidade. Igualmente, a *intuição temporal* não pode ser deduzida ou inferida a partir da realidade sensível, da observação da passagem do tempo, por exemplo, mas se configura como pressuposta já no ato de intuição, como *a priori*, isto é, não haurida na *sensibilidade*. Carece também dizer que o espaço em Kant é geométrico⁴⁰, e que seu tempo é cronológico: “há somente um tempo, no qual todos os diferentes tempos não podem ser colocados simultaneamente, mas somente um após o outro” (KANT, 2009, p. 303)⁴¹. Não há espaço que possa exceder o idealismo da geometria; não há tempo que possa ir além do tempo linear progressivo.

Há, todavia, a já referida outra parte do *entendimento* – e, como tal, *a priori* – que se faz indispensável ao lidar com os dados dos sentidos: as *categorias*. Categorias são conceitos fundamentais através dos quais referenciamos o que é proveniente da sensibilidade, sendo, não obstante, subordinadas às coordenadas espaço-temporais (GUYER & WOOD, 2009, p. 10). Ao criar a noção de “categorias”, Kant está dialogando diretamente com Aristóteles e com a tradição escolástica (MOREIRA, 2004, p. 2). Para Aristóteles, as categorias se relacionam ao modo de dizer o ente:

As categorias [para Aristóteles] são conceitos universais e também gêneros últimos de todos os predicados de conhecimento. A determinação do estatuto das “categorias” de Aristóteles [constituem] dez figuras ou gêneros gerais que classificam por suas distintas funções os termos isolados de uma sentença declarativa [...] Nossa reflexão busca o modo como eles instauram e fundamentam suas categorias, estes diferentes modos de dizer a verdade. Em Aristóteles, estes modos de dizer, de predicar algo de algo, estão fundamentados na relação entre a essência (*ousia*) e o que com ela coincide (*tà symbebekota*). E categorias são, tanto “*ton katà medemían synplokèn legomenon*” “coisas ditas sem cópula”, i.e., palavras

³⁹ GUYER; WOOD, *op. cit.*, p. 4-3

⁴⁰ KANT, 2009, p. 176.

⁴¹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*For there is only one time, in which all different times must not be placed simultaneously but only one after another*”

isoladas, como também “*skhemata ton kategorion*” “figuras de predicação” entre as diversas formas de dizer o ente, pois o ente, ainda que primordialmente uma essência (*ousia*), é o que se diz de vários modos (*toon legetai pollakós*). (MOREIRA, 2004, p. 1-2)

Desse modo, as categorias aristotélicas são os modos pelos quais se pode dizer a verdade (ou, a partir dela, a mentira) sobre um ente. Para Aristóteles, a verdade não provém senão das coisas mesmas⁴². É, portanto, através de categorias que se pode predicar uma substância, dizer algo sobre alguma coisa. No dizer de Kant, as *categorias aristotélicas* contam dez:

A procura destes conceitos fundamentais foi empresa digna de um espírito tão perspicaz como Aristóteles. Como, porém, não estava de posse de um princípio, respingou-os à medida que se lhe deparavam e reuniu assim primeiramente dez, a que deu o nome de categorias (predicamentos) (KANT *apud* MOREIRA, 2004, p. 3)

Se é verdade que Aristóteles preserva a noção de essência (*ousia*), não há, porém, uma unidade concentrada no sujeito⁴³ que seria capaz de fazer aparecer um objeto a partir do “enquadramento de um fenômeno por um juízo” (MOREIRA, 2004, p. 2). Em outros termos, a filosofia kantiana mantém um Eu – embora Kant use pouco essa palavra – que, por ser o lugar do entendimento, é também a sede dos juízos que se pode fazer sobre as coisas. O saber e a verdade se deslocam dos entes, das coisas, como nos apresentava Aristóteles na *Metafísica*, para se concentrarem agora na “estrutura intelectual” no instante em que acessava o sensível⁴⁴. De forma análoga às categorias aristotélicas, que são diferentes formas de dizer algo sobre um ente, as categorias kantianas, situadas no entendimento, são as diferentes formas de enquadrar algo que aparece sensivelmente. Kant expõe as doze categorias sistematicamente, no que ficou conhecido como “a tabela das categorias”:

Quantidade: unidade, pluralidade, totalidade.
 Qualidade: realidade, negação, limitação.
 Relação: substância [e acidente], causa [e efeito], comunidade [ação recíproca].
 Modalidade: possibilidade-impossibilidade, existência-inexistência, necessidade-contingência. (KANT, 2009, p. 212)

⁴² *Ibidem*, p. 2. Aristóteles afirma que “a verdade o que considera ser separado o que está separado e ser reunido o que está reunido, falseia porém aquele que se mantém contrariamente às coisas. [...] Pois não é por seres por nós verdadeiramente considerado branco que tu és branco, mas por tu seres branco é que nós, dizendo isto, desvelamos a verdade” (ARISTÓTELES *apud* MOREIRA, *op. cit.*, p. 2).

⁴³ Como salienta F. Santoro Moreira (2004, p. 3), o princípio que se baseava Kant – e que Aristóteles e todos os gregos não dispunham – era o de um unidade aperceptiva que transcendia o tempo e que se mantinha estável como sede do juízo: “Este princípio é o fundamento de todo o conhecimento objetivo na consciência, o qual apresenta as categorias como conceitos do entendimento que se originam no Eu, quer dizer, no sujeito transcendental que pensa e assim, nos juízos pensados, faz a ligação entre sujeito e predicado” (KANT *apud* MOREIRA, 2004, p. 3).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 3.

Essa tabela de categorias é uma elaboração de uma tabela das funções lógicas dos julgamentos:

Quantidade: universal, particular, singular
 Qualidade: afirmativo, negativo, infinito
 Relação: categórica, hipotética, disjuntiva
 Modalidade: problemática, assertórica, apodítica (KANT, 2009, p. 206)

Desse modo, a partir da lógica, Kant erige seus doze conceitos fundamentais através dos quais se torna epistemologicamente possível categorizar um dado sensível. As categorias, por fazerem parte do entendimento, são *a priori* e se subordinam à intuição, não sendo de modo algum criadas pela sensibilidade. As categorias apenas lidam com a percepção sensível. É igualmente importante dizer que, para Kant, as categorias não tem *uso* senão junto à sensibilidade, embora tenham *existência*. A ideia de uma categoria pura, sem ligação com a sensibilidade (tal como a de intuição pura), existe apenas com um “significado transcendental”, mas jamais é capaz de realizar uma experiência. (GUYER & WOOD, 2009, p. 9). O entendimento puro, portanto, não pode determinar qualquer objeto real, uma vez que os objetos só se definem se tomados também pela sensibilidade⁴⁵. Dito de outro modo, o entendimento não é mais que a condição formal para o uso, mas que só se realiza completamente (ou seja, se torna uma experiência) na síntese entre *a priori* e *a posteriori*, na síntese entre entendimento e sensibilidade:

As categorias puras, sem as condições formais da sensibilidade, têm significado apenas transcendental, porque este uso é, em si mesmo, impossível, na medida em que lhe faltam todas as condições para qualquer uso (dos juízos) ou seja, as condições formais da subsumção de um eventual objeto nesses conceitos. Sendo assim, se elas (enquanto simples categorias puras) não devem servir para uso empírico nem para uso transcendental, de nada servem, pois, se as desligarmos da sensibilidade, isto é, se não podem ser aplicadas a um objeto possível, são simplesmente a forma pura do uso do entendimento em relação aos objeto em geral e ao pensamento, sem que só por elas se possa pensar ou determinar qualquer objeto (KANT, 2000, p. 265).

Se a Crítica da Razão Pura é uma obra que confere mais atenção aos processos *a priori*, nem por isso ela ignora a sensibilidade. Kant se ocupa do sensível ao longo de todo

⁴⁵ “Vimos, nomeadamente, que tudo o que o entendimento extrai de si próprio, sem o recurso da experiência, não serve para qualquer outra finalidade que não seja o uso da experiência. Os princípios do entendimento puro, quer sejam constitutivos *a priori* (como os matemáticos), quer meramente regulativos (como os dinâmicos), contêm apenas, por assim dizer, o esquema puro para a experiência possível, pois a unidade desta provém, unicamente, da unidade sintética que o entendimento, por si só, originariamente, concede à síntese da imaginação, relativamente à apercepção; com essa unidade, devem os fenômenos, como *data* para um conhecimento possível, encontrar-se já *a priori*” (KANT, 2000, p. 258).

livro, mas é sobretudo no no terceiro capítulo da “Analítica dos princípios” que o abordará mais diretamente⁴⁶. Kant analisa o problema da sensibilidade ao diferenciar os termos *fenômeno* e *númeno*. O primeiro termo, o fenômeno, é “o que aparece”, ou seja, no instante da experiência, o que surge diante de nós⁴⁷. Sem dúvida, o fenômeno é também constituído pelo entendimento – e não apenas pela sensibilidade – uma vez que, para que algo *apareça*, de acordo com o pensamento kantiano, é necessário que seja intuído e categorizado. Como já foi dito por Guyer e Wood (2009, p. 12), Kant apresenta o termo fenômeno como se fosse autoexplicativo, sem se dedicar a considerações mais detalhadas. Por outro lado, há o númeno, que foi objeto de muita discussão. Já se disse que o númeno – que significa literalmente “o que é pensado” – era a “coisa-em-si”, de acesso impossível ao entendimento⁴⁸. No entanto, o númeno não é mais que a compreensão de como as coisas devem ser em si mesmas através do entendimento puro⁴⁹:

“O nosso entendimento recebe, deste modo, uma ampliação negativa, porquanto não é limitado pela sensibilidade, antes limita a sensibilidade, em virtude de denominar *númenos* as coisas em si (não consideradas como fenômenos). Mas logo, simultaneamente, impõe a si próprio os limites, pelos quais não conhece as coisas em si mediante quaisquer categorias, só as pensando, portanto, com o nome de algo desconhecido” (KANT, 2000, p. 271).

Para melhor compreender o sentido do númeno, cabe lembrar, antes de mais nada, que o entendimento é limitante no que diz respeito à sensibilidade; ou seja, não se pode apreender de modo algum “as coisas como elas são” mas apenas “as coisas como elas aparecem” (o fenômeno) (KANT, 2009, p. 348). O entendimento lida com fenômenos, mas só indiretamente com as coisas: não há encontro direto entre razão pura e coisa-em-si. Entretanto, Kant acredita que, através do entendimento puro, é possível construir as *coisas como elas devem ser nelas mesmas* – e não “as coisas como realmente são” (GUYER & WOOD, 2009, p. 13). Em outros termos, para Kant, é possível constituir a coisa-em-si através do entendimento puro: eis o que é o númeno⁵⁰. Desse modo, Kant tenta ultrapassar os limites do próprio entendimento em relação ao objeto, reunindo assim a coisa e o entendimento em uma atmosfera ideal, mas sediada no sujeito. É a sensibilidade pura alcançada através da razão pura.

Todavia, o ato de divisão dessas duas “estruturas” independentes – entendimento e sensibilidade – não constitui a *Erfahrung* de Kant. É verdade que Kant utiliza diversas vezes a

⁴⁶ KANT, 2009, p. 338-365.

⁴⁷ GUYER; WOOD, *op. cit.*, p. 12-13

⁴⁸ *Ibidem*, p. 12

⁴⁹ *Ibidem*, p. 13

⁵⁰ Talvez uma contradição, Kant rejeitou que o entendimento pudesse construir qualquer representação sem a sensibilidade (GUYER; WOOD, *op. cit.*, p. 12).

palavra *Erfahrung* para determinar a experiência sensível, o fenômeno, isso que nos aparece pelos sentidos. Esses são, de acordo com o filósofo Gabriel Amengual (2006, p. 3), os sentidos “mais simples” de experiência em Kant: a sensação ou impressão sensitiva e o conhecimento empírico. Amengual nos adverte para o fato de que há em Kant – como em nenhum outro filósofo anterior – uma tendência a pensar a *Erfahrung* como uma operação de conhecimento, seja ela sensível ou não. Ou como diz melhor o autor:

No contexto do empirismo e do ceticismo, a experiência é interpretada como o ponto de partida do processo cognitivo e como seu conteúdo. Para Kant, ao contrário, a experiência aparece fundamentalmente como resultado, como o produto da actividade cognitiva, na que necessariamente intervém como suporte de todo o conjunto de condições trazidas pela subjetividade humana (AMENGUAL, 2006, p. 2)⁵¹

Naquela acepção “simples” de experiência, talvez pela influência de Locke⁵², trata-se de uma experiência proveniente apenas do sensível. Porém, como se sabe, não há para Kant sensibilidade que exista sem entendimento. Kant afirma que “a experiência é, sem dúvida, o primeiro produto surgido de nosso entendimento ao elaborar a matéria bruta das impressões sensíveis” (KANT *apud* AMENGUAL, 2006, p. 5). O conhecimento empírico já é – nele mesmo – um conhecimento que depende inteiramente das faculdades do entendimento: a *Erfahrung* é sempre um produto elaborado e o “conhecimento se vê limitado ao que nos aparece” (AMENGUAL, 2006, p. 6). Para Kant, a verdadeira *Erfahrung*, a “experiência total”, como a chama Howard Caygill (2000, p. 186), é precisamente a síntese operativa entre entendimento e sensibilidade. Essa experiência – que é, enfim, a que se deve tomar em conta na obra kantiana – existe em função de uma operação sintética entre os dados dos sentidos e o entendimento:

Sem sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado e, sem entendimento, nenhum seria pensado. Os pensamentos sem conteúdo são vazios; as intuições sem conceitos são cegas. Por isso é tão necessário fazer sensíveis os conceitos (quer dizer, adicionar o objeto na intuição) como fazer inteligíveis as intuições (quer dizer, submetê-las a conceitos). As duas faculdades ou capacidades não podem intercambiar suas funções. Nem o entendimento pode intuir nada, nem os sentidos podem pensar nada. O conhecimento unicamente pode surgir da união de ambos (KANT *apud* AMENGUAL, 2006, p. 6)⁵³.

⁵¹ Nossa tradução. Texto original: “*En el marco del empirismo y el escepticismo, la experiencia se interpreta como el punto de partida del proceso cognoscitivo y como su contenido. Para Kant, en cambio, la experiencia aparece fundamentalmente como el resultado, como el producto de la actividad cognoscitiva, en la que necesariamente interviene como soporte todo el conjunto de condiciones interpuestas por la subjetividad humana*”.

⁵² CAYGILL, 2000, p. 185.

⁵³ Nossa tradução. Texto original: “*Sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello*

O conceito de experiência (*Erfahrung*) em Kant é dual: em uma primeira acepção, ele representa a própria sensibilidade. Em diversos momentos da *Crítica da Razão Pura*, Kant coincide o conceito de *Erfahrung* com a sensibilidade. Porém, como a própria sensibilidade não procede como conhecimento por si própria, é preciso que ela seja intuída e categorizada, é preciso, enfim, que o entendimento e a sensibilidade se sintetizem, gerando o produto experiência – que é, sem dúvida, um conhecimento:

De modo que poderíamos resumir o conceito kantiano de experiência dizendo que, em sentido estrito, é o “conhecimento do dado sensivelmente”. Mas, talvez, mais importante que este aspecto é o seguinte: a experiência é o começo do conhecimento, não é algo prévio a ele, de tal menira que o conhecimento começa com a experiência, uma vez que a experiência é conhecimento, o primeiro conhecimento. A experiência não é só material prévio ao conhecimento, mas conhecimento, conhecimento propriamente dito, elaborado (AMENGUAL, 2006, p. 4)⁵⁴.

Embora sejam autônomas as entidades da experiência (entendimento e sensibilidade), a experiência kantiana se realiza em uma operação de *síntese*: quando há experiência, há o *sensível intuído espaçotemporalmente e categorizado*. A *Erfahrung* kantiana é uma unidade sintética, a despeito da autonomia de suas partes. Isso que parece a muitos um dualismo ou uma contradição, é, para Kant, a mais coerente forma de conhecimento:

Essa unidade sintética, porém, só pode ser a da ligação do diverso de uma *intuição* dada em geral numa consciência originária, conforma às categorias, mas aplicada somente à nossa intuição sensível. Por conseguinte, toda a síntese, pela qual se torna possível a própria percepção, está submetida às categorias; e como a experiência é um conhecimento mediante percepções ligadas entre si, as categorias são condições da possibilidade da experiência e têm pois também validade *a priori* em relação a todos os objetos da experiência [sensível] (KANT, 2000, p.164)

Portanto, a experiência – para existir de fato – necessita que as estruturas do entendimento (a intuição e as categorias) e a receptividade do sensível se realizem integralmente em um único ato de percepção. Não se trata apenas de uma unificação dos dois

es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). Las dos facultades o capacidades no pueden intercambiar sus funciones. Ni el entendimiento puede intuir nada, ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento únicamente puede surgir de la unión de ambos"

⁵⁴ Nossa tradução. Texto original: “*De manera que podríamos resumir el concepto kantiano de experiencia diciendo que, en sentido estricto, es "conocimiento de lo dado sensiblemente". Pero quizás más importante que este aspecto es el siguiente: la experiencia es el comienzo del conocimiento, no algo previo a él, de tal manera que el conocimiento empieza con la experiencia, puesto que la experiencia es conocimiento, el primer conocimiento. La experiencia no es sólo el material previo al conocimiento, sino conocimiento, conocimiento propriamente dicho, elaborado*”

polos em um apenas; não há, igualmente, dualismo na criação do conhecimento⁵⁵. Mais precisamente, trata-se da “adaptação mútua do conceito e da intuição” ao material apresentado pelo sensível (CAYGIL, 2000, p. 187).

Kant formulou as bases para uma experiência através da síntese entre duas estruturas autônomas e com isso ergueu uma nova filosofia. A proposta que Kant trazia para a *Erfahrung* não agradou nem aos empiristas nem aos idealistas: seu golpe ao empirismo dificultava o caminho dos que pretendiam erigir o conhecimento a partir da sensação; já os racionalistas se viram obrigados a reconhecer a impossibilidade de “fundamentar o conhecimento na autoconsciência” (AMENGUAL, 2006, p. 3). Grande parte das críticas que foram feitas a obra de Kant concernem ao conceito pobre de experiência, que não compreendia a síntese senão em termos de um espaço euclidiano e da mecânica de Newton⁵⁶. Veremos, então, qual é a crítica que Walter Benjamin realiza à grande obra kantiana.

1.1.5. “SOBRE O PROGRAMA DA FILOSOFIA DO PORVIR”

O ensaio *Sobre o programa da filosofia do porvir*, escrito em 1918 e não publicado em vida, reflete as leituras que Walter Benjamin realizou da obra de Kant e dos neo-kantianos. Nesse artigo, Benjamin não só realiza um balanço das teorizações kantianas acerca do caráter da *experiência* e do *conhecimento*, mas sobretudo apresenta as tarefas do filósofo do futuro. Sabe-se, através das correspondências da época, que Benjamin jamais desejou publicar esse artigo: “o principal propósito do ensaio era a auto-orientação e o desejo de clarificar sua própria posição filosófica” (STEINER, 2010, p. 34)⁵⁷. O ensaio surgiu de conversas que Benjamin teve com seu amigo Gershom Scholem a respeito não apenas dos estudos judaicos mas igualmente do modo pelo qual os pós-kantianos encaravam a experiência. Em uma carta a Scholem de 1917, recolhida por Uwe Steiner, Walter Benjamin define sua busca na obra kantiana (e sua relação com o judaísmo): “Somente no espírito de Kant e Platão e, eu acredito, através da revisão e posterior desenvolvimento de Kant, pode a filosofia se tornar uma doutrina ou, ao menos, ser nela incorporada” (BENJAMIN *apud* STEINER, 2010, p. 35)⁵⁸. Ao que parece, além do contato direto com os textos de Kant, Benjamin foi fortemente influenciado pela escola neo-kantiana de Marburg, especialmente pela obra de Hermann

⁵⁵ AMENGUAL, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁶ CAYGILL, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁷ Nossa tradução. Texto original: “*The essay’s principal purpose was self-orientation and the desire to clarify his own philosophical position*”.

⁵⁸ Nossa tradução. Texto original: “*Only in the spirit of Kant and Plato and, I believe, by means of the revision and further development of Kant, can philosophy become doctrine or, at least, be incorporated in it*”.

Cohen, cujo livro *Kants Theorie der Erfahrung* (“A teoria da experiência de Kant”) causou impacto negativo tanto em Scholem quanto em Benjamin (STEINER, 2010, p. 35):

Tão claramente quanto, portanto, o manifesto de Benjamin é focado na filosofia acadêmica, ele não se limita ao que essa disciplina tem a oferecer. Uma indicação pode ser a sua reação e a de Scholem ao estudo *Kants Theorie der Erfahrung* de Cohen. Eles começaram a lê-lo juntos em Bern, mas logo desistiram, desapontados. O ensaio programático ele mesmo, contudo, tem claramente delineados os limites que o separam do neo-kantianismo. (STEINER, 2010, p. 35)⁵⁹

Segundo Steiner, a postura filosófica da escola de Marburg – e especialmente de seu líder, Hermann Cohen – era a redução de qualquer experiência ao modelo positivista, que buscava na matemática e nas ciências naturais seu padrão epistemológico:

Herman Cohen (discípulo de Lange e sucessor à cadeira de filosofia em Marburg), enquanto enfaticamente rejeitava a justificação fisiológica para a teoria do conhecimento, advocava uma visão da concepção kantiana da *experiência* que, em uma análise final, era idêntica ao conhecimento surgido nas matemáticas e ciências naturais. Benjamin acreditava que a fraqueza do neo-kantianismo resultava da sua cumplicidade com o positivismo, cuja ligação mesma nem tinha se dado conta. (STEINER, 2010, p. 36)⁶⁰

Seja pela própria *Crítica*, seja através de Cohen, a presença da filosofia kantiana vinha tomando cada vez mais importância na obra de Walter Benjamin. No livro *Walter Benjamin: the colour of experience* (“Walter Benjamin: a cor da experiência”), cuja primeira parte é dedicada quase que exclusivamente à relação entre Kant e Benjamin, o filósofo Howard Caygill percorre os textos menos conhecidos (algumas vezes, fragmentos de poucas linhas) para revelar a parcial apropriação e recusa benjaminiana da experiência apresentada na *Crítica da Razão Pura*. De acordo com Caygill, nos escritos anteriores a *Sobre o programa* já é possível entrever o inconformismo de Benjamin quanto ao caráter da experiência kantiana (CAYGILL, 1998, p. 2). Embora esses textos – que variam entre 1913 e 1917 – sejam distintos entre si pelos assuntos sobre os quais dissertam, todos eles parecem apontar não

⁵⁹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “As clearly, therefore, as Benjamin’s philosophical manifesto is focused on academic philosophy, he does not limit himself to what this discipline has to offer. An indication of this may be his and Scholem’s reaction to Cohen’s study *Kants Theorie der Erfahrung*, a foundational work of the Marburg School. They started reading it together in Bern but soon gave up in disappointment. The programmatic essay itself, however, has clearly delineated the boundaries that separate it from neo-Kantianism.”

⁶⁰ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Hermann Cohen (Lange’s disciple and successor to the chair of philosophy at Marburg), while emphatically rejecting the physiological justification for the theory of knowledge, did advocate a view of Kant’s conception of experience that, in the final analysis, was identical with the knowledge arrived at in mathematics and the natural sciences. Benjamin believed that the weakness of neo-Kantianism resulted from its complicity with positivism, of which collusion it itself was not even aware. Hence he considered himself able to recognize this failure especially in the neo-Kantian conception of system”.

apenas a precariedade de uma experiência que se realiza em bem definidos termos de sujeito-objeto, mas, do mesmo modo, a impossibilidade da experiência kantiana em suportar o absoluto:

“Nesses escritos, Benjamin questiona não apenas a estrutura do conceito kantiano de experiência, mas também suas mais básicas asserções que são: a) há uma distinção entre o sujeito e o objeto da experiência e b) que não pode haver experiência do absoluto. [...] Os grupos sobreviventes de fragmentos [...] providenciam uma importante evidência para a ambição de Benjamin em compreender e rerepresentar o conceito kantiano de experiência e mapear um novo espaço filosófico capaz de conter a experiência do absoluto. (CAYGILL, 1998, p. 3)⁶¹

Um ano antes de seu ensaio *Sobre o programa da filosofia do porvir*, Benjamin havia escrito um pequeno artigo – igualmente não publicado – criticando a experiência e o conhecimento em Kant, mas acima de tudo refutando parte das elaborações pós-kantianas da *Crítica*. Nesse artigo, intitulado *Sobre a percepção*, Walter Benjamin critica – ao mesmo tempo em que estuda – os problemas que concernem à *experiência* em Kant. Embora se trate de um texto nada simples, Benjamin, ao que parece, compreendeu objetivamente que Kant tinha apartado as duas instâncias – o entendimento e a sensibilidade – para não permitir que a *experiência* fosse determinada apenas pelo entendimento ou conferida integralmente aos desígnios da sensação (BENJAMIN, 2000, p. 95). Na verdade, a crítica severa que Benjamin faz a Kant – e sobretudo ao neo-kantianismo – inicia-se apenas quando tomou consciência da insuficiência da experiência kantiana para suportar a totalidade e diversidade do real⁶². Trata-se, no caso kantiano, de uma experiência científica, própria do Iluminismo:

O conceito de experiência que Kant relaciona ao conhecimento, sem jamais ter postulado a continuidade, não é do mesmo escopo dos primeiros filósofos. O que para ele conta é o conceito de experiência científica. [...] Presumivelmente, o interesse kantiano era o de pôr freios aos voos vazios de imaginação que foram alcançados por outros meios que não a Estética Transcendental (BENJAMIN, 2000, p. 94)⁶³.

⁶¹ Nossa tradução. Texto original: “*In these writings Benjamin questions not only the structure of Kant’s concept of experience, but also its basic assumptions that (a) there is a distinction between the subject and the object of experience and (b) that there can be no experience of the absolute. [...] The surviving groups of fragments associated with these projects provide important evidence for Benjamin’s ambition to comprehend and recast Kant’s concept of experience and to chart a new philosophical space able to contain the experience of the absolute*”.

⁶² “Benjamin veementemente rejeita a base científica do conceito kantiano de experiência, retirado da física matemática newtoniana” (CAYGILL, 1998, p. 23).

⁶³ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*The concept of experience that Kant relates to knowledge, without ever postulating continuity, has nothing like the same scope as that of earlier thinkers. What counts for him is the concept of scientific experience. [...] Presumably, Kant’s interest in putting a stop to empty flights of fancy could have been achieved by others means than the theory of the Transcendental Aesthetic*”.

O rigor kantiano – que restringe a experiência apenas ao sentido “científico” (intuído espaçotemporalmente e apreendido por uma série de categorias matemáticas e dinâmicas) – é certamente limitante, mas esse “limite” não é necessariamente incontornável. Antes de tudo, Benjamin relembra que não havia, à época do Iluminismo, necessidade para outro modo de experiência que não fosse, em si, reduzido a um mínimo de sentido⁶⁴. Seria, sem dúvida, uma farsa, um equívoco epistemológico constituir uma experiência repleta de significado quando a realidade iluminista a contradizia. Não obstante, Benjamin denega que a epistemologia kantiana deva a isso se restringir: carecia então utilizar parte do sistema kantiano para outras qualidades de experiência. Já nesse artigo de 1917, Benjamin distingue a experiência no sentido kantiano, isto é, a imediata, natural (chamada apenas de *experiência*), de uma outra experiência, exaltada, próxima a Deus e ao divino, estruturada no próprio conhecimento (à qual Benjamin acolhe sob o nome de *conhecimento de experiência* (*Erkenntnis von Erfahrung*)⁶⁵. A *Erfahrung* em Kant, como vimos anteriormente, é o início de um conhecimento. Benjamin, porém, pretende situar epistemologicamente uma experiência que coincida com o próprio conhecimento, um *conhecimento de experiência*. Em outras palavras, sem desprezar a experiência como produto cognitivo da síntese entre entendimento e sensibilidade, Benjamin quer também reconhecer a realidade de uma experiência que é continuidade do próprio conhecimento:

“Para o conceito de conhecimento, experiência não é nada de novo e estranho a ele, mas somente ele mesmo em uma forma diferente; experiência como o objeto do conhecimento é a unificada e contínua multiplicidade do conhecimento” (BENJAMIN, 2000, p. 95)⁶⁶.

Ao contrário da “*experiência*”, que deveria ser intuída e categorizada, o “*conhecimento de experiência*” só poderia ser acessado através da dedução⁶⁷. Essa *experiência* – fundada “através” do conhecimento – não poderia ser escrutinada pelo aparelho *a priori* kantiano, tal como fora aquela do primeiro tipo. Na realidade, Benjamin acredita que Kant só categorizou a experiência imediata pois não havia qualquer interesse na especulação sobre sua origem: ela estava lá, dada, externa, imiscível, pronta para ser utilizada em um sistema claro. O artigo *Sobre a percepção* se encerra sem fornecer maiores explicações para os usos e às características dessa deduzibilidade. No entanto, Benjamin oferece uma curiosa

⁶⁴ *Ibidem*, p. 95

⁶⁵ *Ibidem*, p. 96, BENJAMIN, 1991, v. 6, p. 37.

⁶⁶ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*For the concept of knowledge, experience is not anything new and extraneous to it, but only itself in a different form; experience as the object of knowledge is the unified and continuous manifold of knowledge*”.

⁶⁷ BENJAMIN, 2000, p. 95-96.

relação entre os dois tipos de experiências:

Tudo depende do modo pelo qual o conceito de “experiência” nos termos do “conhecimento de experiência” é relacionado à “experiência” no sentido habitual. [...] A “experiência” que nós experienciamos na realidade é idêntica em relação a que sabemos em nosso conhecimento de experiência. Se isso é assim, devemos perguntar depois: como nós devemos definir a identidade da experiência nessas duas instâncias? E como trataremos as duas situações de modo diferente, considerando que nós experienciamos a identidade no caso da experiência mas a deduzimos no caso do conhecimento? (BENJAMIN, 2000, p. 96)⁶⁸

Com essas difíceis questões (sobre a identidade e sobre a ética), Benjamin interrompe a escrita de seu ensaio para dar origem a um outro, mais completo e preciso em suas questões, porém igualmente complexo em suas elaborações teóricas.

No ano seguinte, em 1918, Benjamin escreve *Sobre o programa da filosofia do porvir*. Em perspectiva distinta do artigo anterior, onde Benjamin estudou Kant e analisou suas fraquezas, Benjamin está aqui mais aberto ao pensamento kantiano, a ponto tal que supõe a filosofia do futuro como uma revisão ou elaboração do sistema filosófico de Kant. Nem por isso, deixará de entrever as limitações do pensamento de Kant. Nesse ensaio, certamente inspirado pelos *Prolegômenos*, Benjamin intenta estabelecer quais devem ser os desafios para a filosofia que ainda está por vir: “a tarefa central da filosofia vindoura será tomar as mais profundas intimações que ela apreende de nosso tempo e nossa esperança de um grande futuro, e transformá-las em conhecimento, relacionando-as ao sistema kantiano” (BENJAMIN, 2000, p. 100). De acordo com Benjamin (2000, p. 101), Kant é um filósofo que entendeu a diversidade da realidade como uma experiência de ordem baixa: Kant não teria considerado outra experiência senão aquela que é efêmera e se integra ao conhecimento⁶⁹. Com efeito, a filosofia kantiana não parece se referir – ao menos não constantemente – a

⁶⁸ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*This makes it clear that everything depends on the way in which the concept of “experience” in the term of “knowledge of experience” is related to “experience” in ordinary use. The first point to be made is that linguistic usage is not an error. That is to say, the “experience” we experience in reality is identical with what we know in our knowledge of experience. If that is so, we must ask further: How must we define this identity of experience in the two instances? And why do we treat the two situations differently, inasmuch as we experience the identity in the case of experience but deduce it in the case of knowledge?*”

⁶⁹ Katia Muricy melhor comenta essa “insuficiência” dos sistema kantiano: “Ainda que incontornável em sua importância, há uma insuficiência básica na filosofia de Kant: a fundação do conhecimento sobre uma 'realidade de nível inferior, talvez o mais inferior nível', ou seja um conceito de experiência limitado pela visão de mundo da Aufklärung. Este 'conceito inferior de experiência', reduzido 'ao ponto zero, ao mínimo de significação' é tirado das ciências naturais ou, na melhor das hipóteses, 'de uma certa física newtoniana'. Assim limitado pela noção de experiência que, pagando tributo à sua época, tiranicamente deveria assumir, Kant só teria dado uma solução satisfatória a um dos dois aspectos da teoria do conhecimento: aquele referente a certeza do conhecimento que permanece, o lado 'intemporal do saber'. O segundo aspecto - o da experiência temporal e de sua certeza teria sido negligenciado por Kant na sua estrutura total como uma experiência singularmente temporal' (MURICI, 1995, p. 37).

algum tipo de experiência que não seja efêmera em sua ocorrência. Embora a experiência kantiana seja, como vimos, o início de um conhecimento, não há indícios para crer que a experiência kantiana pudesse ser fundada no próprio conhecimento – por exemplo, como Benjamin desenvolverá nos anos 30, uma *Erfahrung* no sentido de uma tradição. Por este motivo, Benjamin acredita que Kant esteve no horizonte de uma experiência do seu tempo, característica do Iluminismo, um tempo que, como já se disse, não carecia de metafísica e onde a “experiência nua, primitiva e auto-evidente [...] era a única experiência possível” (BENJAMIN, 2000, p. 101). Nas palavras da filósofa Olgária Matos:

Kant pertence ao Século das Luzes – aquele que tem fé na onipotência da razão e na possibilidade infinita do progresso. Benjamin reprova em Kant não ter podido fundar seu projeto de experiência pura e dos conhecimentos subsequentes a partir de outras formas de experiência que – diferentemente daquela que é apenas científico-iluminista – apresentariam conteúdos espirituais, de modo a dar ao projeto filosófico um sentido mais amplo do que aquele imposto pela limitação da época. (MATOS, 1999, p. 132)

É precisamente para assumir essa parte da *experiência que se funda no conhecimento*⁷⁰ como um desafio no campo da filosofia que Benjamin evoca o sistema kantiano. Para completar a epistemologia de Kant – e essa é outra tarefa da filosofia – será preciso lidar com um “novo e maior tipo de experiência ainda a vir”⁷¹ que não se contenta com a rasa experiência do Iluminismo. Uma das grandes realizações desse ensaio é posicionar historicamente o próprio conceito de experiência em Kant⁷², ao afirmar que “para o Iluminismo, não havia autoridades, no sentido de não haver apenas autoridade a quem se deveria submeter incondicionalmente, mas também forças intelectuais que poderiam direcionar a fim de dar um contexto maior à experiência” (BENJAMIN, 2000, p. 101)⁷³. A ambição kantiana de pôr as bases epistemológicas para toda a experiência é, segundo Benjamin, frustrada pela sua própria condição histórica, que simplesmente não o permitia considerar outras qualidades de experiência⁷⁴.

Essa “experiência de baixa ordem” era, deste modo, um reflexo da “cegueira histórica

⁷⁰ “Para Benjamin, a estrutura da experiência se encontra na do conhecimento e só se desenvolve a partir dele” (MATOS, 1999, p. 132)

⁷¹ BENJAMIN, 2000, p. 102

⁷² MATOS, 1993, p. 130.

⁷³ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*For the Enlightenment there were no authorities, in the sense not only of authorities to whom one would have to submit unconditionally, but also of intellectual forces who might have managed to give a higher context to experience*”.

⁷⁴ É curioso como Benjamin aproximará a *experiência* na época do Iluminismo à experiência moderna: “[...] essa experiência, que em um sentido importante pode ser chamada de visão de mundo, foi aquela do Iluminismo. Mas em suas mais essenciais características, não é tão diferente da experiência dos outros séculos da era moderna. Como uma experiência ou uma visão de mundo, foi a da mais baixa ordem” (BENJAMIN, 2000, p. 101)

e religiosa do Iluminismo” (BENJAMIN, 2000, p. 101). Benjamin não desejava dispensar todos os elementos do sistema kantiano, mas sim desprezar apenas aqueles que eram impeditivos para a constituição de uma experiência que levasse em conta as diferentes exigências da história – e não apenas as do seu próprio tempo: “é de grande importância para a filosofia do futuro reconhecer e resolver quais elementos da filosofia Kantiana devem ser adotados e cultivados, e quais devem ser retrabalhados, e quais devem ser desprezados” (BENJAMIN, 2000, p.102). Esse talvez seja o texto mais “reformista” de Benjamin, onde ele nutre esperanças de situar as mais diversas experiências em um sistema já existente na filosofia – ainda que cumprindo com as devidas alterações. Ao que parece, Walter Benjamin não está interessado em um conceito de experiência que suporte apenas uma qualidade limitada de experiência ou que sirva apenas para a experiência histórica atual. Mais precisamente, ele se interessa por um conceito de experiência que ofereça as bases para qualquer experiência possível, nomeada aqui de um modo talvez messiânico: a “experiência que virá” (BENJAMIN, 2000, p. 102). A experiência não significa, como Benjamin esclarece em seu *addendum*, a totalidade da existência (BENJAMIN, 2000, p. 109-110); ao contrário, Benjamin deseja validar epistemologicamente a imensa diversidade de experiências – todas elas igualmente verdadeiras – que não são previstas pelo sistema kantiano⁷⁵. A “filosofia do futuro” deverá qualificar epistemologicamente outras qualidades de experiências (como a loucura e a mística) sem desprezar os avanços da filosofia kantiana – entre eles, o mais fundamental, a descontinuidade entre entendimento e sensibilidade.

Walter Benjamin soube também apontar as fraquezas da *Crítica da Razão Pura*. Não se restringem apenas à experiência, mas também ao conhecimento e à metafísica⁷⁶. O conhecimento em Kant refere-se sempre a um sujeito cognoscente que lida com o mundo empírico. Essa não é uma crença partilhada por Benjamin. Segundo Howard Caygill:

“[Benjamin] rejeita a distinção entre sujeito perceptor e objeto percebido, [distinção] fundamental para o conceito kantiano de experiência, ambos no caso genérico da 'concepção kantiana de conhecimento como uma relação entre alguns tipos de sujeitos e objetos ou sujeito e objeto' e o caso específico da relação de conhecimento e experiência à consciência empírica humana'. [Para Benjamin], a distinção entre

⁷⁵ MATOS, 1999, p. 137

⁷⁶ STEINER, 2010, p. 37; BENJAMIN, 2000, p. 102. Segundo Benjamin, uma experiência – como a da ciência e a kantiana – que se refere sempre a esse sujeito transcendental, destacado do objeto, simplesmente não carece de metafísica alguma. Ou como afirma ainda mais claramente Olgária Matos: “A angústia do interior burguês é mais forte do que a lucidez e a humanidade do filósofo: o campo de experiência, iluminado apenas por aquilo que só faz confirmar os seus limites, é impotente para reconhecer a totalidade da experiência, o exterior ao eu, o externo desse mísero interno, que se depositaram, depois da crise do moderno, no mito, na linguagem e na arte. Se permanecermos no interior do quadro definido pela ciência moderna, tanto no que se refere ao conceito de experiência quanto ao de conhecimento, somos incapazes de metafísica” (MATOS, 1999, p. 135)

sujeito e objeto [tal como Kant a compreende] é paroquial, constituindo apenas uma das muitas possíveis superfícies da experiência” (CAYGILL, 1998, p. 23)⁷⁷

Ainda que não descarte todas as premissas kantianas⁷⁸, Benjamin deseja “aniquilar” os elementos do sistema da *Crítica* que não permitam materializar um outro tipo de experiência (isto é, aquela que não pode ser esquadrihada, mas apenas deduzida, aquela que, no ensaio anterior, ele tinha chamado de “conhecimento de experiência”⁷⁹). “A epistemologia de Kant”, argumenta Benjamin, “não abre o campo da metafísica, pois ela contém elementos de uma metafísica improdutiva que exclui todas as outras” (BENJAMIN, 2000, p. 102)⁸⁰. Pelo que seus escritos sugerem, a ambição benjaminiana é aniquilar alguns elementos da teoria do conhecimento kantiana com o objetivo de constituir uma metafísica que não seja limitante, suportando até mesmo a experiência do absoluto⁸¹.

O sujeito kantiano é chamado por Benjamin de *mitologia epistemológica*⁸². Certamente, não se trata de uma denominação que agrada muito os pós-kantianos. Benjamin acredita que um “ego individual vivente que recebe sensações através dos sentidos e forma suas ideias com base nelas”⁸³ é de fundamental importância para a epistemologia kantiana. Eis o que deveria, antes de mais nada, ser reconsiderado. A suposição do sujeito kantiano não teria base epistemológica alguma senão em forma mitológica:

Na perspectiva de Benjamin, o conceito kantiano de conhecimento permanece tributário de um eu individual somático-espiritual, “patológico”, instinto e razão, fazendo com que o conceito de auto-identidade seja vazio de significação, isto é, mitológico: a consciência empírica cognoscente não pode pretender – no que concerne à verdade – ter mais valor ou retidão do que qualquer experiência empírica, como a imaginação ou a alucinação. (MATOS, 1999, p. 136)

Como vimos, Walter Benjamin afirma que a “metafísica” kantiana não considera outras qualidades de experiências que não se estabeleçam nos mesmos termos sujeito-objeto

⁷⁷ Nossa tradução. Texto original: “[Benjamin] reject[s] the distinction between perceiving subject and perceived object fundamental to Kant’s concept of experience, both in the generic case of ‘Kant’s conception of knowledge as a relation between some sort of subjects and objects or subject and object’ and the specific case of the ‘relation of knowledge and experience to human empirical consciousness’ (SW, 103). The distinction between subject and object is parochial, constituting but one of many possible surfaces of experience”

⁷⁸ MATOS, *op. cit.*, p. 135

⁷⁹ BENJAMIN, 2000, p. 95

⁸⁰ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Kant’s epistemology does not open in the realm of metaphysics, because it contains within itself primitive elements of an unproductive metaphysics which excludes all others”.

⁸¹ CAYGILL, 1998, p. 2. Ou ainda como diz Olgária Matos (1999, p. 136): “[...] trata-se agora de purificar a própria obra kantiana se quisermos que ‘o aniquilamento dos elementos metafísicos na teoria do conhecimento reenvie, ao mesmo tempo, a uma experiência de conteúdo metafísico mais profundo”

⁸² BENJAMIN, 2000, p. 103

⁸³ *Ibidem*, p. 103

de sua estrita epistemologia. Dito de outro modo: certas experiências, cujas definições de sujeito e objeto são mais complexas, não existem ou não podem ser detectadas pela metafísica da *Crítica*. Benjamin (2000, p. 103) enumera quatro tipos de experiências que de modo algum fazem parte da experiência nos moldes kantianos: a dos povos primitivos, a do loucos, a dos doentes e a dos clarividentes. Segundo Benjamin, os povos primitivos se confundiriam com animais sagrados e plantas, nomeando-se de acordo com as coisas, a diluir, desse modo, a fronteira sujeito-objeto. Os loucos se “identificariam” com os objetos da percepção⁸⁴. Alguns doentes iriam conferir a outras criaturas os males que afetam seu próprio corpo. E os clarividentes sentiriam no próprio corpo o que outras pessoas sentem no delas⁸⁵. De acordo com Benjamin, nenhuma dessas experiências que equivocam a noção de sujeito e objeto nos moldes kantianos poderia ser compreendida pela “metafísica” de Kant. É assim que Benjamin afirma, reprovando a relação sujeito-objeto em Kant, que “no que concerne à concepção naïve de recebimento de percepções, a experiência kantiana ou é metafísica ou é mitologia, e ainda assim somente moderna e muito infértil” (BENJAMIN, 2010, p. 103). Benjamin se recusa a rebaixar a experiência ao que foi previsto por Kant e pelos filósofos empiristas e faz da experiência científica – erguida em bem definidos termos de sujeito e objeto – apenas uma das variações das muitas experiências criadas através da história. Se a experiência do Iluminismo é a única sã, isto é, a única que pode se dizer conhecedora dos domínios do sujeito e do objeto, trata-se apenas uma variação de grau – e por isso, não qualitativamente diferente – das outras experiências, entre elas a da loucura, a do doente e a do místico⁸⁶. Liga-se, assim, o cientista ao louco. Sem desprezar suas diferenças, espera-se que a filosofia vindoura esteja apta a concluir uma epistemologia que torne ambas possíveis também filosoficamente⁸⁷:

A filosofia é baseada no fato de que a estrutura da *experiência* está dentro da estrutura do conhecimento e deve ser desenvolvida a partir dele. Essa experiência, portanto, também inclui a religião, tal como a verdadeira experiência, na qual nem deus nem homem é objeto ou sujeito da experiência mas na qual essa experiência depende do puro conhecimento como a quintessência do que a filosofia sozinha pode e deve pensar em deus. A tarefa da epistemologia do futuro é a de achar para o conhecimento uma esfera de total neutralidade no que se refere tanto ao conceito de sujeito quanto ao de objeto. (BENJAMIN, 2000, p. 104)⁸⁸

⁸⁴ No momento em que percebe a fraqueza do sistema kantiano para estruturar outras sortes de *experiência*, Benjamin recorre a uma generalização que é uma das grandezas – até hoje pouco investigadas – presentes nesse texto: o conceito de “consciência insana”. Afirma o autor que ainda não se possui instrumentos adequados (critérios) para definir a verdade de uma experiência, uma vez que há apenas diferenças graduais entre seus vários tipos (BENJAMIN, 2000, p. 104).

⁸⁵ BENJAMIN, 2000, p. 103

⁸⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁸⁷ “[...] determinar o verdadeiro critério para diferenciar os valores dos vários tipos de consciência será uma das mais altas tarefas da filosofia do futuro” (BENJAMIN, 2000, p.104).

⁸⁸ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Philosophy is based upon the fact that the *structure of*

Respeitando a autonomia que Kant deu ao entendimento e à sensibilidade no âmbito da experiência como uma das grandes contribuições à filosofia, a aposta benjaminiana é a de que nem por isso se deve ignorar um outro conceito de experiência. Benjamin aponta aí para a *experiência* que nasce do conhecimento (acumulado) e que não se refere diretamente ao dado sensível. Trata-se de um conceito de experiência “mais além da síntese”⁸⁹ entre sensibilidade e entendimento. Esse “novo conceito de experiência”⁹⁰ surge no instante preciso em que o conceito de conhecimento é também reformulado: deixa-se de referir o conhecimento ao que é de algum modo colhido na sensação (onde a distinção sujeito-objeto é fundamental), ao mesmo tempo em que se permite outras qualidades mais sofisticadas de experiência. Ou como afirma o autor:

Deveria ser feito um princípio do programa da filosofia futura que no curso da purificação da epistemologia na qual Kant assegurou que poderia ser posto como um problema radical – ainda que também fazendo suas presentificações necessárias – não apenas um novo conceito de conhecimento, mas também um novo conceito de *experiência* deveria ser estabelecido, de acordo com as relações que Kant achou entre os dois” [...] Esse novo conceito de experiência, que deveria ser estabelecido nas novas condições do conhecimento, seria ele mesmo o lugar lógico e a possibilidade lógica da metafísica. (BENJAMIN, 2000, 104)⁹¹

Nessa revisão filosófica dos conceitos de experiência e conhecimento em Kant, Benjamin pretende não apenas dissolver o lugar estabelecido pela filosofia destinado ao sujeito e ao objeto, como também fazer dessa zona de sombras o “lugar lógico” para considerar uma nova qualidade de conhecimento e experiência. Benjamin assegura que não foi a intenção de Kant “reduzir toda a experiência tão exclusivamente à experiência científica” (BENJAMIN, 2000, p. 105). Ainda assim, não é falso que Kant esquematiza, categoriza e enforma uma experiência que acaba por excluir muitas outras. Se Kant já havia, por ele mesmo, ampliado o conceito de *Erfahrung*, fazendo-o sair apenas do campo do sensível e tornando-o uma conjunção sintética entre entendimento e sensibilidade, é evidente que

experience lies within the structure of knowledge and is to be developed from it. This experience, then also includes religion, as the true experience, in which neither god nor man is object or subject of experience but in which this experience depends on pure knowledge as the quintessence of which philosophy alone can and must think god. The task of future epistemology is to find for knowledge the sphere of total neutrality in regard to the concepts of both subject and object”.

⁸⁹ BENJAMIN, 2000, p. 106

⁹⁰ *Ibidem*, p. 104

⁹¹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “It should be a tenet of the program of future philosophy that in the course of the purification of epistemology which Kant ensured could be posed as a radical problem – while also making its posing necessary – not only a new concept of knowledge but also a new concept of experience, in accordance with the relationship Kant found between the two. [...] This new concept of experience, which would be established on the basis of the new conditions of knowledge, would itself be the logical place and the logical possibility of metaphysics”.

Benjamin deseja ampliá-lo ainda mais, criando as bases para uma experiência que seja, por assim dizer, a continuidade do próprio conhecimento (BENJAMIN, 2000, p. 105). E não é outra a tarefa da filosofia do futuro.

Todavia, a grande “revolução benjaminiana” dos conceitos de conhecimento e experiência – em parte, o sumo da revolução teórica promovida pelo século XX – foi considerar ambos conceitos a partir de uma perspectiva linguística. Walter Benjamin tinha se dedicado ao problema da linguagem em um artigo intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1916, onde ele argumentava que “toda comunicação de conteúdos espirituais é uma linguagem” (BENJAMIN, 2000b, v. I, p. 142)⁹². Dois anos mais tarde, já redigindo *Sobre o programa da filosofia do porvir*, ele recusará a conceitualização kantiana de uma experiência apenas referida à matemática e a uma temporalidade linear – compreensão essa exacerbada pelos pós-kantianos –, argumentando que Kant ignorou completamente a dimensão linguística da experiência e, por isso, não foi capaz de criar uma epistemologia bem sucedida (FRANCO, 2009, p. 195-196). Nas palavras de Benjamin:

Para Kant, a consciência de que o conhecimento filosófico era absolutamente certo e *a priori*, a consciência deste aspecto da filosofia que é completamente o par da matemática, assegurou que ele não devotasse atenção alguma ao fato de que todo o conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas ou números. [...] Um conceito de conhecimento criado a partir da reflexão da natureza linguística do conhecimento criará um conceito correspondente de experiência que irá incluir o campo que Kant falhou em verdadeiramente sistematizar (BENJAMIN, 200, p. 108).⁹³

Ao fim de *Sobre o programa...*, a linguagem aparece como o elemento estruturador tanto do conhecimento quanto da experiência. Para Benjamin, o crucial equívoco de Kant foi não ter percebido que qualquer experiência só pode ser estruturada a partir de uma linguagem: mais que categorias e intuições espaçotemporais, o que factualmente é condição para a experiência é a linguagem. Benjamin resume a tarefa da filosofia vindoura do seguinte modo: “[...] criar, nas bases do sistema kantiano, um conceito de conhecimento ao qual o conceito de experiência corresponda, ao qual o conhecimento seja o professor” (BENJAMIN, 2000, p. 108)⁹⁴. A experiência, portanto, para Benjamin, não deverá se confundir em nada com a

⁹² Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*En un mot, toute communication de contenus spirituels est un langage [...]*”

⁹³ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*For Kant, the consciousness that philosophical knowledge was absolutely certain a priori, the consciousness of that aspect of philosophy in which it is fully the peer of mathematics, ensured that he devoted almost no attention to the fact that all philosophical knowledge has its unique expression in language and not in formulas or numbers. [...] A concept of knowledge gained from reflection on the linguistic nature of knowledge will create a corresponding concept of experience which will also encompass realms that Kant failed to truly systematize*”.

⁹⁴ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “[...] *to create on the basis of the Kantian system a concept of*

experiência sensível, como às vezes se confunde em Kant, mas será precisamente “a uniforme e contínua multiplicidade do conhecimento”⁹⁵. Em outros termos, a *experiência* se mostrará como se fosse um representante do que é inconstante e heterogêneo: o conhecimento. Definir a *experiência* sem se referenciar necessariamente ao acontecimento sensível ou à síntese entendimento-sensibilidade, mas defini-la precisamente como um símbolo único de tudo o que formou o conhecimento, cuja estruturação é linguística. Eis o que desejou Benjamin como tarefa para a filosofia vindoura.

1.1.6. “EXPERIÊNCIA E POBREZA”

No ano de 1933, quinze anos depois de *Sobre a filosofia do porvir*, Walter Benjamin retoma diretamente o problema da experiência. Se no texto anterior, como vimos, Walter Benjamin desejou ampliar o conceito iluminista de experiência para que pudesse abranger outras modalidades de realidade (como a dos loucos e a presente na tradição dos povos primitivos) (MATOS, 1993, p. 137), esse novo texto intitulado *Experiência e pobreza* nos apresenta um Benjamin mais preocupado com o caráter pobre da experiência na modernidade. Conjugando definições assistemáticas da experiência (*Erfahrung*) a trabalhos e posturas éticas de artistas modernos, Benjamin fará de seu texto uma espécie de manifesto teórico – ainda que seja um manifesto estranho, de conteúdo por vezes obscuro.

Walter Benjamin definirá a experiência como um fenômeno auto-evidente. Cabe a ressalva: fenômeno auto-evidente, mas apenas aos homens do passado. “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens” (BENJAMIN, 1987, p. 114). O presente, para Benjamin, parecia estar com dificuldades reconhecer isso que, antes, era tão naturalmente era transmitido das gerações mais antigas às gerações mais jovens. As massas heterogêneas das cidades industriais revelaram uma nova realidade da experiência moderna, uma realidade pobre em conteúdo quando comparada com a precedente. Ao contrário das sociedades tradicionais, que preservavam suas tradições através dos épicos e das narrações, a sociedade moderna se caracteriza pelo declínio de um passado comum a ser transmitido. Em *experiência e pobreza*, a experiência representa a própria transmissão entre gerações⁹⁶. Jamais a experiência teve esse sentido em textos anteriores do filósofo. Ainda que não inteiramente desprovido da lembrança da existência dessa transmissão, o homem moderno, na visão de Benjamin, não era mais capaz de dar continuidade a essa experiência,

knowledge to which a concept of experience corresponds, of which the knowledge is the teachings”

⁹⁵ BENJAMIN, 2000, p. 108.

⁹⁶ STEINER, 2010, p. 127

não podia mais comunicá-la ou tampouco invocar o peso contido no saber da tradição:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas, como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114)

Walter Benjamin situa o ponto crítico dessa “pobreza” na Primeira Guerra Mundial⁹⁷. Em uma passagem que ficaria famosa nas obras benjaminianas, o filósofo afirma que os “combatentes tinham voltados silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”⁹⁸. O que se passou durante os anos de 1914 a 1918 foi, de acordo com Benjamin, o derradeiro golpe para o fim da experiência “transmissível de boca em boca”⁹⁹. O início do século viu a ascensão rápida da ciência e da técnica, e o que a Guerra de 1914 demonstrou foi a total falta de escrúpulos, por parte da elite política europeia, em utilizar todo o potencial científico para os mais destrutivos propósitos. A consequência (in)humana da Guerra é que, ao voltarem do serviço militar, os veteranos se tornavam incapazes de comunicar não apenas a vivência traumática (*traumatische Erlebnis*) pela qual passaram mas igualmente a experiência (*Erfahrung*) que tinham apreendido: a guerra de trincheiras aniquilou a experiência, reduziu-a a uma miséria. O que a eles foi transmitido sofreu, com a guerra, uma *interrupção*. Com efeito, não havia mais o que comunicar às gerações jovens: restou-lhes o terrível silêncio.

Aqui também, Walter Benjamin se indispõe contra os que desejavam ver alguma grandeza onde só havia miséria:

A angustiante riqueza de ideia que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. (BENJAMIN, 1987, p. 115)

Não há verdade, portanto, nas evocações filosóficas ou literárias de um passado cultural que não mais existe. Menos razão existe para refugiar-se em áreas falaciosas onde a experiência teria sido preservada. Era preciso assumir, com as poucas glórias e os grandes

⁹⁷ “Benjamin constata como a segunda década do nosso século assistiu, estupefata e impotente, à queima geral da tradição. Sua liquidação derradeira – a guerra mundial – deixou como herança uma extrema miséria de experiências comunicáveis” (MURICY, 1999, p. 184-185).

⁹⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 115.

pesares, a pobreza da experiência moderna¹⁰⁰. Carecia “confessar nossa pobreza”, argumentava Benjamin (1987, p. 115), a fim de evitar que uma catástrofe ainda maior acontecesse (o que, afinal, acabou por acontecer na Guerra de 1939): “sem esta interrupção, o homem moderno sucumbiria ao sono temerário da falsa continuidade de uma tradição moribunda, do qual só despertaria pela catástrofe de uma barbárie incontrolável” (MURICY, 1999, p. 186). A tarefa da filosofia – no instante em que Benjamin escreve *Experiência e Pobreza* – é a de corajosamente encarar a qualidade pobre da experiência para *saber o que fazer* com ela.

Ao que parece, para o filósofo, a experiência sempre foi pobre quando se reportou apenas à sensibilidade do indivíduo. Em outros termos, a riqueza da experiência está em ela ser comum, não-individual, e todas as vezes em que a consideraram uma experiência sensível (como nos filósofos empiristas), reduzida no indivíduo ou em um suposto Eu (como em Kant), ela se pauperizou. Vimos o quanto Benjamin se opôs a esse tipo de experiência reduzida em *Sobre o programa da filosofia do porvir*. No entanto, fato digno de nota, o texto *Experiência e pobreza* deposita suas esperanças justamente nessa experiência pobre a fim de que se possa avaliar uma nova ética para ela, torná-la, nos termos de Benjamin, “digna”¹⁰¹. A Grande Guerra, a ascensão burguesa, a experiência nas cidades, tudo isso acabou – factualmente – levou ao absurdo a *antiga experiência*, comum, artesanal. A modernidade reduziu a experiência ao “mínimo de sentido”, à pobreza extrema, não mais apenas no plano do discurso filosófico, mas sim brutalmente condensada na realidade europeia.

Há um conceito em *Experiência e pobreza* que nos chama atenção por sua excentricidade enigmática. A chamada barbárie positiva (ou mais precisamente, o “conceito novo e positivo de barbárie”), que Benjamin propõe como meio de valorar a nova condição da experiência, carece de algumas explicações preambulares. Sabemos que o conceito de “civilização” estava em alta antes da Primeira Guerra Mundial. As nações que tomaram parte na guerra se consideravam, cada uma em si, uma civilização superior a qualquer outra. Como afirma Mark Mazower no artigo *O fim da Civilização e a ascensão dos Direitos Humanos*:

A Primeira Guerra Mundial amassou a confiança na ideia de Civilização (com letra maiúscula), mas foi, acima de tudo, o Nazismo que levou-a a destruição. [...] O termo civilização emergiu ao mesmo tempo na França e na Inglaterra em meados do século dezoito. Ele significava tanto o processo pelo qual a humanidade emergia da barbárie, quanto, por extensão, as condições de uma sociedade civilizada, e em

¹⁰⁰ “Destituídos da sabedoria – ‘o lado épico da verdade’ – que lhes foi arrancada pela ruptura abrupta com um passado de ‘experiências transmissíveis de boca em boca’ – resta-lhes a assunção de sua pobreza” (MURICY, 1999, p. 185).

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 119.

particular, o sentido de uma 'certa segurança da pessoa e da propriedade'. (MAZOWER, 2011, p. 29-30)¹⁰²

Mazower nos apresenta ainda outros dos usos da palavra civilização. No período que antecedeu 1914, um uso comum do termo justificava a exploração colonialista europeia através da empreitada de civilizar os povos bárbaros¹⁰³. Após 1918, o termo “civilização” também seria utilizado para empresas de moral duvidosa:

As colônias classificadas em B e C eram 'habitadas por bárbaros, não apenas que não podiam governar-se sozinhos mas para quem seria impraticável aplicar qualquer ideia de autodeterminação política no sentido europeu. Tudo isso era, ao menos para os imperialistas liberais britânicos, inteiramente em harmonia com a ideia de espalhar a civilização por todo o mundo. Eles chamavam atenção para a vitória sobre os alemães em 1918 como uma confirmação da fundamental harmonia entre o império – ao menos em sua encarnação britânica – e a disseminação dos valores da civilização. [...] Era, essencialmente, um exercício de altruísmo. (MAZOWER, 2011, p. 36)¹⁰⁴.

Benjamin estava bem consciente dos usos terríveis que a palavra “civilização” tinha tomado no contexto político. A verdade é que, para Benjamin, a “civilização” coincidia com a “barbárie”; e não sem razão é sua a famosa frase de que “cada obra de cultura é também uma obra de barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 225). Os usos que a elite política europeia fazia do termo “civilização” tiveram como consequência não apenas o trabalho escravo e a exploração dos africanos, mas também deram origem à guerra mais encarniçada, bestial da Europa. Se a escalada da civilização ao topo do ideário europeu nos levou a consequências tão bárbaras quanto a Guerra Mundial, a barbárie talvez nos pudesse levar – considera Benjamin – a alguma moral de fato correta. Mas somente uma barbárie “positiva” e “nova”. Em que consistia essa nova barbárie, ela em si positiva? Em não se referenciar a nada que fosse herança da civilização e menos ainda ao tipo já conhecido de barbárie. Era necessário erigir

¹⁰² Nossa tradução. Texto original: *The First World War had dented confidence in the idea of Civilization (with a capital C), but it was, above all, the rise of Nazism that spelled its doom. [...] The term 'civilization' itself had emerged in both Britain and France several decades earlier, around the middle of the eighteenth century. It connoted both the process by which humanity emerged from barbarity, and by extension the condition of a civilized society, and in particular, the sense of 'a certain security of the person and property'.*

¹⁰³ “O conceito de civilização continuava vital. O tratado que seguia a Conferência Colonial de Berlim de 1884-1885, que marcou a tentativa de diplomaticamente administrar a briga pela África, dizia da necessidade de 'iniciar as populações indígenas nas vantagens da civilização’” (MAZOWER, 2011, p. 34) Nossa tradução. Texto original: *“Yet the concept of civilization remained vital. The treaty that followed the Berlin Colonial Conference of 1884-1985, which marked the attempt to diplomatically manage the scramble for Africa, talked of the need 'to initiate the indigenous populations into the advantages of civilization’”.*

¹⁰⁴ Nossa tradução. Texto original: *The B and C class colonies were 'inhabited by barbarians, who not only cannot possibly govern themselves but to whom it would be impracticable to apply any ideas of political self-determination in the European sense'. All of this was, for British imperialists, at least, still entirely in harmony with the idea of spreading civilization around the world. They hailed victory over the Germans in 1918 as confirmation of the fundamental harmony between empire – at least in its British incarnation – and the spread of civilized values. [...] It was, essentially, an exercise in altruism’”*

um conceito de barbárie – uma *experiência bárbara*, talvez – que só pudesse seguir em frente, sem nada esperar do passado¹⁰⁵. É desse modo que podemos compreender a tão enigmática *barbárie positiva*.

Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (BENJAMIN 1987, p. 115-116)

Sem dúvida, um contemporâneo de Benjamin de pronto compreenderia o conceito, tão evidente se manifestava a relação entre a civilização e a barbárie naqueles tempos. Além disso, essa “nova barbárie” evoca a visão do super-homem de Nietzsche em *O desejo de potência*, que, como relembra Uwe Steiner (2010, p.127), fala de um “outro tipo de bárbaro [que] vem das alturas: uma espécie de conquista e natureza de regras próprias, em busca de um material para moldar” (NIETZSCHE apud STEINER, 2010, p. 127)¹⁰⁶. O bárbaro positivo – “concebido como anti-heroico”¹⁰⁷ – não se interessa pelas grandezas civilizatórias e tampouco pelo passado da barbárie: ele toma a pobreza da experiência como uma oportunidade para a criação. E é notadamente na criação artística – mas também na ciência e na filosofia – que Benjamin encontrará a sua materialidade:

Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século. [...] Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época (BENJAMIN, 1987, p. 116).

Diversos artistas, filósofos e cientistas são citados nesse artigo, pois, segundo Benjamin, eles compreenderam o espírito dessa nova barbárie. O pintor Paul Klee, o poeta e dramaturgo Bertold Brecht, o arquiteto Adolf Loos, o escritor Paul Scheerbart são seus mais proeminentes contemporâneos (mas nem por isso deixa de citar Descartes e Newton). Walter Benjamin compreende que, tanto Scheerbart, com sua *Arquitetura de vidro*, quanto os prédios de Le Corbusier, onde o vidro era um material essencial, já prediziam a rebeldia contra a tentativa mascarada da burguesia de guardar em segredo uma tradição que não mais existia

¹⁰⁵ MURICY, 1999, p. 185-187

¹⁰⁶ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “another type of barbarian,” who “comes from the heights: a species of conquering and ruling natures, in search of material to mold. Prometheus was this kind of barbarian”

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 127

senão em sua forma perversa¹⁰⁸. O vidro – material que não tem aura¹⁰⁹ – torna público tudo o que é feito no interior. A pintura de Klee, outro exemplo, é uma busca complexa pela simplicidade do esboço, do que ainda devirá em outra coisa, o que é por si só uma diferença completa em relação à experiência, que, por definição, já está necessariamente constituída. Tomemos, por exemplo, o quadro *Ad Parnassum*:

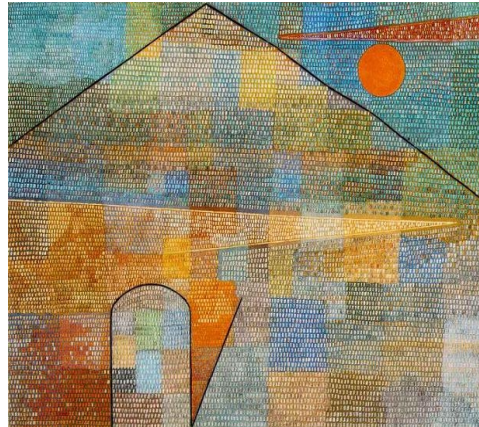


Figura 1. *Ad Parnassum* (Paul Klee)

Ou ainda a pintura *Terra Miraculosa*:

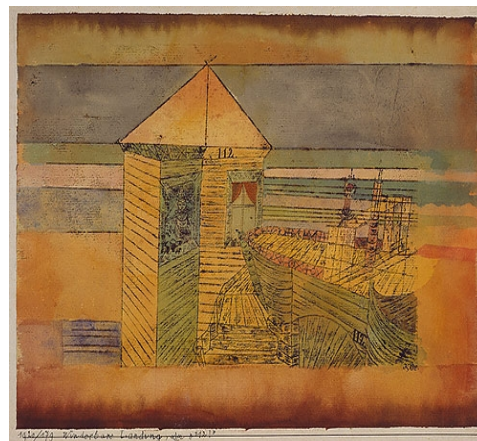


Figura 2. *Terra miraculosa* (Paul Klee)

O que se vê em grande parte das telas de Klee não parece ser a busca de uma arte naïf simplesmente, mas o desapego estético por todo o conhecimento herdado pela tradição¹¹⁰. Em

¹⁰⁸ STEINER, 2010, p. 127-8

¹⁰⁹ BENJAMIN, 1987, p. 188.

¹¹⁰ “Toda uma corrente da arte moderna vai, conseqüentemente, aprofundar essa ruptura da tradição e das narrações, aprofundar esse silêncio, “construir com pouco”, “fazer tábula rasa”, como diz Benjamin. Essa atitude, já presente nos pensadores das Luzes, vê na falta de autoridade e de tradição não só um perigo, como

um dos grandes livros existentes sobre a obra de Klee, o maestro Pierre Boulez reafirma algumas considerações benjaminianas: “[a obra de Klee] se situa no limite do país fértil, mas a caminho da infertilidade” (BOULEZ, 1989, p. 175). Ou de modo ainda mais preciso:

Todo o gênio de Klee está aí: partir de uma problemática muito simples e chegar a uma poética de uma força remarcável onde a problemática é totalmente absorvida. Dito de outro modo, seu princípio de base é primordial, mas sua imaginação poética, longe se der empobrecida pela reflexão sobre um problema técnico, não cessa, ao contrário, de se enriquecer (BOULEZ, 1989, p. 146).

A passagem acima é certamente compatível com o pensamento de Walter Benjamin, que entende Klee como um “pintor complexo”¹¹¹ cuja obra na pintura era análoga à produção de engenheiros: “as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta”¹¹². Seu enriquecimento não é, como aponta Boulez, em razão do que absorveu ou desenvolveu em relação a uma tradição anterior; ao contrário, a riqueza de sua obra é a de ter abordado problemas técnicos muito simples, recusando-se a levar em conta o que foi transmitido pelos séculos de pintura e desenho.

Os grandes feitos desses artistas foram realizados no espírito de descontentamento em relação ao que restava de tradição – na maior parte das vezes, apresentada com o intuito de encobrir o vazio da experiência. Esses artistas, de acordo com Benjamin, libertaram-se do passado para se orientarem apenas através da pobreza ou dos sinais da experiência moderna: “estar despossuído do passado significa não só constatar a pobreza do presente mas também, principalmente, a urgência em inventar, em construir o novo. A miséria será a honestidade e a esperança desse homem moderno destituído de tradição”. (MURICY, 1999, p. 185). Talvez seja, de fato, mais difícil esquecer o conhecimento que se recebeu com “lucidez e capacidade de renúncia”¹¹³ e ir em direção a uma estética que se refira ao mínimo da tradição, do que se referenciar constantemente a todo o tipo de conhecimentos que, na verdade, valiam muito pouco para expressar e definir essa experiência pobre da modernidade.

São, contudo, os dois últimos parágrafos de *Experiência e pobreza* os mais reveladores da proposta benjaminiana para a pobreza de experiência:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e

também e antes uma chance, tênue mas real, de formação de um mundo neutro, despojado, com menos privilégios, certamente, mas talvez com mais nitidez” (GAGNEBIN, 1999, p. 60)

¹¹¹ BENJAMIN, 1987, p. 116.

¹¹² *Ibidem*, p. 116

¹¹³ *Ibidem*, p. 119.

interna, que algo decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1987, p. 118).

Como a passagem elucida, Benjamin está disposto a buscar um conceito de experiência que, em primeiro lugar, não seja uma farsa, que não seja nada do que antes se chamou pelo nome de experiência. Novamente, tal como vinha fazendo desde *Experiência* de 1913, Benjamin depõe contra o recorrente desejo da filosofia de impor uma experiência que ou é limitada ou não se justifica frente à realidade (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 12). Benjamin deseja radicalizar o conceito de experiência do mesmo modo pelo qual a experiência dos homens modernos foi radicalizada pelos avanços da técnica, pelas trincheiras, pela rapidez inimaginável com que o espaço e tempo se transformaram no início do século XX. Para isso, o filósofo acredita que somente ao assumir a pobreza de experiência frente a suposta “grandeza” da experiência dos antigos é que o homem moderno poderia dar origem a um conceito realmente digno de experiência.

Se desejássemos nomear a operação filosófica benjaminiana, poderíamos chamá-la de “epistemologia ética”. Primeiramente, Benjamin quer pôr as bases filosóficas para lidar com uma experiência que é pobre em conhecimentos acumulados. Todavia, somente com uma mudança ética do homem – a assunção desta pobreza – é que um conceito verdadeiro de experiência pode ser posto em bases sólidas. No tempo em que Benjamin escrevia *Experiência e pobreza*, não havia clareza suficiente para compreender qual era o efetivo “modo de conhecimento” dessa nova experiência, justamente porque era costume importar sistemas filosóficos não-modernos que situavam equivocadamente essa experiência – ou, ainda pior, evocava-se uma riqueza de experiência que a realidade desmentia¹¹⁴. Por esta razão, Benjamin apela à arte: no campo estético, Benjamin se dava conta de que havia gente trabalhando para erguer uma nova compreensão da experiência que em nada se parecia com qualquer evocação deturpada, mas que assumia a precariedade, que voluntariamente se libertava dos conhecimentos da tradição:

“Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual” (BENJAMIN, 1987, p. 119).

O grande equívoco do homem moderno era, de acordo com Benjamin, o de não conseguir se concentrar na demanda de sua pobre experiência a fim de ter clareza quanto aos seus limites e possibilidades (BENJAMIN, 1987, p. 119). Ao contrário, os modernos

¹¹⁴ Sobre isso, Benjamin dirá mais em *Sobre alguns temas baudelairianos*, analisando Klages, Jung e Dilthey (BENJAMIN, 1994, p. 104)

“devoraram tudo, a cultura e os homens, e ficaram saciados” (BENJAMIN, 1987, p. 119), sonhando com fragmentos de tantas e tantas experiências, mas nenhuma que se conectasse inteira e verdadeiramente à realidade. Menos que pobres, estavam abarrotados de experiência das mais diversas origens e níveis que encobriam a própria pobreza. Assumir a pobreza experiência era, portanto, dar uma oportunidade para que o real caráter dessa nova experiência surgisse em todo o seu vigor e simplicidade; era, enfim, uma chance para que o excesso de experiência que não se ligava à sensibilidade moderna pudesse escoar, deixando à vista apenas o pouco que cabia à modernidade. E que com esse pouco, enfim, esse homem soubesse o que fazer (ou ao menos tentasse, mas que essa tentativa fosse sobre uma coisa definível, material, real).

1.1.7. “O NARRADOR”

A encomenda de um artigo sobre o escritor russo Nicolai Leskov, por seu amigo Fritz Lieb¹¹⁵ (coeditor da revista suíça *Orient und Occident*), foi para Benjamin uma oportunidade para dissertar sobre o que já vinha sendo tema de seus estudos: o declínio da experiência na modernidade. Em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, publicado em 1936, Benjamin analisa a obra desse escritor que simboliza algo que está desaparecendo: o contador de histórias. Se, em *Experiência e pobreza*, o filósofo bendisse as vanguardas artísticas por seu trabalho com a pobre experiência moderna, em *O narrador*, Benjamin parece anunciar a necessidade de uma narrativa que não olhasse apenas para frente, como o “bárbaro positivo”, mas que pudesse dar origem a uma narração com as “ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Mais que um texto nostálgico, que reflete sobre a perda da capacidade de narrar, *O narrador* se propõe a abrir as portas para uma nova narração.

No ano anterior, 1935, Benjamin dedicara-se à primeira versão de um estudo estético sobre o desenvolvimento da reprodução de obras de arte: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse texto, Benjamin analisa as transformações técnicas da sociedade moderna e suas consequências na subjetividade¹¹⁶. Tendo em vista que a técnica de

¹¹⁵ Cf. STEINER, 2010, p. 128

¹¹⁶ Sobre a relação entre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *O narrador*, pronuncia-se Gagnebin: “Numa carta a Adorno de 4 de junho de 1936, Benjamin traça um paralelo entre o ensaio sobre a reprodutibilidade, consagrado às mudanças da percepção visual e tátil das artes plásticas, e o ensaio sobre “O narrador”, que ele está acabando de escrever. Ambos tratam, com efeito, do “declínio da aura”, declínio do sensível não só nas novas técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar. [...] Se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará a preocupá-lo até sua morte – é porque ela

reprodução de obras de arte ampliou e aperfeiçoou a capacidade reprodutiva, levando às massas uma imagem muitíssimo similar ao original (sobretudo no caso da pintura), a consequência dessa multiplicação das cópias foi a perda ou diminuição da “aura” contidas nas obras autênticas:

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. [...] 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 seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (BENJAMIN, 1987, p. 168)

Os múltiplos testemunhos sobre uma obra de arte, que caracterizavam sua “aura”, simplesmente diminuem seu valor se a podemos contemplar em uma reprodução fiel. O conhecimento acumulado que criava uma atmosfera a mais no encontro com a obra desaparece aos poucos, declina cada vez mais. A técnica moderna tinha conseguido mais um feito: reduzir a experiência de uma obra de arte ao olhar imediato. Ao subtrair o “aqui e agora” das obras de arte, tornando-as disponíveis – em reprodução – a qualquer momento, a obra de arte se viu despida de toda a qualidade de conhecimento que a envolvia¹¹⁷.

Em *O narrador*, Benjamin está ainda muito impactado com a evolução técnica da sociedade moderna. Todavia, resolve abordar o problema da experiência sob de um outro ponto de vista: não mais o dos efeitos da técnica na subjetividade, mas precisamente através do homem que transmitia a experiência: o contador de histórias. O artigo *O narrador* parte de uma constatação simples em sua essência: a de que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Através de uma grande variedade de exemplos de sua realidade ordinária – entre eles o embaraço ao contar histórias e o desprezo dos homens modernos pelo aconselhamento –, Benjamin demonstra a dificuldade do seu tempo em lidar com o que ainda se referia à velha experiência (*Erfahrung*). Ao se deparar com Leskov, cuja obra, a despeito de se encontrar impressa, não procede de outra origem senão a dos contadores de histórias, Benjamin se apercebe da disparidade existente entre as condições de origem da narrativa tradicional e das produções modernas (entre elas, o romance e a informação).

concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo o seu pensamento” (GAGNEBIN, 1999, p. 56),

¹¹⁷ “O declínio da experiência equivale ao processo da perda da *aura*, entendida como o conteúdo de experiência de uma obra de arte. A noção de aura unifica certas características essenciais da obra de arte tradicional, destruídas pelo advento dos meios técnicos de reprodução” (MURICY, 1999, p. 191)

Walter Benjamin concentra a gênese do contador de histórias em duas grandes famílias: a do narrador sedentário, que é fixado a um lugar e conhece todas as tradições; e a do narrador estrangeiro, aquele que traz, de longínquos lugares, as histórias insólitas¹¹⁸. São caracterizados, pelo filósofo, com base em seus trabalhos: um é camponês, trabalha com a terra, com o que é a mais circular, mais ordenado, menos variado, um homem conhecedor de sua terra e do seu céu; o outro é marinheiro, dado à instabilidade do mar e dos ventos, trabalha com línguas que não necessariamente domina e conhece terras que se aproximam ou distam da que considera a sua. Esses dois “representantes arcaicos” benjaminianos são também referências de tempo e espaço: o primeiro, de um tempo vasto, que se repete longamente na história, e de um espaço delimitado pela língua e cultura; o segundo, de um tempo instantâneo da surpresa, de um espaço que ultrapassa seu domínio cultural. Ao sedentário, Benjamin confere a profundidade do tempo; ao marinheiro, a abertura do espaço: “o saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição – dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (BENJAMIN, 1987, p. 202). Essas duas famílias de narradores se entrecruzaram na Idade Média, em função do próprio modo de circulação de pessoas nas cidades medievais¹¹⁹. O saber das longínquas terras – recolhido pelo viajante ou marujo – fundia-se com o saber tradicional do homem sedentário no âmbito do trabalho corporativo medieval, dando origem ao que Benjamin chama de “extensão real do reino narrativo” (BENJAMIN, 1987, p. 119). Deste modo, o narrador tradicional – em toda a sua heterogeneidade constitutiva¹²⁰ – não é mais que as combinações resultantes da fusão ocorrida entre o saber do homem sedentário e o do homem estrangeiro, diferentes em tudo exceto na capacidade de transmitir a experiência.

Um narrador, contador de histórias, frequentemente insere em seus contos – sem consciência de que o faz – um conhecimento que pode ser útil ao ouvinte no futuro. Às vezes

¹¹⁸ BENJAMIN, 1987, p. 119.

¹¹⁹ BENJAMIN, 1987, p. 202. Jacques Le-Goff realizou um estudo de fôlego sobre a circulação nas cidades medievais, observando especialmente as portas e as pontes. Apesar da ideia geral que se faz da cidade medieval, fechada, ordenada frente à vilania, Le-Goff demonstra como elas deixavam entrar o estrangeiro e faziam sair o sedentário: “As portas ligam a cidade ao exterior — ao exterior próximo, ao exterior distante. Nelas desembocam, delas partem as estradas. A cidade é a encruzilhada de estradas. Muitas vezes a estrada, nas proximidades imediatas da cidade, transpõe um obstáculo, um rio. A relação das cidades, especialmente das cidades medievais, com seus rios é ambígua. O rio é sem dúvida, para a cidade medieval, também uma estrada, portadora de mercadorias e de homens. O transporte fluvial é um elemento importante da rede urbana. Rouen, Paris, Nantes, Tours, Orléans, Bordeaux, Agen, Toulouse, Aries, Avignon, Vienne, Lyon, como imaginá-las sem os seus rios? Mas também Metz, Besançon, Cahors, Périgueux, Angers, Caen, quantas outras mais modestas? No entanto o rio próximo é a princípio um obstáculo a transpor. A cidade vive, a cidade age, a cidade existe quando pelo menos uma ponte rompe o seu isolamento. A construção das pontes será uma das grandes empresas da cidade medieval. Uma cidade como Agen se empenhará nessa tarefa durante um século. Ponte estável, resistente, gloriosa se possível (LE-GOFF, 1992, p. 25)

¹²⁰ LINDROOS, 2000, p. 5.

sob a forma de um ensinamento moral, às vezes como uma sugestão prática ou um conselho, a narração não se furta a transmitir algo ao leitor, a transmitir a experiência. Benjamin analisa a obra de escritores-narradores como Hebel e Gotthelf, e encontra em suas obras personagens que fornecem não apenas conselhos agrônômicos mas também informações científicas aos leitores¹²¹. A narrativa, para Benjamin, “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1987, p. 200). A capacidade de transmitir uma informação potencialmente útil através de uma história – sobretudo em sua forma mais elaborada, o conselho¹²² – é um importante atributo de um narrador tradicional.

O contador de histórias até pode ter seus contos em um livro, mas ele não se vincula de modo essencial ao objeto livro. A matéria de sua obra é comunicada oralmente (BENJAMIN, 1987, p. 201). Seu campo de ação está muito mais localizado na performance, no gesto, na interação com pessoas, do que propriamente na escritura. Todo o corpo do narrador deve estar presente no instante da narração. Mesmo o leitor de uma narrativa, assegura Benjamin (1987, p. 215), ainda assim é capaz de sentir a presença e a voz viva do contador de histórias. Ao contrário, por exemplo, do romancista, o narrador tradicional não incita em nada o isolamento leitor. O narrador vai de encontro ao ouvinte com todos os seus meios expressivos e os orchestra da forma mais precisa e natural a fim de transmitir a experiência: “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada” (BENJAMIN, 1987, p. 221). Contar uma história, como a conta um narrador tradicional, é sobretudo um gesto de corpo inteiro que busca alcançar a comunidade. O contador de histórias não deixa de contar histórias alheias e incorporar outras às suas; se acaso ele diz o que aconteceu com ele, isto não quer dizer que se trate de qualquer sorte de autobiografia. Com efeito, sua refinada operação intelectual serve somente ao propósito de utilizar o seu corpo para a transmissão¹²³. O contador de histórias compreende que sua participação é apenas como veículo, como *medium*, para algo que o excede sempre.

Tão importante quanto definir as características de um narrador é esclarecer a qualidade do material com o qual trabalha: “a experiência”, afirma Benjamin, “que passa de

¹²¹ BENJAMIN, 1987, p. 200.

¹²² A análise do conselho a sob uma perspectiva narrativa é, sem dúvida, um dos trechos mais belos desse ensaio: “[...] 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)” (BENJAMIN, 1987, p. 200).

¹²³ BENJAMIN, 1987, p. 202.

pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Se é natural que um oleiro trabalhe com a argila, não o é menos que o narrador trabalhe com a experiência¹²⁴. Um pouco como um artesão, o narrador enforma e transmite os ensinamentos provenientes da experiência através do próprio produto de sua obra. Qualquer indício de “singularidade” que apareça no “produto final” não é mais que uma fatalidade promovida pelo encontro do corpo e da vida do narrador com a experiência a ser transmitida. O método de conservação dessa experiência pela épica e pelas narrativas é a repetição. Através do “contar de novo”, a experiência se precipita no espírito até o ponto em que estará pronta para uma nova transmissão. É precisamente a repetição das mesmas narrativas de certa tradição o que propicia a conservação e a transmissão da experiência em uma comunidade. A repetição é, segundo Kia Lindroos, um modo transmitir a totalidade de uma experiência¹²⁵. A experiência (Erfahrung), matéria-prima do narrador, “se inscreve numa *temporalidade* comum a várias gerações” (GAGNEBIN, 1999, p. 57). Ela proveio de gerações anteriores dessa mesma “comunidade artesanal” e se atualiza na repetição da história pelo narrador, a fim de se perpetuar na memória do ouvinte (que, por sua vez, deverá atualizá-la para as próximas gerações).

É muito importante dizer que, para Benjamin, o ato de transmissão da experiência quase que se opõe ao de “ter consciência” da experiência. Os efeitos da transmissão da experiência não se reportam apenas à repetição da história, mas, igualmente, ao estado de “distensão do espírito” proporcionado pelo trabalho artesanal. Quando a atenção se volta a uma outra atividade e o ouvinte “esquece de si mesmo”, há a possibilidade de se transmitir uma experiência – e mais, transmite-se a própria *capacidade de transmitir*¹²⁶. O contador de histórias trabalha a experiência para transmiti-la a uma próxima geração através da repetição e

¹²⁴ A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela 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, 1987, p. 205) .

¹²⁵ “Benjamin descreve o narrador tradicional como uma escada, na qual a experiência de um narrador marca um tipo de totalidade. Essa totalidade é a tradição, e seu passado persiste como um ritual, e a continuidade desse ritual repousa sobre a repetição da história. Através do tempo, o narrador move-se para alto e para baixo nessa escada, que forma a metáfora de nossa tradição. Essa tradição é descrita como estável, e nenhuma experiência chocante individual ou mesmo da morte, muda a totalidade dessa tradição” (LINDROOS, 2000, p. 4).

¹²⁶ “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. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. 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, 1987, p. 205)

da performance. Este trabalho nada tem de “consciente”; ao contrário, a transmissão estará assegurada quanto menos atento à história está o ouvinte. O narrador não elabora suas histórias segundo suas intenções ou suas vivências individuais, mas a história que performa e atualiza é parte de uma cadeia que começou incontáveis gerações antes dele e terminará infinitas gerações depois. A experiência é transmitida não pelo contador de histórias em si, mas através da própria história (ainda que dependa inteiramente dele para a perpetuação). Uma vez que não mais se pode encontrar essa figura que condensa, atualiza e dá forma à experiência, não há dúvidas que a transmissão estará em risco de desaparecer.

A mais técnica das guerras e a força de produção no capitalismo industrial desfiaram o tear narrativo de um modo que não houve mais volta. Benjamin a ambas responsabiliza pelo desaparecimento tanto do narrador quanto da *Erfahrung*¹²⁷. Tal como no texto *Experiência e pobreza*, Benjamin registra que a guerra de 1914 é a ruptura radical entre o modo de contar antigo (o qual chama às vezes de “épico”, às vezes de “artesanal”¹²⁸) e uma nova forma de narrar, cuja especificidade é não comunicar conhecimento algum¹²⁹. O silêncio dos combatentes é outra vez invocado por Benjamin, o silêncio diante da própria incomunicabilidade de uma guerra de trincheiras. Dessa vez, contudo, Benjamin lembra ainda a experiência da inflação e a ética dos governantes:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalhas, não mais ricos, mas sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Enquanto a Guerra Mundial expunha os cadáveres nas trincheiras, tornando os combatentes que retornavam incapazes de comunicar essa experiência¹³⁰, o higienismo como prática política retirava cada vez mais a morte do espaço público. Destinada agora a hospitais e asilos, a falta de contato com as últimas palavras de um homem acabava por esmaecer a

¹²⁷ “A perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração; que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. As razões dessa dupla desaparecimento provêm de fatores históricos que, segundo Benjamin, culminaram com as atrocidades da Grande Guerra Mundial [...] Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista) e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque [...], portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana, de assimilar o choque, o trauma [...]” (GAGNEBIN, 2004, p. 50-51)

¹²⁸ BENJAMIN, 1987, p. 202-205.

¹²⁹ GAGNEBIN, 1999, p. 61.

¹³⁰ BENJAMIN, 1987, p. 198.

ideia de eternidade (antes presente no campo narrativo)¹³¹. É precisamente no instante da morte que, para Benjamin, a experiência é transmitida de modo mais efetivo e integral: a imagem do moribundo, prostrado na cama, que diz suas últimas palavras à comunidade, evoca o “inesquecível”, o que não se pode deixar de dizer às gerações vindouras¹³². O isolamento da morte é também um impedimento da continuação da experiência através das gerações.

O romance moderno é a prova, segundo Benjamin¹³³, do declínio não apenas da épica – que já havia perdido sua força desde o Renascimento – mas sobretudo do desaparecimento desse contador de histórias tradicional, que ainda mantinha acesa a chama perpetuadora da experiência em suas histórias. Ao contrário do narrador, que tende a ir em direção das pessoas para transmitir a experiência, o romancista – dependente do livro impresso – isola-se em sua escrita, sem poder aconselhar ou mesmo oferecer ao leitor algum uso prático de sua narrativa. O romancista, segundo Benjamin, descreve uma vida que “anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1987, p. 201). A grande diferença, pois, entre romance e narrativa, é que o romance é um produto da cultura escrita que não depende da oralidade, enquanto o narrador provém diretamente da tradição oral¹³⁴. O romance é o produto literário da invenção da imprensa.

Em uma das mais difíceis passagens de *O narrador*, Benjamin diferencia a “rememoração” (musa do romance), “memória” (musa da narrativa) e “reminiscência” (a origem comum de ambas as anteriores):

A *reminiscência* [*Erinnerung*] funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. [...] Tal é a *memória* [*Gedächtnis*] épica e a musa da narração. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance, que habita a epopeia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Assim, por exemplo, nas invocações solenes das musas, que abrem os poemas homéricos. O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, uma combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração* [*Eingedenken*] musa do romance, surge ao lado da *memória* [*Gedächtnis*], musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência* [*Erinnerung*](BENJAMIN, 1987, p. 211)

¹³¹ “A ideia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” BENJAMIN, 1987, p. 207.

¹³² GAGNEBIN, 1999, p. 62.

¹³³ “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no período moderno” (BENJAMIN, 1987, p. 201)

¹³⁴ BENJAMIN, 1987, p. 201.

Na épica, havia uma qualidade de memória (reminiscência – *Erinnerung*) que foi a origem comum tanto para a “rememoração” (*Eingedenken*) romanesca quanto para a “memória” (*Gedächtnis*) narrativa. De acordo com Benjamin, a épica abrigava um tipo de composição capaz não apenas de encadear estórias e transmitir experiências – a musa *Gedächtnis* –, mas também que desejava ser lembrada para sempre – a musa *Eingedenken*. “A epopeia propriamente dita”, diz Benjamin, “contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance” (BENJAMIN, 1987, p. 211). Essas duas qualidades de memória eram, portanto, indiferenciáveis do ponto de vista épico: ambas se fundiam na *Erinnerung* (reminiscência) épica. Somente mais tarde, quando a narrativa e o romance se destacaram da épica, suas origens comuns puderam ser reveladas. São os princípios de uma teoria da épica que Benjamin tenta delinear. O mais importante argumento dessa longa citação talvez seja a observação de que o romance não participa da *memória* (*Gedächtnis*) – ele não se dirige à conservação de coisa alguma que exceda ele mesmo. Sobre isso, afirma K. Lindroos:

Em resumo, *Gedächtnis* é considerada para ser protetora das memórias. É uma "memória de longo prazo" que é também relacionada ao caráter específico de longo alcance da tradição de experiências (*Erfahrung*). *Gedächtnis* é também uma parte importante ao criar uma comunidade de ouvintes, tal como são incluídos na habilidade para repetir as narrações. Como a *Gedächtnis* é um exemplo da habilidade épica, o próprio épico produz uma "memória perpetuadora" (*verewigende Gedächtnis*) que também faz a continuidade da tradição possível. (LINDROOS, 2000, p. 6)¹³⁵

O romance, se deseja rememorar, quer apenas encontrar algo referente à vida e morte dos seus personagens. É uma tarefa completamente distinta daquela do narrador tradicional, que se utiliza da própria morte para fazer passar uma experiência¹³⁶. O romancista, entregue a tudo o que foi vivido pelo personagem, acompanhando passo a passo o seu destino, entra em contato com um leitor que não deseja algo útil para sua vida, mas quer, na verdade, um sentido para ela (BENJAMIN, 1987, p. 213). Uma vez que não há mais passado comum, uma vez que não há senão “desenraizamento transcendental” (LUCKÁCS apud BENJAMIN, 1987, p. 212), resta ao leitor de romances as peripécias da vida de um personagem que o façam, talvez, viver através da ficção. O romance pede ao leitor que se isole, que se dedique exclusivamente àquela vida ficcional pelo tempo necessário:

¹³⁵ Nossa tradução. Texto original: “*Shortly, Gedächtnis is considered to be protecting memories. It is a "long term memory" that is also related to the specific character of the far reaching a tradition of experiences (Erfahrung). Gedächtnis is also an important part in creating the community of listeners, as it is included in the ability to repeat narration. As the Gedächtnis is an example of the epic ability, epic itself produces "perpetuating remembrance" (verewigende Gedächtnis) that also makes the continuity of tradition possible*”.

¹³⁶ BENJAMIN, 1987, p. 207.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional. Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo (BENJAMIN, 1987, p. 213)

Walter Benjamin se esforça para localizar um *ethos* moderno nascente, um modo de vida completamente distinto do que se vê em Leskov, por exemplo, ou em qualquer outro contador de histórias. Nessa busca, vai além do romance, analisando também outro produto da imprensa e da modernidade: a informação. O saber das terras estranhas provém, nas sociedades tradicionais, das vozes de um narrador: ele certamente o adapta às formas da cultura local para que se possa de fato transmiti-lo¹³⁷. Ademais, o narrador não tem por hábito explicar a história, racionalizá-la: ele apenas a conta, deixando o trabalho interpretativo – quando a interpretação é possível – ao ouvinte de suas histórias. A informação, no entanto, é diferente de uma narrativa. Não se trata de uma ocasião para transmitir experiência para a vida, mas de uma notícia que, na grande maioria das vezes, não vale para amanhã¹³⁸. Ademais, as notícias não surgem sozinhas, mas acompanhadas de explicações¹³⁹. Quando se explica um acontecimento ao invés de narrá-lo, o que decresce é a possibilidade de que aquele acontecimento venha a se prologar na memória do receptor – e que este receptor venha a narrá-lo a outrém: “metade da arte da narrativa”, afirma Benjamin, “está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Justamente, é o “excesso de explicações” o que limita a integração deste evento ao espírito do receptor¹⁴⁰. Assim, para Benjamin, quanto mais se explica, menos se conserva.

A mídia moderna bombardeou o homem com informações dos mais remotos cantos do mundo. A resposta desse “homem moderno” ao excesso de informações foi não apenas a formação de um conhecimento a partir de fragmentos mas também a impossibilidade de transmitir qualquer coisa que se aproximasse de uma “totalidade”, no sentido de uma tradição. Como argumenta K. Lindroos:

¹³⁷ “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas [...] dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (BENJAMIN, 1987, p. 203)

¹³⁸ “Antes de mais nada ela precisa ser compreensível 'em si e para si'” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

¹³⁹ *Ibidem*, p. 203-204.

¹⁴⁰ “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. 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. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro” (BENJAMIN, 1987, p 204)

A história moderna tornou-se também parte de sua informação. Através das mudanças na esfera pública, a comunicação aparece não mais sendo baseada na contínua e repetitiva troca de experiências. Para Benjamin, a conexão entre experiência/conhecimento foi enterrada pelo fluxo de informação, especialmente através da imprensa e da mídia moderna. De acordo com ele, a tarefa da mídia não é unificar mas ao contrário isolar a “conexão” entre o campo público e a experiência do leitor. [...] Logo, a mídia estabelece uma fratura adicional entre a informação e a experiência, uma vez que a informação não forma mas distrai a tradição no sentido benjaminiano do conceito (LINDROOS, 2000, p. 7)¹⁴¹

Não é possível haver futuro algum para a experiência (*Erfahrung*) nos moldes da informação ou do romance¹⁴². Tampouco se vislumbra uma “tradição total” a ser transmitida de geração em geração a uma comunidade. Há, sem dúvida, um tom melancólico nesse ensaio. Não obstante, é um erro supor que Benjamin seja pessimista ou nostálgico quanto ao futuro da narração. Não há uma só linha em *O narrador* na qual se encontre uma convocação para reerguer a velha experiência ou que maldiga a condição moderna. Ao contrário, há uma força nesse ensaio que aponta para a origem de um novo tipo de narrar. Como um catador de migalhas, um trapeiro, um catador de lixo que recolhe os cacos, esse novo narrador não pode mais transmitir qualquer totalidade, mas apenas os fragmentos recolhidos durante sua breve existência¹⁴³. Carece agora pensar como será possível narrar a vivência do homem moderno.

Mais adiante, teremos oportunidade de analisar qual destino o poeta Charles Baudelaire deu à vivência do homem urbano, desenraizado, individualista, incapaz de transmitir experiência. Walter Benjamin analisará seus poemas em *Sobre alguns temas baudelairianos*, do ano 1940. Antes, porém, deter-nos-emos na origem da palavra *Erlebnis* (vivência), palavra esta que Benjamin utilizará para se contrapor a já tão mencionada *Erfahrung* (experiência).

¹⁴¹ Nossa tradução. Texto original: “The modern ‘story’ becomes also a part of its information. Through the changes in the public sphere, the communication appears not any more as being based on continuous and repetitive exchanging experiences. For Benjamin, the connection between experience/knowledge becomes buried by the flow of information, especially through the press and the modern media. According to him, the task of media is not to unify but to further isolate in between the public realm and the experience of the reader. The advanced forms of information become replaced by sensation that only reflects the increasing “atrophy of experience” (*Verkümmerung der Erfahrung*, 1939: 155). Hence, the press establishes an additional fracture between information and experience, since information does not form but distracts tradition in Benjamin’s sense of the concept”.

¹⁴² GAGNEBIN, 1999, p. 62.

¹⁴³ GAGNEBIN, 2004, p. 53.

1.2. Vivência (*Erlebnis*)

1.2.1. A PALAVRA *ERLEBNIS*

Não há como abordar a história do termo *Erlebnis* sem se referenciar ao livro *Verdade e método* de Hans-George Gadamer. Neste importante livro, de inspiração fortemente heideggeriana, o autor crítica a fenomenologia desde sua origem para firmar as bases de uma hermenêutica compatível com as “ciências históricas do espírito”. Gadamer nos relata que a transformação da palavra *Erlebnis* em um conceito específico, com sentido definido, foi obra do filósofo alemão Wilhelm Dilthey. Antes, porém, baseado nos trabalhos da *Deutsche Akademie* e de Konrad Cramer, H.-G. Gadamer traça a etimologia e história da palavra *Erlebnis*.

De acordo com Gadamer, o termo *Erlebnis* é uma criação histórica bem recente na história da língua alemã. Seu uso se popularizou apenas nos anos 70 do século XIX (GADAMER, 1999, p. 117). A palavra *Erlebnis* provém do verbo *erleben*, “vivenciar”, que é seguramente muito antigo no idioma alemão. O verbo *erleben* (vivenciar) tem o sentido de “ainda estar vivo quando algo acontece”¹⁴⁴. Deste modo, está implícito no próprio verbo o caráter testemunhal, a presença de alguém em algum acontecimento. O vivenciar, nos dizeres de Gadamer, é *imediato*, experimentado pelo indivíduo de modo direto; não inclui o que se ouviu dizer, mas unicamente o que se teve *vivência própria*¹⁴⁵. Podemos recorrer à Olgária Matos, que comenta a explanação do *Erleben* por Gadamer:

Erleben significa a presença, o testemunho ocular, por assim dizer, a um evento. O seu relato, bem como a natureza do evento são legitimados porque quem os atesta e esteve lá “ao vivo”. Não clama pelo testemunho dos mortos; ao contrário, o critério é a presença viva. (MATOS, 1999, p.144-145)

Ao longo do uso linguístico, o verbo *erleben* gerou *Erlebte*, o “vivenciado”. Gadamer não é nada claro ao compôr a transição de um para o outro – e sobretudo quanto às suas diferenças – mas se pode dizer que o vivenciado é algo que se fixa, que se apreende, que se cristaliza do fio do vivenciar, algo, enfim, que assume uma autonomia. O vivenciado é o que

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 118.

¹⁴⁵ “O vivenciado (*das Erlebte*)”, afirma o autor, “é sempre o que nós mesmos vivenciamos (*das Selbsterlebte*)” (*Ibidem*, p. 118).

se destaca, o que se descola do fluxo da vivência e mantém uma “duração, peso e importância” próprios:

Esse conteúdo [do vivenciado] é como um rendimento ou resultado que, da transitoriedade do vivenciar, ganha duração, peso e importância. Ambas as direções do significado encontram-se, obviamente, na base da formação da palavra “vivência”, tanto a imediaticidade, que se antecipa a toda interpretação, elaboração e transmissão e que oferece apenas o ponto de partida para a interpretação e a matéria para a configuração, como também o rendimento mediado por ela. Seu resultado duradouro. (GADAMER, 1999, p. 118).

Sem descarregar do conteúdo semântico de seu verbo originário, o termo *Erlebnis* aparece primeiro nas escritas biográficas – especialmente de artistas e poetas do século XIX. É notável, segundo Gadamer, que um dos primeiros usos recorrentes da palavra *Erlebnis*, por Hermann Grimm, tenha sido justamente em uma biografia sobre Goethe: o caráter confessional dos poemas de Goethe contribuiu muito para a repetição do termo nessa obra¹⁴⁶. Será também em uma dissertação sobre a obra de Goethe – e outros escritos sobre poetas românticos alemães – que Wilhelm Dilthey empreenderá a transformação da palavra *Erlebnis* em um conceito-chave de sua filosofia.

Vimos que *Erleben* e *Erlebte* se originam de um contexto onde o indivíduo – ou mais precisamente, o que ele testemunha – é a referência de sentido. Em decorrência, ambos os termos ressaltam a *imediaticidade*, a experiência direta, sem intermediários – e também, no caso do particípio “vivenciado”, que algo se destaca do fio do “vivenciar”. A *Erlebnis* irá aprimorar sua origem semântica. Além da imediaticidade, já presente no “vivenciar”, a *Erlebnis* (vivência) remarcará a importância do que Gadamer chama de “ênfase”. Ênfase significa não apenas que algo se destacou da vivência, mas que isso tem um efeito sobre o indivíduo, que isso, de algum modo, marcou aquele que testemunhou. E a consequência dessa “ênfase”, dessa intensidade – se é que podemos chamá-la assim –, é que ela se *mantém*, isto é, ela dura: é o “caráter duradouro” da *Erlebnis*:

Ambas as direções do significado [de vivenciado] se encontram-se, obviamente, na base da formação da palavra vivência, tanto a imediaticidade, que se antecipa a toda interpretação, elaboração e transmissão e que se oferece apenas o ponto de partida para a interpretação e a matéria para a configuração, como também o rendimento mediado por ela, seu resultado duradouro. [...] Algo se transforma em vivência na medida em que não foi somente vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado teve uma ênfase especial, que lhe empresta seu significado duradouro. (GADAMER, 1999, p. 118)

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 119-120.

Devemos agora reunir quais são, segundo Gadamer, as três “condições” para que algo seja considerado uma vivência: 1) *imediaticidade*, isto é, algo que tenha a “credencial da vivência própria”¹⁴⁷, que não possa de modo algum ser apenas sugerido por outros mas sim experimentado pela própria pessoa; 2) *ênfase especial*, que seja um evento importante, notável, distinguível; 3) *duração*, que se perpetue no que o autor chama de “lembrança”¹⁴⁸. Enfim, uma vivência é sobretudo uma produção ou criação que parte do indivíduo: “algo se obtém, de fato, a cada vivência”¹⁴⁹.

A filóloga Anna Wierzbicka – cujo livro *Experience, Evidence and Sense* já abordamos ao tratarmos da *Erfahrung* – disserta também sobre os usos contemporâneos do termo *Erlebnis*. A autora observa o caráter de “evento especial” que a palavra tomou no alemão contemporâneo:

Olhando agora para a *Erlebnis*, que não é usada como um substantivo incontável e para a qual o singular é mais básico, notemos primeiro a seguinte definição da *Wikipedia*: “[...] A *Erlebnis* é um evento na vida individual de uma pessoa que é tão diferente da vida cotidiana que permanece na memória por um longo tempo”. Isto é seguido por dois comentários úteis: “*Erlebnisse*’ [plural] pode ser de satisfação (participação em uma celebração, sexo), excitante (uma aventura ou viagem) ou traumatizante (vítima de um crime) [...] Uma *Erlebnis* difere de um evento no que ele é percebido primariamente pelo próprio experimentador como algo especial”. Como essas explicações da *Wikipedia* esclarecem, uma *Erlebnis* se refere a um evento especial na vida de uma pessoa com alguma emoção, e é lembrado depois. É muito diferente de uma *Erfahrung*, que tem a ver com conhecimento mais do que sentimento e não tem de ser percebida como especial e altamente pessoal. (WIERZBICKA, 2010, p. 85)

O uso comum do palavra é, portanto, ligado diretamente ao indivíduo, especialmente ao que é excessivo, ao que é extraordinário. Não se trata de um conhecimento acumulado ao longo de uma vida, como a *Erfahrung*, mas de algo impactante que deixou sua marca no “espírito” de alguém. Somente a partir do indivíduo-experimentador é possível definir se um evento é ou não uma vivência, em geral, através das lembranças posteriores desse evento (não há comunidade para definir o que é ou não recordável). Em todos os sentidos, essa

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 118

¹⁴⁸ Gadamer ainda salienta o peso político da palavra *Erlebnis*, que foi utilizada, ao fim do século XIX e início do XX, contra as consequências da industrialização para a sociedade e também contra os avanços da ciência positivista: “O apelo de Schleiermacher ao sentimento vivo contra o frio racionalismo do *Aufklärung*, a proclamação de Schiller a favor da liberdade estética contra o mecanismo da sociedade, a oposição de Hegel da vida (mais tarde: do espírito) contra a “positividade”, foram o tom antecipador de um protesto contra a moderna sociedade industrial que, no início do nosso século, fizeram ascender as palavras de ordem vivência e vivenciar a um tom quase religioso. [...] Mas também um “movimento espiritual” como o que envolveu Stefan George e , não por último, a fineza sismográfica, com a qual o filosofar de Gerg Simmel reagiu a esses provessos, testemunharam a mesma coisa. [...] A rejeição à mecanização da vida na existência de massa da atualidade acentua a palavra ainda hoje com uma tal auto-evidência que mantém totalmente enconbertas suas implicações conceituais” (GADAMER, 1999, p. 122)

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

definição atual do termo *Erlebnis* se harmoniza com a de Gadamer: é imediata, possui uma “ênfase especial” e permanece na lembrança. Não se deve esquecer esses três sentidos comuns do termo *Erlebnis* ao lidar com sua transformação em conceito pelos filósofos do século XX.

1.2.2. A VIVÊNCIA EM WILHELM DILTHEY

Primeiro veio o uso linguístico no âmbito das biografias. Quando a palavra se formou na língua alemã em ensaios e biografias sobre escritores alemães, aos poucos foi tomando a importância de um conceito. Ao longo século XX, o conceito se espalhou e se alterou nas mãos de importantes filósofos e pensadores de língua alemã, como Edmund Husserl, Georg Simmel e Sigmund Freud. Para o filósofo Walter Benjamin, entretanto, um autor foi de certo mais importante que todos os outros na origem de sua concepção de *Erlebnis*: o filósofo Wilhelm Dilthey.

A obra de Wilhelm Dilthey é ampla, diversa, nada simplória. Ainda assim é possível dizer que a ambição maior de Dilthey era a de prover as bases para a experiência histórica e para a psicologia – em sua vertente filosófica – sem se apoiar na razão pura, matemática (que era a condição para a experiência kantiana)¹⁵⁰. Dilthey se opõe ao fato de que Kant, ao estabelecer certas “condições para experiência”, aliena as condições do campo da experiência. Dito de outro modo, Kant estabelecia um tipo de experiência cuja “condição para a experiência” jamais seria retirada da própria experiência (DILTHEY, 1945, p. 156). Dilthey deseja fundamentar as “ciências do espírito” sobre bases confiáveis, objetivas, e para isso, ao contrário da suposição kantiana de um *eu* transcendental, apela ao par *impulso-resistência* a fim de prover o suporte necessário ao fenômeno da consciência (AMARAL, 2004, p. 51). Entre a *vontade/necessidade de um ato* e a *resistência do mundo a esse ato* reside a crença em um “mundo exterior” e em um “eu”: a criação de sujeito e objeto, para Dilthey, realiza-se precisamente no ato de *enfrentamento*:

¹⁵⁰ “Os positivistas pretendem reduzir o conhecimento a um sistema de fórmulas que contenha relações de implicação, de igualdade e dependência. Kant, como uma espécie de filtro, reduziu os conceitos formais da ciência matemática da natureza ao espaço, o tempo e causalidade, abandonando todas as demais partes constitutivas dos feitos de consciência como resíduos terrenos” (Dilthey, 1945, p. 156). Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*Los positivistas pretenden reducir el conocimiento a un sistema de fórmulas que contenga relaciones de implicación, de igualdad y de dependencia. Kant, con una especie de filtración, ha reducido los conceptos formales de la ciencia matemática de la naturaleza al espacio, el tiempo y la causalidad, abandonando todas las demás partes constitutivas de estos hechos de conciencia como residuos terrenos*”.

“O esquema das minhas vivências¹⁵¹ em que meu eu se diferencia do objeto está traçado pela relação entre consciência do movimento volitivo e a consciência da resistência com que ele esbarra [...] Porque o homem é, em primeiro lugar, um sistemas de impulsos que marcham a partir da necessidade de satisfação e nesta conexão se produzem os impulsos. E só partindo deste sistema de impulsos e sentimentos se pode resolver também a natureza composta da experiência de resistência” (DILTHEY, 1945, p. 162)¹⁵².

O conceito de vivência (*Erlebnis*) de Wilhelm Dilthey se opõe tanto à realidade categorizada e “mutilada” da experiência kantiana com à *sensation* dos empiristas ingleses: a vivência é a relação com a realidade onde cada parte do que é experimentado é representativa da totalidade da vida¹⁵³. Deste modo, quando se vivencia algo entre a força do impulso e da resistência, é a totalidade da vida que está em jogo. Os significados constituídos a partir de vivências anteriores permanecem em meio à vivência de um novo evento: “O conhecimento está aí, ele está ligado à vivência sem reflexão. Ele não tem nenhuma outra origem e fundamento que não seja a própria vivência” (DILTHEY *apud* AMARAL, 2004, p. 55). No âmbito da filosofia diltheyana, realidade e vivência se confundem¹⁵⁴.

A análise de alguns trechos de seu livro *Das Erlebnis und die Dichtung (A vivência e a poesia)* – publicado pela primeira vez em 1905 – esclarece-nos o que Dilthey entendia por vivência. Esse livro é uma compilação de ensaios escritos por Dilthey desde 1865 sobre os poetas e dramaturgos alemães: Lessing, Goethe, Schiller, Novalis e Hölderlin. O livro comenta os poetas e suas produções a partir das suas vivências. São biografias, mas biografias extremamente tendenciosas, onde Dilthey supõe nos poetas um desprendimento da tradição e um apego quase exclusivo à vivência pessoal. No ensaio sobre Goethe, certamente o mais categórico, Dilthey afirma:

“Os camaradas da juventude de Goethe, com Herder a frente, viviam livres da carga de suas tradições. Dava-lhes impulso a vontade de empregar todas as suas forças na ação e no gozo. O indivíduo queria experimentar por si mesmo o que a vida circunscrevia, pensá-lo, degustá-lo no prazer e na dor, sem limitação alguma” (DILTHEY, 1945b, p. 190)¹⁵⁵.

¹⁵¹ Infelizmente, não foi possível ter acesso ao termo original. Todavia, é bem provável que, embora o tradutor espanhol tenha optado por *experiencias*, o termo original seja *Erlebnisse*.

¹⁵² Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*El esquema de mis experiencias en el cual mi yo se diferencia del objeto está trazado por la relación entre la conciencia del movimiento volitivo y la conciencia de la resistencia con que éste tropieza. Añado, expresamente, que no considero de momento más que uno de los factores que producen, juntamente, la conciencia del yo y del objeto real. Y, como es natural, quiero considerar desde luego la impulsión singular hacia un movimiento tanto en su conexión con los impulsos como con los sentimientos que le son inseparables. Porque el hombre es, en primer lugar, un sistema de impulsos, estos marchan de la necesidad hacia la satisfacción y en esta conexión se producen las impulsiones. Y sólo partiendo de este sistema de impulsos y sentimientos se puede resolver también la naturaleza compuesta de la experiencia de resistencia*”.

¹⁵³ AMARAL, 2004, p. 52-53.

¹⁵⁴ AMARAL, 2004, p. 55.

¹⁵⁵ Nossa tradução Texto da edição traduzida: “*Los camaradas de juventud de Goethe, com Herder a la cabeza,*

E ainda em outra parte:

Até o final de “Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister”, todas as suas poesias [de Goethe] brotavam fluentes: sua *vivência* pessoal, sua experiência viva. [...] Por isso se pode afirmar que toda a poesia é para ele uma confissão, que por meio dela se livra interiormente dos estados de ânimo que pesam sobre ele” (DILTHEY, 1945b, p. 192)¹⁵⁶

Mais claramente ainda:

Esta conexão de um pensamento que constrói através da experiência [vivência] é o que constitui a base da poesia de Goethe. É ela a que determina a gênese de seus temas poéticos, o desenvolvimento das suas fábulas, de seu caráter e de sua forma interior, e sobre ela paira o desapego de sua poesia. A tendência constante de sua fantasia tinha que ser a de *eleva o poético à realidade vivida*. (DILTHEY, 1945b, p. 202)¹⁵⁷

A julgar por estes três fragmentos, o conceito de vivência – *ao menos nesse ensaio* – parte de uma *experimentação pessoal* livre de tradições supostamente coercivas anteriores. O poeta deveria elevar sua poesia à suposta grandeza de suas vivências: “eleva o poético à realidade vivida”¹⁵⁸. A *confissão* poética – que liberava o corpo de qualquer peso que a vivência pudesse ter – é uma segunda característica dessa nova prática poética. A razão para esse impulso “autobiográfico” é, de todo modo, muito simples: uma vez que não há tradição compartilhada, a confissão é o destino mais óbvio para essas vivências individuais. Por fim, a vivência era a própria (e única) *via de construção do pensamento*. Em outros termos, o próprio pensamento se limitava ao vivenciado e só através das vivências seria agora possível poetizar.

Também no ensaio sobre Schiller, há passagens esclarecedoras:

Seu método [de Schiller] consistia em entregar-se às grandes objetividades do mundo histórico que transcendiam por inteiro sua própria vida privada. Modelava a

vivían libres de la carga de las tradiciones. Les impulsaba la voluntad de desplegar todas sus fuerzas en la acción y en el goce. El individuo quería experimentar por sí mismo lo que encerraba la vida, pensarlo, degustarlo en el placer y en el dolor, sin limitación alguna”.

¹⁵⁶ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Hasta el final de los Años de aprendizaje de Wilhelm Meister, todas sus poesías brotan de una fuente: su vivencia personal, su experiencia viva. [...] Por eso puede afirmar que toda la poesía es para él una confesión, que por medio de ella se libra interiormente de los estados de ánimo que pesan sobre él”.

¹⁵⁷ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “Esta conexión de un pensamiento que obra a través de la experiencia es lo que constituye la base de la poesía de Goethe. Es ella la que determina la génesis de sus temas poéticos, el desarrollo de sus fábulas y de sus caracteres y su forma interior, y sobre ella descansa el despliegue de su poesía. Le tendencia constante de su fantasía tenía que ser la de elevar a lo poético la realidad vivida”.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 202.

matéria que lhe brindava a história por um procedimento de imaginação que consistia em infundir àquela matéria o grande traço de sua própria alma (...) É isto o máximo que se pode exigir da imaginação: ampliar e exaltar as possibilidades da vida que se dão dentro de nós mesmos e que se encontram sempre condicionadas dentro dos limites da existência burguesa, até chegar a uma região em que o homem adquire o poder de determinar criadoramente a trajetória da vida histórica. (DILTHEY, 1945b, 235)¹⁵⁹

Ou nessa outra:

A suprema experiência da vida que o homem pode adquirir consiste em conhecer-se a si mesmo: suas verdadeiras e permanentes necessidades, a calibração dos bens da vida que a ele corresponde, seus dotes, o tipo de missão que tem que cumprir no mundo, pois, isto bem observado, até o homem mais insignificante tem uma missão a cumprir (DILTHEY, 1945b, 239)¹⁶⁰.

Quanto mais se lê as biografias teóricas de Dilthey, mais a vivência se mostra como o único fundamento possível para o poema (e também para a história) – e que os “grandes homens” e até mesmo os “insignificantes”, se estiverem em sintonia com suas vivências, podem dar um “grande” destino a elas. De fato, o conceito de “consciência reflexiva” é fundamental para Dilthey: no instante em que se tem consciência de suas vivências, no instante em que, enfim, é possível “conhecer-se a si mesmo”, alcança-se uma objetividade que permite ao homem não apenas a expressão (*Ausdruck*), mas sobretudo permite-se viver o mundo de modo distinto¹⁶¹. Dilthey deseja retirar o homem de qualquer tipo de relação que extrapole sua própria vida: qualquer grandeza humana só existe em função do vivido e jamais a partir de uma experiência supostamente herdada. Mais além, Dilthey está decididamente reagindo contra o kantianismo, cuja teorização partia, como vimos, de um sistemas de categorias e da razão pura: é na própria vivência que a realidade inteira existe.

Todos os atos humanos, fantasia, imaginação – até mesmo purificação espiritual – só se realizam no âmbito da vivência: fora dela, não há nada. Para Dilthey, trata-se de um conceito claramente epistemológico: a vivência, repetimos, é o limite de todo o conhecimento.

¹⁵⁹ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*Su método consistia, pues, en entregarse a las grandes objetividades del mundo histórico que trascendían por entero de su propia vida privada. Modelaba la materia que le brindaba la historia por un procedimiento de la imaginación que consistía en infundir a aquella materia el gran rasgo de su propia alma [...]. Es esto lo más que puede exigirse de la imaginación: ampliar y exaltar las posibilidades de la vida que se dan dentro de los límites de la existencia burguesa, hasta llegar a una región en que el hombre adquiere el poder de determinar creadoramente la trayectoria de la vida histórica*”.

¹⁶⁰ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*La suprema experiencia de la vida que el hombre puede adquirir consiste en llegar a conocerse a sí mismo: sus verdaderas y permanentes necesidades, la calibración de los bienes de la vida que a él le corresponde, sus dotes, la clase de misión que tiene que cumplir en el mundo, pues, bien mirada la cosa, hasta el hombre más insignificante tiene una misión que cumplir*”.

¹⁶¹ MAKKREEL, 2012.

Não se pode conceber um conhecimento que não tenha sido originado diretamente da vivência¹⁶². O propósito de Dilthey ao estabelecer os limites para a compreensão dos fenômenos no âmbito restrito da vivência é acima de tudo a busca por uma objetividade de análise. A compreensão do mundo histórico, psicológico, social, não pode exceder os domínios da vivência, sob o risco de “perder a sintonia com a vida e com ela [perder] a possibilidade de compreender o mundo humano histórico social” (AMARAL, 2004, p. 53). Através do conceito de vivência, Dilthey engendra uma importante autonomia metodológica para as ciências humanas que se contrapõe não só à metafísica especulativa, mas igualmente à metodologia abstracionista das ciências naturais¹⁶³.

Wilhelm Dilthey não confere à vivência um caráter fragmentário. Na verdade, trata-se de um conceito fortemente inspirado em Leibniz¹⁶⁴: a vivência de Dilthey encerra – em sua parte – a *totalidade da vida inteira*, incluindo a relação com o outro¹⁶⁵. Assim, quando alguém vivencia, digamos, um acontecimento, não é o evento puro que se está experimentando, mas sim a totalidade da vida em uma pequena porção. O que está em jogo na vivência não é apenas o “acontecimento em si”, mas o fato de que a vivência está imersa em uma rede de significados, valores, os quais, por sua vez, erigiram-se todos através da vivência: “o conhecimento (...) não tem nenhuma outra origem e fundamento que não seja a própria vivência” (AMARAL, 2004, p. 55). Uma vivência está necessariamente ligada a outras vivências, todas elas construtoras de uma rede de significados que referenciam o toda da vida à presente vivência. A vivência (*Erlebnis*) é, pois, uma unidade, ainda que experimentada parcialmente; ela não se separa do todo da vida.

Ao comentar a vivência (*Erlebnis*) em Dilthey, Gadamer salientou outro ponto importante:

“As criações espirituais do passado, da arte e da história não pertencem mais ao conteúdo auto-evidente do presente, mas se tornaram objetos e situações dadas (Gegebenheiten) propostos como tarefa à pesquisa, a partir dos quais pode-se atualizar um passado. [...] As situações dadas no terreno das ciências do espírito são

¹⁶² AMARAL, 2004, p. 52.

¹⁶³ “As condições procuradas pela explicação mecanicista da natureza explica somente parte dos conteúdos da realidade externa. Este mundo inteligível de átomos, éter, vibrações é somente calculado e é uma abstração altamente artificial em relação ao que nos é dado no experimento e na *vivência*” (DILTHEY apud MAKREEL, 2012). Nossa tradução. Texto original: “*The conditions sought by the mechanistic explanation of nature explain only part of the contents of external reality. This intelligible world of atoms, ether, vibrations, is only a calculated and highly artificial abstraction from what is given in experience and lived experience*”.

¹⁶⁴ “Toda vida tem seu próprio sentido. Ele se encontra em um nexo de significado, no qual todo presente passível de lembrança possui um valor próprio, portanto, possui, simultaneamente, no nexo da lembrança, uma relação com o significado do todo. Esse sentido da existência individual é inteiramente singular, é irreduzível ao conhecimento, como uma mônada de Leibniz, o universo histórico” (AMARAL, 2004, p. 58).

¹⁶⁵ AMARAL, 2004, p. 52.

aliás de um gênero especial, e é isso que Dilthey quer formular através do conceito de experiência.” (GADAMER, 1999, p. 124)

O homem não está, para Dilthey, condicionado a uma tradição herdada que não permite sua separação sem que isso incorra em sua própria aniquilação como sujeito. Ao contrário, as tradições estão para o homem como um *nexo*, um campo de sentido no qual ele se localiza. Como salienta Amaral (2004, p. 56), o indivíduo se origina em uma trama *extra-individual* de sentidos. Dizer, portanto, que a vivência é individual não quer dizer em absoluto que ela seja solitária: “o ser singular”, assegura o filósofo, “vivencia, pensa, age, sempre em uma esfera comum e somente nela se entende. Tudo o que se compreende traz em si o marco do que é conhecido a partir de tal comunhão” (DILTHEY *apud* AMARAL, 2004, p. 56). A vivência, porém, apesar de exceder, de suplantar o indivíduo em suas manifestações e conhecimentos, jamais se produz e transmite coletivamente como a *Erfahrung* das sociedades tradicionais. Ao procurar bases epistemológicas seguras para as ciências do espírito, Dilthey se direciona – talvez como nenhum filósofo até então – ao que podemos chamar de uma *experiência individual moderna*, no sentido preciso de uma experiência que rompeu todos os laços de transmissão comunal e só pode se referenciar ao todo através da vivência de um indivíduo.

1.2.3. WALTER BENJAMIN E A CRÍTICA DA *ERLEBNIS*: “SOBRE ALGUNS TEMAS BAUDELAIRIANOS”

*Il est vrai que la grande tradition s'est perdue,
et que la nouvelle n'est pas faite.
Charles Baudelaire*

Resta-nos então reentrar na obra benjaminiana a fim de compreender os efeitos teóricos do uso desse conceito. Em toda a obra de Benjamin, o termo *Erlebnis* parece ter sido utilizado – ao menos como conceito – em apenas um texto: *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1940. Esse longo artigo analisa a obra do poeta francês Charles Baudelaire e pensa a própria experiência da modernidade. É nesse contexto de crítica da modernidade que Benjamin irá rever seu entendimento do termo *Erfahrung* (experiência) e o contraporá ao conceito *Erlebnis* (vivência).

O ensaio de Walter Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire* apresentou o poeta Charles Baudelaire de um modo muito distinto em relação ao que a crítica literária costumava supor – e ainda hoje supõe. Baudelaire era visto pelos críticos como um poeta simbolista

(mais precisamente, o poeta que deu origem ao simbolismo), a partir de uma tradição que parece ter ganho força com o crítico americano Edmund Wilson¹⁶⁶. É verdade que o próprio reconhecimento de Baudelaire por Arthur Rimbaud como o *roi des poètes, un vrai Dieu* contribui para a ligação de Baudelaire ao movimento simbolista, ainda que seja bastante discutível – de modo que hoje mal se diz – a categorização de Rimbaud como um poeta simbolista. Walter Benjamin ignora ou rejeita essa discussão. A ambição crítica benjaminiana é outra: compreender Baudelaire como um poeta que aceitou o desafio de fazer poesia a partir da modernidade, compor poemas a partir da vivência, contra todas as tentativas poéticas e filosóficas que buscaram restaurar a dignidade perdida através de uma experiência já dificilmente sentida pelo público. De acordo com J. -M. Gagnebin:

Parece-nos mais que Benjamin descobre *em* Baudelaire uma modernidade muito mais ambígua e rica que nem sempre coincide com a modernidade segundo Baudelaire [...] Para Benjamin, Baudelaire não seria tanto o primeiro poeta moderno por ter feito da modernidade um motivo importante de seus escritos teóricos, porém muito mais, porque sua obra inteira se remete à questão da possibilidade ou impossibilidade da poesia lírica na nossa época (GAGNEBIN, 1999, p. 49)

Ou ainda mais claramente segundo Kátia Muricy:

A tarefa poética a que se propõe Baudelaire é a de articular as vivências desgarradas da modernidade em uma autêntica experiência. Para isto, irá construir uma estratégia poética muito precisa em *As flores do mal*. Os temas aí não serão mais os da lírica tradicional: seus poemas demonstram como Baudelaire tinha plena consciência das profundas transformações da produção artística que iriam determinar a decadência da poesia lírica. Baudelaire não ignorava a realidade do mercado. [...] *As flores do mal* é a sua resposta à manifestação da arte como mercadoria e do público como massa. (MURICY, 1999, p. 193)

Assim, *Sobre alguns temas baudelairianos* vem para responder as questões já postas em *Experiência e pobreza* e *O narrador*: é possível fazer poesia na modernidade que não seja uma ridícula e anacrônica evocação do passado? Há algum poeta que tenha conseguido esse “grandioso” feito? Charles Baudelaire foi a resposta encontrada por Benjamin para esse problema.

Walter Benjamin constata com clareza a situação da poesia e do público moderno em relação à tradição: “o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 104). Diversos poetas, pondera Benjamin, ainda se mantinham interessantes para o público, a despeito das tantas

¹⁶⁶ WILSON, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: First Farrar, Straus and Giroux, 2004.

transformações sociais da modernidade industrial, entre eles Hugo, Rimbaud, Heine. Todavia, a constatação de que os leitores cada vez tinham menos interesse nesse passado cultural era inegável: não mais se recebia o passado sem alguma irritação ou melancolia. A leitura tornara-se um ato de “prazer dos sentidos”¹⁶⁷ e poucos sentiam-se receptores de uma transmissão cultural. Charles Baudelaire, segundo Benjamin, escreve para esse leitor moderno menos preocupado com a cultura herdada do que com as novidades diárias que emergem e o impactam. O apelo poético de Baudelaire demonstra acima de tudo a profunda transformação do caráter da experiência. A imensa legião de leitores que vieram a ler Baudelaire – não sem demora – comprova a atenção que o poeta francês deu a essa mudança¹⁶⁸.

Como em nenhum outro texto, Benjamin define o que é a experiência (*Erfahrung*): “Na verdade, experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”¹⁶⁹. De esguelha, acaba por definir a própria estrutura de uma vivência (*Erlebnis*): ela se forma com “dados isolados” que são “rigorosamente fixados na memória”¹⁷⁰. Pela primeira vez em seus escritos, Benjamin realiza a separação entre a experiência rica, da tradição, a *Erfahrung*, e a experiência pobre da modernidade, doravante chamada de vivência, *Erlebnis*. Todo o artigo *Sobre alguns temas baudelairianos* será uma tentativa de separar e definir essa nova forma de experiência moderna: a vivência.

Como de costume, Walter Benjamin cita diversos autores ao longo de seu trabalho, alguns com maior relevância, outros apenas de passagem. Com exceção dos poetas, o primeiro teórico ao qual Benjamin faz referência é Wilhelm Dilthey. Ao que parece, a leitura que Benjamin realiza de *Das Erlebnis und die Dichtung* é muito depreciativa. Benjamin o coloca ao lado do filósofo Ludwig Klages e de Carl G. Jung, cujos trabalhos, no entendimento do filósofo, ao invés de se teorizarem a “existência do homem na sociedade, invoc[am] a literatura, melhor ainda a natureza, e, finalmente, a época mítica” (BENJAMIN, 1994, p. 104). Se retomamos nossos estudos sobre Dilthey, em especial o livro citado, teremos em conta que sem dúvida ele “invoca a literatura” a partir de uma perspectiva em parte romântica: Dilthey apresenta autores que imprimem certa dignidade autoral a suas vivências. Apesar de

¹⁶⁷ BENJAMIN, 1994, p. 103.

¹⁶⁸ O livro [Flores do Mal], que contara com leitores sem a mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos propensos a compreendê-lo, transformou-se, no decorrer das décadas, em um clássico, e foi também um dos mais editados. Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica só excepcionalmente mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura da experiência. (BENJAMIN, 1994, p. 104)

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 105.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 105.

aceitar a expressão *Erlebnis* como mais precisa para fundamentar o caráter da mudança estrutural na experiência moderna, Benjamin tende a considerar insuficiente apenas o uso de um novo termo, uma vez que ele ainda poderia se referir a um panorama de uma experiência forjada, que não se depreende diretamente da “vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas”¹⁷¹. Com efeito, Benjamin critica Dilthey por “invocar a literatura”, ou de modo mais claro, por invocar certa dignidade que teria a literatura ou o poeta em suas *vivências*. Não seria contraditória a crítica, uma vez que o próprio Benjamin igualmente evoca um poeta bem prestigiado?

A leitura benjaminiana de Baudelaire parece ser – ao menos em parte – distinta da leitura dos poetas alemães realizada por Dilthey. Benjamin não invoca a grandeza das vivências de Baudelaire. Para Benjamin (1994, p. 125-127), a poesia de Baudelaire esteve atenta ao vazio da *vivência* nas cidades, à falta de conteúdo, ao prazer dos sentidos, aos jogos de azar e às vidas ordinária dos operários. Em Dilthey, é todo o contrário: é preciso alçar o poema à grandeza da vivência do poeta. Se comparamos as definições da poética baudelaireana por Benjamin a *Das Erlebnis und die Dichtung*, compreenderemos a razão pela qual Benjamin entende Dilthey como mais um dos autores “da série” que não compreendia a pobreza da vivência urbana. Enquanto Benjamin entende Baudelaire como um poeta dos “espaços vazios”¹⁷², Wilhelm Dilthey afirma sobre Goethe que “a tendência constante de sua fantasia tinha de ser a de elevar o poético à realidade vivida” (DILTHEY, 1945b, p. 202). A “realidade vivida” foi superestimada em seu poder e conteúdo por Dilthey, ao passo que, para Benjamin, era ainda preciso elevar a vivência a uma dignidade poética. Eis uma radical diferença entre esses dois grandes filósofos alemães.

No mesmo artigo, Walter Benjamin destaca o livro *Matière et mémoire*, de Henri Bergson, da série de livros que buscavam invocar tudo menos a vida do homem. A leitura que Benjamin faz de Bergson é a de um pensador que exclui a experiência de qualquer ligação com a história: “é a experiência inóspita da época da industrialização” (BENJAMIN, 1994, p. 105). Benjamin entrevê na filosofia bergsoniana a possibilidade de criação de uma filosofia da experiência moderna, onde toda a ligação com o passado está garantida apenas por uma duração (*durée*) no tempo de uma imagem, e não mais por qualquer relação que transcenda a memória individual.

Todavia, a grande indisposição de Benjamin em relação a Bergson é sobre a qualidade

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷² “Ele [Baudelaire] entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (BENJAMIN, 1994, p. 110)

dessa memória. Ao contrário do que supunha Bergson – que entendia que a memória passava do *souvenir-pur* à *perception* por um ato voluntário (BERGSON, 1965, p. 80-83), ou nas palavras de Benjamin, que “o recurso à presentificação intuitiva seja uma questão de livre escolha” (BENJAMIN, 1994, p. 106) –, Walter Benjamin se utiliza da obra do escritor Marcel Proust para demonstrar a sutil realidade dessa memória. Segundo Benjamin, Proust diverge de Bergson por entender que a única memória que pode suportar a experiência (*Erfahrung*) na modernidade é a memória involuntária (*memoire involuntaire*), ao contrário da memória pura bergsoniana, que estaria “sujeita à tutela do intelecto”¹⁷³. As memórias voluntárias, isto é, as que desejamos conscientemente lembrar, não guardam nada da experiência do passado; a consciência estará associada, para Benjamin, à vivência e não mais a experiência. Se o escritor “Proust colocou à prova a teoria da experiência de Bergson” (BENJAMIN, 1994, p. 105), não foi de modo algum por sua consideração da memória, ela em si reduzida à fixação, à duração (*durée*) de uma imagem na memória, sendo por isso muito condizente com a modernidade. Ela o colocou à prova, na verdade, pois, o que guarda os traços de uma experiência manifesta-se apenas nas condições de uma memória involuntária.

Não é definitivamente sem razão que Benjamin, ao constatar o fracasso de Bergson no trato com a experiência, acha “aconselhável se reportar a Freud” (BENJAMIN, 1994, p. 108). O criador do método da associação-livre parece a Benjamin um autor indispensável. O método freudiano é, por assim dizer, propício à emergência das *memórias involuntárias*. Ao mesmo tempo, Freud jamais deixou de se fiar na vivência de seus pacientes em sua prática clínica. Com razão, Benjamin estava interessado nos escritos de Freud onde ele analisa o sonho traumático vivenciado pelos veteranos de guerra. O livro *Além do princípio do prazer* – de onde Benjamin retira quase todas as suas referências para esse texto – é decididamente o mais polêmico escrito da história da psicanálise. As divergências sobre o conceito pulsão de morte, originadas nesse livro, foram amplamente debatidas pelas instituições psicanalíticas pós-freudianas, algumas ignorando ou rejeitando veementemente as elaborações teóricas freudianas lá presentes (GAY, 2004, p. 369-370). Walter Benjamin, mais uma vez, põe-se à parte do burburinho sobre o livro – o que fez, em momento anterior, em relação ao simbolismo de Baudelaire – para um recorte modesto da obra freudiana que lhe servia bem para seus propósitos. É bem provável que seja um dos poucos textos sobre *Além do princípio do prazer* que nem uma só vez se refira ao conceito de pulsão de morte.

A leitura que Benjamin realiza é original: tal como fez com Bergson, ele aborda a obra

¹⁷³ Benjamin cita um trecho em que Proust evidencia esse fato: “E é isto que acontece com nosso passado, buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis” (PROUST apud BENJAMIN, 1994, p. 106)

freudiana a partir das considerações de memória em Proust. Walter Benjamin parece coincidir a *mémoire involuntaire* proustiana com o próprio inconsciente – sem, por prudência, revelar seu nome. Em primeiro lugar, Benjamin cita alguns trechos do já citado livro de Freud que argumentam não haver consciente onde há uma impressão na memória:

[...] o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica. [...] O consciente se caracteriza, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização. [...] A conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema [...] Resíduos mnemônicos são, por sua vez, frequentemente mais intensos e duradouros se o processo que os imprime jamais chega ao consciente. (FREUD *apud* BENJAMIN, 1994, p. 108-109)

Com essas sugestivas citações, Benjamin deseja mostrar que a impressão de um estímulo na memória não está ligada diretamente à consciência. A consciência não tem duração – ao menos não uma duração como a da *mémoire involuntaire*. Em outros termos, para que algo se instale na memória, ou seja, para que tenha este tipo de duração, é necessário que o estímulo não tenha sido *vivenciado* como consciente: “só pode se tornar componente da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente 'vivenciado', aquilo que não sucedeu ao sujeito como 'vivência' (BENJAMIN, 1994, p. 108). Jaz aí, na busca proustiana, senão a única, uma das raras possibilidades para a experiência (*Erfahrung*) nos tempos modernos¹⁷⁴. A vivência (*Erlebnis*), ao contrário, como um ato de consciência, não está de modo algum condicionada ao registro. De acordo com a leitura benjaminiana de Freud, o consciente não tem a ambição de permanência dos traços mnemônicos, mas sim a de proteção contra os estímulos¹⁷⁵. Por definição, como vemos, a vivência não tem memória nela mesma.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud sugere que o trabalho da ansiedade é fundamental para dar conta do excesso dos estímulos¹⁷⁶. Quanto maior a ansiedade, maior a “conscientização”, e, ao mesmo tempo, menor é a possibilidade de um estímulo ultrapassar a

¹⁷⁴ Ora, para Benjamin, a empresa proustiana, na sua desmedida redentora, nasce justamente dessa contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento. Ela nos dá a ver 'as medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade [o presente]'. Proust tenta reproduzir, por meios sintéticos, artificiais, portanto, a grande experiência que fundava naturalmente a narração tradicional e que nossa sociedade moderna aboliu definitivamente. Ao mesmo tempo, sua obra é 'o resultado de uma síntese impossível [inconstituível], fracasso cuja grandeza ultrapassa de longe o que poderia ter sido o pretensão êxito desse desígnio de restauração. Não é, portanto, porque Proust se lembra que ele conta, mas porque ele só se lembra no mais profundo esquecimento (GAGNEBIN, 1999, p. 71)

¹⁷⁵ BENJAMIN, 1994 p. 109.

¹⁷⁶ “O efeito traumático não é tanto o choque em si, mas o susto ou a surpresa sentidos, consequência de uma falta de angústia, posto que a angústia é o meio através do qual os sistemas que têm que enfrentar as excitações externas são mobilizados” (ROUDINESCO, 1998, p. 487)

barreira e se instalar como um trauma inconsciente¹⁷⁷. Nas palavras de Benjamin, “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1994, p. 109). Nos traumas de guerra, os soldados repetiam em seus sonhos sua experiência traumática pois não puderam – através da ansiedade – conscientizar o impulso antes que ocorresse. Retroativamente, o registro inconsciente desse impulso impele o *eu* para recobrir a ansiedade necessária no instante do trauma¹⁷⁸. O veterano de guerra traumatizado é o homem da *mémoire involuntaire* por excelência: um grande estímulo foi registrado sem que pudesse ser substituído pela consciência. Seu trabalho é o de “organizar os estímulos” – e não é outra coisa que os sonhos traumáticos tentam fazer, torná-los, bem ou mal, conscientes, despertando a ansiedade retrospectivamente (ROUDINESCO, 1998, p. 487).

Benjamin toma com seriedade as disposições teóricas freudianas para ampliá-las – como é de seu costume – para a própria experiência na modernidade. Um dos mais controversos conceitos de Benjamin é o de “choque”. Sem dúvida, ele é retirado do conceito de “trauma” freudiano, mas como já demonstrou S. P. Rouanet, não parece se tratar da mesma coisa:

Benjamin descreve corretamente a concepção de Freud que o sistema percepção-consciência encaminha as excitações externas, depois de filtradas pelo *Reizschutz* [escudo protetor], ao inconsciente, onde elas deixam traços mnemônicos, ao passo que tais excitações não deixam vestígios de sua passagem pelo sistema percepção-consciência. Freud conclui que a memória e o fato de tornar-se consciente são incompatíveis, pois as excitações depositadas na memória não são conscientes, e as que se tornam conscientes se evaporam. Mas as excitações aparadas pelo *Reizschutz*, ao contrário do que parece supor Benjamin, não produzem nenhum choque. [...] Benjamin menciona constantemente a interceptação do choque como a própria forma do funcionamento do sistema percepção-consciência, deixando de lado o fato de que somente as excitações traumáticas são geradoras de choque. (ROUANET, 1981, p. 73-74)

Walter Benjamin não iguala o trauma ao choque. É desarrazoado conceber que a realidade moderna das cidades imprime traumas nos homens urbanos como os dos veteranos de guerra. Não é porque se vive em uma metrópole que se é – necessariamente e todo o tempo

¹⁷⁷ “Nós descrevemos como 'traumático' qualquer estimulação do exterior forte o suficiente para ultrapassar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma necessariamente implica a conexão desse tipo com essa abertura em uma barreira contra os estímulos que seria muito bem eficiente em outras ocasiões. Um evento como esse trauma externo fatalmente provocará uma perturbação em larga escala no funcionamento da energia do corpo e colocará em funcionamento qualquer medida de defesa possível” (FREUD, 1961, p. 23). Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*We describe as 'traumatic' any stimulations from outside which are powerful enough to break through the protective shield. It seems to me that the concept of trauma necessarily implies a connection of this kind with a breach in an otherwise efficacious barrier against stimuli. Such an event as an external trauma is bound to provoke a disturbance on a large scale in the functioning of the body's energy and to set in motion every possible defensive measure*”

¹⁷⁸ FREUD, 1961, p. 7.

– acossado por experiências traumáticas. Em sua concepção de choque, Benjamin evidencia a exacerbação do uso da barreira contra os estímulos (*Reizschutz*) – barreira esta que, nas sociedades tradicionais, talvez nem tivesse existência. Benjamin afirma que “o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter da experiência vivida em sentido estrito” (BENJAMIN, 1994, p. 110). Deste modo, só há vivência – em sentido estrito – quando o estímulo é *aparado* pelo “escudo protetor” (*Reizschutz*), isto é, quando é percebido conscientemente. O choque é precisamente a repetição de estímulos nesse “escudo protetor”, independente do seu alcance no inconsciente – fato que é incontestável na vida de um homem em grandes cidades. Todo o oposto, o trauma não é vivência “em sentido estrito”, e está *além* do choque: trata-se daquilo que ultrapassou a barreira e se tornou uma vivência traumática (*traumatische Erlebnis*). Sem deixar de ser vivência, ainda que não em “sentido estrito”, o trauma é o que, por tortas vias, mais se aproxima da experiência (*Erfahrung*) das sociedades tradicionais, exceto pelo fato de não conter qualquer conhecimento acumulado. Benjamin mal diferencia a vivência *traumática* da experiência tradicional (*Erfahrung*)¹⁷⁹.

Na seção seguinte, Benjamin resumirá as relações entre vivência e experiência na modernidade:

“Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência” (BENJAMIN, 1994, p. 111)

No jogo dinâmico entre vivência e experiência, quanto mais choque, mais consciente; quanto mais sucesso do consciente, mais vivência – e menos experiência. É desse modo que Benjamin esclarece a “atrofia da experiência”: através de uma sucessão cada vez maior de choques, a modernidade concede à experiência apenas uma modesta parte – se comparada ao que era antes –, legando à vivência a primazia da existência. Em razão dos choques proporcionados pela vida na cidade e de outras interferências no caráter da experiência, tais como o trabalho industrial, a modernidade é vista por Benjamin como uma época onde a “conscientização” é a sua maior marca¹⁸⁰.

Em uma sociedade onde o “choque se tornou a norma”, a poesia de Baudelaire se atém

¹⁷⁹ Benjamin utiliza a palavra experiência (*Erfahrung*) para definir essa experiência traumática (*traumatische Erlebnis*). Ao que parece, para ele, não há diferença significativa entre uma e outra a ponto de utilizar palavras diferenciadas.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 110.

– em um esforço consciente de sua realidade, sem musas para evocar – às vivências do homem urbano, assalariado, trabalhador nas fábricas a fim de fazer disso sua poesia. Benjamin acredita que Baudelaire emancipou as vivências, dando-lhes autonomia para serem utilizadas como matéria de poesia¹⁸¹. No poeta tradicional típico, a experiência lhe é transmitida por um processo inconsciente, que gera um conhecimento ao qual ele não consegue se dar conta senão no instante da transmissão. No caso de Baudelaire, andarilho da cidade, a consciência do que acontece é fundamental para que isto se configure como vivência, para que isso, enfim, não seja um trauma – e como todo trauma, uma experiência. “Baudelaire”, afirma Benjamin, “abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico” (BENJAMIN, 1994, p. 111). Baudelaire era a ansiedade personificada; sua poesia, consciente da realidade.

Walter Benjamin critica longamente alguns poemas de Baudelaire para lá encontrar o tema da multidão urbana. Ainda que a multidão não seja nomeada diretamente na obra baudelairiana, para Benjamin, a multidão está tão ligada à poesia baudelairiana que não há sequer razão para nomeá-la¹⁸². Também o jogo de azar é objeto de análise por Benjamin, pois evidencia a própria cultura da vivência: “o jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada”, Benjamin cita Alain, “méritos adquiridos anteriormente não são levados em consideração. O jogo liquida rapidamente a importância do passado [...]” (ALAIN apud BENJAMIN, 1994, p. 127). A vivência – produto das grandes cidades – é formalizada no jogo de azar, não apenas porque o jogo em si não carrega conteúdo algum, como também porque não se referencia ao passado. No jogo, sempre se está começando¹⁸³. Sem distinguir o trabalho “assalariado na fábrica” da estrutura do jogo, Benjamin afirma:

Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo” (BENJAMIN, 1994, p. 127).

Portanto, Baudelaire é o poeta que não buscou origens míticas, naturais; ao contrário, foi em busca da vivência, do poema consciente – e talvez por isso, fortemente irônico – para suportar os choques e as violências dos estímulos de uma vida nas grandes cidades. Benjamin cita um verso exemplar de *O gosto do Nada*:

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 112.

¹⁸² *Ibidem*, p. 125.

¹⁸³ *Ibidem*, 127.

“Perdeu a doce primavera o seu odor!” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 135)

A primavera – com todas as suas evocações tradicionais, das festas de Maio medievais – não pode mais ser experimentada como era. Sair cantando em roda seria, no mínimo, um método desastrado de tentar recompor essa experiência já derruída. “O desmoronamento da experiência que ele um dia havia compartilhado”, Benjamin argumenta, “é confessado na palavra *perdeu* [...] Não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 135). O tom dessa afirmação não deve ser, no entanto, pessimista, ou pior ainda, restaurador. Benjamin aponta claramente – com Baudelaire, Poe e Valéry – como é possível trazer a vivência para a lírica e dar-lhe um destino inteiramente digno. Se buscarmos, porém, reconstruí-la nos moldes anteriores, não será nada mais que uma tentativa equivocada de falsificação de uma experiência – exceto se, como Proust, presenciarmos a emergência da imagem inconsciente através da *mémoire involontaire*.

A tarefa de Baudelaire como poeta foi não apenas lírica mas sobretudo ética: “ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque”¹⁸⁴. Dito de outro modo: a ética que Benjamin encontra em Baudelaire (uma ética *para a modernidade*) consiste na coragem de assumir a “queda da auréola” do poeta e criar, a partir do material que há disponível, uma poesia que esteja a altura de ser chamada de lírica. “Preparado a qualquer momento para uma descoberta” afirma Uwe Steiner, “[Baudelaire] desenvolve uma forma de reagir que se ajusta à velocidade da metrópole” (STEINER, 2010, p. 159). Essa *atenção* ao mundo das vivências e quase desprezo pelo da experiência deu origem a uma poética realmente moderna que não precisava se referenciar a nada senão à própria vivência:

Enquanto o romance proustiano representa a impressionante tentativa de recriar de um modo sintética uma experiência que foi irremediavelmente perdida na era da informação, por contraste, o poeta lírico Baudelaire depende dos leitores, cuja experiência foi determinada pela 'padronizada, desnaturada existência das massas civilizadas'. (STEINER, 2010, p. 163)¹⁸⁵

Os poemas de Baudelaire são a quintessência da vivência, o caminho aberto à lírica

¹⁸⁴ BENJAMIN, 1994, p. 145.

¹⁸⁵ Nossa tradução. Texto da edição traduzida: “*While Proust’s novel represents the impressive attempt to recreate in a synthetic way an experience that has been irretrievably lost in the information age, by contrast, the lyric poet Baudelaire counts on readers whose experience has been determined “by the standardized, denatured existence of the civilized masses.” The concept of mémoire involontaire signals, however, that Proust had been forced to limit his experiment—which is tantamount to the attempt “to restore the figure of the storyteller to the current generation” —to the private realm and, as for the rest, to leave its success to chance*”

verdadeira da modernidade. Não se trata do poeta precursor do simbolismo, mas do poeta precursor da lírica dos nossos tempos.

1.3. Por um conceito de experiência e vivência

Walter Benjamin até pode não ser um filósofo explícito em seus conceitos, didático, sistemático; no entanto, é improvável que se diga que é um filósofo incoerente. Ao menos no que diz respeito a sua posição frente ao caráter da experiência. Desde seus escritos de juventude, Benjamin jamais se afastou de sua tarefa primeira como filósofo: a busca por um conceito de experiência que fosse verdadeiro e de fato condizente com a experiência histórica. Assim pensam, por exemplo, A. Benjamin & P. Osborne quando dizem: “para Benjamin, a “destruição” sempre significou a destruição de alguma forma falsa ou enganosa de experiência como condição produtiva para construção de uma nova relação com o objeto” (OSBORNE & BENJAMIN, 1997, 12). O uso do termo *Erlebnis*, para Benjamin, foi uma forma de suprimir a evocação filosófica e da crítica literária do século XX a uma experiência (*Erfahrung*) falaciosa, a um simulacro de experiência que não mais se sustentava frente a vivência nas cidades. Mesmo antes do uso do termo *Erlebnis*, Benjamin já vinha se interessando por escritores que entendiam a tradição – e a experiência que dela faz parte – a partir de uma perspectiva moderna. Esses escritores foram sobretudo Kafka (a comicidade de uma forma de transmissão sem conteúdo algum)¹⁸⁶, Proust (as *mémoires involontaires*, uma das poucas elaborações não-falsas da experiência), e finalmente Baudelaire (que, como vimos, se interessou sobretudo pela vivência e deu a ela um status lírico, sem qualquer pretensão de restaurar a experiência).

Como certa vez disse Irving Wohlfarth¹⁸⁷, é muito comum que Benjamin tente retomar filosoficamente certas palavras e temas que foram indebitamente apropriados pelo discurso fascista ou burguês. A “narrativa” é sem dúvida um deles, o “cinema” é outro. Ora, a vivência vinha sendo cada vez mais integrada ao nazismo: “o fascismo alemão celebra como *Urerlebnis* [a experiência primeira, a experiência original] a experiência sangrenta do campo de batalha, naturalizando o que condena como a 'insensatamente mecânica máquina de guerra' que procura vivificar e, como tal, prolonga” (COMAY, 1997, p. 289). Desse modo, Benjamin percebe em Baudelaire um destino factualmente ético para a *Erlebnis*, isto é, o destino lírico.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1987, p. 137-164.

¹⁸⁷ Irving Wohlfarth realizou uma conferência na Universidade Federal Fluminense em novembro de 2010. Infelizmente, não consegui o texto dessa conferência, mas ainda assim prefiro dar os créditos da ideia ao seu autor.

Ao contrário da apropriação nazista do termo e também da forte apropriação capitalista da *Erlebnis* (tão comum até hoje, evocando as vivências do indivíduo que ele só terá, é claro, se consumir tal ou qual produto), o destino lírico que Baudelaire imprimirá à vivência do homem moderno será a saída ética através da qual novos destinos à vivência poderão emergir, sem serem ridicularizantes nem tampouco evocadores de uma demasiada – e falsa – grandeza tradicional. Nesse sentido, Benjamin é decididamente um autor materialista, que está todo o tempo, e por toda parte, observando os traços materiais de uma nova experiência; ainda que, para os teóricos incapazes de perceber a sutileza dessa materialidade, ele tenha permanecido como um filósofo quimérico e um tanto místico.

Entre os teóricos que abordaram o problema da experiência benjaminiana, não há de modo algum consenso. A filósofa Olgária Matos, em seu livro *O iluminismo visionário*, reflete sobre o caráter da vivência e da experiência. Reunimos aqui três importantes trechos onde ela disserta sobre a *Erfahrung*, mas especialmente sobre a *Erlebnis*:

A *Erlebnis* não tem momentos de negação: ela é o fazer e o produto desse fazer, é a universalização de uma singularidade que transcende o espaço da singularidade. Historicismo e filosofia da vida são as duas grandes tentativas para construir uma tradição do moderno” (MATOS, 1999, p. 145).

O 'materialismo histórico' de Benjamin renuncia a essa 'plenitude vazia' da *Erlebnis* – a essa abundância que mascara a pobreza de experiência. [...] *Erlebnis* e *Erfahrung* trazem consigo diferentes temporalidades da experiência. O tempo da *Erlebnis* difere fundamentalmente da *Erfahrung* porque envolve a temporalidade do momento único e fragmentado abstratamente, enquanto a *Erfahrung* é o pertencimento no interior da tradição¹⁸⁸.

Se a *Erfahrung* se dissolve na *Erlebnis*, a experiência na vivência, é porque o vivido é a impossibilidade de pensar um acontecimento na história; a *Erlebnis* só lembra o *quando* e o *onde*¹⁸⁹

Devemos discordar da concepção de *Erlebnis* que Olgária Matos nos apresenta. É verdade que o tempo da vivência é distinto da experiência. É igualmente verdade que a *Erlebnis* só lembra o *quando* e o *onde*. Porém, Benjamin, ao que parece, está mais inclinado a adotar uma perspectiva crítica em relação ao caráter da *Erlebnis*, perspectiva que, sem se negar a compreender a extrema pobreza dessa vivência, nem por isso deixa de ver um bom destino para ela na figura de Baudelaire. E se há um bom destino, certamente haverá mais de um. Benjamin não é exatamente otimista, mas seu azedume em relação aos novos tempos não está na modernidade em si, mas sobretudo na vergonha da política alemã de seu tempo e nas desgraças humanas da era do capitalismo industrial. O materialismo histórico de Benjamin –

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 151.

sempre coerente – não poderia se acovardar defendendo uma experiência simulada quando, materialmente, o que havia eram pessoas nas cidades com suas vivências. Desse modo, dizer que o materialismo histórico benjaminiano “renuncia a essa 'plenitude vazia' da *Erlebnis*” é perder o contato com o essencial da *Erlebnis* segundo Benjamin: a vivência é, enfim, a matéria que há para a história moderna. O caráter desconexo e fragmentário da vivência é o que deve servir – em todo lugar onde haja modernidade – de base para uma história verdadeira, ética, ainda que, por sua própria condição, incompleta.

Há, todavia, teóricos que pensam de outro modo. Em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, Jeanne-Marie Gagnebin nos oferece um entendimento muito mais sensível aos esforços de Benjamin para revelar uma qualidade nova de experiência, a vivência, sem por isso comprometer sua construção teórica. Reunimos aqui, outra vez, alguns trechos essenciais sobre o caráter da *Erlebnis* na obra de Gagnebin:

“Benjamin situa nesse contexto [de perdas de referências coletivas] o surgimento de um novo conceito de *experiência*, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (GAGNEBIN, 2009, p. 59)

“[Benjamin] vê na falta de autoridade e de tradição não só um perigo, como também e antes uma chance, tênue mas real, de formação de um mundo neutro, despojado, com menos privilégios certamente, mas, talvez, com mais nitidez”¹⁹⁰

“O ensaio sobre 'O narrador', ligeiramente posterior [ao texto “Experiência e Pobreza”], é uma nova tentativa de pensar juntos, de um lado o fim da experiência e das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade do *Erlebnis*”¹⁹¹

É evidente que, enquanto Olgária Matos encara a *Erlebnis* como um fato a ser constatado, mas que é negativo para os propósitos benjaminianos, a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin observa a *Erlebnis* de um ponto de vista amistoso, sem, no entanto, perder a crítica. De fato, o ensaio sobre Baudelaire onde Benjamin analisa o conceito de *Erlebnis* aponta muito mais para um corajoso ímpeto em trazer a *Erlebnis* para o domínio da filosofia e da arte do que propriamente para sua exclusão do mundo do “materialismo histórico”. A busca por uma narrativa realmente *diferente*, que não fosse uma imitação falseada das narrativas evocadoras de um passado mítico, é precisamente o que empreende Benjamin ao lidar com a poesia baudelaireana. A “preciosidade” indicada no trecho de Gagnebin tem certamente um tom irônico, isto é, de uma “preciosidade” que se restringe apenas ao indivíduo; não obstante, nem por isso ela é menos preciosa, nem por isso a *Erlebnis* é menos válida para os propósitos

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 62.

da poesia lírica (como demonstrou Baudelaire), para os propósitos da clínica (como demonstrou Freud), e para os propósitos da filosofia (como Benjamin acabava de demonstrar).

O conceito de experiência, *Erfahrung*, é sem dúvida ainda mais complexo. No primeiro texto, de 1913, ele significa ambigualmente a própria mentira e a possibilidade de uma grandeza ética e estética. Contrariando o impulso para uma “experiência maior”, os adultos, impondo sua experiência, impediriam que os jovens atingissem a totalidade de uma experiência. Assim, Benjamin denuncia a experiência falsa para abrir a possibilidade de uma outra que seja verdadeira. Há somente uma conclusão a se tirar daí: a experiência pode ser tanto falsa quanto verdadeira. A experiência não coincide com a verdade, e é justamente por isso que é preciso fazê-la coincidir, tornar a experiência uma verdade. No texto *Sobre o programa da filosofia do porvir*, a ambição é um pouco diferente. Benjamin critica Kant por não ter sido capaz de fornecer as bases epistemológicas para a experiência da loucura e da mística, como também por ter ignorado a dimensão linguística da experiência. A teoria kantiana – mesmo tendo a audácia de separar entendimento e sensibilidade – falhou ao propôr uma metafísica baseada na suposição de um eu transcendental, nem sempre existente em todos os níveis de experiência. Benjamin novamente acredita que há uma experiência maior que a proposição de seu “adversário” (outrora o adulto, agora Kant), e é nessa direção – da experiência maior – que a filosofia deveria seguir apostando. Em *Experiência e pobreza* – onde, pela primeira vez, Benjamin entende a experiência como transmissão – o filósofo parece se direcionar ao caminho contrário: não há experiência grandiosa a evocar, mas apenas a pobre, a modesta experiência. Dito de outro modo: se há verdade, se a verdade está do lado da experiência, ela só pode estar nessa experiência pobre. Qualquer chamado para reconstrução de uma experiência legítima, de apego a uma experiência que pudesse ser transmissível e comum a um povo é uma falsidade, um discurso, no mínimo, equivocado, mas muito provavelmente imoral. Em *O narrador*, último grande texto sobre a *Erfahrung*, Walter Benjamin mantém suas considerações sobre o caráter de transmissibilidade da experiência, sublinhando tudo o que se perdeu das narrações tradicionais. A experiência, nesse texto, está também em declínio, ao passo que uma outra qualidade de experiência – sensível, individual – parece a substituir inteiramente.

É possível encontrar uma unidade para a *Erfahrung*, a despeito de todas as suas instabilidades, construções e desconstruções na obra benjaminiana? Sim, é possível. Em primeiro lugar, há que se considerar a importância não apenas da verdade, como também da falsificação da experiência. Ainda que Benjamin tenha sempre apontado para a verdade da

experiência, ele jamais deixou de destacar quando a procuravam falsear. Nem sempre, contudo, a experiência é falsificada por imoralidade, mas o é também pela falta de referência teórica a uma nova qualidade de experiência. O próprio Benjamin, em *Sobre o programa*, tem dificuldades em considerar a experiência (*Erfahrung*) como pobre – só vindo a fazê-lo na década de 1930. Se quisermos dar uma unidade à experiência (respeitando as distinções entre as diversas formulações do termo) é preciso considerar a perspectiva da verdade, se ela é ou não uma experiência verdadeira. Em segundo lugar, a experiência deve ser transmissível. Nesse ponto, devemos nos ater especialmente aos textos da década de 30, onde Benjamin aproxima a experiência do saber comunitário transmitido nas sociedades tradicionais. Como Lyotard (1993, p. 35-42) analisa em *A condição pós-moderna*, as sociedades tradicionais transmitem em suas narrativas uma experiência que é legitimante, isto é, que é verdadeira nela mesma, realizando isso segundo uma forma específica que permite a retransmissão às próximas gerações. Esta parece ser uma segunda condição da experiência: *sua verdade estará na transmissão de um saber tradicional*, que pode ser, sem dúvida, em uma comunidade fechada e pequena, numa tribo, em um clã, mas também pode representar a tradição dos saberes de uma certa cultura específica, como o saber da teoria literária, da teoria da pintura ou até mesmo o saber transmitido de uma religião. *A transmissão realizada ao longo do tempo por imersão em uma tradição, possibilitando aquele que foi imerso a retransmitir o que lhe chegou utilizando o mesmo método transmissivo*: eis o traço distintivo de uma experiência¹⁹².

E quanto a *Erlebnis* (vivência), há algo que a defina? Benjamin esclareceu que ela se forma com “dados isolados [...] rigorosamente fixados na memória” (BENJAMIN, 1987, p. 105). Também ressaltou a importância do choque e da consciência para sua existência. A vivência – apesar de poder se referir a um grupo – carece necessariamente de um *indivíduo que testemunhe um evento imprevisto pelo saber transmitido*. Sua percepção é contingente: um único evento se marca no espírito pelo fato de se estar consciente para esse evento. É preciso que haja consciência de um indivíduo sobre um determinado acontecimento para que ele se configure como vivência – e que a duração desse evento não ultrapasse a vida daquele que testemunhou (embora, enfim, possa formar um certo tipo saber pela transmissão a outrém, diferente, de certo, do saber da *Erfahrung*,). *Os eventos formadores das vivências não se colgam senão por um esforço do indivíduo em dar sentido a eles ou conectá-los: os dados*

¹⁹² “Na verdade, *experiência* é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 1987, p. 105).

são por definição isolados, fixados na memória com o rigor proporcionado pela consciência
¹⁹³.

Analisaremos agora a relação entre experiência e vivência em três momentos da literatura medieval: a saga Beowulf, os trovadores provençais e o livro das viagens de Marco Polo.

¹⁹³ BENJAMIN, 1987, p. 105.

2. Experiência e vivência na literatura medieval

Seria um desatino completo desejar circunscrever a vivência de um autor nas obras literárias de hoje, uma vez que a experiência não tem senão uma mínima porção, uma porção quase acidental, quase escolhida pelo escritor. A tradição literária – no sentido de uma experiência – é tão diluída na produção literária atual que é preciso críticos e mais críticos para definir a qual tradição o autor parcialmente pertence. Entretanto, se a vivência tem hoje primazia sobre a experiência, certamente isso não foi sempre assim. A literatura medieval era uma literatura da experiência, uma literatura tradicional. Os poemas se transmitiam geração após geração sem perder a história e a estrutura, variando apenas o mínimo necessário a fim de preservar o essencial: o saber da experiência. A função *em geral* secundária da escrita no âmbito medieval – apenas de recolhimento do que era dito, mas não de composição através da escrita – também contribuía para a qualidade tradicional da poesia, pois se referenciava em uma memória coletiva. Oralidade, tradição e transmissão são termos inseparáveis no contexto da literatura medieval, termos que denunciam de imediato sua ligação com a dinâmica da experiência. Paul Zumthor assegura que no medievo:

a tradição aparece abstratamente como um *continuum* memorial portando o rastro dos textos sucessivos que realizaram um mesmo modelo nuclear, ou um número limitado de modelos funcionais. Ela se confunde com esse mesmo modelos, lugar ideal onde se estabelecem as ligações intertextuais, ao ponto que a produção do texto é mais ou menos claramente concebida como uma reprodução do modelo (ZUMTHOR, 1972, p. 76)¹⁹⁴

Deste modo, seguindo o modelo que lhes foi transmitido, os poetas e jograis não saíam do âmbito da experiência. Não haverá, de modo geral, na poesia do medievo, a representação literária da realidade vivida pelo poeta ou escritor¹⁹⁵ – exceto se esta realidade já estiver codificada como uma experiência¹⁹⁶. Em outros termos: por se referenciar a uma coletividade,

¹⁹⁴ Nossa tradução. Texto original: “*La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs que réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'établissent les rapports intertextuels, au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une reproduction du modèle*”.

¹⁹⁵ ZUMTHOR, 1972, p. 115.

¹⁹⁶ Por exemplo, as descrições do corpo da dama na poesia trovadoresca seriam tomadas como uma vivência do trovador, mas, ao contrário, elas estão inscritas na dinâmica da experiência. O trovador não pode falar do

o poeta medieval se esforçará em transmitir o que recebeu da tradição (e não o que foi por ele vivido)¹⁹⁷. Devemos entender, por isso, que não houve vivência alguma na literatura medieval? Que a vivência jamais atingiu o plano da literatura? Certamente que não. A vivência entrará na poesia medieval por meios laterais, pela própria impossibilidade dos poetas em seguir sempre o modelo transmitido – especialmente quando as condições da realidade material já tinham perdido o caráter de coletividade e artesanaria. Pois a vivência, para a poesia medieval, é sempre perigosa, pois faz vacilar o que foi transmitido, incorporando elementos estranhos à tradição (que podem derruir tudo o que foi construído pelas gerações do passado). É o perigo da travessia. A vivência é estranha à poesia medieval, já disse Zumthor¹⁹⁸: mas ela existe. Existe justamente como ruptura com a tradição, e aí está o seu sentido de modernidade.

Nossa pesquisa se concentra em três movimentos diferentes da literatura medieval, com relações igualmente distintas entre vivência e experiência: a épica, a poesia lírica e o relato de viagens. O representante épico aqui analisado é a saga *Beowulf*, escrita por volta do século VIII na Inglaterra. *Beowulf* não é exatamente um caso de intromissão da vivência na experiência, mas de uma escrita que interrompeu a dinâmica da experiência – ou ainda melhor: uma escrita que tinha por função interromper a experiência. Não há modo de fazer isso senão apelando à consciência do leitor, fazendo do leitor alguém atento, de modo a impedir que a experiência possa se transmitir. O segundo caso aqui analisado é a poesia lírica provençal. A poesia trovadoresca se apresenta sob a forma de uma experiência, repetindo fórmulas, temas e situações do serviço amoroso. A vivência dos poetas, aqui, se instala sutilmente no saber da experiência, obrigando-o (às vezes) a incluir a vivência como uma experiência, ou então desorganizando a própria fórmula da experiência. E, por fim, o caso do viajante Marco Polo e do seu redator Rustichello de Pisa, que teve o imenso trabalho de transmitir a vivência e a experiência do estranho em uma fórmula tradicional, em uma experiência próxima: o livro de viagens medieval.

corpo da dama do modo a partir do qual vivenciou, mas apenas através daquele modo tradicional transmitido pelo saber da poesia trovadoresca.

¹⁹⁷ Todorov, Legros e Focroulle (2005, p. 203), no livro *O nascimento do indivíduo*, já tinham destacado que somente na poesia de Petrarca podemos constatar com segurança que o *Eu* do poema encontrara em cheio a vivência do escritor: “a primeira palavra poética assumida explicitamente por um indivíduo”.

¹⁹⁸ ZUMTHOR, 1972, p. 115.

2.1 Interromper a transmissão: a saga *Beowulf*

2.1.1. A QUESTÃO HOMÉRICA

Falar de épico é falar necessariamente de Homero. E falar de Homero é falar sobre seus críticos. Como se sabe, até o século XVI, ninguém duvidou da integridade da *Odisseia* ou da *Iliada*. Nem mesmo questionaram a autenticidade de Homero. Para todos os romanos, monges medievais e poetas do Renascimento, Homero fora sempre estimado como o maior dos poetas gregos, modelo inspirador para a prática poética. Os gregos, acima de tudo, reconheciam a grandeza poética do homem-deus de Quios (ou Esmirna). Até mesmo Platão, que não tinha predileção por poetas, salientava a importância de Homero como o “instituidor da Grécia” (PLATÃO *apud* MADELENAT, 1986, p. 160). No entanto, em 1664, o abade François d'Aubignac pôs em dúvida a existência de Homero como poeta pela primeira vez na história (SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 13). Dissertações cétricas logo surgiriam, como a do inglês Robert Wood e a do filósofo Giambattista Vico¹⁹⁹. Foi, porém, o alemão F. A. Wolf quem questionou a integridade narrativa da *Odisseia* com argumentos definidos e concretos ao fim do século XVIII²⁰⁰. Wolf aventou igualmente a possibilidade de que a *Odisseia* proviesse da tradição oral:

F. A. Wolf procurava definir historicamente a epopéia no interior da cultura e do mundo grego. Para ele, a epopéia homérica não constitui um todo orgânico: ela poderia ser interrompida não importa onde e continuamente a todo o momento. Os dois poemas foram compostos em uma época onde não se conhecia a escritura e fixadas em seguida pela escrita pelas pessoas que harmonizariam o conteúdo com sua própria época (SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 13)²⁰¹

A posição assumida por Wolf nos estudos homéricos provocou grande balbúrdia entre os helenistas do século XVIII. Esse duplo problema, a saber, o da integridade dos escritos

¹⁹⁹ Ibidem, p. 13

²⁰⁰ ZUMTHOR, 1997, p. 107.

²⁰¹ Nossa tradução. Texto original: “F. A. Wolf cherchait à définir historiquement l'épopée à l'intérieur de la culture et du monde grecs. Pour lui, l'épopée homérique ne constitue pas un tout organique: elle pourrait être interrompue n'importe où et continuée à tout moment. Les deux poèmes ont été composés à une époque où l'on ne connaissait pas l'écriture et fixés ensuite par écrits par des gens qui en harmonisèrent le contenu avec leur propre époque”.

homéricos e de sua relação com a tradição oral, transformou-se em um caloroso debate entre os helenistas no que ficou conhecido como a “Questão Homérica”²⁰².

No século XIX, as pesquisas comparativas de G. Hermann e G. Jachmann tentaram provar que, na verdade, o que chamamos de *Odisseia* é um compêndio de diversos cantos heroicos distintos que foram posteriormente agrupados²⁰³. De “cantor divino”, Homero tornava-se agora apenas um compilador de canções esparsas. No início do século XX, o eminente helenista Wilamowitz – ao buscar quem era de fato Homero na *Iliada* – revelou que esta obra fora composta em camadas heterogêneas, por tempos e poetas diversos (NUNES, 2009, p. 29). A *Iliada*, longe de ser, como se pensava, provinda do espírito de um só homem, era, na verdade, uma compilação de muitos outros poemas menores da Grécia. A contribuição homérica não constituía senão uma parte da obra²⁰⁴. Eduard Meyer resumiu as situação de Homero segundo as pesquisas do início do século XX: “os poemas homéricos não são nem obra de um só artista, nem a reunião de 'lais', mas o resultado da atividade secular dos aedos” (MEYER *apud* SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 15).

A crítica chamada “separatista” – isto é, aquela que não acredita na existência de um Homero integral na origem da obra – seguiu aprofundando a análise ao longo século XX. Comparou-se a obra homérica com outras epopeias mais recentes. Uma das grandes apostas da crítica homérica é a observação dos padrões (ou fórmulas) presentes na *Iliada*. Fórmulas são usos de expressões convencionais utilizadas com o fim de “fazer caber” uma expressão em uma dada métrica (que, no caso de Homero, é o hexâmetro). Estas fórmulas eram – e ainda são – utilizadas na transmissão de poesias orais longas e não possuem função prática na poesia escrita. Segundo os pesquisadores, a presença de tantas fórmulas na obra homérica demonstram a ligação direta dessas obras com uma tradição épica oral anterior:

Um tal sistema não tem sentido senão em uma poesia oral e tradicional. Oral, pois permite ao aedo de compôr ao mesmo tempo em que canta, graças à existência de esquemas preexistentes. Tradicional, pois a complexidade dos esquemas é tal que ele não pode ser inventado por um só indivíduo, mas são produto de uma longa tradição (SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 19)²⁰⁵

Na contramão da tese dos “separatistas”, estudos como os de G. S. Kirk e J. de

²⁰² Para uma história da Questão Homérica, cf. “A questão homérica” em NUNES, 2009, p. 7-56.

²⁰³ *Ibidem*, p. 14

²⁰⁴ “Para Wilamowitz, a *Iliada* de Homero se compunha dos sete primeiros cantos da *Iliada* tradicional (até o verso 321 do canto VII) e dos cantos XI a XXIII (até o verso 256 deste último, com exclusão dos episódios da troca das armas, da descrição do escudo e da batalha dos deuses” (NUNES, 2009a, p. 32)

²⁰⁵ Nossa tradução. Texto original: “*Un tel système n'a de sens que dans une poésie orale et traditionnelle. Orale, car il permet à l'aède de composer au fur et à mesure qu'il chante, grâce à l'existence de schémas préexistants. Traditionnelle, car la complexité des schémas est telle qu'ils n'ont pu être inventés par un seul individu, mais sont le produit d'une longue tradition*”

Romilly apontam para uma liberdade do poeta da *Iliada* em relação a tradição anterior: “Isso que era uma comodidade da poesia oral toma em Homero um valor funcional, sendo utilizada em vista de um certo efeito” (SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 19). Para esses autores, que não denegam a tradição oral anterior, Homero ainda assim utiliza elementos da tradição para dar forma a uma obra individual, pessoal.

Apesar das evoluções na análise comparativa, ainda não podemos chegar a um consenso sobre a materialidade de Homero²⁰⁶: mal compreendemos seu efetivo papel na composição das obras. Não obstante, independente do ponto de vista, é um consenso que os poemas homéricos conservam em seu texto marcas de oralidade. Como indícios, há as já citadas “fórmulas” próprias da poesia oral que preenchem a quase totalidade dos épicos homéricos. Há também repetições das mesmas cenas de diversas maneiras, o que dificilmente sugere que um poeta-escritor as tenha desenvolvido de antemão (SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 19). Todavia, a despeito do seu desempenho parcial ou total na composição do poema, podemos ter como certo que Homero lidou com um material insistentemente repetido por gerações, recriado, reelaborado pela transmissão oral. Homero se fez participar de uma longa tradição de poetas e poemas que o antecedeu ao compôr suas obras. Não há dúvidas de que Homero tenha trabalhado com a experiência em sentido benjaminiano: a *Erfahrung*. A própria palavra ἔπος (*epos*), que veio a originar a palavra “épico”, tem o sentido de uma “palavra transportada pela voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 109). Originados na voz, como quase todos os poemas épicos, a *Iliada* e a *Odisseia* foram compilados pelo “homem” Homero (ou como resultado de uma tradição à qual se convencionou chamar de “Homero”) até o ponto em que foram escritos. Seja homem, deus ou “tradição-pura”, Homero representa o momento em que a experiência se descola ou se destaca da cadeia de transmissão tradicional. É o instante em que o conhecimento muda de estado, de alguma forma cristaliza-se, seja pela ação da escrita ou pelo próprio desdobramento da tradição. A épica grega assume sua forma ao mesmo tempo final e original: “dificilmente pode ser coincidência que o maior triunfo da tradição oral coincida tanto com o fim da era oral” (KIRK, 1976, p. 2).

O ato de “destacamento” da cadeia de transmissão (talvez pela escrita) tem consequências para a experiência. No instante em que Homero está “pronto”, ou seja, definido, compilado, ele se torna uma obra de referência. Segundo Arnold Hauser, já no

²⁰⁶ “[...] ignoramos se houve quem deliberadamente recolhesse a obra coletiva e lhe imprimisse uma forma final, ou se, pelo contrário, é justamente a incorporação nos poemas de tantos achados distintos e a contante recapitulação e aperfeiçoamento da tradição o que lhes confere caráter especial, na verdade único, como produtos do “gênio coletivo” (HAUSER, 1994, p. 61).

século VI (a.C) havia uma lei obrigando rapsodos a cantar os poemas completos de Homero nas cidades gregas²⁰⁷. Homero não foi um poeta da experiência em *strictu-sensu* pela simples razão de que a subverteu completamente. Ao “salvar”²⁰⁸ a experiência em uma compilação abrangente que veio a se tornar historicamente preciosa, obteve como efeito direto uma irreversível ruptura com a dinâmica tradicional de transmissão da experiência através da diversidade de poetas. Para o período clássico grego, onde o culto a Homero se tornara estatal, a fonte da experiência passou a se concentrar muito mais no texto do canto homérico do que na pluralidade dinâmica dos poetas tradicionais. Os poetas continuaram muitos, mas reduziu-se a experiência a um texto conclusivo, fechado. Por mais que os poetas variassem o próprio canto homérico no instante da performance, havia sempre o *standard*, o padrão, que não coincidia com o modo anterior de transmissão de experiência do período homérico (e do arcaico) no qual se usava apenas da memória coletiva.

Homero condensa a heterogeneidade original de uma memória coletiva em dois grandes épicos – todos eles filhos da experiência – e confere sua forma final (mal acabada, talvez, mas ainda assim final)²⁰⁹. A partir das epopéias homéricas, surge a consolidação da imagem mítica de um povo, uma imagem que iria se perpetuar, ainda que transformada, nos cidadãos romanos²¹⁰. Não se trata, é bem verdade, de um “livro sagrado” como veio ser a Bíblia no contexto medieval, mas Homero se tornou uma referência indispensável, uma referência mitológica fundamental – que só tinha um rival modesto nos trágicos gregos. Surge também a integração da experiência em uma obra grandiosa, ilustre, que faria os gregos orgulhosos de seu panteão, tão orgulhosos quanto temerosos, e igualmente jactantes de sua história original, de seus antepassados. A matéria da experiência tinha um lugar preciso de origem, onde os gregos poderiam olhar e reconhecer uma modesta unidade – ainda que na sua diferença clânica²¹¹.

2.1.2. A ESCRITA DE VIRGÍLIO

²⁰⁷ “Já no século VI uma lei estabelecia a recitação dos poemas completos de Homero – presumivelmente por turnos de rapsodos – no festival quadrienal das Panatenéias” (HAUSER, 1994, p. 62).

²⁰⁸ GAGNEBIN, 1999, p. 17

²⁰⁹ É bem verdade que nem sempre os textos de Homero eram recitados em sua forma “final”. Sabemos por Platão que os intérpretes oficiais de Homero não raro adaptavam o texto para torná-lo mais agradável e comovente ao público final, utilizando alegorias e interpretando as partes de difícil compreensão pelos leigos (CANTO-SPERBER, 2001, p. 47). Não obstante, havia sempre o texto de referência, finalizado: não se tratava mais de uma memória coletiva.

²¹⁰ BARCHIESI, 2010, p. 132

²¹¹ Sobre isso, ver a função da epopéia em ZUMTHOR, 1997, p. 113-114; legitimidade das narrativas tradicionais em LYOTARD, 1993, p. 35-42.

Herdeira da cultura helênica, a poesia épica latina mantinha uma dinâmica própria em relação à experiência: não cabia aos autores inventar temas novos, novas histórias²¹². A poética da literatura latina retoma os temas míticos – originados sobretudo na literatura épica de origem grega – e ambiciona dar-lhes uma nova apresentação, levando, às vezes, em consideração o público latino. Tal como a filosofia latina²¹³, a épica latina não se vê constrangida em importar a estrutura mítica e os assuntos preferidos pelos gregos. Trata-se de uma literatura de *re-escrita* (BETTINI, 2010, p. 25). Através da elaboração formal de seus temas, ela reapresenta as narrativas míticas de um modo ao mesmo tempo igual e diferente. Igual, pois o público já conhece o desenrolar da história através da cultura grega entremeada na latina. Diferente, uma vez que compõe as obras a partir de uma recomposição. Ainda que o resultado seja não raro um produto original, o impulso criador sempre se direciona à tradição grega (e não a uma “originalidade latina”). O latinista Maurizio Bettini nos fornece muitos exemplos de como a literatura latina não ambiciona diretamente a originalidade de temas. O autor nos aponta primeiramente o poeta Ovídio:

Seria preciso certa coragem, creio, para afirmar que Ovídio era um sujeito sem fantasia... No entanto, quando optou por escrever algo que contivesse histórias fantásticas, longas prazerosas, não achou nada melhor do que recompor, num mecanismo sem fim, uma quantidade de mitos mais ou menos conhecidos, mas certamente já presente alhures. E escreveu as *Metamorfoses*. [...] Do mesmo modo [...], quando Ovídio, mais uma vez, havia imaginado algo verdadeiramente singular, verdadeiramente original, que são as *Heroides* [...], ele não pensou decerto em confiar a sua originalidade à invenção de novas histórias: simplesmente buscou recolocar em uma moldura singular, inesperada, uma quantidade de histórias já conhecidas” (BETTINI, 2010, p. 21).

Depois, relembra os comediantes Plauto e Terêncio:

Plauto terá simplesmente pensado que, para fazer teatro, seria de todo natural retomar o que outros já tinham feito e buscar, em seguida, a sua originalidade pessoal [...] Em suma, confiando a eficácia do texto não à originalidade da invenção temática ou de enredo, mas aos efeitos de re-escrita [...] Arriscamos uma hipótese, então: que Plauto, Terêncio e outros arcaicos re-escritessem, em vez de inventarem, também porque já sabiam bem que a literatura se fazia contando de novo histórias já conhecidas e experimentadas – na prática, porque inventar tramas ou temas não era visto como o dever principal do escritor” (BETTINI, 2010, p. 25-26).

M. Bettini também se refere ao filósofo Sêneca:

²¹² “No que dizia respeito à trama, o autor antigo geralmente se preocupava mais em re-escrever do que em escrever. E esta é uma das diferenças mais decisivas que entre a literatura clássica e a nossa literatura se interpõem. O fato é que a literatura clássica é uma literatura que vive de mito. Digamos de uma forma melhor: é uma literatura que, quando se propõe a narrar histórias, não é capaz de conceber essa operação senão na forma de um mito já conhecido” (BETTINI, 2010, p. 20).

²¹³ Sobre isso, cf. o artigo de G. Cambiano, “Os textos filosóficos” (CAMBIANO, 2010, p. 255-291)

Os exemplos poderiam se estender longamente. Mas bastará lembrar que, quando Sêneca pensou em dedicar-se à tragédia, achou de todo inevitável e natural escrever peças sobre temas já conhecidos e trabalhados. Quem lê e quem escuta, em suma, não está destinado a encontrar prazer no suspense ou no adentrar tramas que se obscurecem conforme a história procede: muito ao contrário, o destinatário da obra é concebido como alguém que se apraz em escutar novamente aquilo que já sabe, contanto que seja de um modo diferente [...] (BETTINI, 2010, p. 21)

A literatura latina, em sua face poética ou dramática, por mais cosmopolita que fosse, raramente fugia do conhecimento herdado dos gregos, ainda que, notadamente, o metamorfoseasse nas mais sofisticadas criações. Ainda segundo Bettini, esse processo de recomposição formal tem ligações importantes com a cultura oral que precedeu a literatura latina²¹⁴. Apesar da revolução cultural que a escrita possibilitou, a poesia latina escrita ainda estava firmemente consolidada em suas raízes orais:

[...] mesmo antes de ser patrimônio de Sófocles ou de Ovídio – a literatura antiga foi feita por um homem que, possuidor de certo conjunto de “histórias”, e de uma técnica bastante complexa (e frequentemente sofisticada) para contá-las em versos, narravam e re-narravam nas praças ou nas cortes o que tinham dentro de si em forma de modelos geradores (BETTINI, 2010, p. 27-28).

Para Bettini, há uma razão precisa para essa ligação direta com a cultura oral: a inércia da cultura em relação às grandes mudanças estruturais. O modelo anterior da transmissão oral se impunha com toda a força de seu prestígio, fazendo com que os poetas evitassem qualquer encontro direto com a novidade – não porque desejassem se manter sempre não-originais, mas porque a questão da “originalidade” simplesmente não fazia muito sentido ainda. A literatura, a épica, sobretudo, foi criada a partir das repetições dos temas no âmbito oral; para os poetas romanos, não havia simplesmente razão em buscar qualquer outra história que não fosse a do “acervo cultural”.

Os tempos da história, como os da transformação, são longos. O meio de composição – da memória à escrita – havia mudado, com a revolução cultural que sabemos ser-lhe derivada. Mas certos traços, alterados por gosto e função, teriam continuado a agir: não mais *contraintes* impostas pela necessidade das circunstâncias, mas patrimônio de um passado literário que, por nobreza de tradição e por sua maciça presença, ainda impunha o seu modelo (BETTINI, 2010, p. 28)

²¹⁴ Para Bettini, a *experiência* na literatura latina é comparável a que carrega o narrador: “Em outras palavras, na ausência de mitos já narrados na tradição (...), comédia e romance encontram, não obstante, um modo de se uniformizarem, também eles, quanto a essa generalíssima inclinação da literatura antiga: a de rescrever os próprios temas, combinando em histórias “novas” elementos e funções já conhecidos e pertencentes ao armamento virtual do gênero em questão. Nesse sentido, portanto, *mantendo um comportamento análogo àquele do narrador* de caráter “folclórico”: ou seja, do poeta à maneira de Ovídio, que, em seu maior poema, narra de modo novo o que foi contado também em outro lugar.” (BETTINI, 2010, p. 25). Isso evidencia, de imediato, a situação da *experiência* na literatura latina.

A despeito de todas as mudanças técnicas e culturais que surgiram com a civilização, os escritores latinos não se impulsionavam em direção ao novo sem antes se reportar ao passado. Há, portanto, na épica latina, como em toda a literatura latina, uma tendência de conservação dos temas míticos de origem grega, mantendo seu conteúdo narrativo, mas variando a estrutura formal. Mesmo sem a necessidade de manutenção desses temas e dessa estrutura literária – uma vez que outras técnicas já se encontravam disponíveis, em especial, a escrita – os poetas latinos continuaram a utilizá-la, em geral, na condição de uma experiência (*Erfahrung*). Não se tratava, é certo, de uma experiência como as das sociedades tradicionais, mas as condições formais da experiência – em seu sentido de transmissão – mantinham-se ainda em vigor, insistindo na repetição e na transmissão do que foi passado pela tradição.

A escrita sempre existiu sem que a experiência fosse afetada, uma vez que não era mais que o recolhimento posterior do que era mantido na memória: “a literatura era principalmente um auxiliar da memória, recordando o que já se tinha ouvido em algum lugar” (FISCHER, 2009, p. 209). Todavia, a composição poética a partir da escrita – que não é o mesmo que o recolhimento de um escriba, por exemplo – transtornou a forma como a experiência era transmitida. Na composição poética escrita, não há qualquer necessidade de utilização de fórmulas ou mesmo de repetir cenas convencionais. Tudo isto é característica da poesia transmitida a partir da voz, recordada em uma memória coletiva. Em Homero compreende-se bem a razão pela qual fórmulas e repetições são utilizadas: muito provavelmente, não havia escritura *poética* na idade em que os poemas homéricos foram criados²¹⁵ (ou, no mínimo, a função do escrito era unicamente secundária²¹⁶). Na Antiguidade Latina, a situação é outra: a escritura assume a primazia sobre a oralidade. No entanto, os poetas “da escrita” utilizaram – por razões diversas – as estruturas formais da oralidade, ainda que pudessem delas prescindir.

Se tomamos como exemplo o poema “clássico por excelência”, a *Eneida* de Virgílio, notamos que é repleto de “fórmulas épicas”. Como dissemos, as fórmulas épicas são repetições de expressões ou epítetos sob uma mesma condição métrica para definir ideias iguais (SALE, 1998, p. 203). Homero, por ser um poeta cujo tempo era o da oralidade, utilizava-se de muitas repetições de trechos idênticos para encaixar um conteúdo mais facilmente na métrica. Esse artifício narrativo era utilizado por muitos poetas orais quando deveriam cantar poemas mais longos. É de fato estranho que Virgílio, não sendo de modo

²¹⁵ SAÏD, TRÉDÉ; BOULLUEC, 1997, p. 24.

²¹⁶ CALAME, 2000, p. 51-53.

algum um “poeta da oralidade”, comporte-se utilizando um método de composição oral. Não havia necessidade para isso, uma vez que Virgílio tinha o tempo a sua disposição para considerar as melhores palavras e ajustá-las aos melhores ritmos – ao contrário do poeta oral, que não dispõe de muito tempo para achar o *mot juste*. E não é irrisório que, de cada 20 versos da *Eneida*, 12 sejam formulares²¹⁷.

Em Homero, noventa por cento de toda a composição é feita de fórmulas (ou padrões), versos “pré-fabricados” para se encaixarem em um hexâmetro: “um quinto dos poemas consiste em linhas inteiramente repetidas de um lugar para o outro; em 28 mil linhas de Homero há cerca de 25 mil frases repetidas” (FEYERABEND, 2011, p. 231). A memória oral não dispõe dos mesmos recursos da memória escrita. Em um épico longo como a *Ilíada*, o poeta, auxiliado pelo avanço da métrica, valia-se das repetições formais a fim de que o essencial – a experiência – não se perdesse:

À diferença do poeta que escreve seus versos [...] [o poeta oral] não pode pensar descansadamente em sua próxima palavra, nem mudar o que já fez, nem, antes de continuar, passar uma vista de olhos sobre o que acabou de escrever. Ele precisa ter, à sua disposição, grupos de palavras todos eles construídos de modo a ajustar-se a seu verso” (PARRY apud FEYERABEND, 2011, p. 232)

O método de composição épico em Homero, que em muito não difere de outras composições épicas orais²¹⁸, é fundado na repetição exaustiva de variações da mesma frase. A experiência era transmitida de uma geração a outra através da *repetição formalmente variada* dos mesmos temas e das mesmas frases²¹⁹. É uma verdade que Homero:

não tem interesse algum em originalidade de expressão ou em variedade. Ele utiliza ou adapta fórmulas herdadas [...] [e não] tem uma escolha, nem mesmo pensa em termos de escolha; para uma dada parte do verso, qualquer que fosse a declinação de caso necessária, e qualquer que pudesse ser o assunto, o vocabulário de fórmulas fornecia, imediatamente, uma combinação de palavras já prontas (PAGE apud FEYERABEND, 2011, p. 232)

²¹⁷ Na *Odisseia*, 19 de 20 versos são com fórmulas, na *Eneida*, 12 de 20 (SALE, 1998, p. 209).

²¹⁸ Cf. ZUMTHOR, 1997, p. 107-129.

²¹⁹ Le Goff argumenta que, nas sociedades sem escrita (ou cuja escrita possui papel secundário), a transmissão de um conhecimento se realiza não pela repetição das mesmas palavras utilizadas pelo transmissor, mas por um processo bem mais fluido: “[...] Nas sociedades sem escrita, não há unicamente dificuldades objetivas na memorização integral, palavra por palavra, mas também o fato de que 'este gênero de atividade raramente é sentido como necessário'; 'o produto de uma rememoração exata' aparece nestas sociedades como 'menos útil, menos apreciável que o fruto de uma evocação inexacta'. Assim, constata-se raramente a existência de procedimentos mnemotécnicos nestras sociedades [...] A memória coletiva parece, portanto, funcionar nestas sociedades segundo uma “reconstrução generativa” e não segundo uma memorização mecânica. Assim, segundo Goody, 'o suporte da memorização não se situa ao nível superficial em que opera a memória da 'palavra por palavra', nem ao nível das estruturas profundas que numerosos mitólogos encontram. Parece, ao contrário, que o papel importante cabe à dimensão narrativa e a outras estruturas da história cronológica dos acontecimentos” (LE GOFF, 2003, p. 425-426).

O poeta latino Virgílio, por sua vez, compõe à maneira de Homero, com as mesmas repetições formulares. Mas por qual razão um “poeta escritor” iria se dedicar à técnica utilizada pelos poetas orais? O latinista W. M. Sale nos esclarece:

Virgílio queria soar Homérico de tempos em tempos: um certo número de suas fórmulas repetem as de Homero, e reforça as muitas imitações diretas de passagens homéricas. Às vezes, Virgílio quer evitar totalmente o estilo “formulado”, tal como com Turno e Vênus. Mas o que ele mais quer é *soar como um poeta tradicional e ao mesmo tempo independente*, e então ele usa suas 2296 fórmulas para refletir uma técnica, não um indivíduo. Ele está se imergindo na tradição épica do verso hexâmetro que remonta aos tempos da Guerra de Tróia e mais cedo ainda (...). A tradição inteira em que eles [Homero e Ênio] são parte estão latentes aonde quer que Virgílio utilize fórmulas, ainda que sutilmente (SALE, 1998, p. 210)²²⁰

Nitidamente, Virgílio utiliza o método de composição oral – ainda que fosse um poeta da escrita – *para se fazer parte de uma tradição*. É menos uma influência direta da experiência do que um intuito do próprio poeta de estar ativamente em meio a um gênero textual. Uma vez que o poeta escolhe uma tradição, será possível dizer que ele é parte da cadeia da experiência? Se não é possível responder essa questão com clareza, é ao menos possível delimitar as três fases da experiência que nos aparecem até agora: a primeira, sem escolha, quando o poeta simplesmente participa da experiência, como no caso dos poetas da chamada “arte primitiva comunitária” (HAUSER, 1994, p. 56), isto é, a poesia dos gregos que antecederam Homero; a segunda, não sabemos se por escolha ou não, quando o poeta se destaca da experiência, seja pela compilação, seja pelo *verniz final*, como parece ter sido o caso de Homero; e a terceira, decididamente escolhida, quando o poeta desejava participar de uma tradição e para isso utilizava os artificios formais já consagrados desta tradição, como foi o caso de Virgílio.

O poeta Virgílio afirmou sua autonomia como poeta frente à tradição épica ao mesmo tempo em que escolhia dela participar. Ainda que os mitos romanos provenham da tradição épica grega²²¹, ainda que a própria fórmula simule o método de composição dos poetas épicos orais, Virgílio não quer que seu poema seja subordinado à experiência. Virgílio demarca seu pertencimento à tradição épica, sem por isso se ver obrigado a tratar dos mesmos assuntos que Homero²²². O poeta cumpre tudo com cautela, distanciando-se somente o suficiente do

²²⁰ Nossa tradução. Texto original: “*Virgil wants to sound Homeric – from time to time: a certain number of his formular repeat Homer's and reinforce the many direct imitations of Homeric passages. Sometimes Virgil wants to avoid the formulaic style altogether, as with Turnus and Venus. But mostly he wants to sound like a traditional but independent poet, and so he uses his 2296 formulae to reflect a technique, not an individual. He is embedding himself in a tradition of epic hexameter verse that reaches back to the time of the Trojan War and earlier [...] The entire tradition of which they are part is lurking wherever Virgil uses formular, however subtly*”.

²²¹ BARCHIESI, 2010, p. 132.

²²² Mas por que ele [Virgílio] quis transcender Ênio e Homero, e se imergir em uma tradição como um poeta

modelo grego de épica (a *Ilíada*) para que sua obra seja ainda assim considerada uma obra épica, a despeito de todas as suas diferenças. Se Homero foi uma ruptura no saber da experiência, uma vez que compilou – à sua maneira – o saber dos poetas sedentários da Grécia, Virgílio fez ainda mais: transformou a própria experiência em uma fórmula, ou dito de outro modo, isolou a “estrutura genética” de um épico e a partir disso utilizou-a para criar uma obra original, mas que demarcava seu pertencimento a uma tradição. Como qualquer outro poeta romano, Virgílio virou-se em direção à tradição grega e sua originalidade provém da própria escolha em pertencer a uma tradição – que é, afinal, a própria originalidade da Antiguidade Latina. Não seria mal dizer que Virgílio antecipa o uso da experiência na modernidade, onde o contato com a experiência se transformará em uma escolha e não mais em uma fatalidade.

2.1.3. A ÉPICA HISTÓRICA MEDIEVAL E A SAGA *BEOWULF*

O crítico literário Daniel Madelénat (1986, p. 6), em seu livro *A epopeia*, afirma que a grande distinção entre o épico da antiguidade clássica e o medieval é a importância que a história assume dentro do poema. Um dos grandes traços distintivos do épico é a sua mistura entre mito e história. No “modelo homérico”, há sem dúvida uma proeminência do mito em relação à história, de modo que “é preciso um grande esclarecimento arqueológico para ler em em filigrana na *Odisseia* a história das migrações helênicas do primeiro milênio” (ZUMTHOR, 1997, p. 116). Há, todavia, épicos onde a história se sobrepõe ao mito. Madelénat assegura que o “modelo histórico” de desenvolvimento do épico chegou a ser produzido na antiguidade, mas foi obscurecido pela prestígio do chamado “modelo homérico”²²³. Dizer que o épico medieval é “histórico” não quer dizer que ele reproduza os acontecimentos tal como foram. O “modelo histórico” é uma transfiguração heróica de um acontecimento ou personagem, exacerbando a imagem de líderes e personagens de destaque nas conquistas bélicas. Não obstante, é um fato que o “modelo histórico” – tão utilizado na Idade Média – reduz a importância dos deuses e do sobrenatural até chegar, no limite, à *saga*, “intriga de família onde os deuses estão ausentes”²²⁴. No medievo, em geral, a história

independente? Isto parece suficientemente fácil: seu assunto (subject-matter) era em maior parte diferente dos de Homero; se ele deseja afirmar que o que diz é verdade, ele normalmente não deveria citar Homero como autoridade” (SALE, 1998, p. 210). Nossa tradução. Texto original: “*But why does he want to transcend Ennius and Homer, and embed himself in such tradition as an independent poet? That seems easy enough: his subject-matter was mostly different from Homer's; if he wished to claim that what he said was true, he usually could not cite Homer as authority*”.

²²³ MADELÉNAT, 1986, p. 6.

²²⁴ MADELENAT, , 1986, p. 6.

obscorece os deuses.

A *canção de gesta* – o sub-gênero poético medieval onde é mais patente essa mudança – utiliza-se de personagens importantes da história, em geral reis e imperadores, para dar aos atos desses líderes uma grandeza heroica especial. Na verdade, *canção de gesta* quer dizer apenas “poema tirado de narrativas históricas”²²⁵. Segundo A. Hauser (1994, p. 160), as canções de gesta são composições poéticas produzidas e apreciadas nos ambientes das classes superiores. Em geral, a informação histórica era recolhida de crônicas nas bibliotecas dos mosteiros: os poetas compunham seus poemas a partir desses dados. As canções de gesta tiveram seguramente um alcance muito maior do que a *côrte*, espalhando-se pelas classes populares em versões adaptadas ao seu gosto e vocabulário²²⁶. Se, por um lado, a *canção de gesta* reduz a importância do sobrenatural – mesmo porque ela é reflexo da Cristianização, doutrina que não permite mais que um deus a interferir no mundo dos homens²²⁷ –, por outro ela alça o “herói” a uma condição moral e física superior à humana, evocando os “arquétipos do mito”:

“a força física [é] extraordinária: Rainoart, em [*A canção de*] *Guilherme*, maneja um *tinél*, tora que quatro homens não podem levar, as armas mágicas que conjugam homens, armaduras, cavalos e rochas; a mediação sagrada de certos personagens entre o céu e a terra; o frêmito do universo quando Roland está em perigo; presságios inspirados de Apocalipse, mas também relação analógica do macrocosmo e do microcosmo [...] (MADELÉNAT, 1986, p. 173-174)

No contexto da poesia épica medieval, as *sagas* germânicas tem muito prestígio entre os historiadores e teóricos da literatura. As *sagas* dos antigos germânicos foram compostas no que hoje são Islândia, Noruega, Suécia, Austria, Alemanha e Inglaterra. Naturalmente, haverá peculiaridades entre as obras produzidas em cada uma dessas regiões, mas a experiência presente nos poemas parece provir da mesma origem. As linhagens e os heróis contidos em épicos germânicos, por exemplo, repetem-se nas mais diversas regiões: o personagem *Sigurd* pode ser encontrado na saga dos Volsungos (islandesa), na *canção dos Nibelungos* (alemã ou austríaca)²²⁸ e na *Thidreksaga* (provavelmente norueguesa). Há, certamente, um passado comum que conecta as *sagas* germânicas, a despeito de suas diferenças espaciais de produção. Através dos textos, tem-se a certeza de que há uma intensa marca de oralidade: ao que sugerem os estudos, como veremos, toda a cultura germânica medieval foi transmitida oralmente através dos séculos. Há um fator de igual importância nas *sagas* germânicas: a

²²⁵ *Ibidem*, p. 18

²²⁶ HAUSER, 1994, p. 159.

²²⁷ HAUSER, 1994, p. 166.

²²⁸ Na *Canção dos Nibelungos*, o personagem *Sigurd* é chamado de *Siegfried*.

escrita desses poemas foi quase sempre realizada por monges ou clérigos. De tudo o que chegou até nós, raríssimos foram os versos escritos em alfabeto rúnico (o alfabeto germânico). Desse modo, sem saber exatamente as condições em que foram compostas todas essas sagas, temos apenas a coleção das sagas pelos clérigos católicos, que, por sua vez, não demonstram qualquer indício de fidelidade ao que foi transmitido pela tradição germânica.

O poema anglo-saxão *Beowulf* foi o produto de um épico germânico escrito por um clérigo ciente da tradição épica clássica. Em *Beowulf*, há indícios tanto da tradição germânica quanto de alterações promovidas pelo clérigo-escritor. Esse longo poema heroico foi escrito entre 680 e 725 no que hoje é a Inglaterra, em língua vernácula, isto é, o chamado *Old English* ou anglo-saxão (RAMALHO, 2007, p. xi). O poema narra a história do herói do povo Geta, Beowulf, que luta contra Grendel, um monstro irritado contra os festejos no hall de Hrothgar, o rei dos Danos. Vencido o monstro, Beowulf precisa também lutar contra a mãe de Grendel, que surge em vingança pela morte do filho. Após matá-la, é muito festejado entre o povo Dano. Quando morrem Hrothgar e seu irmão – o único sucessor –, Beowulf assume o trono. Muitos anos depois, já velho, Beowulf enfrenta o seu último grande desafio: um dragão flamejante. Ainda que atingido pela mordida do dragão, ele o corta ao meio. Falece e é enterrado com honras. Sem dúvida, a saga *Beowulf* mantém em sua escrita muito da cultura germânica medieval, em seus temas e hábitos. Podemos perceber essa presença nas referências a linhagens ou lutas, na generosidade do rei que provê anéis e riquezas a seus súditos mais queridos, e até mesmo na absoluta falta de humildade do herói, não muito compatível com o espírito de subjugação do homem proposto pela Igreja. A narração do poema conta com muitas digressões, repetições, fórmulas, referências a mitos da cultura germânica medieval: isto é, com todas as referências formais da cultura oral. Igualmente, verifica-se a coincidência da métrica de *Beowulf* com a mesma tradição germânica, uma vez que seus versos se estruturam como os poemas da *Edda poética* – o livro de poemas escandinavos – e a *Canção de Hildebrando* – poema escrito na Alemanha da Alta Idade Média²²⁹. O poeta-escritor de *Beowulf* foi extremamente atento não apenas aos detalhes formais da experiência, sua “textura oral”, como igualmente ao próprio conteúdo dessa tradição.

Os fragmentos de experiência capturados na escrita, as vozes do passado e do presente: tudo isso é uma massa indistinta em *Beowulf* que mesmo uma análise de elementos extratextuais sofre em demonstrar suas diferenças. Tal como os poemas homéricos, já se disse

²²⁹ RAMALHO, 2007, p. xix.

que *Beowulf* foi uma obra espontânea da criação oral²³⁰, que em sua produção escrita se fundem cultura oral e letrada²³¹, que utilizou fórmulas latinas agregando as informações contidas na tradição oral como adorno²³², que nada teve de criação oral pois foram as crônicas contidas nos mosteiros que asseguraram os registros históricos e geográficos²³³. Já se disse quase tudo sobre *Beowulf*²³⁴. Todavia, apesar do desentendimento entre os estudiosos acerca das razões e propósitos da obra, ninguém até hoje desejou diminuir o efeito prático de sua escrita: retomar a experiência dos germânicos e dar um destino inteiramente novo para ela.

2.1.4. O PROBLEMA DA ESCRITA MONASTICAL

O povo anglo-saxão tinha a sua escrita, as runas. Porém, os historiadores estão seguros em admitir que só muito raramente as runas foram utilizadas para propósitos de registro de obras literárias (RAMALHO, 2009, p. 15). Ao menos é isso o que demonstra o pequeno *corpus* de inscrições rúnicas que até hoje nos chegaram. Temos hoje o conhecimento de toda riqueza cultural, mítica, estética, enfim, a experiência do povo Anglo-Saxão, através da escrita monastical de suas sagas e poemas realizada em momento certamente posterior à sua elaboração. O alfabeto rúnico – o alfabeto próprio dos anglo-saxões – registra pouco ou quase nada de seus versos. A historiadora Susan Kelly nos sugere quais foram os usos da runas para o povo Anglo-Saxão:

A maior parte dessas inscrições são muito curtas, consistindo em não mais que um nome ou duas palavras, e algumas delas parecem ser sem-sentido, com possíveis conotações mágicas. Mas há um punhado de textos um pouco maiores, sendo os mais significantes as inscrições no *Auzon (Frank) Casket* e as linhas de “The Dream of the Road” que foram gravadas na Ruthwell Cross. (KELLY, 2002, p. 25)²³⁵

Deste modo, exceto por um pequeno trecho de *The Dream of the Road* [“O sonho da estrada”], notadamente um poema, não parece haver outros registros de poesia em alfabeto rúnico. As runas, se tinham um caráter mágico, não registraram muito mais da experiência

²³⁰ LORD, 1964, p. 198-199

²³¹ FOLEY, 1988, p. 109-112

²³² BENSON, 1967, p. 193-213

²³³ HAUSER, 1994, p. 165-169

²³⁴ Para um resumo da crítica sobre *Beowulf*: MEDEIROS, Elton Oliveira Souza de. “O rei, o guerreiro e o herói: *Beowulf* e sua representação no mundo germânico”. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de História (Tese), 2006, p 11-17.

²³⁵ Nossa tradução. Texto original: “*Most of these inscriptions are very short, consisting of no more than a name or a couple of words, and some seem to be gibberish, with possible magical connotations. But there is a handful of slightly longer texts, the most significant being the inscriptions on the Auzon (Franks) Casket and the lines from The Dream of the Road which were engraved on the Ruthwell Cross*”.

desse povo. Não era, pois, uma superfície material a guardiã e transmissora da experiência – exceto, talvez, no que diz respeito ao caráter mágico – mas, na verdade, a memória coletiva cumpria adequadamente a função de transmissão na épica, sem carecer, ao que parece, de qualquer processo de escritura²³⁶.

O verdadeiro início da escrita anglo-saxã começa no século VI (d.C.), quando missionários da Igreja rumam em direção ao norte das Ilhas Britânicas. Inicia-se, assim, uma gradual interação entre o latim trazido pelos missionários e as runas dos germânicos. Os clérigos, alguns deles já familiarizados com as runas, adicionam duas letras rúnicas ao alfabeto latino, “þ e “p” para representar sons não existentes no alfabeto latino²³⁷. Aos poucos, o encontro entre a escrita das runas e a escrita latina evoluiu para a composição escrita da língua vernácula, o hoje chamado *Old English* ou anglo-saxão, que é a língua da saga *Beowulf*²³⁸. Antes, porém, que sagas e poemas fossem escritos nessa “nova” língua, os primeiros documentos escritos que comprovam a conexão direta entre a sociedade Anglo-saxã e a cultura escrita latina são os documentos de posse de território²³⁹. A escrita poética em anglo-saxão somente se desenvolveu a partir do século VIII²⁴⁰, século em que a maioria dos pesquisadores estão dispostos a datar a saga *Beowulf*.

Os anglo-saxões não escreveram seus poemas. Os clérigos foram os responsáveis pela *escrita e compilação* de toda a tradição oral épica dos anglo-saxões. Dizem Legouis & Cazamian em sua obra clássica *História da literatura inglesa*:

A literatura anglo-saxã que chegou até nós é inteiramente obra de clérigos que viveram do sétimo ao décimo primeiro século. Se eles não criaram, eles preservaram tudo aquilo. É, portanto, essencialmente literatura cristã. Os editores não permitiam sobreviver nada que conflituasse formalmente com sua a religião. Assim aconteceu uma vasta eliminação da qual não podemos sequer conjecturar a importância. Assim, também surgiram modificações e amplificações dessas lendas antigas – quando não foram sacrificadas –, mudanças que deram um desvio edificante que elas certamente não tinham originalmente. É em meio aos clérigos que devemos nos colocar para compreender não apenas as páginas que emanaram deles diretamente, mas também o caráter e o tom dos antigos fragmentos que eles salvaram. (LEGOUIS & CAZAMIAN, 1957, p. 6)²⁴¹

²³⁶ Não obstante, é importante ressaltar esse trecho de *The dream of the road*, escrito em alfabeto rúnico, ainda que isso não signifique que o poema tenha sido obra da escrita. Esse poema provém da tradição oral, que por alguma razão incalculável, foi escrito em runas pelos anglo-saxões.

²³⁷ KELLY, 2002, p. 24

²³⁸ Mais informações sobre a morfologia do Anglo-Saxão, variantes, e da língua em que foi escrita a saga *Beowulf*: RAMALHO, 2007, p. XVII-XVIII.

²³⁹ KELLY, 2002, p. 25

²⁴⁰ KELLY, 2002, p. 43

²⁴¹ Texto original: “*The Anglo-Saxon literature which has reached us is, on the whole, the work of clerks who lived from the seventh to the eleventh century. If they did not create all of it, they preserve it all. It is therefore an essentially Christian literature. The editors allowed nothing to survive which seemed to them to conflict formally with their religion. Hence came a vast elimination of which we cannot even conjecture the importance. Hence also arose modifications and amplifications of such of the old legends as were not*

Não raro filhos ou netos de Vikings²⁴², os clérigos redigiram os épicos anglo-saxões em língua vernácula. Conheciam bem não apenas os poemas dos germânicos, como o idioma no qual foram compostos os poemas. Todavia, além de mal se preocuparem com a fidelidade ao “poema tal como era cantado”, os clérigos ainda se viam, senão forçados, muito tendenciosos a adaptar as canções dos anglo-saxões segundo o seu *ethos*, levando em consideração a moral cristã e a estética clássica latina. Não se trata apenas de uma censura a alguns trechos, mas de uma completa reestruturação de poemas tradicionais de acordo com princípios que em muito destoam da tradição que originou os poemas.

Não obstante, é bem verdade que os próprios anglo-saxões já estavam em boa parte convertidos ao cristianismo: “pagãos em sua chegada [às Ilhas Britânicas], esses povos [anglos e saxões] tinham passado por uma conversão em massa ao fim do século VII”²⁴³. Ainda que os anglo-saxões tenham se convertido ao cristianismo, seus poemas de origem pagã parecem ter sido transmitidos às gerações posteriores integralmente, sem revisões drásticas, mantidos na condição de experiência pela memória da poesia oral. O mais provável é que somente no *processo de escrita* – de compilação desses poemas por um sacerdote erudito com formação sofisticada em moral cristã e na cultura latina – o passado bárbaro e pagão tenha sido “purificado e enobrecido”²⁴⁴ e a cadeia da transmissão da experiência tenha sido rompida.

Carece lembrar que, se acaso fosse outra a disposição de espírito dos homens da Igreja, nada ou muito pouco restaria dessa época às futuras gerações. À sua maneira, os clérigos capturaram algo da experiência dos povos nórdicos. Se dependêssemos apenas dos anglo-saxões, de toda a riqueza da cultura germânica, a maior parte representada em seus poemas – incluindo seus mitos e bravos costumes, dragões, seres monstruosos – não haveria mais que uma dúzia de versos em alfabeto rúnico. Certamente não podemos considerar *Beowulf* ou qualquer outro poema anglo-saxão como expressão direta da era pagã²⁴⁵. Porém, foi através desse mediador talvez excessivamente zeloso pelo destino da escritura, o clérigo medieval, que a experiência da cultura germânica foi “salva”. A dificuldade e a beleza de

sacrificed, changes which gave them an edifying turn certainly not theirs originally. It is among these clerks that we must first place ourselves to understand not only the pages which emanated from them directly, but also the character and tone of the older fragment which they spared”.

²⁴² “É uma literatura compilada por clérigos, sem dúvida, mas clérigos cujos pais foram guerreiros e vikings, e que têm muito próximas as memórias sobreviventes da época das guerras” (CAZAMIAN & LEGOUIS, 1957, p. 14). Nossa tradução. Texto original: “*It is a literature compiled by clerks, but by clerks whose fathers were warriors and vikings, and who were very near the surviving memories of the warlike age*”

²⁴³ LEGOUIS; CAZAMIAN, 1957, p.6

²⁴⁴ *Ibidem*, p.7-8

²⁴⁵ *Ibidem*, p.5

Beowulf é que uma não vem sem a outra: a experiência só tem valor se o conhecimento monástico também tem. A origem da experiência, entretanto, permanece nos escritos, ainda que revista, recomposta segundo padrões estéticos e éticos distintos:

Por paradoxal que pareça, a cristianização significou para a cultura nórdica antiga [e igualmente para a anglo-saxã] ao mesmo tempo uma transformação drástica e a perpetuação: por um lado, a religião, os cultos e muitos valores culturais desapareceram, mas, por outro, um tesouro de narrativas heróicas e mitológicas logrou ser redigido, narrativas essas que, do contrário, poderiam ter-se perdido. (MOOSBURGER, 2009, p. 18)

O paradoxo fascinante da compilação poética em *Beowulf* é que os restos da experiência foram resguardados por um de seus grandes silenciadores.

2.1.5. A CENSURA MORAL CRISTÃ

É inegável o duplo papel da Igreja no que diz respeito ao trato com a herança cultural dos germânicos. Através da escrita, preserva-se *algo* da experiência dos germânicos, seus deuses, seus ritos – enfim, sua cultura tal como foi transmitida por gerações. Porém, os monges compiladores alteram a ordem, suprimem passagens inteiras, substituem e censuram o que não cabe ou ultraja o entendimento de vida cristão. Após o encontro linguístico do latim com as runas, ocorre agora o encontro da experiência (transmitida oralmente e conservada na memória dos poetas germânicos) com o conhecimento dos clérigos (escrito, proveniente da tradição patrística que a Igreja conservava em seus mosteiros) (LESLIE, 2002, p. 271).

Há muitos exemplos que evidenciam a influência do discurso da Igreja na escrita dos poemas pelos monges. Tomemos apenas um, que é, não obstante, comprobatório. No trecho seguinte de *Beowulf*, o poeta – um cristão, é claro – recrimina explicitamente os antigos hábitos religiosos dos germânicos. Denuncia-se nesta passagem, de maneira evidente, a posição do poeta: seu exercício não era o de criar “elaborações novas de um tema tirado de um repertório já existente”²⁴⁶. O clérigo impunha suas verdades expressamente no corpo do texto. Não se trata, como é claro, de um homem da tradição germânica, embora trabalhe com ela e – conjecturalmente – ela tenha sido parte de sua formação cultural²⁴⁷. Ao contrário, o clérigo tenta “conscientizar” o leitor contra a mitologia germânica ao intervir diretamente na

²⁴⁶ BETTINI, 2011.

²⁴⁷ “Novamente, repetimos que os escritores da poesia Anglo-Saxã foram provavelmente clérigos; em último caso, seus professores foram clérigos. O próprio idioma dependia do pensamento de que a vida é transitória. Se o poeta de *Beowulf* conhecia a Eneida também, como Klaeber e Haber e muitos outros desde Thorkelin se inclinaram a pensar, sua seriedade Cristã e submissão a Deus não era enfraquecida mas reforçada pela filosofia de Virgílio”. (BARTLETT, 1935, p. 78)

experiência que compilava. Eis a passagem:

[...] Homens punham-se,
de tempos em tempos, a orar nos templos
pagãos, pro abatedor d'almas salvá-los
(Tal costume, a Deus contrário, então
praticavam os pagãos). Não temiam
(desconheciam-No) Deus. Ao Senhor,
que é juiz dos atos, sem ter tal juízo,
não temiam. Portanto, todas suas preces
ao inferno iam – todos ignorantes
que eram de Deus, protetor do paraíso.
Horível condição desses que, hostis
a ele, sem es'rança sofrem, excluídos
do conforto – e pelo fogo cercados.
Porém, os que o Senhor procuram são
protegidos pelo abraço Paterno
(Beowulf, 2007, p. 13)

Pelas mãos da Igreja, a compilação da experiência germânica realizava-se a partir de uma outra tradição que era completamente distinta – moral e mitologicamente – da que se compilava. O clérigo afirma que não está sob os efeitos da experiência; ainda mais, o clérigo quer alertar ao leitor para não se deixar envolver pela mítica ou religião germânica, pois todos que isso fizerem irão para o “inferno”. É evidente como o clérigo escreve o épico sem intenção alguma que o épico seja transmitido nos moldes de uma experiência. Ao criticar a ética religiosa dos “bárbaros”, dizendo, por exemplo, que o deus cristão os levaria todos ao inferno, “ignorantes que eram de Deus, protetor do paraíso”²⁴⁸, o que o clérigo realiza é a interrupção de qualquer possibilidade de transmissão de uma experiência. Mais claramente: não se trata de uma escrita que objetiva lembrar ao aedo o que deve ele cantar na hora da performance, fato muito comum nas escritas épicas, que foi até mesmo aventado por Calame (2000, p. 50-53) a respeito de Homero. *Ao contrário, essa escrita do clérigo em Beowulf tem por função que o épico não seja transmitido como uma experiência. Ao “conscientizar” o leitor para não se deixar levar pelos mitos germânicos, o clérigo impede que a experiência se impregne no espírito do leitor de modo mais profundo. Em suma, evita-se que o poema se perpetue como uma experiência a ser doravante transmitida.*

2.1.6. A ÉPICA GRECO-LATINA EM *BEOWULF*

O fato de ter sido um homem da Igreja o compilador (ou mesmo escritor) desse épico fez com que a *experiência* dos povos “bárbaros” fosse não só influenciada pelo discurso

²⁴⁸ Beowulf, 2007, p. 13

moral da Igreja, como também composta a partir do modo clássico, do *epos* greco-latino. A cultura monastical era herdeira de toda a tradição de conhecimento latina, prezando muito por seus poetas épicos, Virgílio e Ênio, acima de todos. Homero – mais como um fantasma que por intermédio da leitura – foi por eles também considerado um dos grandes poetas, ainda que raramente os clérigos o lessem no original em grego²⁴⁹. Desse modo, pela própria influência dos escritores épicos latinos, era bastante razoável que a “compilação” das narrativas em tom épico – apreendidas da *experiência* da tradição germânica – tomasse a forma de um épico greco-latino, a despeito de todas as singularidades contidas na tradição Anglo-Saxã.

Mas, afinal, o que é um épico greco-latino? Dizer que *Beowulf* tomou a forma de um épico greco-latino implica em estabelecer o que foi um épico para os gregos e para os latinos. Em primeiro lugar, cabe salientar algumas diferenças essenciais entre os dois. Enquanto na Grécia não havia regras – à época de Homero – que definissem um épico, desenvolvidas apenas pelos filósofos do período clássico, na Roma Antiga as regras de um épico estavam já bem determinadas e disponíveis a qualquer poeta. Ou como melhor diz Barchiesi:

A tradição poética grega conhece leis escritas “a posteriori”, cânones deduzidos de textos muito mais antigos e apenas em seguida aplicados à produção de novas obras. Em Roma, ao contrário, não existe um espaço originário dominado por cânones silenciosos, poéticas implícitas e leis “não escritas”. Os poetas romanos devem criar para si uma tradição sobre a base de uma “modernidade” já realizada e triunfante: que já possui suas leis e as suas propostas de reforma” (BARCHIESI, 2010, p.136)

Ademais, na poesia grega havia, ao que parece, uma dedicação dos poetas a um só gênero, ao passo que a poesia latina é incrivelmente mais flexível em suas fronteiras. Os poetas latinos circulam entre os mais variados gêneros, como foi o caso exemplar de Virgílio, com sua carreira literária em direção à épica, mas igualmente o de Ovídio, poeta multifacetado²⁵⁰. Outra distinção é o que o latinista Alessandro Barchiesi chama de “sincronicidade” entre mito e história. Com razão, ele acredita que, ao contrário da épica grega, onde o mito imperava, a poesia épica latina empreende um complexo e fértil produto que adensa mitos latinos – herdados da poesia épica grega – e a história *recente* de Roma. Desse modo, na visão do latinista, a épica se torna um produto interessante para o seu público. Em suas palavras:

O problema [da épica], como se terá compreendido, está no modo peculiar com que o *epos* acolhe em si essas duas instâncias culturais: um tempo distante, originário, descontínuo, e um tempo vizinho, atual, envolvente para o autor e para o público.

²⁴⁹ Como J. A. G. Landa (1998) esclarece, na Idade Média, o contato com o texto original de Homero decaí. As leituras são, em geral, de épicos adaptados de histórias presentes na *Iliada* ou na *Odisseia*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 137-138.

Essa dinâmica de relações temporais não tem em geral um papel significativo na poesia heróica grega, e é, ao contrário, uma preocupação recorrente nos poetas épicos romanos [...]. (BARCHIESI, 2010, p.136)

Uma última diferença, já por nós estabelecida, era a de que Homero – se não era um poeta oral, o que não sabemos – estava muito mais próximo que Virgílio, por exemplo, da cultura poética oral. É possível, ainda que improvável, que o tempo de Homero tenha utilizado a escrita como método de composição²⁵¹. Todavia, se compararmos os usos da escrita em VIII a.C. aos usos que Virgílio encontrava em 37 a. C, quando começou sua carreira literária, opinaremos que a épica latina era uma épica de oralidade secundária enquanto a grega era de oralidade mista²⁵². Ou em outras palavras: no tempo de Homero, produzia-se e transmitia-se oralmente, utilizando a escrita apenas como ponto de apoio; ao contrário, à época de Augusto, a escrita tinha primazia sobre a oralidade na composição épica. A épica latina, apesar de não denegar suas origens orais, realizava-se a partir da escrita (embora a leitura, como sabemos, fosse muito provavelmente altissonante). Em resumo, são essas as quatro mais básicas distinções entre a épica grega e a latina: na grega, não se compunha dialogando com a teoria, o poeta se restringia a um gênero, mitos a embasavam mais que história e era criada e transmitida oralmente; na latina, compunha-se sob o peso dos “teóricos da literatura”, havia maior liberdade de gêneros de composição para os poetas, o mito estava conectado a história recente e tratava-se de uma obra escrita.

Entretanto, épica latina e grega conservam muitas semelhanças²⁵³. Ater-nos-emos, aqui, às essenciais: 1) Tanto a épica grega quanto a latina são criadas a partir de “conteúdos exemplares”. Dito de outro modo: elas tratam sempre dos grandes ideais – representados nos líderes ou deuses – nos momentos críticos de suas sociedades²⁵⁴. 2) A épica greco-latina reúne as mais diversas experiências – míticas e históricas – a fim de torná-las “patrimônio coletivo,

²⁵¹ CALAME, 2000, p. 52

²⁵² Essa distinção é feita por Paul Zumthor e é muito importante tê-la clara em mente ao se abordar qualquer poesia onde há indícios de oralidade, ainda que imitativos: “Convém – primeiramente – distinguir três tipos de oralidade, correspondentes a três situações de cultura. Uma, primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato, ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos. [...] Não há dúvida, entretanto, de que a quase totalidade da poesia medieval realça outros dois tipos de oralidade cujo traço comum é coexistirem com a escritura, no seio de um grupo social. Denominai-os respectivamente oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Invertendo o ponto de vista, dir-se-ia que a oralidade mista procede de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escrita”); e a oralidade segunda, de uma cultura letrada (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita). (ZUMTHOR, 1993, p. 18-19)

²⁵³ Para um estudo completo da epopéia, cf. o livro de C. M. Bowra *Heroic poetry* e o capítulo intitulado “A epopéia” do livro *Introdução à poesia oral* de Paul Zumthor (1997, p. 107-127).

²⁵⁴ BARCHIESI, 2010, p. 128.

fundamento de uma identidade cultural”²⁵⁵. O poeta épico sempre pretende ser um “poeta nacional”, voltado para as origens de uma sociedade. 3) A composição de um épico é sempre longa – é o que o distancia, por exemplo, da balada²⁵⁶. Quase sempre se encontra épicos com mais de 10 mil versos. 4) Como bem descrito por Barchiesi, um épico “se distingue por algo como certa expansão da palavra e do imaginário: são os aspectos pelos quais a épica se destaca e se contrapõe ao plano da experiência cotidiana”²⁵⁷. Por isso, a épica, nas bases do modelo greco-latino, deverá valorizar sobretudo uma linguagem distante do plano da fala cotidiana, uma linguagem até certo ponto solene²⁵⁸. 5) Os temas também conectam a épica grega e latina: os heróis, os deuses e a guerra²⁵⁹. Na visão de Barchiesi²⁶⁰, a *Iliada* “oferecia o mais puro modelo de uma épica heroica: grandiosas lutas de heróis acompanhadas, e enobrecidas, pela participação divina”. 6) O “aparato divino” – isto é, a “representação direta dos deuses como personagens envolvidas na história”²⁶¹ – é sem dúvida o mais confiável ponto de união entre a épica grega e a latina. Em um épico, homens e deuses estão lado a lado, não importam quais sejam suas ambições²⁶². Os deuses podem – e devem – interferir no destino dos humanos. Nos épicos gregos e latinos, os deuses e os homens batalham juntos, ambos cometem ações morais e equívocas enquanto um *plot* simples vai se desenhando²⁶³.

Dito o mínimo, agora já é possível empreender uma breve análise do poema *Beowulf* e compará-lo com essa “tradição contraditória” que é a épica greco-latina. Começemos pelo que há de mais simples, o tamanho. A *Iliada*, o épico de referência da cultura clássica, tem mais de quinze mil versos. A *Odisseia* tem doze mil versos e a *Eneida* tem dez mil. *Beowulf* aparece com seus poucos 3.182 versos. Esse pouco, no entanto, deve ter em conta a época de produção. Como Ramalho tinha já salientado, para os padrões medievais, a quantidade de versos de *Beowulf* é um número alto de versos em um só poema:

Nas literatura grega e romana antigas, das quais advém o conceito, um épico é definido como sendo uma composição poética longa, composta em hexâmetros e derivada de material mitológico, o que de certa forma condiz em parte com a extensão de *Beowulf* (3182 versos constituem um poema longo para os padrões medievais [...]) (RAMALHO, 2007, p. xi)

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 128

²⁵⁶ Cf. ZUMTHOR, 1997, p. 112.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 130

²⁵⁸ ZUMTHOR, 1997, p. 119

²⁵⁹ Cf. MADELENAT, 1986, p. 51-71

²⁶⁰ BARCHIESI, 2010, p. 132.

²⁶¹ BARCHIESI, 2010, p. 131.

²⁶² Como afirma Madelénat (1986, p. 152), “a ação põe em jogo deuses e homens que se comunicam preservando suas características próprias”.

²⁶³ MADELENAT, 1986, p. 152-153.

A *Chanson de Roland*, por exemplo, talvez uma das mais importantes canções de gesta medievais, tem pouco mais de quatro mil versos. Em geral, as canções de gesta medievais tinham em geral cerca de dois mil versos (MADELÉNAT, 1986, p.170). Se o tamanho de *Beowulf* não se equipara às mais de dez mil linhas dos épicos clássicos, ao menos possui o dobro de versos da média das canções heroicas medievais.

Sobre o já citado “aparato divino”, não há deuses interagindo com homens em *Beowulf*. Trata-se de uma *saga*, onde importa sobretudo a linhagem. Sem dúvida, há uma forte evocação das origens em *Beowulf*, a começar pela evocação de Scyld Scefing, “fundador da linhagem real dos danos” (RAMALHO, 2007, p. XI). Se não há deuses – no sentido greco-romano, que ajudam e atrapalham os homens a alcançar algum objetivo – há por outro lado seres mitológicos: o monstro Grendel, a mãe de Grendel e o dragão. O próprio personagem *Beowulf* realiza feitos dignos de deidades, mas nem por isso ele se afirma como um deus. Os deuses da *saga Beowulf* não convivem com os homens como na *Iliada*: em muitos trechos, os homens aparecerem reverenciando os seus deuses; contudo, os deuses não se intrometem na batalha. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Beowulf* possui um “aparato divino”, mas que esse aparato não se compõe de forma idêntica aos épicos greco-latinos, onde deuses e homens dialogam na ação todo o tempo. Não obstante, é um fato que a mitologia germânica segue presente. Se *Beowulf* se distancia dos moldes greco-latinos, em especial no que diz respeito ao “aparato divino”, não o faz sem se apegar ao mais essencial: a mitologia germânica. Seria um equívoco esperar que *Beowulf* repetisse todas as características dos épicos greco-romanos de modo idêntico: seria uma obra falsa, uma reprodução infértil.

Talvez a mais difícil questão seja a da “identidade cultural”. *Beowulf* reúne “experiências múltiplas” para dar forma a um “patrimônio coletivo”? Para responder a essa questão, seria preciso, antes de tudo, ter certeza se esse épico anglo-saxão foi uma adaptação de um poema anterior “oral e pagão, produzido por um *scop*, o poeta anglo-saxônico” (RAMALHO, 2007, p. xi) ou se o clérigo escreveu *Beowulf* com clara consciência da obra. Isso nos esclareceria muito sobre os propósitos da obra, que são, para nós, ainda hoje enigmáticos. Disso, não se tem certeza de nada. Resta apenas a sensação – especialmente quando se compara *Beowulf* às outras obras provindas da tradição germânica – de que havia sim, talvez em um épico anterior, esse sim patrimônio coletivo de um povo.

No que diz respeito aos temas e situações de *Beowulf* análogos aos épicos clássicos, é de fato notável que tantos pesquisadores tenham inferido conexões entre eles. Fowler acredita que há semelhanças entre o funeral de *Beowulf* – na secção XLII – com o funeral de Olfetes

no épico *Tebaida*, do poeta romano Públio Papínio Estácio²⁶⁴. O autor não deixa de notar as semelhanças entre a pira fúnebre de Aquiles no Livro XXIV da Odisseia com o funeral do herói Beowulf. R. W. Chambers ainda irá comparar o lamento da mulher no funeral de *Beowulf* ao sofrimento de Andrômaca na *Iliada* pela morte de Heitor²⁶⁵. Também o terceiro capítulo de *The origins of Beowulf: from Vergil to Wiglaf* de Richard North expõe muitas ligações entre a cultura monástica e o épico *Beowulf*. Inicialmente, North assegura que a Bíblia ressoa em *Beowulf* tanto na tipologia dos monstros quanto no caráter dos personagens (NORTH, 2006, p. 68-73). Além disso, North recolhe o trabalho de diversos *scholars* sobre a influência de Virgílio em Beowulf com o objetivo de discutir a presença da épica latina no texto anglo-saxão. O autor evidencia que o poeta-escritor de *Beowulf* obteve da *Eneida* (em especial nos cantos I, III e IV) muito da inspiração necessária para compôr o épico²⁶⁶. Sua conclusão é a de que “o poeta parece ter imitado uma ampla gama de fontes latinas, tanto para fazer as aventuras mais excitantes como também para moralizar a história” (NORTH, 2006, p. 99)²⁶⁷. Até mesmo o germanista T. M. Andersson, que não aceita muitas conjecturas sobre a influência virgiliana em *Beowulf*, afirma:

“A influência virgiliana em Beowulf não pode ser provada a partir das frases apenas, mas por fatores de visualização cênica, planejamento deliberado do espaço e terreno, a criação do sentimento, e a comunicação da sensibilidade através do uso da perspectiva do público sugere que o poeta de *Beowulf* não devia menos às técnicas do épico Virgiliano do que os imitadores Carolingianos discutidos anteriormente” (ANDERSSON, 1976, p. 158)²⁶⁸

Pode-se ao menos dar como muito provável que a repetição de situações de poemas épicos clássicos em *Beowulf* seja decorrente do conhecimento monastical – em especial da *Eneida* – pelo clérigo-escritor.

2.1.7. CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA EM *BEOWULF*

A saga *Beowulf* bem pode ter sido uma tentativa – por parte de um clérigo – de resgatar os ecos de uma tradição que, no momento da escrita, talvez nem mais existisse. Sua

²⁶⁴ RAMALHO, 2007, p. xi

²⁶⁵ *Ibidem*, p. xi.

²⁶⁶ *Ibidem*, 80-94.

²⁶⁷ Nossa tradução. Texto original: “*The poet of Beowulf seems to have imitated a wide range of Latin sources, both to make Beowulf’s adventures more exciting and to moralize the story*”

²⁶⁸ Nossa tradução. Texto original: “*Virgilian influence on Beowulf is not proved from phrasing alone, but the factors of scenic visualization, deliberate plotting of space and terrain, the creation of mood, and the conveying of sensibility through the use of audience perspective suggest that the Beowulf poet was not less beholden to the scenic techniques of Virgilian epic than were Carolingian imitators discussed earlier*”.

“tentativa de salvação” da poesia anglo-saxã, no entanto, não permite que o produto seja capaz de ser transmitido como uma experiência. Através das censuras à mitologia germânica, o clérigo intenta, ao que parece, criar um épico com as histórias e o material simbólico germânico, sem, no entanto, desejar que o saber da experiência contido na tradição germânica pudesse ser transmitido pelo leitor. Não se trata de um recolhimento da épica anglo-saxã tal como era cantada na época, mas uma re-elaboração realizada com o objetivo – talvez secundário – de não permitir que o épico se perpetuasse como uma experiência. Os ecos bíblicos e da cultura épica clássica ouvidos em *Beowulf* são disso testemunha. Não se trata de uma confusão de referências proveniente do choque entre duas tradições diferentes, mas sim de uma apropriação de uma tradição por outra que não pretendia utilizar o saber da experiência senão como dados isolados. A leitura de *Beowulf* revela que o clérigo-escritor desejava que a cultura clássica e a religião se sobrepusessem à cultura germânica – ou ainda mais, que o leitor não pudesse lidar com a mitologia germânica senão a partir do viés clássico. No campo religioso, o clérigo repreendia abertamente a cultura germânica. Na composição, o clérigo sutilmente introduzia ecos da Bíblia, Virgílio e talvez de Homero para lembrar ao leitor que não deveria apelar a outra tradição que não fosse a cristã e a cultura clássica. Se, por um lado, a cultura germânica foi “salva” aos pedaços pelos clérigos, por outro foi estilhaçada pela tradição de cultura presente nos mosteiros medievais.

O único fato que pode ser seguramente inferido desse épico é que, apesar de haver nele traços de uma experiência (*Erfahrung*) germânica, não é possível acessá-la nela mesma, na pura experiência que emanou de uma tradição e permaneceu em seu igual vigor e singularidade. O processo de escrita interrompeu essa possibilidade (não sabemos, é bem verdade, se a experiência não havia sido interrompida bem antes). Se houve alguma vez experiência em *Beowulf*, nada se pode reconhecer senão em sua própria mistura: a origem de tudo o que nos lega esse poema é forçosamente híbrida. Não obstante, é sim possível distinguir seus rastros através de laboriosos métodos de investigação comparativa; porém, o impacto da leitura se estreita. Há, sem dúvida, resíduos dessa experiência, destroços, rastros²⁶⁹. Isto é dizer que, em *Beowulf*, a própria experiência já estava – no instante da origem

²⁶⁹ John McGalliard, em seu artigo *Beowulf and Bede*, sugere-nos que há muitas intromissões políticas do tempo em que foi escrito no próprio texto de *Beowulf*. Em termos mais claros: não apenas a tradição moral cristã dos mosteiros, nem somente a influência épica greco-latina no modo de composição: o próprio tempo, a história da Inglaterra do século VIII também influiu diretamente na apreensão escrita da *experiência* pelo poeta-escritor. McGalliard perscruta o poema *Beowulf* e o compara com o livro historiográfico de Bede, o Venerável, *A história eclesiástica do povo inglês*, escrito no ano 731. Suas pesquisas apontam coincidências não muito fortuitas entre o que diz a narrativa ficcional e o tempo presente no qual foi escrito o poema. Nesse artigo, encontra-se uma profunda análise comparativa entre ambos, de onde surgem sugestões sobre a relação dos fatos que acontecem no poema e dos fatos acontecidos na Inglaterra em tempos próximos ao do poema.

– em meio a um tempo e a um conhecimento que lhe era estranho. A nós, leitores modernos, cabe a constatação de que não se pode ter acesso ao estágio primário dessa experiência em toda a sua complexidade, com todas as suas sutilezas: como uma *voz para sempre perdida* (ainda que parcialmente salva pela escrita), temos apenas acesso ao que dela ainda cantava no adverso ambiente de cultura latina e moralidade cristã dos mosteiros medievais.

2.2 O movimento da experiência: os trovadores provençais

2.2.1. O FENÔMENO DOS TROVADORES PROVENÇAIS

Entre as diferentes práticas poéticas medievais, não há nenhum fenômeno mais curioso e importante para a poesia ocidental que o dos trovadores provençais²⁷⁰. Uma poesia lírica em língua vernácula surge com uma temática madura, o amor, já em seu autor inaugural, Guilherme IX de Aquitânia:

Entre o fim do século XI e o fim do século XIII, floresceu no meio da França uma poesia lírica absolutamente original. Ela não tinha raízes por entre os escombros de Roma: ela aparece na infância dos povos novos, nos primeiros dias de uma segunda Europa latina; como um jato d'água lançando fora da terra, ela floresceu num instante em uma coroa de pérolas brilhantes. (BERRY, 1930, p. IX)²⁷¹

No sul da França, a estética das sagas e canções de gesta – e ainda menos as canções populares – não condiziam bem com a nova realidade. Para uma época de paz relativa, como a que tomou a Provença do século XI ao XIII, as armas interessavam menos às canções. Os homens já não saíam tanto para as guerras. As mulheres, antes reclusas a espera de seus maridos, começaram a tomar parte na vida dos homens nobres²⁷². O ambiente provençal foi

²⁷⁰ Tomaremos aqui o livro de Segismundo Spina, *A lírica trovadoresca*, como parâmetro para definição do caráter biográfico desses trovadores e para a linha de entendimento do texto (baseados em seus comentários). No entanto, os livros de Martin de Riquer, *La lírica de los trovadores* e o de Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours* estão como referências latentes, definindo o que é um consenso mínimo – que é nosso campo de trabalho, uma vez que nada temos de especialistas – e o que é discutível (para não nos perdermos em calorosos debates que concernem muito mais aos estudiosos da matéria). Outra referência é o site <http://www.trobar.org/troubadours/index.php>, que abriga a obra completa de todos os trovadores na língua que escreveram, e também algumas traduções para o Inglês. Infelizmente, há muitos livros na bibliografia trovadoresca indisponíveis nas bibliotecas do Rio de Janeiro.

²⁷¹ Nossa tradução. Texto original: “*Entre la fin du XI siècle et la fin du XIII fleurit dans le Midi de la France une poésie lyrique absolument originale. Elle n'avait pas pris racine parmi les décombres de rome: elle apparaissait dans l'enfance des peuples nouveaux, dan les premiers jours d'une seconde Europe latine; comme un jet d'eau fusant hors de la terre, elle s'épanouissait soudains en une corolle de perles brillantes*”.

²⁷² “O cavaleiro, que já não andava fora com tanta frequência, vivia mais na companhia da mulher e da família. O barão, no seu lar mais palaciano, começou a constituir uma corte, onde tinham ocasião de florescer as graças femininas, aonde eram mandados os filhos e as filhas dos vassallos a aprender as artes e as maneiras

tomado por uma atmosfera de tranquilidade cortesã que resultou no florescimento de um novo tipo de arte, cuja estética serviria a propósitos menos bestiais. Os poetas provençais cantam o amor, e isto é novo. Não o inventam, seguramente, pois houve Safo, houve Catulo e Ovídio. Porém, os trovadores definem o amor em seus próprios termos políticos: os da vassalagem amorosa²⁷³. Se o ambiente feudal ainda não tinha se dissipado por completo, se era ainda estratificada a sociedade medieval no século XII, é certo que a poesia trovadoresca – mesmo sendo amorosa – não iria deixar de registrar a presença do *social* na forma de seus temas e situações. A subserviência, a humildade perante os donos da terra, tudo isso engendrará um amor muito específico, segundo regras e convenções estilísticas que determinarão a posição amorosa de cada personagem na canção (JEANROY, 1934, v. II, p. 10).

De um modo simples, podemos dizer que a canção lírica provençal consiste em um poema dedicado a uma *dama* da alta nobreza, em geral esposa do anfitrião que recebe ou mantém o poeta. Não apenas o poema exalta os encantos da mulher mas também a deseja abertamente. Os poetas compõem essas canções não exatamente para atingirem o que a canção demanda, mas, muito ao contrário, para que a *dama*, cruel e fria, ignore todas as investidas do poeta e assim se mantenha moralmente altiva. Por consequência, o sentimento de resignação e frustração pelas denegações da dama é talvez o mais presente nessas canções. O motivo para que se componha canções a partir dessa “situação amorosa” é compreensível: ao louvar a beleza da dama e sua inexorável disposição, os poetas exaltam grandes atributos que as elevam, valorizando-as frente ao senhor anfitrião. Como expõe Hauser com toda a clareza: “via de regra, a declaração de amor era o pretexto para o poeta desfiar seus lamentos e queixumes a respeito da mulher amada, e tais lamentações eram concebidas, na realidade, como elogio à irrepreensível castidade da dama” (HAUSER, 1994, p. 219). Nem sempre, porém, as coisas se passam deste modo, como veremos adiante com alguns trovadores desastrados.

A despeito da grande variedade de modos de composição (na rima, na métrica e na disposição dos versos), a poesia cortesã amorosa permaneceu, ainda assim, conservadora em relação aos seus temas. Os poetas não ignoravam as limitações do amor que cantavam, isto é,

próprias dos donzéis e das donzelas, e à qual menestrelis, vendedores ambulante, peregrinos e outros educadores vagabundos levavam notícias do mundo e os produtos de sua indústria. Começava a florir de novo a civilização; a música, a poesia, as artes manuais, a pintura, a escultura, a arquitetura novamente surgiam para a vida” (BELPÉRRON apud SPINA, 1991, p. 22).

²⁷³ Diz-nos Hauser que “[...] a concepção cortesã-cavaleiresca de amor é mera extensão das relações políticas de vassalagem ao campo das relações sexuais” (HAUSER, 1994, p. 217); e ainda: “O fato é que a poesia de amor cortesã-cavaleiresca deriva da ética do feudalismo não apenas formas e expressões, imagens e analogias; o trovador não se limita a declarar-se servo devotado e leal vassalo da bem-amada, chegando ao ponto de solicitar-lhe seus direitos como vassalo e de manter sua reivindicação de reciprocidade na lealdade e de favor, proteção e ajuda” (HAUSER, 1994, p. 217).

suas regras e o modo de composição – incluindo algumas fórmulas e clichés. Os trovadores tinham, portanto, a mais nítida ideia do que constituía o objeto, o tema e a situação dos personagens de sua própria canção. Poucos tipos de poesia tiveram antes um temário tão bem definido quanto a poesia trovadoresca: essa é, sem dúvida, uma de suas limitações. No entanto, é bem verdade que alguns poetas o exploraram ao limite (Bernard de Ventadorn), outros o avessaram por completo (Marcabru).

O “serviço amoroso” é uma expressão utilizada por Segismundo Spina (1972, p. 56) para definir os traços fundamentais dos poemas provençais. Segundo o autor, os poetas da Provença mantêm:

[...] o prelúdio primaveril, a perturbação emotiva do amante em presença da mulher amada; a condenação dos intrigantes caluniadores; o retrato do amante mártir, isto é, o sofrimento paciente da coita amorosa com a inacessibilidade da mulher; a afirmação de que o tormento passionnal não é uma forma de desgraça, mas um testemunho de que o poeta ama verdadeiramente como ninguém; a atitude esquiua da mulher amada, a insônia que lhe dá voltas na cama a noite inteira, o tema do elogio impossível, isto é, a pintura da mulher como criatura de beleza incomparável; a declaração de vassalagem prometendo servi-la e honrá-la; o desprezo de altos domínios em troca da mulher, e tantas outras situações do “serviço amoroso”, desse amor que é antes de tudo uma arte cujo domínio prevê um paciente aprendizado. (SPINA, 1972, p. 56-57)

E ainda mais:

a submissão absoluta à sua dama; uma vassalagem humilde e paciente; uma promessa de honrá-la com fidelidade; o uso do *senhal* (imagem ou pseudônimo poético com que o trovador oculta o nome da mulher amada); a *mesura*, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama (*pretz*), pois a inobservância deste preceito acarreta a *sanha* da mulher; a mulher excede a todas no mundo em formosura (de que resulta o tema do *elogia impossível*); por ela o trovador despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios; o desprezo dos intrigantes da vida amorosa; a invocação de mensageiros da paixão do amante (pássaros); a presença de confidentes da tragédia amorosa. (SPINA, 1991, p. 25)

Não é tão limitado o temário da poesia provençal. Ainda assim, é verdade que em praticamente todos os poemas trovadorescos encontraremos esses temas. São temas conservados *como uma experiência*, transmitidos através das canções (ainda que escritos), preservados geração após geração de poetas. Ao contrário da maior parte da poesia até então, que não ignorava o temário mas que também se apoiava na métrica, a poesia trovadoresca irá estruturar-se *como uma experiência* através do próprio temário, dando assim aos poetas liberdade para a forma da canção e para a elaboração estilística. O crítico de arte Arnold Hauser vai mais além ao afirmar que “poema após poema, a senhora amada é exaltada nos mesmos termos, adornada como a encarnação da mesma virtude e da mesma beleza; todos os poemas empregam as mesmas fórmulas retóricas, a tal ponto que se poderia pensar serem

todos obra de um só e mesmo poeta” (HAUSER, 1994, p. 218). De fato, dificilmente se pode negar o fato que Spina (1991, p. 24) reúne sob o nome de *formalismo*: uma série de temas e convenções poéticas que eram passadas de uma geração de poetas para a outra. Isso constitui a tradição desses poetas: não há outro nome mais próximo para definir a situação desses poetas senão “experiência” em seu sentido benjaminiano.

A experiência é passada de uma geração para a outra a ponto de, no exagero de Hauser, anular qualquer traço de singularidade ou mesmo de vivência pessoal do poeta. No entanto, deve-se notar que a situação não se põe de maneira tão simplória. A vivência – no sentido de algo vivido se imprimiu no espírito do poeta – aparece sim nos poemas dos trovadores provençais: é possível ter acesso a vestígios, a rastros materiais nos poemas. No entanto, a poesia medieval nada tem de uma busca do poeta por uma poesia erguida a partir de suas vivências. Muito ao contrário, nos trovadores, a vivência sutilmente se intromete na experiência sem qualquer intenção direta do poeta de apreendê-la. Na realidade, o poeta provençal reproduz o temário como se dele não pudesse escapar, como se fosse sua sina ter que compôr todas as vezes representando a mesma cena. Talvez se atentarmos às origens dessa poesia, podemos ter melhores bases para a definição dessa complexa relação entre experiência e vivência nos poetas provençais.

2.2.2. A ORIGEM DA POESIA PROVENÇAL

A origem da poesia lírica provençal já foi mais de uma vez chamada de “problemática”²⁷⁴. Não se consegue compreender com clareza o modo pelo qual uma poesia altamente sofisticada, com temas já bem definidos, surge de súbito em uma região da Europa. Muitos foram os seus investigadores, e muitas também foram as conjecturas sobre sua origem. Eminentemente filólogo, o português Rodrigues Lapa²⁷⁵ reuniu os quatro mais importantes eixos de suposição sobre sua gênese: a tese arábica, a tese folclórica, a tese médio-latinista e tese litúrgica. Até hoje, porém, não se chegou a uma decisão satisfatória quanto à elucidação de sua origem, sendo aceita, na maior parte das vezes, a possibilidade de uma origem híbrida.

Tese arábica

²⁷⁴ JEANROY, 1934, v. I, p. 61.

²⁷⁵ Utilizamos aqui o livro de *Lições de literatura portuguesa – época medieval* de Rodrigues Lapa pois é o que, dentre os que foram pesquisados, consegue de modo mais claro e conciso reunir os teóricos que abordaram o problema das origens na poesia trovadoresca. Quando necessário, em geral em notas, adicionaremos outros teóricos.

A chamada “tese árabe” provém de estudos que apontam a poesia lírica dos trovadores provençais como consequência direta da poesia que se fazia alguns séculos antes em território árabe, especialmente na Andaluzia. Segundo Lapa os temas da poesia árabe em muito se parecem aos da poesia trovadoresca:

“As razões em que se apoiou a formosa tese são de vária natureza: em primeiro lugar, razões de ordem literárias e sentimental, o exotismo da cultura romântica, o prestígio, a rareza das requintadas coisas do Oriente. Em segundo lugar, uma razão cronológica: a anterioridade inegável do apogeu da civilização árabe (séculos X e XI) sobre o da civilização cristã ocidental (séculos XII e XIII)” (LAPA, 1966, p. 30)

Para alguns historiadores, a cavalaria árabe parece ter tido influência sobre a poesia provençal. Sua transmissão geográfica se teria dado por intermédio das guerras – as Cruzadas, especialmente – e igualmente através das relações comerciais entre árabes e povos do sul da França²⁷⁶. De acordo com Lapa (1966, p. 36-37), o arabista K. Burdach aventou a hipótese de que os poetas árabes e os poetas provençais tiveram por intermediário a Espanha, onde temáticas de natureza árabe – como o “martírio voluntário” – tiveram ocasião de serem cristianizadas: “o gênio peninsular teria como que modificado, cristianizado a cultura poética dos árabes”²⁷⁷. Todavia, a “cultura poética dos árabes”, por sua vez, provinha de uma origem comum com a dos trovadores provençais: a cultura greco-latina. Os árabes “orientalizaram” a cultura greco-romana, imprimindo nelas a força de sua fé e de seus costumes. A poesia provençal seria então, para alguns autores, o produto da cristianização, na Península Ibérica, da herança greco-latina que tinha sido orientalizada no apogeu dos árabes²⁷⁸.

Contudo, Rodrigues Lapa não considera que a poesia trovadoresca tenha sido uma elaboração da poesia árabe. O autor assegura que, se há naturalmente semelhanças entre as temáticas da poesia árabe-andaluz e os da poesia provençal, isto se dá tão somente pela “poderosa corrente do neo-platonismo, que, por vias diferentes, largamente enformou as duas culturas, imprimindo-lhes, inevitavelmente, caracteres idênticos”²⁷⁹. Portanto, a igualdade em muitos de seus temas provém, segundo o filólogo português, de seu fundo de cultura comum.

Tese folclórica

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 33

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 37

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 38. Quanto aos problemas da métrica, Robert Briffault buscou apontar as semelhanças entre a poesia árabe e a provençal. Em um livro muito bem documentado, encontrou semelhanças inclusive nos poemas de Guilherme IX de Aquitânia (sob a marca do zéjel, métrica árabe-andaluz) e nos de Bernart de Ventadorn (BRIFFAULT, 1945, p. 37).

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 52

A segunda tese discutida por Lapa é a “tese folclórica”, isto é, a de que a poesia provençal tenha emanado da poesia popular. É uma ideia que tem nos filólogos ditos “românticos” os seus maiores defensores. Talvez o maior expoente dessa crítica, o francês Gaston Paris, ao julgar os prelúdios primaveris nos poemas trovadorescos, concluiu que o refinamento literário dos poetas líricos da Provença era proveniente das “festas de Maio”, as festas populares da primavera. Na Alta Idade Média, era comum que, no primeiro dia de Maio, moças e rapazes fossem aos bosques colher flores, em um ambiente de alegria, cantando e “celebrando o amor e a primavera”²⁸⁰ – um costume que remontava aos cantos à Vênus da Antiguidade. Para Gaston Paris, “a licença natural das festas de Maio teria, pois, imprimido à poesia cortês o caráter libertino do se amor, e os festivos refrões da primavera ter-se-iam como cristalizado no começo da canção” (PARIS *apud* LAPA, 1966, p. 56). A visão da poesia lírica de G. Paris evocava a poesia popular como o “produto inconsciente duma coletividade sem cultura”²⁸¹. O teórico francês compreendia a poesia trovadoresca como uma elaboração natural dos poemas populares, algo que a “alma popular” originou sem interferências individuais. G. Paris não está, porém, sozinho: outro teórico que também acreditou que a poesia provençal tenha emanado das poesias populares foi Joseph Anglade, conjecturando que as poesias populares teriam se sofisticado no curso do século XI²⁸². O filólogo F. C. Diez, sem desprezar a origem popular, valorizou a mudança do público, que, de gosto refinado, não podia mais se contentar com os jograis ambulantes:

“Os cantos dos teatros de feiras (tréteaux), isto é, dos jograis ambulantes, não podiam mais satisfazer às exigências dos grandes, aspirando a gozos poéticos menos grosseiros, e foi então que nasceu uma poesia mais artística e mais refinada”. (DIEZ *apud* JEANROY, 1934, p. 81)²⁸³.

Oposições surgiram com propostas distintas. Joseph Bédier, discípulo de G. Paris, dividiu o *corpus* das canções trovadorescas em “narrativas” e “subjativas”. Quanto às “narrativas”, Bédier deu-lhes origem popular; porém, sua gênese não foi espontânea, mas por

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 55

²⁸¹ *Ibidem*, p. 57.

²⁸² “Essa arte o Conde de Poitiers não a inventou; ele a encontrou já com certas regras estabelecidas; havia já uma tradição. É durante o século XI que essa tradição, se não é formada, é ao menos desenvolvida. Entre os poemas narrativos do início e as poesias de Guillaume de Poitiers [Guilherme IX de Aquitânia], a língua se molda, a poesia popular é desenvolvida, ela cresce durante o século XI, e ela nos aparece transformada no primeiro trovador, já bem elegante, muito bela e sentindo suas origens apenas pela sua juventude e por seu frescor” (ANGLADE, 1908, p. 12-13).

²⁸³ Nossa tradução. Texto original: “*Les chants des tréteaux – c'est-à-dire ceux des jongleurs ambulants – ne pouvaient plus satisfaire aux exigences des grands, aspirant à des jouissances poétiques moins grossières, et c'est alors que naquit une poésie plus artistique et plus raffinée*”.

obra de algum nobre trovador do século XII que gostava da “poesia vilã”²⁸⁴. Já as “subjativas”, isto é, as canções de amor cortês propriamente dito, não poderiam ser explicadas pelas danças de Maio: “o seu todo cortês e complicado não se pode reduzir à simplicidade das antigas bailadas da primavera”²⁸⁵. O ucraniano Dimitri Scheludko pesquisou na poesia popular de outras culturas e acabou por encontrar os mesmos temas das poesias populares que eram tomadas como origens da poesia provençal. O que parecia ser “a alma do povo do sul da França” era na verdade disseminado tematicamente entre várias culturas, como um fundo de experiência comum indistinguível. Segundo Lapa (1966, p. 62), Scheludko crê que alguns trovadores foram simpáticos à poesia popular, mas que o próprio conhecimento dessa poesia fora muito limitado. Como afirma o autor:

“se quiséssemos, com base nestas raras poesias, afirmar a gênese e a formação não só da lírica antiga francesa, mas ainda da provençal, seria como se pretendêssemos filiar todo o movimento romântico na canção popular, só porque alguns românticos se interessaram por ela e a utilizaram” (SCHELUDKO *apud* LAPA, 1966, p. 63)

Ainda que tenha refreado os ímpetos românticos por uma “evolução natural da alma popular”, o efeito negativo da tese de Scheludko é evidente: ele separa radicalmente poesia popular e poesia cortesã, ignorando o papel dos jograis, que certamente mantiveram contato com o povo (LAPA, 1966, p. 63). Mais além, também não atenta ao fato de que muitos trovadores tiveram origem vilã e que não é improvável que tenham tido contato com essa poesia de cariz popular.

Tese médio-latinista

A tese dos “médio-latinistas” é formada pelos teóricos que entenderam a poesia lírica provençal como uma decorrência da poesia latina medieval. G. Meyer, um dos grandes defensores dessa tese, afirma que os poemas provençais são fruto da obra de latinistas reformadores do verso, que permitiram a ampliação da versificação latina:

A poesia rítmica latina, foi ao princípio a mestra, depois uma cordial competidora e conselheira, que exerceu nas poesias românica e germânica influência duradoura, que ainda hoje se revela nas formas atuais (MEYER *apud* LAPA, 1966, p. 68).

Outro latinista, Francesco d'Ovídio, garantia que as rimas e o temário romano se

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 59

relacionaram intensamente com a poesia popular medieval: não estavam separadas, sobretudo pelo trabalho dos jograis – com sua cultura intermediária²⁸⁶. Com Eduard Wechssler, o temário da poesia lírica provençal encontra a civilização cristã: “o trovadorismo teria extraído mediata ou imediatamente da civilização cristã a atitude extática do amador, o conceito do amor, fonte de beleza, bondade e perdão, a mesura, a obediência, a humildade e a voluptuosidade da morte” (LAPA, 1966, p. 69). Não obstante, o teórico mais importante dessa tese talvez tenha sido Hennig Brinkmann. O medievalista pesquisou escritos em latim imediatamente anteriores à origem da poesia provençal, em especial os poemas da escola de Angers, no norte da França. Encontrou muitos atributos semelhantes: a homenagem, a descrição da beleza e o amor como um serviço. Porém, como Lapa nos recorda, esse “lirismo escolástico” – a maioria de caráter epistolar – não atravessa ao campo dos sentidos, do amor carnal, que é fundamentalmente o caráter do amor cortês Provençal²⁸⁷. É então nos poemas dos Goliardos, os clérigos vagantes, que Brinkmann buscará referenciar o amor carnal:

O trovadorismo alimenta-se de duas fontes: o pensamento e o sentimento cristãos, na forma que lhes deu a tradição poética de Angers, e a tendência mundanal e erótica, representada nos vagantes. Ambas estas correntes tinham influído uma sobre a outra e estavam sob a ação longínqua da erótica ovidiana. A ambas correspondem duas concepções: amor, princípio de elevação moral; amor, impulso dos sentidos. O dualismo das fontes levou a um desacordo, que se manifesta na mais antiga poesia trovadoresca (LAPA, 1966, p. 72)

Porém, se Brinkmann julgava ter resolvido parte das origens da poesia Provençal, faltava a ele o mais complexo: a parte de engenho que cabia aos trovadores. Há uma originalidade própria da poesia trovadoresca que, apesar de todas as tentativas para encontrar sua origem, permanece ainda sem resposta.

Tese litúrgica

Resta, portanto, analisar a última tese, a “tese litúrgica”. Segundo Lapa, um dos grandes problemas de Brinkman foi não ter explicitado a razão pela qual, apesar dos poemas da escola de Angers terem sido compostos no norte da França, a poesia trovadoresca ter aparecido no sul, na Provença. Desse modo, a tese de que os cantos da Igreja tenham decididamente contribuído para a formação da poesia trovadoresca é importante para que analisemos o caráter dessa poesia.

²⁸⁶ LAPA, 1966, p. 68.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 69-70

O mosteiro S. Marçal em Limoges, no sul da França, era famoso por suas canções eclesiásticas. Essa inovação de utilizar músicas em cultos servia para “amenizar a aridez e severidade do canto litúrgico”²⁸⁸. Ao longo do uso, naturalmente, a música sacra parece ter adotado algumas dissonantes pagãs com o objetivo de alcançar melhor o povo:

A novidade [...] teve imensa voga; tanta, que chegou a alarmar a própria Igreja, que assim via pouco a pouco alterado o texto litúrgico primitivo, sob o pretexto aliciante da melodia. E começando por servir decentemente a liturgia, não é de se espantar que o tropo tivesse degenerado num veículo de lirismo profano, capaz de exprimir todos os matizes do amor sensual e goliardesco (LAPA, 1966, p. 80)

Há alguns exemplos de temas trovadorescos de provável origem litúrgica. O tema da primavera – compreendido por Gaston Paris como originário das canções de Maio –, é visto pelos teóricos da “tese litúrgica” como uma consequência dos cantos de Páscoa, que coincidiam em data com as festas da primavera. Sobre isso se pronuncia Scheludko:

A retórica dos hinos e sobretudo a da literatura eclesiástica que trata a “alegria em Cristo”, da alegria duma vida piedosa, da regeneração, etc, devia ter provocado entre os poetas a tendência para falar da alegria não apenas a propósito de temas religiosos, mas ainda de temas profanos. A coincidência da primavera com as festas da Páscoa podia contribuir especialmente para que a exortação à alegria se ligasse como padrão literário à descrição da primavera. (SCHELUDKO apud LAPA, 1966, p. 83)

Outro exemplo é o apelo à dama, por parte dos trovadores, para receber bens do senhor – em suma, pedir a mulher que ele cobiça que interceda em seu favor diante de seu marido. Sabemos das penúrias que os poetas passavam na Idade Média²⁸⁹, de modo que, na maior parte das vezes, as canções-exaltações à virtude da dama eram apenas um pretexto para elevar o valor da dama e assim estimular o marido a também elevar o valor da doação ao poeta. Entretanto, como Lapa ressalta, a origem dessa prática parece ter sido litúrgica, na figura da Maria como auxiliadora ou intercessora: “Esse facto de o trovador pedir a intercessão da senhora para receber do senhor bens materiais é [...] uma transposição profana do amor de Maria como medianeira entre o Senhor e os crentes” (LAPA, 1966, p. 83).

A parte de mistério

A despeito de todo o esforço dos historiadores e filólogos, a lírica provençal

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 80

²⁸⁹ CURTIUS, 1956, p. 575-577.

permanece indecidível em sua origem. Se é verdade que muito já foi revelado²⁹⁰, não é menos que o passado permanece aberto à espera de novas investigações. Podemos mesmo falar de um inqualificável hibridismo que cobre a origem da poesia trovadoresca de mistério. Alfred Jeanroy, com a humildade que lhe é característica, reconheceu com clareza este ponto:

“Não se trata de demonstrar – há necessidade de dizer? – que tais circunstâncias deveriam determinar fatalmente a produção poética que nós conhecemos, mas simplesmente que elas a tornaram possível. Há em toda criação artística uma parte de mistério que não descobrirão jamais as mais sutis pesquisas dos historiadores: *spiritus flat ubi vult*²⁹¹ (JEANROY, 1934, pg. 80)²⁹².”

Integralmente, a origem dessa experiência só se revela a partir de um *sopro indesejado do espírito*: é preciso considerar o mistério como parte de sua origem. Agora que as quatro “teses” sobre a origem foram explicitadas – a saber, arábica, a folclórica, a médio-latinista e a litúrgica – talvez seja possível analisar a experiência na poesia trovadoresca provençal.

2.2.3. O QUE TORNA A POESIA PROVENÇAL UMA EXPERIÊNCIA?

O que garante que a poesia trovadoresca seja mesmo uma experiência? Afinal, quase todos os estudiosos dessa literatura apontam para traços de uma “individualidade” – por exemplo, na garbosa assinatura dos poemas – que dificilmente convenceria um estudioso do folclore, por exemplo, que se trate da mesma experiência transmitida por um narrador ou por um poeta épico. Arnold Hauser já tinha dito que as grandes obras da Idade Média tinham se criado em grupo, refratárias a qualquer aspiração individual ou dos sentidos, e que a obra poética dos trovadores provençais talvez tenha sido a primeira tentativa de trazer à literatura ao campo do sensível, do individual, do vivenciado:

A mudança essencial é que a arte unilateralmente espiritual do começo da Idade Média, que rejeitava toda imitação da realidade diretamente vivenciada e toda confirmação pelos sentidos, deu lugar a uma arte que faz toda validade de afirmação, mesmo acerca de matérias sobrenaturais, ideais e divinas, depender da realização de

²⁹⁰ “No estado actual da investigação, pode já dar-se como certo este facto: o esquema versificatório e o elemento musical foram tirados da arte pia e litúrgica, que continha, ao que parece, sugestões da arte popular (Aubry, Handschin, Spanke e Chailley); o fundo de ideias e sentimentos é um produto da civilização do tempo: cristianismo, cavalaria, tradição das culturas antigas e criação dos trovadores” (LAPA, 1966, p. 92)

²⁹¹ “O espírito sopra onde quer”. Evangelho de São João, Bíblia Vulgata (III, 8): *Spiritus ubi vult spirat*.

²⁹² Nossa tradução. Texto original: “*Il ne s'agit pas de démontrer – est-il besoin de le dire? – que de telles circonstances devaient déterminer fatalment la production poétique que nous connaissons, mais simplement qu'elles la rendaient possible. Il y a dans toute création artistique une part de mystère que ne perceront jamais les plus subtiles recherches des historiens: spiritus flat ubi vult*”.

uma absoluta correspondência com a realidade sensível natural. (HAUSER, 1994, p. 239)

Apesar do grande salto realizado pelos trovadores – que não mais transmitiam o que lhes foi passado pela tradição, mas, de fato, direcionavam-se a uma “criação individual” – muitos de seus apelos a “vivências” não eram mais do que fórmulas herdadas pela tradição. Trovadores cantavam as belezas sensuais das damas não porque necessariamente fossem belas, mas apenas porque isso se inscrevia na tradição dos poemas cortesês. Na maioria das vezes, o que tem aspecto de vivência, na poesia trovadoresca, não é mais que uma experiência; a real vivência do poeta existe sim na poesia lírica dos trovadores, mas ela é bem menos fácil de entrever, ela se intromete, em geral, desestabilizando, rompendo o próprio saber da experiência. Se a experiência, como quis Benjamin, é um representante uniforme de um conhecimento heterogêneo colhido através do tempo e transmitido, talvez seja possível afirmar que (a despeito de todas as variações formadoras do conhecimento na lírica provençal) estamos ainda assim diante de um *movimento de experiência*. A diferença é que, se a produção poética da Alta Idade Média não podia se referenciar aos dados sensíveis, a poesia trovadoresca – apesar de manter os rígidos termos de transmissão de uma experiência – não podia deixar de inebriar os sentidos com todas as suas sutilezas amorosas e sobretudo eróticas.

A origem da poesia lírica provençal é, como vimos, de determinação complexa, ainda não completamente acordada pelos filólogos. Porém, embora a poesia provençal não seja uma consequência direta da experiência provinda da poesia pagã e popular, ela parece se transmitir de um modo não muito distinto. A formalização dos temas é um modo de preservação: os poetas poderão mudar suas canções, suas rimas, mas se o “serviço amoroso” não se perder, se esse conhecimento não derruir suas estruturas, o fundamental do ato de transmissão foi realizado. Por isso não parece um equívoco dizer que, mesmo que a poesia provençal não seja uma experiência no sentido estrito (como no caso de um narrador tradicional), ela ao menos se comporta – em sua transmissão – *tal qual uma experiência*.

A poesia dos trovadores e jograis dialoga mais com as produções poéticas que os antecederam do que com a sua vivência no mundo. Há, no entanto, casos – sempre trágicos – de trovadores que viveram a experiência. A experiência, por ser, neste caso, *artificial* (no sentido de ser um artifício formal), não deveria ser vivida, não deveria ser passar ao campo das vivências. Quando isso acontecia, uma perigosa confusão se apresentava. Tomemos aqui o exemplo do grande trovador Bernard de Ventadorn. Sua poesia explora todas as possibilidades do amor cortês, recria todos os “formalismos”, indo, não raro, além deles²⁹³. A contradição

²⁹³ SPINA, 1991, p. 56-58

essencial de sua obra – que é a própria contradição do amor cortês – se situa no louvor absoluto da pureza e castidade de uma dama casada ao mesmo tempo em que a cobiça, desejando-a carnalmente. Como se sabe, esse tipo de canção amorosa apenas eleva o valor da dama; é claro, apenas quando se mantém apenas como artifício, *tal qual uma experiência*. O verdadeiro problema é que Ventadorn acabava por *viver a experiência*, deitando-se com a mulher cobiçada na canção. Os resultados eram quase sempre desastrosos. Na primeira vez, como enamorado da Viscondessa de Ventadorn, foi descoberto pelo marido dela e expulso do castelo que o abrigava²⁹⁴. Na segunda vez, apaixonado da Duquesa da Normandia e acolhido em seu castelo, foi obrigado a se mudar quando a duquesa se casou²⁹⁵. Na terceira, na corte do conde Ramon de Tolosa, cria seus poemas para a esposa do conde; desta vez, porém, o conde não chegou a se importar com as investidas de Ventadorn²⁹⁶. Além de Ventadorn, há diversos poetas que cometeram o mesmo equívoco. Podemos salientar a incrível história do trovador Gilhem de Cabestanh (que é melhor deixar aos cuidados de Rodrigues Lapa):

“Ao serviço de Seremonda, castelã do Rossilhão, a sua gentileza [de Guilhem] e a linda arte do seu trovar agradaram à dona. Amaram-se. O marido, bravo e cioso, soube disso. Matou Gilhem, arrancou-lhe o coração e fê-lo servir assado a Seremonda. Comido o coração do amante, o marido diz à mulher a verdade. Esta, no cúmulo do desespero, atirou-se da janela à rua e faleceu. [...] Quando o trovador ousava elevar-se do mundo da forma, do convencional, para o mundo dos afectos verdadeiros, o caso era mais sério, e arriscava por vezes as suas asas” (LAPA, 1966, p. 14)

Confundir experiência com vivência era o maior erro que poderia cometer um trovador, um erro que não raro lhe custava a própria vida. No entanto, são os trovadores que se enganaram, que *viveram a experiência*, os que mais nos esclarecem. Para ordem de definição, podemos dizer que a experiência – nessa construção nada elegante – é o representante uniforme e contínuo do irregular conhecimento herdado que deveria ser transmitido pelos trovadores; ao passo que a vivência é o testemunho da sensibilidade do poeta, o sensível que pode ter se tornado conhecimento. A vivência, no caso dos trovadores, atravessa a experiência como um perigo, ela se intromete na transmissão. Muito do que chamam “originalidade dos trovadores” daí provirá. Paul Zumthor dirá que a *realidade* (a aparência de realidade, a representação da vivência) adentra à poesia medieval por uma brecha no processo de *transmissão da experiência*:

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 56.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 56.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 56-57.

“A Idade Média, mais que outras, foi a era da linguagem: os “efeitos de real”²⁹⁷ singularizados nela se produzem em virtude de uma *intrusão do mundo exterior no texto* [...] A Idade Média é, desse ponto de vista, um período arcaico, onde a poesia não se abre senão sobre ela mesma. [...] A idéia de uma mimesis da realidade cotidiana em seus aspectos sócio-econômicos é estranha à Idade Média [...]” (ZUMTHOR, 1972, p. 115)

Ao que parece, o “*mundo exterior*” – que é outro nome para “representação da vivência” – entra na poesia provençal por uma espécie de falha dos poetas em não conseguirem transmitir apenas a experiência. Há um duplo movimento na poesia provençal. Por um lado, os poetas provençais não podem repetir as mesmas canções: o ambiente cortês deseja canções ainda mais refinadas. Nesse sentido, os poetas se individualizam, separam-se dos demais: apostam tudo no cuidado do verso. Por outro, as “canções novas” não podem ser lá tão diferentes: é suposto que elas devem respeitar – em sua essência – os temas e “serviços” que foram estabelecidos para a canção. Na tensão entre o novo e a repetição, o “mundo exterior” (isto é, a representação literária da vivência do poeta) até existe na poesia provençal, mas somente quando se “intromete” e adentra à obra quase que à revelia do autor. A vivência entra na experiência como uma intrusa, uma indesejável.

É possível seguir alguns rastros na poesia trovadoresca a fim de observar (ou conjecturar) como ocorre a intrusão da vivência na experiência. Tomaremos agora para análise três situações inusitadas da experiência e da vivência na poesia provençal: 1) o prelúdio primaveril, que já falamos um pouco, quando ele deixa de ser primaveril – próprio da experiência – para se tornar outonal e adotar outras estações; 2) o encontro de vivências de um poeta combatente com a experiência amorosa provençal; 3) o exigir da vivência por uma trovadora.

2.2.4. O PRELÚDIO PRIMAVERIL DE CERCAMON

O prelúdio primaveril era um tema marcado dos trovadores provençais e catalães do século XII. Nos primeiros instantes das canções, os trovadores versejavam um pouco sobre as folhas e flores jovens, o renascimento da natureza. Depois então se dizia sobre os valores da dama, louvava-se a honra da dama, para no final se imaginar, na maioria das vezes, na alcova da dama. Tratava-se de um proêmio, uma invocação, enfim, à Primavera – tal como as musas

²⁹⁷ Efeito de real (Effets de Réel) é um conceito de Roland Barthes publicado em artigo homônimo, em 1968 (BARTHES, 1994). Por “Efeito de Real” Barthes entende tudo o que em um texto faz parecer ao leitor que se está descrevendo o “mundo real”. Tal como diz Sirkka Knuuttila, “Ele [Barthes] o acha [o efeito de real] típico de todos os discursos representativos, que tenta 'mimicar' a verdade da realidade, incluindo os esforços para tornar mais animado o mundo “real” com fotografias ou exibições de objetos autênticos” (KNUTTILA, 2008, p. 118)

eram evocadas por Homero nos versos iniciais de seu épico. A origem desse “costume poético”, se podemos chamar assim, já foi atribuído às canções de Maio, como vimos, em especial pelos teóricos de razão romântica, como Gaston Paris e Joseph Bédier. Já os teóricos que pesquisaram a presença litúrgica nas canções dos poetas medievais, entre eles Scheludko, fizeram da origem do prelúdio primaveril as festas de Páscoa, que se realizavam, coincidentemente, na primavera europeia.

Desde o primeiro poeta provençal, Guilherme IX de Aquitânia, o “prelúdio primaveril” aparece com muita frequência:

*Pus vezem de novelh florir
Pratz e vergiers revedezir,
Rius e fontanas esclarzir,
auras e vens,
ben deu quascus lo joy jauzir
don es jauzens.*

[Como estão a florescer os prados novamente, a reverdecer os vergéis e a tornar-se cristalinos os rios e as fontes, brisas e ventos, bem deve cada um desfrutar da alegria de que goza].

(SPINA, 1972, p. 93)

Ou ainda:

*Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton chascus en lor lati
segon lo vers del novel chan*

[Com a doçura dos tempos novos [primavera], os bosques se enchem de folhas e os pássaros cantam, cada um em seu latim segundo a poesia do novo canto] (RIQUER, 1948, p. 27)

Também o poeta Jaufré Rudel canta maio, o mês primaveril, nos seus versos iniciais:

*Lanquan lo jorn son lonc em may
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
e quan me suy partitz de lay
remembra.m d'un'amor de lonh*

[Em maio, quando os dias são longos, acho belo o doce canto dos pássaros de longe e quando de lá me aparto, recordo-me de um amor longínquo] (SPINA, 1991, p. 114)

O trovador Peire Rogier igualmente se usa do prelúdio primaveril:

Al pareysen de las flors,

*quan l'albre.s cargon de fuelh,
e.l tempz gens'ab la verdura
per l'erba, que creys e nays*

[Ao desabrochar das flores, quando as árvores se pejaram de folhas e o tempo se torna agradável com o verdor da erva que desponta e cresce]. (SPINA, 1991, p. 130)

Não se sabe bem a razão, mas um o poeta Cercamon não seguiu o que o costume lhe tinha reservado. O trovador Cercamon – o nome é uma contração de *Court-le-monde*, “corre o mundo” – era provavelmente de origem jogralesca (RÍQUER, 1948, p. 77). Em sua *Vida* (uma espécie de pequena notícia biográfica dos trovadores da época) consta que foi mestre do grande poeta Marcabru, embora os estudiosos não estejam de acordo²⁹⁸. É verdade que o trovador Cercamon não tem recebido muitos louros da crítica. Alfred Jeanroy (1930, II, p. 21-22) o chama de “mediocre” e que é “nada original na canção”. M. de Riquer, um pouco mais otimista, acredita que “dentro da sua mediocridade e de seu tom pouco brilhante, Cercamon é um poeta correto e delicado [...]” (RÍQUER, 1948, p. 78). Cercamon já tinha composto uma canção em que apresentava o prelúdio primaveril como de hábito:

*Ab lo temps que fai refreschar
lo segle e.ls pratz reverdezir
vueil un novel chant comenzar*

[Com o tempo que faz refrescar o mundo e reverdecer os prados, quero começar um novo canto] (RÍQUER, 1948, p. 83)

Que Cercamon tenha mantido o formalismo da arte provençal, em sua temática, parece bem evidente em suas canções de amor cortês²⁹⁹. Todavia, seu prelúdio é realmente estranho. Mantendo todo o caráter formal da experiência, Cercamon variou sutilmente o prelúdio. Ao invés de tomar a primavera como inspiração, resolveu tomar o outono:

*Quant l'aura doussa s'amarzis
e .l fuelha chai de sul verjan
e l'auzelh chanjan lor latis [...]*

[Quando a doce brisa se torna amarga e a folha cai da ramagem, e os pássaros mudam sua melodia]
(RÍQUER, 1948, p. 106)

Em outra de suas poesias, Cercamon amplia ainda mais o prelúdio ao tomar o inverno:

Puois nostre temps comens'a brunezir

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 77-78

²⁹⁹ JEANROY, 1930, II, p. 22

*e li verjan son de lor fuelhas blos,
e del solelh vei tant bayssatz los rays,
per que.l jorn son escur e tenebros,
et hom non au d'auzelhs ni chans ni lays,
per joy d'amor nos devem esbaudir*

[Já que nosso tempo começa a escurecer, e os ramos estão despojados de folhas, e vejo tão baixos os raios de sol que os dias são escuros e tenebrosos, e não se ouvem cantos nem gorjeios de pássaros, devemos regozijar-nos com a alegria do amor] (ibidem, 86).

Trata-se, sem dúvida, de uma pequena mudança – mas que nos lota de dúvidas. Por qual motivo o poeta Cercamon realizou essa modesta variação? Por qual razão não pôde continuar repetindo o formalismo de sua arte? A causa que talvez seja a mais provável é que o poeta *não conseguiu* escrever sobre a primavera quando vivia o outono (ou o inverno). Parece banal dizer dessa maneira, mas eis um indício de uma vivência que invade a fórmula da experiência. O outono e o inverno adentraram à poesia provençal através de uma vivência de Cercamon. A representação de uma vivência testemunhada pelo trovador se fez entrar à força na tradição, obrigando-a a se adaptar às suas exigências.

Não sabemos, entretanto, se esse movimento põe em risco a própria experiência da tradição trovadoresca. Poderia a alteração de um uso pelo poeta Cercamon desfazer uma poesia cuja prática e estilo estavam bem apresentados em seu precursor, Guilherme IX de Aquitânia? No caso de Cercamon, não podemos apelar sequer para sua biografia. Não teremos acesso jamais ao que o fez o outono vir a ser matéria de poesia, assim como não saberemos o que fez a primavera, antes do outono, ser ela também matéria de poesia (exceto talvez por uma definição utilitarista). Este é um evento ínfimo na história da humanidade, é bem verdade, mas que não merece ser desprezado por seus efeitos: a experiência, por uma razão completamente desconhecida, acolheu essa novidade produzida por uma vivência, por um lapso na responsabilidade requerida.

A partir de Cercamon, diversos poetas começaram a compor prelúdios outonais, hibernais; todas as estações se tornaram motivos para cantar. Como Spina afirmou certa vez, “o poeta provençal percebeu que não precisava cantar só na primavera, mas podia cantar por todo o ano” (SPINA, 1991)³⁰⁰. O trovador Alegret, por exemplo, foi um que se valeu dessa novidade:

*Ara pareisson l'aubre secune brunissin li elemen,
e vai li clardatz del tempos gen,
e vei la bruma qui fuma
don desconortz ven pel mon a las gentz,*

³⁰⁰ Infelizmente, não consegui encontrar a página dessa citação, mas está com toda certeza no livro *A lírica trovadoresca* de Segismundo Spina, edição de 1991.

*e sobre totz a l'ausells que.n son mec
per lo freg temps que s'i lur es presentz.*

[Agora aparecem as árvores secas e os elementos se ensombrecem, se distanciam as claridades do tempo gentil e vejo que névoa húmida pelo desconsolo se apodera da gente pelo mundo e principalmente dos pássaros, que estão entumecidos pela fria estação que os surpreendeu]. (RIQUER, 1948, p. 130)

E também Raimbaut d'Aurenga:

*Er resplan la flors enversa
pels trencans rancx e pels tertres.
Quals flors? Neus, gels, e conglapis,
que cotz e destrnh e trenca,
don vey morz quils, critz, brays, siscles
pels fuels, pels rams e pels gislcles;*

[Resplandece agora a flor inversa pelos penhascos pontiagudos e pela planície. Que flor? Neve, gelo e rocio, que enfraquece, oprime e corta, faz morrer os trinados, os gritos e o silibar por entre as folhas, os ramos e os rebentos] (SPINA, 123)

A poesia provençal acolheu a novidade dos prelúdios variados. Em outro termos, a experiência se recompôs no instante em que o conhecimento herdado pelos trovadores provençais foi alterado pela intromissão de uma vivência. Houve uma ruptura no saber da experiência que a ampliou. Talvez, a maior prova dessa ruptura é o poema radical de Raimbaut D'Aurenga:

*No chant pper auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdir de prada
ni per nuill autr'esbaudimen
non chan ni non son chantaire
mas per midonz, em cui m'enten,
car es del mon la bellaire*

[Não canto por pássaro nem por flor, nem por neve nem por escarcha, nem tampouco por frio nem por calor, nem pelo reverdecer do prado, nem canto nem sou cantar por nenhum outro alvoroço, senão por minha senhora, a quem sirvo, pois é a mais formosa do mundo]. (RÍQUER, 1948, p. 140)

Raimbaut D'Aurenga arrebatou o prelúdio e o denuncia como um mero formalismo: sem dúvida, isto só foi possível a partir das variações modestas de Cercamon. Os poetas, quando estão em meio à experiência, simplesmente não podem ter dela consciência. Somente quando *algo estranho* a invade é que os poetas podem apontar seu formalismo. No contexto preciso da poesia provençal, trata-se quase sempre da intromissão de uma vivência pessoal. Veja-se, por exemplo, que Raimbaut D'Aurenga desmistifica o prelúdio como uma condição

menor, uma *niaiserie*, sem no entanto ousar dizer que a evocação à dama é ela também um formalismo. A vivência de Cercamon – se foi, de fato, uma vivência – trouxe à experiência a ampliação e arruinou uma forma construída (o prelúdio primaveril), sem, no entanto, ter a capacidade de destruí-la por completo.

2.2.5. A GUERRA E O AMOR EM BERTRAN DE BORN

Um poeta bastante curioso é Bertran de Born. Seu “estilo” poético que o fazia distinguir de todos os demais trovadores é a representação da guerra, das mortes violentas, a conspiração contra qualquer ambiente pacífico; tudo isto aliado aos formalismos da arte provençal. Mas há uma longa história por trás dos poemas “originais” de Bertran.

Segundo M. de Riquer, “a vida pública do poeta [Bertran de Born] transcorreu em meio a constantes lutas feudais e guerras civis que agitavam o ducado de Aquitânia, onde confluíam as ambições e os anelos expansionistas de fortes monarquias” (RÍQUER, 1948, p. 395). Bertran de Born foi senhor de Hautafort, uma fortaleza na região da Aquitânia. Logo no início de sua vida como poeta, vê-se em uma disputa por seu castelo com seu irmão: a propriedade deveria ser dividida, mas Bertran expulsa o irmão da propriedade. O irmão de Bertran consegue apoio de Aimar, conde de Limoges, e de Ricardo Coração de Leão (segundo filho de Henrique II da Inglaterra). Com toda a força, Bertran de Born investe em uma guerra contra o irmão buscando recuperar o castelo perdido. É dessa época um poema que diz: “Constantemente luto e guerreio, combato, defendo e me revolto: se me devasta e incendeia a terra, minhas árvores são cortadas, se misturam meus grãos com a *paja*, não existe inimigo meu, valioso e covarde, que agora não me assalte” (BORN *apud* RÍQUER, 1948, p. 397). Bertran, porém, leva a guerra com tanta habilidade que faz com que o jovem Ricardo Coração de Leão – logo quem! – tenha que desistir. Bertran se alia então a Henrique, o jovem (príncipe da Inglaterra) e o incita a se rebelar contra o pai para lhe tomar a coroa: “A guerra civil” afirma M. de Riquer (1948, p. 397), “tão desejada pelo trovador, não demora, e o Jovem Rei toma as armas contra seu pai, rei da Inglaterra, e contra seu irmão Ricardo, duque de Aquitânia, e encarrega a Bertran de Born a servir em favor de sua política”. Não demora, no entanto, e Henrique, o jovem, morre em razão de um disenteria contraída no campo de batalha. Em poucos dias, Ricardo Coração de Leão põe cerco ao castelo de Hautafort, onde vivia Bertran. O trovador se rende, pede perdão à Ricardo, que depois se torna seu amigo. Tudo o que Bertran tinha feito para Henrique, o jovem, fará do mesmo modo para Ricardo: dará grandeza ao príncipe para que se indisponha contra o pai. O papa – talvez percebendo o

desastre de outra guerra tão próxima – fará uma intervenção para que cessem as hostilidades, fato que indignará o poeta, que pretendia levar uma outra guerra civil às últimas consequências. Bertran bradará ao ver Ricardo indo para às Cruzadas e, ao fim de sua vida, estará ainda obcecado para que outra guerra se instale em Castela.

A constante depreciação da paz – à qual considerava sinônimo de covardia – revela um poeta que viveu em disputas políticas turbulentas, guerras encarniçadas e que dispunha de um imaginário muito semelhante aos cantares de gesta do norte da França (RIQUER, 1948, p. 399). Soube estar consciente dos valores literários da guerra, e os aplicou sem qualquer restrição aos cantos de amor provençais – estes, também frutos da paz relativa que vivia o sul da França. Na negligência dos poetas do amor cortês em relação à guerra – não raro sugados pelas fórmulas do amor cortês – Bertran se fez um poeta novo:

Não é só porque ele deve defender seus direitos, reais ou supostos, proteger contra os intrusos ou o inimigo inquietos seus magros domínios que o castelão de Hautefort tem sempre a arma em punha; ele ama a guerra nela mesma: “Quando a paz reina em toda a parte, ele diz, eu tenho então um palmo de guerra: é a guerra que me agrada. Eu não conheço nem pratico nenhuma outra lei” (JEANROY, 1930, v. II, p. 195)³⁰¹.

Uma explicação de caráter complementar nos oferece Alfred Jeanroy sobre as razões pelas quais Bertran tão obcecadamente ama a guerra. Através da análise dos poemas do trovador, Jeanroy (1930, v. II, p. 196-198) concluiu que grande parte desse impulso para a guerra repousava no desejo de aumentar os títulos de nobreza e as riquezas materiais. Bertran decididamente não é pobre, nunca foi um jogral, mas também não é dos mais ricos. Seu estímulo à discórdia dá-se em função de obter mais e mais títulos, graças, propriedade e riquezas da alta nobreza. Há uma estrofe em que Bertran diz: “Se eu desejo que os homens ricos guerreiem entre si, é então para que os *varlets* e castelões possam ganhar qualquer coisa. Oh! Um homem rico é muito mais generoso e manejável na guerra que na paz” (BORN *apud* JEANROY, 1930, v. II, p. 198). Sem dúvida, no instante da guerra, com menos opções diplomáticas, com o medo de ser vencido pelo oponente, qualquer homem rico seria infinitamente mais generoso com seus aliados do que em uma situação de paz estável. A escalada em direção ao poder – através da instigação da guerra civil – , aliada a um talento poético de construção formal, fez de Bertran de Born um poeta excepcional, *hors de pair*, embora isso não tenha necessariamente um sentido positivo:

³⁰¹ Nossa tradução. Texto original: “*C'est n'est pas seulement parce qu'il doit défendre ses droits, réels ou supposés, por'teger contre l'intrus ou l'ennemi aux aguets ses maigres domaines que le chatelain de Hautefort a toujours l'épée au poing; il aime la guerre pour elle-même: 'Quand la paix règne de toutes parts, dit-il, j'ai encore un empan de guerre: c'est la guerre qui me réjouit. Je ne connais ni ne pratique aucune autre loi'*”.

“Poucos poetas de seu tempo o igualaram, não só pela intensidade da paixão, mais também pelas qualidades puramente formais, muito raras então, a luminosidade e a originalidade das imagens, a vigorosa elipticidade da expressão, a nitidez eficaz do estilo. [...] [Porém,] a verdade reviu seus direitos, e qualquer um que leu e interpretou lucidamente os textos se recusa a ver nele outra coisa senão um chefe de armas mesquinho e sem escrúpulos, que pensava ser um poeta de gênio. (JEANROY, 1930, v. II, p. 199)

Todavia, mais importante que a própria definição do caráter de Bertran, é o modo pelo qual a guerra adentra na canção cortesã de amor. Analisemos, pois, a talvez mais importante canção amorosa de Bertran. Nessa canção, o poeta descreve uma mulher desejada por Ricardo Coração de Leão e Jaufré da Bretanha, mas que apenas Bertran foi *entendedor*, isto é, só com Bertran a desejada mulher se deitou.

Do início do poema até o meio, não há nada além de tentativas mais ou menos bem sucedidas de repetição dos temas e gestos do *fin'amors*: na primeira estrofe, consta a já habitual elevação moral da dama:

*Rassa, tan creis e monta e poia
cela qu'es de totz enjans voia:
sos pretz a las autras enoia
qu'una no.i a que ren i noia,
que.l vezers de sa beutat loia
los pros a sos ops, cui que coia;
que.lh plus conoissen e.lh melhor
mantenon ades sa lauzor
e la tenon per la genzor,
qu'ilh sap far tan entieir'onor
no vol mas un sol preiador*

[Rassa³⁰², tanto cresce, aumenta e se eleva aquela que está isenta de todos os enganos: seus méritos incomodam as outras, pois nenhuma só existe que possa prejudicá-la nesse particular; a visão da sua beleza conquista os nobres, ainda que haja quem a recuse; porque os mais entendidos e os melhores perseveraram nos seus louvores e a consideram a mais gentil, pois ela sabe manter íntegra sua honra: não quer, portanto, mais do que um cortejador]. (SPINA, 1991, p. 159)

Na segunda estrofe, surge a descrição da beleza física da dama, a comparação de seu corpo a imagens da natureza (em especial à primavera).

*Rassa, domna es frescha e fina
Coinda e gaia e meschina:
Pel spur ab color de robina,
Blancha pel corps com flors d'espina,
Coude mol ab dura tetina,
E sembla conil de l'eschina.*

³⁰² “Rassa” é o nome pelo qual Bertran chamava Jaufré da Bretanha (e, ao que parece, também Jaufré chamava Bertran) (SPINA, 1991, p. 161).

*A la fina frescha color,
Al bo pretz e a la lauzor
Leu podon triar la melhor
Cil qui se fan conoissedor
De mi ves qual part eu ador.*

[Rassa, tenha uma dama que é viçosa e terna, gentil, alegre e jovem: cabelos ruivos, da cor do rubi, alva de de corpo como a flor de pilriteiro; braços delicados e hirtos os seios, o dorso de lebre. Pela sutil e maviosa cor, pelo mérito e pelo louvor, haverão de reconhecer a melhor dama aqueles que pretendam saber para onde se dirige a minha adoração] (SPINA, 1991, p. 159).

Na terceira estrofe, o poeta revela o incorruptível senso de justiça da dama, que não altera seu comportamento frente às riquezas, sendo, além disso, modesta. Sua maior ambição é a moral.

*Rassa, als rics es orgolhosa
E fai gran sen a lei de tosa,
Que no vol Peiteus ni Tolosa
Ni Bretanha ni Saragoza,
Anz es de pretz tant envejosa
Qu'als pros paubres es amorosa.
Pois m'a pres per chastador,
Prec li que tenha char s'amor
E am mais un pro vavassor
Qu'un comte o duc galiador
Que la tengúes a desoror.*

[Rassa, é sobranceira para com os ricos e judiciosa como rapariga, pois não pretende Pitieu, nem Tolosa, tampouco Bretanha ou Saragoça; pelo contrário, é tão ambiciosa de honra, que se mostra amável para com os nobres sem riqueza. Tomou-me por conselheiro, e por isso lhe rogo que tenha em grande estima o seu amor e prefira amar o vassalo dos vassalos a um conde ou duque enganadores, que possam diminuir-lhe a honra] (SPINA, 1991, p. 160)

Acontece então uma mudança drástica, completa, radical. A quarta estrofe simplesmente esquece a mulher bela e moral, também a quinta, a sexta e a sétima. A *dama* não aparecerá mais no poema. Ninguém poderia dizer melhor que Spina (1991, p. 161) o que acontece: “[...] o trovador *suspendeu por um instante a pena* e deixou manifestar-se o seu espírito guerreiro [...]”. Diríamos mais, Bertran de Born *suspendeu a pena* – isto é, abandonou o formalismo da experiência – de vez, por completo, pois não haverá mais nada nesse poema que possa se relacionar a qualquer traço da poesia trovadoresca. A quarta estrofe pede a generosidade dos mais ricos, rechaçando a ociosidade da altanaria (caça com falcões, esporte de divertimento dos nobres). Lembra-se do amor, o poeta, apenas no último verso:

*Rassa, rics om que re no dona
Ni acolh ni met ni no sona
E qui senes tort ochaisona*

*E, qui merce-lh quer, no perdona
 M'enoja, e tota persona
 Que servizi no guizerdona;
 E li ric ome chassador
 M'enojan e-lh buzatador
 Gaban de volada d'austor,
 Ni jamais d'armas ni d'amor
 No parlaran mot entre lor.*

[Rassa, desprezo o poderoso que não dá nada, não acolhe, não despense nem priva com os outros, acusa injustamente ou não perdoa quem lhe pede clemência; (desprezo igualmente) a todo aquele que não recompensa os serviços. Odeio ainda os ricos homens caçadores e o cinegetas de altanaria, que se consideram altivos como o condor (e os quais nunca falaram entre si de armas, tampouco de amor)] (SPINA, 1991, p.160)

A quinta estrofe insiste no tema da ociosidade da caça e do imperativo da guerra. Nessa estrofe, Bertran de Born evoca a canção de gesta “Aigar e Marin”, onde Marin se insurge contra seu senhor Aidar e o vence guerreando. O propósito de Bertran surge: o poeta incita o visconde – que é, segundo Spina³⁰³, o visconde Azemar de Limoges – a guerrear contra Ricardo Coração de Leão. Devemos, além disso, considerar se a mulher inicial descrita era a própria viscondessa; isto parece muito curioso, uma vez que a descrição que Bertran faz da mulher, sobretudo na segunda estrofe, é demasiado erótica, como se já tivesse intimidades demais com ela. Ao que parece, no entanto, trata-se apenas de um formalismo, pois o poema é uma mensagem clara de guerra, apenas na forma de canção de amor:

*Rassa, aissous prec que vos plassa:
 Ric om que de guerra nos lassa
 Ni no s'en recré per menassa
 Tro qu'om se lais que mal no-lh fassa
 Val mais que ribiera ni chassa,
 Que bo pretz n'acolh e n'abrassa.
 Mauris ab n'Aigar son senhor
 Ac guerra ab pretz valedor:
 E-l vescoms defenda s'onor
 E-l coms deman lalh per vigor,
 E vejam la d'els al Pascor.*

[Rassa, por favor, eis o que vos deve agradar: o poderoso que não se cansa da guerra, nem recua ante as investidas até que inimigo seja rechaçado, tem mais valor que a ribeira e a caça, que bom mérito não acolhem nem têm. Considere-se Marim um bom invasor contra Aigar, seu senhor. O visconde defenda sua honra e o conde por força o reclame, e vejamo-los agora na Páscoa (entre nós)] (SPINA, 1991, p.161).

A sexta estrofe confirma a mensagem das duas anteriores, repreendendo o visconde por ter se “diminuído” moralmente ao se tornar um justador (“torneador”) e não um

³⁰³ *Ibidem*, p. 162

combatente de verdade:

*Mariniers, vos avetz onor
E nos avem chamjat senhor
Bo guerrier per tornejador;
E prec an Golfier de la Tor
Mos chantars no-lh fassa paor.*

[Marinheiro, tendes honra e (no entanto) havemos trocado um senhor bom guerreiro por um justador. E rogo a Golfier de La Tor que não lhe cause pavor o meu canto] (SPINA, 1991, p.161).

Por fim, na última estrofe, o pedido para que o jogral (*papiol*) de Bertran leve a mensagem ao seu destino.

*Papiols, mos chantars recor
En la cort mon mal Bel-Senhor.*

[Papiol, entregue meu canto na corte de minha mal Formosa-Senhor³⁰⁴.] (SPINA, 1991, p.161)

É possível evocar, sem dúvida, as canções de gesta como motivo para a repentina mudança de discurso – do amor para a guerra – no poema de Bertran. É o que lembra Riquer (1948, p. 399), ao dizer que, em muitas das passagens dos poemas do trovador, ressoa os cantares de gesta franceses – em especial da *Chanson de Roland* e de *La chanson de Florence de Rome*. Há qualquer coisa de estrangeiro em Bertran, de uma experiência que não coincide com a experiência dos trovadores. Igualmente é possível se deter em sua biografia, abordar o problema pela via da vivência, de um homem de armas, afeito às guerras. Seu próprio desejo de ascender socialmente até que não se distancia do desejo do trovador (que se distancia do jogral de feira); porém, o modo pelo qual Bertran realiza isso é completamente distinto. Não houve antes dele – e não haverá depois – qualquer trovador que incite a guerra como método de ampliar seu poder político e econômico. Bertran adota o formalismo da poesia amorosa provençal como um método de valorizar o impacto de sua proposta bélica, uma vez que a arte provençal era já no século XII muito valorizada por toda a região³⁰⁵. Usar a estrutura do amor para fazer a guerra, eis o sofisticado engenho de Bertran de Born.

Se os poemas de Bertran de Born eram cantados até cinquenta anos após sua morte³⁰⁶,

³⁰⁴ Spina traduz o destinatário como sendo feminino “Formosa-Senhor”, enquanto Riquer traduz como masculino “*Hermoso-Señor*”.

³⁰⁵ HAUSER, 1994, p. 218.

³⁰⁶ RÍQUER, 1948, p. 395.

é uma verdade que a tradição provençal não aceitou a invenção de Bertran – ao menos não nos mesmos termos. O uso da canção de amor como arma de guerra não foi adotado pela experiência: nenhum trovador, ao que parece, fez uso dessa abertura para um tema inédito. Somente muito mais tarde, Chrétien de Troyes irá condensar o gosto da guerra, mais ao espírito inglês e do norte da França, com os sistemas e regras extraídos da lírica trovadoresca. Do ponto de vista da composição apenas, apesar de sua originalidade, é um fato que Bertran foi ignorado pelo saber da experiência, pela tradição da poesia provençal.

2.2.7. O DESEJO DE VIVÊNCIA DA *TROBAIRITZ* BEATRICE DE DIE

Na Provença, as mulheres também compunham seus poemas. Ao todo, dos quase quatrocentos e sessenta trovadores coligidos por Jeanroy (1930, v. I, p. 311), contam-se vinte com nome de mulher. As mulheres não escreveram muitas canções, às vezes trechos mínimos restaram. Dos vinte nomes de mulheres, apenas cinco são exemplares de poetisas da canção cortesã; a produção das outras não passa de “gêneros inferiores, que não exigem senão um esforço medíocre”³⁰⁷. Todavia, se a escritura dos poemas não era o exercício geralmente destinado às mulheres, a dança, as acrobacias e não raro o canto dos poemas eram sim praticados por mulheres³⁰⁸. Ao que parece, as mulheres estavam muito mais do lado da performance do que da composição.

Ao contrário dos homens, que em geral provinham de condições desiguais – às vezes pobres, às vezes abastados –, as mulheres trovadoras eram sempre de condição social elevada. Não cantavam por fome, para se destacar da plebe, e muito menos para serem abrigadas em alguma côrte: elas já eram esposas de algum nobre, já viviam em ambiente cortês. Eram *damas*, cumpriam a função social de qualquer mulher medieval da nobreza. E por que elas cantavam? A poesia provençal – como uma decorrência dos hábitos cortesões – era, como já aludiu Hauser (1994, p. 218), altamente valorizada no ambiente da cultura provençal. Trava-se de uma “moda literária”³⁰⁹. Quem compunha lírica de amor tinha fama, reconhecimento, honra e acolhimento: “As *trobairitz* que nós conhecemos os nomes eram então as “damas”, de nascença mais ou menos elevada, tendo na sociedade um status mais ou menos honrável, e fazendo poesia por gosto ou para se dar uma reputação de bela alma” (JEANROY, 1934, v. II, p. 315). Suas poesias são requisições sexuais diretas de encontro com o amante. Sendo a trovadora uma *dama*, é no mínimo notável que sua poesia não responda negativamente às

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 315.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 314.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 218

requisições de que era alvo por parte dos trovadores. Tudo ao contrário: em seus poemas, as *trobairitz* pedem aos amantes que durmam com ela, que “tomem o lugar do seu marido”³¹⁰.

Uma trovadora – ou *trobairitz*, como na língua original – de nome Beatrice de Die se destaca no âmbito da produção lírica trovadoresca. Também chamada de a Condessa de Die, sua história é controvertida, repleta de dados incompatíveis. Diz a sua *Vida*³¹¹ que foi mulher de Guilherme de Poitiers e que se apaixonou perdidamente pelo refinado trovador Raimbaut D'Aurenga, sendo por ele desprezada³¹². Alfred Jeanroy nos explicita a confusa situação da biografia da *trobairitz*:

Antes do biógrafo, a condessa de Die teria sido esposa de Guilherme de Poitiers e amou Raimbaut D'Aurenga. O primeiro desses personagens pode ser Guilherme I, atestado de 1158 à 1189 aproximadamente, ou seu neto Guilherme II, morto jovem em torno de 1227. Porém, tanto um quanto o outro foram condes de Valentinois, não de Die, e essa região mesmo não se encontrava em seus domínios. O primeiro esposou uma Beatrice (daí o nome frequentemente dado à poetisa), filha de Guigue IV, príncipe de Viena; mas esse não poderia transmitir a sua filha um título a sua filha que ele jamais portou; esse título permanece assim inusitado de 1168 à 1307. [...] A única solução consiste, então, em supôr que “Condessa” era, não um título, mas um prenome, que teria sido portado por duas poetisas que viveram na mesma região com um século de intervalo. (JEANROY, 1934, p. 313-314)³¹³

Pouco se pode determinar por seus rastros biográficos, a ponto de Jeanroy sugerir que não se trata de uma, mas duas trovadoras de épocas distintas que são acolhidas pelo mesmo nome. O que permanece, não obstante, tendo alguma segurança biográfica é a sua paixão desprezada pelo trovador Raimbaut D'Aurenga. O trovador, ícone do *trobar ric*, foi sempre reconhecido por sua arrogância e sofisticação do estilo – ao contrário dos poemas da Condessa, que são simples, humildes, diretos e sensuais. Se a história entre os dois é verdadeira, seu desencontro lírico é igualmente um desencontro amoroso:

Os dados históricos, tanto da sua biografia provençal como das demais fontes históricas e literárias estão em completo desacordo. O que apresenta certa verossimilhança, embora se possa considerar uma dentre tantas lendas que se

³¹⁰ *Ibidem*, p. 315.

³¹¹ *Vida* é uma pequena biografia feita em momento posterior à composição dos poemas por um editor ou copista medieval. Não raro a *Vida* traz dados precisos, mas acontece de, no espírito medieval, preencher as lacunas dos dados com qualquer tipo de especulação fantasiosa ou imprecisa.

³¹² RÍQUER, 1948, p. 165.

³¹³ Nossa tradução. Texto original: “*D'après le biographe, la comtesse de Die aurait épousé Guillaume de Poitiers et aimé Raimbaut d'Orange. Le premier de ces personnages put être Guillaume Ier, attesté de 1158 à 1189 environ, ou son petit-fils Guillaume II, mort jeune vers 1227. Mais L'un et l'autre étaient comte de Valentinois, non de Die, et cette ville même n'était pas dans leurs domaines. Le premier épousa une Béatrice (de là le nom fréquemment donné à la poétesse, fille de Guigue IV, dauphin de Viennois ; mais celui-ci non plus ne pouvait transmettre à sa fille un titre qu'il ne porta jamais ; ce titre au reste fut inusité de 1168 à 1307. [...] La seule solution consiste donc à supposer que « comtesse » était, non un titre, mais un prénom, lequel aurait été porté par deux poétesse vivant dans la même région à un siècle environ d'intervalle*”.

teceram à volta dos trovadores, é sua tragédia amorosa com o trovador Raimbaut d'Aurenga, *por quem se apaixonou e de cuja soberba fora vítima*. A incompatibilidade espiritual entre os dois se manifesta na poesia da Condessa, que se declara humilhada pela altivez e pela crueldade sentimental do amigo. Os elementos históricos confirmam a vida arrogante e chocarreira de Raimbaut d'Aurenga, e numa tensão entre ele e a Condessa se revelam todos os pormenores dessa incompatibilidade. Discordavam até sob o ponto de vista literário: ela, alta representante do *trobar* leu, do estilo simples e diáfano; ele das mais requintadas expressões do *trobar* ric, do estilo rebuscado e obscuro”. (SPINA, 1972, p. 123).

Como entender a recusa de um trovador para amar a dama? Não é isso, afinal, tudo o que ele deseja nas canções? Na verdade, Raimbaut entendia claramente que não era apropriado misturar experiência com vivência. Em outros termos, a poesia de Raimbaut – que aflorou os sentidos da dama – não era mais que uma fórmula de amor cortês, uma convenção vazia: “a cortesia requer que a mulher se mostre fria e que o homem anseie até a morte” (HAUSER, 1994, 216). Vimos os casos de trovadores que misturaram a experiência com a vivência e quais foram os resultados: ou foram exilados ou tiveram o coração mastigado pela dama. Raimbaut D'Aurenga, com a clareza de que o amor não deve ser sincero a não ser no poema, recusou-se a ultrapassar os limites da experiência com Beatrice. Talvez por isso não tenha sido morto por Guilherme de Poitiers, seu anfitrião, marido de Beatrice. O canto de Beatrice tem qualquer coisa de canto da sereia. Veja-se, por exemplo, esse poema em que ela dialoga líricamente com Raimbaut D'Aurenga:

BD: Amics, en gran cossirier
Suy per vos, et en greu pena;
E del mal q'ieu en sufier
No cre que vos sentatz guaire.
Doncx, per que us metetz amaire,
Pus a me laissatz tot lo mal?
Quar amdui no l partem egual?

RA: Don', Amors a tal mestier,
Pus dos amicx encadena,
Que l mal q'an e l'alegrier
Sen chascus, so ill es vejaire.
Qu'ieu pens, e non suy guabaire,
Que la dura dolor coral
Ai eu tota a mon cabal.

BD: Amicx, s'acsetz un cartier
De la dolor que m malmena,
Be viratz mon encombrier;
Mas no us cal del mieu dan guaire;
Que – quar no m'en puesc estraire –
Cum que m an vos es cominal –
An me ben o mal atretal.

[...]

RA: Dona, ieu tem a sobrier –

Qu'aur perdi, e vos arena –
 Que per dig de lauzengier
 Nostr'amor tornes en caire;
 Per so dey tener en guaire
 Trop plus que vos, per Sanh Marsal,
 Quar etz la res que mais me val.

Beatrice de Die: Amigo, em grande dor e em grande pena estou por sua culpa, e creio que não te dói em nada o mal que que sofro. Pois, por que se meteu a enamorado se me deixas a mim todo o dano? Por que não o repartimos por igual? // **Raimbaut d'Aurenga:** Senhora, amor, quando se encadeia a cada um dos amigos, tem o costume de fazer sentir a cada um a seu modo a dor e a alegria. E eu creio – e não sou presunçoso – que a sua dor do coração está inteiramente em mim. // **BD:** Amigo, se sentisses a quarta parte da dor que me aflige, compreenderias claramente minha [congoja]; porém meu dano é a ti indiferente, e, como eu não posso dele me desfazer, és absolutamente o mesmo seja eu feliz ou desgraçada. [...] // **RA:** Senhora tenho muito medo de perder o ouro e vós a areia, e que pela falação dos murmuradores nosso amor acabe mal. Devo estar muito mais em guarda que vós, por São Marcial, pois és a criatura que eu mais aprecio. (RÍQUER, 1948, p. 175-177)

Nessa *tenso* entre Beatrice de Die e o refinado poeta Raimbaut D'Aurenga, o que se vê é uma mulher tristonha pois o poeta “se fez enamorado” dela mas não passou da lírica. Os “murmuradores” deixam claro o que está em jogo: se o marido dela soubesse de algum envolvimento entre o trovador e Beatrice, o “ouro” de Raimbaut e a terra (representada na “areia”) da condessa estariam para sempre perdidos. É uma arte muito curiosa: o trovador estava sempre no fio da navalha, devendo desenvolver seu desejo explícito à *dama* sem se meter em seus lençóis. Ao que parece, a tensão lírica da poesia provençal estava precisamente nesse *compliqué*, nessa confusão afetiva que aparentemente ressaltava as virtudes da dama, mas que não raro desaguava em um desejo vivenciado com o custo de uma vida. A mulher – tão sem entender como alguém podia tanto louvar seus encantos dispensando-a sexualmente – não podia fazer mais que pedir ao trovador para vivenciar com ela o conteúdo da experiência que estava cantando. Quando isso acontecia, e os “murmuradores” denunciavam ao marido, o cenário de desastre completo se anunciava.

O medievalista M. E. Fauriel “se assusta e escandaliza” com o fato de que a poetisa provençal desce do status de ídolo, isto é, de *dama* amada pelos trovadores, para o status de idólatra, e de que faz a “beleza se tornar força” (FAURIEL *apud* JEANROY, 1934, 316). De fato, ela não se contenta em ser moralmente valorizada pelos trovadores, mas quer que eles partilhem do seu leito. Para isso, convoca-os, às vezes, duramente, como se exigindo um direito; afinal, qual é o sentido de todo aquele canto proeminente em elogios sensuais em direção a uma mulher senão o de atingir o *grand finale*? Houve teóricos que, não obstante, pensaram de outro modo. Segundo eles, a dama deveria se portar de um modo superior em relação ao trovador que antes a cobiçou. Como, no entanto, ela não se comporta desse modo,

esses teóricos acreditaram que elas apenas repetiam – revertendo os gêneros – as convenções do amor cortês para se divertirem, para poderem cantar. Jeanroy, por exemplo, é partidário dessa hipótese: “Parece-me que nossas *trobairitz*, escravas da tradição, incapazes de um esforço de análise, são levadas a explorar os temas conhecidos, a utilizar o formulário corrente, invertendo apenas os papéis” (JEANROY, 1934, p. 317). Também Spina se pronuncia dessa maneira:

A inversão dos papéis na poesia erótica feminina em que a mulher se comporta social e eticamente como o trovador diante da dama, é testemunho desse convencionalismo do amor cortês. Os pormenores da temática amorosa, da sintomatologia passional, os motivos ornamentais da lírica dos trovadores, se reproduzem caracteristicamente nas canções da *trobairitz* [...] (SPINA, 1972, p. 123)

Devemos, no entanto, não exatamente discordar de Jeanroy e de Spina (uma vez que é verdade que as *trobairitz* utilizam as fórmulas do amor cortês), mas sugerir que elas se usam do formalismo com um propósito talvez bastante material e verdadeiro: fazer da experiência uma vivência, testemunhar no próprio corpo o que se anuncia como “convenção vazia” na canção. Elas respondem na realidade vivida aos trovadores que a cobiçaram através de uma experiência artificial. A grande fineza das *trobairitz* é que respondem aos trovadores com as mesmas fórmulas da experiência por eles utilizadas.

2.2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA NA POESIA PROVENÇAL

Ainda que não se saiba bem a origem da poesia lírica provençal, parece correto admitir que ela se perpetua variando o mínimo possível, mantendo, ao máximo, a sua estrutura formal – especialmente na repetição das situações do serviço amoroso. Se a lírica trovadoresca destacou-se da experiência em sentido estrito, popular, ou ainda se proveio das mais altas esferas da cultura sacra, é, não obstante, um fato que seu movimento de transmissão tende a ser mais conservador que dispersor (ZUMTHOR, 1972, p. 151). A poesia trovadoresca formalizou o amor como uma experiência. Trata-se, sem dúvida, de um dos engenhos mais desconcertantes da poesia de todos os tempos. O amor aparece menos como a representação literária da vivência individual de um homem por uma mulher do que como um bem definido conjunto de regras, com situações delimitadas, que, na realidade, não objetivam o que dizem querer. Em outros termos, os trovadores, desejando a dama, querem com isso, não o objeto do desejo expresso na canção, mas, ao contrário, que a dama denegue, e assim eleve seu valor

aos olhos do seu esposo. Isso é o que a experiência transmite, esse saber de exaltar a sensibilidade para obstruí-la: eis a tradição dos poetas provençais, o amor como experiência.

Não obstante, também foi possível observar que essa situação ideal de transmissão da experiência é muitas vezes quebrada pela intromissão de uma vivência. Com Cercamon, em sua variação do prelúdio primaveril, pode-se bem especular que a vivência do poeta tenha se inserido em um hábito poético proveniente do saber da experiência. A vivência de um poeta é, talvez, o maior perigo que pode haver para as estruturas formais da poesia provençal, uma vez que, quando representada literariamente, obriga a poesia a um re-posicionamento frente a esse “dado isolado” estranho à dinâmica da experiência. Essa resposta pode ser de anulação ou denúncia de um hábito poético como um mero formalismo, como foi o caso dessa variação de Cercamon, com as posteriores elaborações de Algret, Raimbaut d'Aurenga e tantos outros. Outra resposta pode ser a ignorância: é o caso de Bertran de Born. Apesar de ter isolado o formalismo da arte provençal com o objetivo de utilizá-lo para o propósito da guerra, seu empreendimento – ao que parece – não foi mais realizado por nenhum outro trovador. Um mestre sem escrúpulos e sem discípulos: sua inexorável ambição pela guerra não foi adotada pela experiência, permaneceu ignorada. Não raro, ainda, a experiência era interpretada em função da vivência. Por ter codificado as exaltações ao sentido (o amor sensual) na forma de uma experiência – ao mesmo tempo em que interditaram que o discurso amoroso fosse vivido –, os trovadores criaram uma incoerência, uma contradição entre o expresso na canção e o segundo plano. A Condessa de Die e Raimbaut d'Aurenga enfatizam essa contradição, pois, enquanto o poeta deseja a dama apenas como um formalismo da canção, como uma experiência, a poetiza o convoca para vivenciar a tradição. Mais longe foi Bernard de Ventadorn, que suprimiu o abismo entre experiência e vivência com o simples ato de deitar-se com a dama. Se, como diz Lecrouille (2005, p. 61), a individualidade começou com os trovadores medievais, ela começou muito torta, às avessas, fazendo na pele o texto tradicional.

2.3. Da vivência à experiência: Marco Polo e Rustichello de Pisa

2.3.1. Marco Polo entre os viajantes medievais

“As longas e árduas deslocções ao Oriente”, escreve o medievalista Paulo Lopes, “dos esforçados membros da ordem franciscana [...] provaram que o mundo medieval não foi um mundo fechado, mas percorrido incessantemente, quer ao nível interno, quer em relação a paragens exteriores à cristandade latina” (LOPES, 2006, p. 6). A Idade Média, além de manter a experiência na poesia, como nos poemas épicos, foi também muito impulsionada para a vivência do que era estranho. Os registros das viagens na Idade Média servem a diversos propósitos. Os viajantes mantinham não apenas o desejo de expressar seu testemunho e opinião sobre o que era considerado estranho ou familiar, mas também buscavam, em seus registros, auxiliar os homens que desejavam partir ao mesmo lugar. Deste modo, divulgavam informações geográficas mais precisas, lugares que deveriam ser evitados e também onde podiam repousar sem maiores dificuldades. Mais do que uma simples observação ou diário das viagens, os livros de viagens medievais formaram uma tradição europeia que se situava nos limites da ficção.

Do século XII ao XIV, o caminho para o Oriente Distante esteve aberto, livre de guerras que impedissem as missões religiosas ou comerciais. Nessa época, alguns homens para lá se dirigiram para a China e Oriente Médio incumbidos da tarefa de evangelizar os “bárbaros” ou converter ao islã os povos “infieis”. Sem descarregar de seu sentimento religioso, outros homens buscaram contato comercial com civilizações desconhecidas. Como salienta Lopes (2006, p. 4), a viagem medieval tinha os propósitos profanos em segundo lugar, sendo declaradamente uma viagem espiritual ou religiosa: “o caminhante encara[va] os itinerários como uma demanda do sagrado e a possibilidade de ver assim perdoados os seus pecados e de salvar a sua alma³¹⁴. Missionários e comerciantes, esses eram, em essência, os que viajavam ao Oriente nos tempos medievais.

Todavia, nem uns nem outros viajaram à sós. Um grande imaginário acumulado sobre o Outro, sobre o Oriente os acompanhava: monstros, reinos ocultos, muitas histórias lendárias se imiscuíam às vivências dos viajantes. Segundo Neri de Barros Almeida, esse imaginário provinha em maior parte das Escrituras e do conhecimento herdado em língua latina:

Interpretadas pela tradição universal romana, as Escrituras eram inquiridas do ponto

³¹⁴ *Ibidem*, p. 4.

de vista da identificação de critérios de inclusão universais, que por sua vez alteraram as representações antigas do mundo conhecido e daquele situado além, conformado por pressupostos, por conjecturas e pela imaginação. Dessa forma, a organização do espaço ficava subordinada às lógicas da narrativa bíblica e cristã, que sugeriam, por exemplo, a concessão a Jerusalém da posição de centro do mundo. A fé firmada nas Escrituras, como referencial do conhecimento, orientava as perguntas pertinentes ao conhecimento (ALMEIDA, 2006, p. 31).

O viajante medieval tinha séculos de um conhecimento acumulado dentro dos olhos. Por mais inexperiente que fosse, seu contato com o “estranho” não era sem *experiência*. Assim teremos viajantes que presenciaram o reino mítico de Preste João³¹⁵, o próprio Paraíso na Terra³¹⁶, sem contar os mais variados tipos de monstros e bestas que integram os relatos de viagens medievais³¹⁷. Dito de outro modo, as vivências do viajante medieval tinham como “condição de possibilidade” a própria experiência constituída nas histórias sobre o Outro. Este fato é exposto na afirmação de Lopes, onde ele disserta sobre o problema da “realidade” nesses viajantes:

Quando aplicada à Idade Média, a distinção entre “real” e “fictício” revela-se um exercício pouco operativo. As relações de viagem alternam observações tiradas da realidade [*vivência*, poderíamos dizer] com a descrição dos mitos asiáticos [*experiência*]. O conhecimento do espaço não dissipa o elemento mitológico, em grande parte proveniente da Antiguidade e da tradição bíblica; justapõem-se e complementam-se num todo discursivo sem importar as contradições daí resultantes [...] Em síntese, os relatos ditos 'reais' estão, na Idade Média, repletos de fantasias, ao passo que os relatos classificados como 'fictícios' contém vastas passagens recheadas de informações verídicas, fruto da experiência do autor ou recebidas de alguém que viajou e registrou, ou transmitiu oralmente, o seu périplo” (LOPES, 2006, p. 7)

Determinar a vivência e a experiência nos relatos de viagem medievais é estar em um emaranhado cuja elucidação parece difícil mesmo aos mais dedicados pesquisadores. O testemunho do “estranho” não pode surgir sem a presença dos elementos imaginários, sem as maravilhas, pela simples razão de que não havia distinção entre maravilha e verdade para os viajantes medievais. Há casos, inclusive, de livros de viagens medievais nos quais a vivência é construída por um leitor a partir de descrições de viagens anteriores, mapas e cartas³¹⁸. Em 1350, o famoso livro de Sir John Mandeville dará seu testemunho de uma viagem ao Extremo Oriente sem que o autor jamais tenha se deslocado mais além de Constantinopla. Muitos escritores que nunca saíram da Europa escreverão livros de viagens. Alguns com mais, outros com menos talento, esses escritores se aterão à experiência (ao conhecimento imaginário

³¹⁵ SALES, 2006, p. 39-43

³¹⁶ ALMEIDA, 2006, p. 34-36.

³¹⁷ TOMA, 2006, p. 45-49

³¹⁸ Isso ocorre sobretudo em função da derrocada do Império Tártaro ao fim do século XIV, fazendo do caminho para o Oriente uma zona de guerras e conflitos (LOPES, 2006, p. 6)

acumulado sobre o Oriente) para dar origem a uma vivência (um testemunho pessoal). De acordo com Igor de Rachewiltz³¹⁹, esse processo de construção de vivências a partir de mapas e livros antigos é um feito ainda mais extraordinário que o simples relatar das vivências “reais”. A consequência para o leitor é que ele não mais conseguirá distinguir uma narrativa factualmente vivenciada de uma construção ficcional da vivência. Isto o leva a adotar atitudes antagônicas: a primeira, considerar todos os livros de viagens medievais obras quiméricas, um divertimento; a segunda, tomar a sério tanto os que se constituíram a partir de vivências quanto os que foram obras da imaginação. É digno de nota o fato de que Cristóvão Colombo utilizou tanto John Mandeville quanto Marco Polo para chegar a sua China inconventional.

De todo modo, seja por uma vivência “real”, seja por uma vivência criada através da experiência, as viagens medievais eram, sem dúvida, uma tradição literária com seus próprios procedimentos narrativos. Não era permitido organizar a vivência de qualquer modo, ao acaso. Paulo Lopes (2006, p. 7-13) salienta alguns dos seus mais importantes procedimentos narrativos: 1) *respeito por um itinerário definido*, o “elemento estruturante” em cima do qual toda a viagem será narrada; 2) *ordem cronológica da narrativa*, que parte do início da viagem até o retorno em uma “absoluta dependência do tempo”; 3) *ordem espacial*, os lugares descritos, que são essencialmente a enumeração das cidades pelas quais o viajante passou; 4) *presença das maravilhas*, dos monstros, cidades imaginárias, que são essenciais à composição de uma narrativa de viagem medieval, e não só facultativas; 5) *dar a conhecer o mundo*, informar os leitores do que acontece no lugar estranho; 6) *ausência de ações paralelas e digressões*, fluxo narrativo linear e contínuo; 7) *recurso à primeira pessoa*, em geral para dar o tom testemunhal que “reforça a verosimilhança e autenticidade do que é narrado”³²⁰; 8) *apresentação de pequenas histórias lendárias intercaladas*, que não soam como digressões, mas como a “articulação global das componentes literária e documental da obra”³²¹; 9) *articulação do discurso documental com o literário*, prevalecendo sempre o primeiro. Essas

³¹⁹ “O livro de Marco, com sua imensa profusão de informações, fala por si mesmo. Teria Marco [...] obtido tão variado e detalhado entendimento sobre a maior parte da Ásia do século XIII (incluindo, além da China, Iraque, Pérsia, Ásia Central, Mongólia, o sudoeste continental da Ásia, Java Sumatra, Malacca, as ilhas Nicobar, Ceilão, Sul da Índia e as costas e ilhas do Oceano Índico) – sem falar na descrição de um insider na corte mongol – sem ter ido lá de fato, isto teria sido um feito ainda maior que o de compilar os genuínos relatos testemunhais da magnitude de *A Descrição do Mundo*”. Nossa tradução. Texto original: *Marco's book, with its immense wealth of information, speaks for itself. Had Marco [...] obtained so much varied and detailed intelligence about most of 13th-century Asia (including, beside China, Iraq, Persia, Central Asia, Mongolia, continental Southeast Asia, Java, Sumatra, Malacca, the Nicobar Islands, Ceylon, Southern India and the coasts and islands of the Indian Sea) - not to speak of his insider's description of the Mongol court - without actually going there, this in itself would have been an even greater feat than that of compiling a genuine eyewitness account of the magnitude of The Description of the World*] (RACHEWILTZ, 2004)

³²⁰ *Ibidem*, p. 13

³²¹ *Ibidem*, p. 14.

categorias formais existem em todos os livros de viagens, variando apenas em grau segundo o âmbito da obra³²².

Além desses procedimentos narrativos, carece destacar ainda outra característica importante para nossa investigação: muitos dos livros não eram redigidos por quem viajava. Henry Yule ressaltou pela primeira vez o fato de que as narrativas de Marco Polo, Odorico de Pordenone, Nicolò Conti e Ibn Batuta – as mais significativas viagens para o Oriente – foram todas elas obras saídas das mãos de redatores e não de viajantes³²³. Era, de fato, comum que, no caso de relatos de viagens, um redator pusesse a vivência do viajante em um pergaminho. Todavia, não se pode confundir o trabalho do redator com o do escriba. O escriba apenas escrevia o que lhe era dito: sua liberdade era mínima, apenas de pontuação das frases. Sua matéria era a voz de alguém. Ao contrário, o redator dos livros de viagens medievais realizava um refinado trabalho de inclusão das vivências do viajante na tradição de relatos de viagem. Sua matéria era a vivência, sua tarefa, muito maior³²⁴.

A obra *A descrição do mundo* do viajante veneziano Marco Polo se insere no contexto – tanto literário quanto histórico – das viagens medievais. Apesar das desconfianças de alguns críticos em relação à real presença de Marco Polo no Oriente, como a de Frances Wood³²⁵, hoje, pela quantidade de argumentos favoráveis apresentados³²⁶, é aceito como *extremamente provável* a estadia de Marco no Oriente, ainda que sob condições não necessariamente idênticas às descritas no livro. O redator da obra de Polo se chama Rustichello de Pisa e foi um escritor e compilador de romances de cavalaria muito respeitado na Europa, na Inglaterra especialmente. A complexa relação entre vivência e experiência em *A descrição do mundo* deve-se sobretudo à igualmente complexa (e, em parte, desconhecida) relação entre o papel de Rustichello e as memórias de Marco. Tentaremos evidenciar – talvez mais especular que evidenciar – de que modo elas se entrelaçam, se anulam ou se multiplicam.

2.3.2. HISTÓRIA DE MARCO POLO

Na metade do século XIII, o comerciante veneziano Niccòlo Polo e seu irmão Maffeo Polo lideravam uma grande companhia de comércio em Veneza. Em busca de mais lucros, os

³²² “A ordem cronológica é tanto mais estreita quanto mais objetiva e fiel à realidade histórica se mostrar a relação de viagem, isto é, quanto mais próximo estiver da crônica. Ao invés, quanto mais fabuloso o relato se revelar, menos rigorosa é a ordem cronológica do texto, aproximando-nos neste caso da novela” (LOPES, 2006, p. 8).

³²³ YULE apud PIZZORUSSO, 2011, p. 27.

³²⁴ PIZZORUSSO, 2011, p. 129.

³²⁵ WOOD, Frances. Marco Polo foi a China? Rio de Janeiro: Record, 1997.

³²⁶ Cf. RACHEWILTZ, 2004.

irmãos Polo passaram a operar suas transações através do rio Volga, na parte ocidental do império mongol (MOTA, 1989, p. 166). Em um dos retornos à cidade de Veneza, observando que era boa oportunidade para estender os negócios, decidiram ir até a parte oriental do império mongol, seu centro de poder, dominado pelo famoso soberano Kublai-Khan. Niccolò e Maffeo procuravam contatos no Oriente que rendessem a sua Companhia objetos valor, ouro, pedras preciosas, seda. Os dois irmãos tiveram contato direto com Kublai e com ele fizeram amizade. Segundo o livro de Marco, Kublai teria pedido aos irmãos “100 homens com o domínio das 'Sete Artes', além de óleo da iluminação do Santo Sepulcro de Jerusalém”³²⁷. Em 1269, Niccolò e Maffeo retornam à Veneza, depois de exaustiva viagem. O comerciante Niccolò Polo é surpreendido por duas notícias: a primeira, a morte de sua esposa; a segunda, que ele tinha um filho de nome “Marco”, com quinze anos de idade.

Marco Polo partirá dentro de dois anos rumo a Bokhara e Shang-tu, o centro do império Mongol de Kublai Khan, ao lado de seu pai e de seu tio Maffeo. O historiador Stephen G. Law nos narra a história da viagem de Marco tal como o próprio livro a enuncia:

“De acordo com o prólogo do livro de Marco Polo, os membros de sua família fizeram duas vezes a longa jornada da Europa até a cômte do Grã-Khan no Oriente. A primeira jornada foi feita pelo pai de Marco, Niccolò, com seu irmão, Maffeo. Eles alcançaram a cômte do Grã-Khan Kubilai (em algum lugar sem especificação) e então foram mandados de volta à Europa com uma missão do Khan ao Papa. Quando chegaram aos mares ocidentais do mediterrâneo, eles perceberam que não havia Papa (...). Após algum tempo, ainda não havia Papa, mas eles saíram assim mesmo levando o jovem Marco com eles. (HAW, 2006, loc. 918-923)³²⁸”

Antes de partirem ao Oriente, os irmãos Polo precisavam ter contato com o Papa não apenas para que provesse os pedidos feitos por Kublai-Khan, mas sobretudo para obter credenciais papais que facilitassem a chegada do trio à corte do império mongol. Houve, no entanto, uma grande demora na eleição do Papa, de modo que os irmãos – agora com Marco – decidiram partir rumo ao Oriente mesmo sem a benção papal e os pedidos do Khan. Logo no início da viagem, foram avisados que seu amigo Teobaldo de Piacenza tinha sido eleito Papa, e retornaram para Acri (Síria), “onde obtém credenciais e a companhia de dois frades que logo

³²⁷ MOTA, 1989, p. 166.

³²⁸ O livro de Stephen Haw foi acessado na versão digital, no dispositivo Kindle. Não há número de páginas, mas o número da “location” (que é o correspondente virtual do número da página). Abreviei o “location” para “loc.”. Nossa tradução. Texto original: “*According to the prologue of Marco Polo's book, members of his family twice made the long journey from Europe to the court of the Great Khan in the Far East. The first journey was undertaken by Marco's father, Niccolò, with his brother Maffeo. They reached the court of the Great Khan Khubilai (at an unspecified location) and were then sent back to Europe with a mission from the Khan to the Pope. When they arrived at the eastern shores of the Mediterranean, they found that there was no Pope, as the previous one had died and there was a long delay in electing a successor. So, they went home to Venice and waited. After some time, there still being no Pope, they set out again anyway, this time taking the young Marco with them.*”

desistem do empreendimento, apavorados com as primeiras experiências” (MOTA, 1989, p. 167). Continua Stephen Haw:

Após uma longa, muito lenta jornada, eles chegaram à cômte do Grã-Khan novamente. Lá, eles foram muito bem recebidos. Marco impressionou muito o Khan, que o mandou a uma terra distante chamada “Caragian” (Karajang). Marco não só fez sua missão, como também deu boas descrições ao Khan das coisas que mais lhe marcaram ao longo da viagem. O Khan regozijava-se e o usava novamente para missões em lugares distantes. Marco, seu pai e seu tio ficaram no Oriente por um longo tempo, por volta de dezessete anos. (HAW, 2006, loc. 924-928)³²⁹

Segundo o livro das viagens, Marco desempenhou um prestigioso papel frente ao próprio Kublai, tendo até mesmo sido empregado do governo tártaro, uma espécie de governador da província de Yang-chou (Kansu)³³⁰. Hoje, isso é revisto por estudiosos³³¹; mas o fato é que Marco permaneceu no Império, conheceu e aprendeu algumas das importantes línguas da região. É notável que Marco tenha saído de casa com dezessete anos, e permanecido igual tempo nas cidades do Extremo Oriente: sua vida está dividida ao meio entre a Itália e a China. Não se trata de um viajante ocasional, mas sim de um imigrante, alguém que muito provavelmente esteve imerso na cultura mongol.

Na verdade, não se sabe com certeza se Marco desejava ou não viver novamente na Itália. Possivelmente por um motivo político, Marco, seu pai e seu tio retornaram à Veneza: escoltaram uma princesa que iria se casar na Pérsia:

Eles então estavam ansiosos para voltar à Veneza, porque perceberam que o Khan estava ficando velho e estavam incertos sobre o que poderia acontecer caso ele morresse. O Khan se recusou a dar-lhes permissão para partir, mas eventualmente os deixava ir para perto. O Il-Khan da Pérsia mandou uma embaixada a Kublai Khan para pedir uma princesa mongol para substituir sua primeira esposa que tinha morrido. A princesa e sua cômte teria que viajar à Pérsia pelo mar, pois as rotas pela terra estavam fechadas pela guerra. Marco tinha recentemente feito uma viagem por mar à Índia e, em razão de sua experiência, os embaixadores do Khan da Pérsia pediram que ele, seu pai e tio deveriam os acompanhar. O Grã-Khan relutantemente permitiu isso. Então, eles retornaram em navios à Pérsia e então por terra até o Mediterrâneo, de onde navegaram até Veneza. (HAW, 2006, loc. 928-934)³³²

³²⁹ Nossa tradução. Texto original: “*After a very long, slow journey, they finally reached the Khan's court again. There they were well received. Marco made a very good impression on the Khan, who sent him on a mission to a distant country called Caragian (Karajang). Marco not only performed this mission well but also gave good descriptions to the Khan of all the remarkable things that he had seen during his journey. The Khan was very pleased and used him again thereafter for missions to distant places. Marco and his father and uncle stayed in the Far East for a long time, about seventeen years*”.

³³⁰ MOTA, 1989, p.168.

³³¹ RACHEWILTZ, 2004.

³³² Nossa tradução. Texto original: “*They then became anxious to return to Venice, for they saw that the Khan was growing old and felt uncertain what might happen when he died. He refused to give them permission to leave, but eventually an opportunity for them to do so arose. The Il-Khan of Persia sent an embassy to Khubilai Khan to request a Mongol princess as bride, to replace his former wife who had died. The princess and her suite had to travel to Persia by sea, as the land routes were closed by war. Marco had recently made*

Marco Polo não retorna sozinho, mas junto a Niccolò, Maffeo e uma comitiva de 600 pessoas enviadas por Kublai-Khan para entregar a princesa Mahmud Ghazan ao Khan da Pérsia. O mais provável é que, tendo em vista a idade avançada de Kublai-Kahn, Marco tenha ficado temeroso de seu futuro, uma vez que “se punha o problema da sucessão do velho Kublai, com 80 anos” (MOTA, 1989, p. 168). Em uma viagem parcialmente marítima (ao contrário da ida, que fora apenas terrestre), Marco Polo retorna a sua provável terra natal, a cidade de Veneza.

Ao chegar em Veneza, Marco logo tomará parte militarmente em uma das muitas batalhas veneziana contra os genoveses. Com o dinheiro que traz do Oriente, financia um barco, arregimenta a tripulação e parte para o ataque. É preso. Em sua cela, por um acaso, está um prestigiado escritor de Romances do Rei Arthur, que na Inglaterra já tinha compilado diversas narrativas dessa sorte. Seu nome é Rustichello de Pisa.

Não muito depois do seu retorno, Marco se envolveu em uma batalha naval entre Venezianos e Genoveses e foi capturado e preso em Gênova. Lá, ele conheceu um homem de Pisa chamado Rustichello (ou algo similar), que era também prisioneiro. Ele trabalharam em colaboração ao escrever o livro, no qual Marco relata uma parte do que aprendeu durante suas viagens (HAW, 2006, Loc. 934-936)³³³.

Marco Polo e Rustichello de Pisa escreverão – em regime colaborativo – um livro que se tornará, sem dúvida, um clássico da literatura ocidental: *A descrição do mundo*, porém mais conhecido com *Il Miglione*, *As viagens de Marco Polo* ou ainda como *O livro das maravilhas*.

2.3.3. A ESCRITA DE RUSTICHELLO

Foi um escritor de romances de cavalaria – Rustichello de Pisa – quem escreveu o livro das viagens de Marco. O papel de Rustichello na obra de Polo é ainda hoje debatido. Pelos estudos recentes, tem-se deixado cada vez mais à parte a tendência de caráter romântico que considera Marco Polo o grandioso aventureiro e rebaixa Rustichello a um escriba deformador. Essa tendência romântica – se é que cabe chamá-la assim – é presente, por

a journey by sea to India and, because of his experience, the ambassadors of the Persian Khan requested that he and his father and uncle should accompany them. The Great Khan reluctantly permitted this. They thus returned by ship to Persia and then by land to the eastern Mediterranean coast, from where they sailed to Venice”.

³³³ Nossa tradução. Texto original: “Not very long after their return, Marco was involved in a naval battle between the Venetians and the Genoese and was captured and held in Genoa. There he met a Pisan called Rustichello (or something similar), who was also a prisoner. They collaborated on writing the book, in which Marco related a part of what he had learned during his travels”.

exemplo, na única biografia recente que temos de Marco Polo, a do historiador Laurence Bergreen. Não há uma linha sequer dedicada a Rustichello na biografia Bergreen que se apiede do redator. Por exemplo: “as impressões digitais de Rustichello estão por toda parte nessa história fantasiosa e piegas” (BERGREEN, 2009, p. 63); “[...] em contraste com os milagres piedosos que Rustichello entremeava na narrativa”³³⁴; ou ainda de maneira mais enfática, “Daí em diante, nem a mão de Rustichello o deteria”³³⁵. Ele é o usurpador da verdade, o homem que confundiu a obra de Marco, e não são poucas as considerações ainda mais deselegantes. Porém, qual livro seria o de Marco caso fosse ele mesmo o redator, sem a intromissão “perversa e indesejável” de Rustichello?

Muitos foram os viajantes ao Extremo Oriente antes de Marco Polo, já enumeramos alguns deles. Porém, suas obras, ainda que tenham, naturalmente, um valor imenso para a historiografia, não despertaram no público a mesma comoção que *A descrição do mundo*. A vivência em si do Oriente não parece ter trazido ao homem da Europa nada de muito novo. Todavia, a transposição da vivência ao imaginário europeu – a transformação da vivência do estranho em experiência – despertou sempre um grande interesse do público. A italiana Valeria Bertolucci Pizzorusso vem publicando artigos da maior importância sobre o papel do redator nas viagens medievais, com especial dedicação a Rustichello de Pisa. A autora atenta para o “transporte de conhecimento” nos livros de viagens medievais:

É mais que provável que não saberemos jamais o grau de avaliar realmente [...] a consequência disso que aparenta ser um verdadeiro e próprio processo de 'mediação cultural', no qual não é fácil distinguir com precisão as diversas fases e as respectivas contribuições, embora é importante tê-lo presente nas análises” (PIZZORUSSO, 2011, p. 127)³³⁶

Mais que uma simples escritura de algo que foi ditado, o redator medieval – e este é bem o caso de Rustichello – traduz a vivência (ou a experiência estranha) daquele viajante em uma experiência familiar. Fazer do testemunho uma experiência é também obra de tradução; ou como afirma Pizzorusso, “[...] até mesmo a mera descrição pressupõe um processo de passagem do exótico ao endótico” (PIZZORUSSO, 2011, p. 127)³³⁷. Essa mediação cultural depende também da *expertise* do redator, de sua imersão nas tradições culturais que o

³³⁴ *Ibidem*, 71.

³³⁵ *Ibidem*, p. 71.

³³⁶ Nossa tradução. Texto original: “È più che probabile che non saremo mai in grado de valutare appieno [...] le conseguenze di quello che appare un vero e proprio processo de mediazione culturale in cui non è facile distinguere con precisione le diversi fasi e i rispettivi apporti, tuttavia à doveroso tenerlo presente nell'analisi”.

³³⁷ Texto original: “[...] anche la mera descrizione pressupone un processo di passaggio dall'esotico verso l'endotico”.

permitirão, mais tarde, cumprir essa passagem ao “endótico” com maior ou menor sucesso. Começamos, portanto, a ver que a exigência do biógrafo em relação a Rustichello é consequência de um profundo desconhecimento das sutilezas formais nos livros de viagens medievais.

Rustichello não foi único redator medieval: os livros de Odorico de Pordenone, Nicolò de Conti e Ibn Battuta foram também escritos por redatores. São, para a crítica, não sem razão, os mais importantes livros de viagem medievais – isto é, dos viajantes que realmente foram até a Ásia³³⁸. O papel do redator medieval não se confunde em nada, já dissemos, com o do escriba, “que passivamente dá forma gráfica àquele que escuta”³³⁹. A matéria da vivência do viajante é completamente heterogênea, provém das mais diversas fontes, épocas e situações, e cabe ao redator organizar essa vivência na forma de um livro de viagens, que tem lá suas especificações tradicionais, seus procedimentos narrativos. Se *A descrição do mundo* se tornou *O livro das maravilhas*, isto se deve não apenas a ida de Marco Polo à China, o que já tinha sido feito e ademais registrado por franciscanos e árabes, mas se deve sobretudo a imersão das vivências de Marco Polo na experiência, proporcionada pela redação de Rustichello. O que de fato parece ter incitado o êxito das narrativas de Polo não é tanto a originalidade do feito, e muito menos uma excelência nata de Polo em observação da realidade. A causa do espantoso impacto da obra talvez seja a própria complexidade do encontro entre Marco Polo (com tantas coisas vistas e ouvidas para transmitir) e Rustichello de Pisa (o escritor europeu de romances de cavalaria).

Assim é o livro de Marco: a vivência que traz Marco do Oriente e a experiência que somente um escritor radicado nas tradições literárias europeias poderia ter “justapõem-se, complementam-se em um todo discursivo sem importar as contradições daí resultantes” (LOPES, 2006, p.7). É razoável pensar que o sucesso perene dessa obra conjunta dependeu em muito desse equilíbrio instável.

2.3.4. O VERDADEIRO TRABALHO DE RUSTICHELLO

Para Rustichello, não era uma tarefa simples relatar a vivência no Oriente. Em primeiro lugar, Rustichello teve que criar as condições para que a experiência de Marco no Oriente pudesse ser *transmitida*, pudesse ser *comunicada*. Mais que todos, um escritor de romances de cavalaria como Rustichello tinha conhecimento das normas de composição e de

³³⁸ PIZORUSSO, 2011, p. 128.

³³⁹ PIZORUSSO, 2011, p. 129.

comoção do público. Não seria diferente em sua nova empreitada. Foi salientada, inclusive, a extrema habilidade de Marco em ser um escritor “à maneira de”, um escritor que consegue ser flexível dentro dos gêneros e tradições literárias ocidentais para dar destino a sua compilação³⁴⁰. Sua *expertise* ao lidar com a experiência das tramas cavaleirescas fez dele um escritor de fama considerável – boa parte de sua obra se trata de “compilações criadoras” em prosa de histórias da Távola Redonda (BOSSUAT; PICHARD; LAGE, 1964, p. 1324). É natural que, embora Rustichello não tivesse muito conhecimento sobre todas as especificidades dos livros de viagens, ele lograsse alguma facilidade ao compilar colaborativamente um livro de viagens. Rustichello também precisava convencer o leitor de que a experiência de Marco era a verdadeira – ou ao menos a mais precisa – em relação a todas as outras que porventura tivesse o leitor contato até então. O curioso é que, para isso, ele precisava às vezes criar maravilhas. Um leitor dificilmente estaria satisfeito com o Oriente se lá não houvesse Preste João, cenas mágicas e os mitos que durante séculos definiram o Outro. É isso o que Rustichello realiza: para tornar verdadeira a obra, povoa-a de mitos e seres lendários.

No prólogo, Rustichello afirma que o livro se baseia no que Marco Polo viu (“*raconte pour ce que il les vit*”³⁴¹), mas que há também fatos que, apesar de não ter visto, ouviu de gente absolutamente segura (“*Maiz auques il y a choses que il ne vit pas, maiz il entendi d’ommes certains par verité*”³⁴²). Sutilmente, Rustichello indica que há tanto vivência – muito mais específica do testemunho ocular – quanto um outro tipo de experiência, transmitida a Marco Polo através dos ouvidos. Não se trata de uma simples fala de um estrangeiro a Marco, mas, ao contrário, a segurança de um dito da tradição transmitido ao imigrante Marco. Rustichello não apenas se viu no trabalho de transmitir o que Marco tinha testemunhado, como também de, ao menos, comunicar um pouco da experiência que o viajante trazia daqueles cantos. O problema da passagem da vivência ou de uma experiência a uma outra experiência é dos mais complicados e intrigantes. Devemos conjecturar que, no instante de construção da obra, não é Marco Polo quem estranha, quem se choca com o que é transmitido. Marco Polo já está “mongolizado”³⁴³, era parte, provavelmente, da experiência dos mongóis.

³⁴⁰ PIZZORUSO, 2011, p. 114.

³⁴¹ POLO, 1998, p. 50.

³⁴² *Ibidem*, p. 50.

³⁴³ “[...] Marco, obviamente, se sentiu muito em casa na China, ainda que apenas como parte de uma comunidade pouco associada com os mongóis. Ele é cheio de admiração por Kublai Khan, “o mestre maior que o mundo já conheceu”. Sua descrição da China, onde ele passou o período mais longo longe de sua Veneza natal, persistentemente enfatiza a saúde e fartura dessa terra [...] Quando retornou à Veneza, Marco tinha passado mais tempo na Ásia que na Europa. Ele tinha se tornado profundamente ‘mongolizado’, mostrando profunda lealdade por Kublai Khan e sempre favorecendo o ponto de vista Mongol. Ao contrário dos visitantes da Mongólia e da China no mesmo período, ele se tornou, em um sentido, um *insider*” (HAW, 2009, loc. 1496-1500)

Ao contrário, Rustichello é que deve ter se chocado com as “aventuras”, com os costumes incomuns, com a beleza e perversidade do império e do imperador. Desse modo, o espanto original de *A descrição do mundo* não deve ser visto – como quase sempre é visto – a partir dos olhos de Marco Polo, mas sim pelos ouvidos de Rustichello de Pisa, que não podia ouvir tudo aquilo senão também na forma de uma estranha experiência.

O trabalho de Rustichello foi ainda mais amplo. Ele se viu na razão de considerar a situação política da Europa ao escrever o texto, o que materialmente se apresenta nas sucessivas referências à importância do catolicismo e na íntima relação da família de Marco com o papa. Além disso, como se disse, Rustichello introduz os mitos europeus sobre o Oriente na compilação das vivências de Marco, e isso torna o livro um fato verossímil para o seu tempo. É um equívoco, como expôs Lopes, julgar a verossimilhança de um livro a partir dos pressupostos modernos de verdade: *A descrição do mundo* é um livro verossímil para a época – e se tornará risível apenas para os leitores com gosto para o exótico da Renascença (o nome *Livro das maravilhas* só aparecerá séculos mais tarde, com o Giambatista Ramúsio³⁴⁴). Em seu contexto literário, trata-se de um livro verdadeiro, com todos os artifícios que a representação da verdade supõe, que apresenta informações cartográficas novas, importantes, sem por isso deixar de ser comovente, impactante e estranho.

Por tudo o que foi dito, parece bem mais adequado conferir valor positivo ao trabalho de Rustichello do que supor um pouco apressadamente que tudo o que é ruim e vazio na obra é do escritor e tudo o que é delicioso e aventureiro é de Marco. Afirma o medievalista John Larner:

“É um lugar comum dizer que este homem, Rustichello, escreveu pobremente, que seu estilo é especialmente sem vida, e muitos duvidam que tenha sido mesmo um bom acaso que levou precisamente Marco a conhecê-lo. No entanto, algo muito parecido deve ser dito dos escritores dos best-sellers de nossos dias; seu talento, tal como o de Rustichello, é ter um entendimento do que seus contemporâneos irão captar. Eis aqui uma habilidade muito importante, pois a novidade do material do livro era de provocar ceticismo” (LARNER, 2008, pg. 133-134)³⁴⁵

O redator Rustichello de Pisa emprega suas habilidades de escritor – o que às vezes significava ser apenas medíocre – simplesmente para evitar o ceticismo e tornar crível a história contada. Uma descrição do Oriente sem *mirabilia*, sem as maravilhas, seria tão

³⁴⁴ LARNER, 2008, p. 135.

³⁴⁵ Nossa tradução. Texto original: “*It is a commonplace that this man, Rustichello, wrote poorly, that his style is singularly lifeless, and many have doubted whether it was indeed such good fortune that it was precisely this man whom Marco met. Yet, much the same might be said of some of the best-selling authors of our own or any day; their skill, like Rustichello, is in having an understanding of what contemporaries will take. Here that ability was of key importance, since the novelty of the book's material was likely to provoke scepticism*”.

descabida aos ouvidos de seu tempo quanto hoje uma descrição do mesmo lugar com dragões e bestas. Povoar a história com os mitos sobre o Oriente era a única forma de permitir que o conhecimento que Marco trazia em sua viagem, todas aquelas informações de importância geográfica indiscutível, pudesse se integrar à cultura europeia de fato. Com a percepção aguda não só da estrutura de um livro de viagem medieval, mas também do desejo dos leitores de sua época, Rustichello de Pisa foi o responsável pela acomodação da vivência e da experiência estranha em uma das mais importantes tradições europeias.

Ainda que Rustichello de Pisa tenha lido livros de viagens medievais – o que não é improvável –, seguramente não conhecia todas as suas propriedades e sutilezas. No que toca à transmissão das vivências de Marco, é possível dizer que Rustichello fez um bom trabalho, muito atento aos detalhes necessários ao gosto do público de sua época. No entanto, *A descrição do mundo* é uma obra de recorrentes interpolações entre descrições geográficas e narrativas de batalhas ou acontecimentos. Batalhas eram, é claro, a especialidade de Rustichello. Devemos remarcar que as cenas de batalhas presente no livro são emocionantes. A história das guerras do Khan para conquistar territórios, as rebeliões, a história provavelmente mágica do velho “criador do paraíso”, são elas, enfim, que tornam o livro uma obra atemporal. Cabe aqui, então, a conjectura: o que teria feito Rustichello se Marco Polo não fosse comerciante, mas um cavaleiro?³⁴⁶ Que destino ainda mais excepcional não teria a vivência de um Marco Polo de armaduras no império do Grã-Khan ao se encontrar com a experiência de um escritor desde sempre imerso na tradição dos guerreiros? Uma coisa é certa: fazer da vivência e da experiência estranha uma obra da tradição ocidental é uma das tarefas mais complexas que um homem pode receber. E Rustichello soube usar tanto suas capacidades quanto suas limitações para dar origem ao Oriente medieval tal qual nós conhecemos.

2.3.5. MARAVILHAS DO LIVRO

Há dezenas de maravilhas no livro escrito por Rustichello de Pisa e Marco Polo. É sempre complexo definir o que é ou não uma maravilha, uma vez que é realidade e invenção não são conceitos aplicáveis no contexto das viagens medievais. Há, todavia, cenas que podem ser chamadas de “maravilhosas” (ou ainda, “imaginárias”) que nos parecem ser de Marco Polo e outras que provém da pena de Rustichello. Por um lado, a vivência sendo interpretada em função da experiência: Marco, ao observar o monte Ararat em suas viagens,

³⁴⁶ Cf. GOODMAN, 1998, p. 205.

consegue ver que a Arca de Noé está lá em cima. Por outro, a inserção de uma experiência como parte da vivência: a fábula (na melhor tradição dos *fabliaux* medievais) do sapateiro virtuoso de Bagdá, muito provavelmente incrustada por Rustichello de Pisa.

Arca de Noé

Na cidade de Arzinga, situada na grande Armênia, o livro de Marco Polo registra esta insólita aparição:

É aqui que se encontra a Arca de Noé, sobre uma grande montanha, nos confins do sudeste, perto do reino de Mosul, onde vivem os cristãos jacobitas e nestorianos, dos quais falarei mais adiante. Esta província confina, do lado do norte, com a Geórgia. Neste confim há uma fonte da qual jorra tanto óleo, que cem navios carregados não o conseguiriam esgotá-la; esse óleo, que não é comestível, serve para queimar e curar sarnas e outras moléstias. Por sua causa, vem gente de longe, e em toda a vizinhança não se queima outra coisa. (POLO, 1989, p. 18)

O Gênesis (8:4) afirma que a Arca de Nóe, ao fim do dilúvio, veio a descansar no topo do monte Ararat, na Armênia. Marco – talvez instigado por Rustichello – observa (ou lembra de) um monte ao longe, e não vê objeção em compreender que, no alto dessa montanha, que é, segundo Bergreen (2009, loc. 752-757), o próprio monte Ararat, descansa de fato a famosa Arca de Noé.



Figura 3 – Monte Ararat

A neve e as nuvens que cobriam o topo bem podem ter auxiliado Marco a supor que lá estava de fato a Arca de Noé, tal como a tradição bíblica dizia³⁴⁷. Os olhos de um viajante medieval jamais estavam sozinhos: o saber da experiência ia junto a eles. Nem por isso o

³⁴⁷ *Ibidem*, loc. 752-757

comerciante Marco deixou de notar o petróleo da região turca: o óleo que serve para “queimar” – uma fonte de energia – e além disso ainda tem usos curativos de moléstias. Nesse pequeno trecho já é possível entrever a constituição de *A descrição do mundo*, um amálgama de informação das terras distantes e imaginário medieval, ou dito de outro modo, uma fusão de saber da vivência com o saber da experiência.

A montanha e o sapateiro

Essa pequena historieta – nos moldes de uma narração de um contador de histórias – é apresentada após a cidade de Toris, uma apresentação tal como em diversas cidades de todo o livro. Sobre Toris, diz-se que é uma região “tão amena que atrai os comerciantes da Índia, de Bagdá, de Mosul, de Caxemira e de muitos outros lugares” (POLO, 1989, p. 20), que “se encontram muitas pedras preciosas”³⁴⁸, entre outras coisas. É a descrição perfeita de um comerciante sobre uma cidade. Repentinamente, no próximo capítulo, somos surpreendidos com uma história que nada relata sobre o comércio da cidade. Trata-se da história de um terrível califa que deseja trucidar o povo cristão e pede a eles que juntem duas montanhas em apenas uma através da força de sua fé. Se não conseguirem, serão mortos; se desistirem, terão de se converter ao islamismo:

Vou narrar um milagre ocorrido em Bagdá e em Mosul. No ano de 1275, havia em Bagdá um califa que odiava os cristãos, coisa banal entre os sarracenos. Ele pretendeu converter os cristãos em sarracenos, e para isso consultou seus conselheiros. Convidou, então, os cristãos e expôs-lhes o seguinte: ele, califa, encontrara escrito sobre um vaso o seguinte: se os cristãos tivessem realmente tanta fé, seriam capazes de reunir duas montanhas, mesmo que essa fé fosse tão diminuta quanto um grão de mostarda. E mostrou-lhes o vaso. Os cristãos confirmaram a veracidade da informação. “Pois bem”, retrucou o califa, “já que entre vocês há essa fé do tamanho de um grão de mostarda, removam aquela montanha ou eu os trucidarei a todos, ou então vocês se converterão, pois quem não tem fé deve ser morto”, e deu-lhes o prazo de dez dias. Os cristãos ficaram tão atemorizados com essa imposição que não sabiam o que fazer. (POLO, 1989, p. 21-22).

Porém, um anjo aparece ao bispo e diz-lhe para procurar um sapateiro tão virtuoso que açoitava os próprios olhos ao ver uma moça bonita. A ironia do narrador (ironia tão presente nas fábulas medievais) é evidente:

Todos, grandes e pequenos, homens e mulheres, o arcebispo e o bispo, reuniram-se para orar; rezaram durante oito dias, suplicando a Deus que lhe concedesse a graça e lhes evitasse morte cruel. Na nona noite, apareceu um anjo ao bispo, que era um santo homem, dizendo-lhe que, ao amanhecer, fosse procurar um tal sapateiro e lhe

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

pedisse que removesse a montanha. O sapateiro era um homem tão virtuoso que, tendo-se demorado a apreciar a beleza de uma jovem freguesa, castigou-se espancando os olhos com a sovela, porque os olhos tinham pecado. Pode-se ver que ele era mesmo um santo (POLO, 1989, p. 22).

O sapateiro virtuoso, a princípio reticente em atender o pedido da população por sua humildade frente a Deus, acabou por ceder e começar suas orações para que a montanha caminhasse. Com missas, cruzeiros e orações, milhares de mulheres e crianças oravam diante da montanha junto ao sapateiro virtuoso:

Tão logo recebeu a visita do anjo instruindo-o a procurar o auxílio do sapateiro para que os cristãos pudessem remover a montanha, o bispo reuniu todos, contando-lhes o ocorrido, e foi pedir ao sapateiro que invocasse Deus para remover a montanha. A princípio, o sapateiro recusou-se, porque não se julgava digno de tamanho milagre de Deus, mas depois de ter sido muito instado pelos cristãos, pôs-se a orar. Findo o prazo, os cristãos foram para a igreja. Mandaram cantar missa, suplicando a Deus que os auxiliasse. Depois, levaram a cruz para a planície, em frente à montanha. Entre homens, mulheres pequenos e grandes, perfaziam bem uns cem mil. O califa lá estava com seus homens armados, prontos para a chacina, porque ninguém acreditava que a montanha pudesse sair do lugar (POLO, 1989, p. 22).

E então, no final, o esperado milagre: a montanha se torna pó e transmigra até a outra. Todos os sarracenos se convertem ao cristianismo, inclusive o califa:

Os cristãos, de joelhos, em prece fervorosa, viram a montanha desmoronar-se e mudar-se. Estupefatos, os sarracenos e o califa, que presenciaram o milagre, converteram-se ao cristianismo. E quando o califa morreu, não o enterraram junto a seus antepassados, mas o colocaram em outro lugar, com uma cruz ao pescoço. (POLO, 1989, p. 22).

Quem deverá ter sido o compositor dessa bela espécie de historietta moral cristã: um homem que esteve fora da Europa, exilado em um lugar que não se falava nada que fosse próximo aos dialetos românicos; ou um escritor de romances de cavalaria, entendido dos assuntos de Igreja, com total domínio dos processos narrativos ocidentais? É difícil não acreditar que tenha sido Rustichello de Pisa o escritor dessa pequena história encrustada no livro de viagens de Polo. Sua composição tem um caráter político evidente: demonstra não só a superioridade da fé cristã frente aos muçulmanos através de alguém que realmente foi até a lá. Rustichello, ao mesmo tempo em que torna verdade as informações geográficas, reafirma o conhecimento tradicional presente na experiência, no imaginário sobre o Outro, na literatura medieval.

2.3.6. Considerações sobre experiência e vivência em *A descrição do mundo*

O livro das maravilhas parece se situar em ao menos três condições de experiência: a experiência tradicional medieval europeia, a experiência oriental em que Marco foi imerso, as vivências que Marco trouxe do Oriente. Em nossa breve análise, tomamos em destaque apenas a primeira, observada na historieta do sapateiro virtuoso e no olhar de Marco ao monte Ararat. Porém, o prólogo do livro não nos deixa equivocar quanto a presença das outras duas: “*maiz auques il y a choses que il ne vit pas, maiz il entendi d'ommes certains par verité*”. Separá-las serve apenas àquele que não deseja experimentar a obra. A leitura mais impactante de *A descrição do mundo* – que cruzou séculos – não ousou divergir as qualidades de experiência, o imaginário ou o real, mas, ao contrário, explorou sua conjunção, ou ainda melhor, não fez distinções entre esses saberes. Fazer das maravilhas apenas um documento de viagem: eis tudo o que parece menos adequado em resposta ao trabalho original de Rustichello e Marco.

A importância de Rustichello de Pisa – durante muito tempo denegada pela crítica – agora vem sendo reconsiderada. Com o uso de tradições literárias europeias (desde as fábulas, passando pelos romances arthurianos), o redator transmitiu não apenas as informações geográficas novas e o testemunho do estranho, a partir do que foi visto e ouvido por Marco, como também transmitiu o saber da experiência que a ele tinha sido passado pela cultura. A ideia de Rustichello como um autor medíocre – tão comum! – esquece que sua “mediocridade” era nada além de uma exigência da tradição, pois, de original, já bastavam as tantas vivências do viajante Marco. Originalidade demais tornaria a obra ilegível. Em tempos onde a experiência tem primazia sobre a vivência, ser medíocre é uma dádiva, é ser o médio, o *medium* pelo qual a experiência atravessa e atinge a próxima geração. E assim foi Rustichello, esse escritor de romances de cavalaria, que *ousou* fazer parte da tradição dos relatos de viagem medievais ao encontrar com Marco Polo.

CONCLUSÃO

Há três conclusões neste estudo. A primeira se refere ao princípio da verdade na teoria da experiência. A obra de Walter Benjamin propõe, acima de tudo, uma tarefa que se deve chamar por “ética”. Sua ética (ou dito completamente, sua “tarefa ética”) é a busca por conceitos que não sejam falsos – não no sentido de “grosseiros” ou “inespecíficos”, mas precisamente no sentido de “mentirosos”. Walter Benjamin critica o historicismo acadêmico que crê em uma causa localizável para todo acontecimento e em um tempo que desfila cronologicamente³⁴⁹. Critica a filosofia kantiana que não conseguia prever – em sua metafísica – a experiência mística e da loucura³⁵⁰. Critica a psicanálise junguiana por tentar erguer uma experiência grandiosa quando a realidade só apresentava o fragmento e a estreiteza³⁵¹. Critica a história oficial que apresenta apenas as histórias dos vencedores. A arte é o campo privilegiado no qual Benjamin localiza as propostas mais valiosas para a construção de conceitos verdadeiros. Direcionar-se à verdade como filósofo não quer dizer, contudo, julgar-se sempre correto ao dar forma aos conceitos. Ao contrário, “o erro”, já disse Benjamin, “é só uma ajuda para a verdade” (BENJAMIN, 2000, p. 5). Os textos de Walter Benjamin às vezes se contradizem, não raro se opõem: tudo para condizer com a verdade. Essa inspiração certamente platônica, senequiana, de *fazer-coincidir* a teoria ao verdadeiro – através da crítica e do reposicionamento – é o que bem se pode chamar de *a tarefa benjaminiana*.

A teoria da experiência em Benjamin mantém sempre a fidelidade ao princípio da verdade. Desde os escritos de juventude, passando pelos da década de 30, até a virada final para o termo *Erlebnis*, não há outra luz a direcionar seu conceito de experiência senão a verdade. Nenhuma ideia pareceria mais ignominiosa a Benjamin do que a sustentação filosófica de uma experiência propositadamente falsa. Por esta razão, como pudemos observar ao longo de nosso estudo, Benjamin jamais deixou de reconsiderar suas concepções de experiência, com o objetivo maior de não permitir que a filosofia pudesse converter o conceito de experiência com um destino imoral. Há, de modo evidente, uma intenção ética em toda nova formulação da teoria da experiência benjaminiana.

Ademais, Benjamin jamais se conformou quando um certo grupo tentava impor sua qualidade de experiência aos outros, ou quando se buscou reduzir toda possibilidade de experiência a uma certa qualidade historicamente determinada. Respectivamente, são esses os casos do “adulto” e de Kant. Benjamin não se cansou de denunciar os usos abusivos e

³⁴⁹ BENJAMIN, 1987, p. 231.

³⁵⁰ BENJAMIN, 2000, p. 109-110.

³⁵¹ BENJAMIN, 1994, p. 104.

equivocados da filosofia do seu tempo, que ambicionava resgatar uma qualidade de experiência em fase de brutal declínio e estilhaçamento. Os usos do conceito de experiência pela filosofia de sua época sempre preocuparam Walter Benjamin, especialmente quando ambicionavam justificar ações políticas terríveis. O objetivo real era o de elucidar a impostura de algumas correntes filosóficas em falsificar a experiência. Talvez assim fosse possível abrir as portas para uma nova (e verdadeira) qualidade de experiência.

A segunda conclusão é histórica. O estudo da literatura medieval demonstrou a complexidade da relação *vivência-experiência*. Quando a saga *Beowulf* nos apresenta os mitos germânicos, a qualidade de experiência originária desses mitos já tinha sido inteiramente transtornada, haja vista que a escrita clerical interrompeu a possibilidade de uma experiência no sentido benjaminiano do termo (*Erfahrung*). Apenas os fragmentos formais da velha experiência restaram na obra. Ler *Beowulf* acreditando tratar-se de uma *Erfahrung* seria o mais longe da verdade: apenas nos restos de *Erfahrung* entremeados à tradição latina é que se poderia alcançar a verdadeira experiência dessa obra. Os trovadores, por sua vez, fizeram do amor uma experiência, e ainda por cima intrometeram vivências na experiência. Estamos aí diante de uma muitíssimo heterogênea condição da experiência. Em outros termos, os trovadores multiplicaram as possibilidades da experiência ao introduzem – muito sutilmente – suas vivências no saber herdado. Ampliou-se a experiência (mas, não menos, a possibilidade da destruição de seus traços fundamentais). Já Rustichello de Pisa reuniu as igualmente esparsas, diversas, heteróclitas experiências e vivências do viajante Marco Polo em ainda outra experiência tradicional. Em *A descrição do mundo* há o que Marco viveu, o que Marco experienciou, o que Marco disse a Rustichello, o que Rustichello ouviu de Marco, o que Rustichello experienciou como escritor, a ideia de Rustichello fez do que ouviu, o modo pelo qual Rustichello transmitiu o que lhe foi dito... Trata-se, portanto, apenas de uma viagem à China? É evidente que não. Trata-se de uma ampla diversidade de experiências e vivências condensadas em um único texto.

A grande dificuldade – no que se refere à experiência – é que não há como se referir a ela mesma, mas somente aos registros de suas práticas (como fez Michel Foucault, por exemplo), aos seus rastros na cidade (como o Benjamin de *Rua de mão única*), e aos resíduos na literatura ou na história. Cabe, portanto, ao historiador materialista (como também – por que não? – ao “psicólogo materialista”) a investigação dos vestígios materiais tanto da *Erfahrung* quanto da *Erlebnis* nos documentos literários e históricos – ainda que com a consciência de não poder ressaltar senão algumas condições de uma experiência complexa, e jamais a totalidade dela. Nossa modesta tentativa, nesse estudo, foi buscar pequenos rastros de

“defeitos da experiência” (vivências, interrupções, formalizações) na literatura medieval para dar a ver a *complexidade experiencial* dessa literatura.

Por fim, a terceira conclusão é a de que não se deve considerar a modernidade como um período localizável, mas como a própria ruptura da experiência. Não há nada que seja moderno se não houver rompido com o “antigo” – isso é algo muito simples, mas frequentemente ignorado. Quando Benjamin localiza a *Erlebnis*, está, justamente, querendo considerar o moderno a partir do ponto de vista da experiência, ou mais precisamente, de sua fratura na história. O que podemos identificar, lidando com a literatura medieval, é que a modernidade dessa literatura está na ruptura com o saber tradicional. São rupturas, às vezes, mínimas, como o prelúdio primaveril, mas que se realizam nos poetas que mais se entregam às tradições. Os poetas e escritores aqui abordados foram quase sempre considerados “mediócras” (Cercamon, Rustichello), “exploradores da tradição” (Bernard de Ventadorn, o poeta de *Beowulf*) ou “formalizadores da tradição” (Bertran de Born). Nenhum deles foi jamais considerado moderno, mas deve-se rever esse dado imediatamente. Pois, se a modernidade consiste na ruptura com o saber tradicional, e, como vimos, todos esses poetas romperam (ainda que de forma mínima) com a *Erfahrung*, estamos diante de uma legítima, verdadeira experiência moderna. Nesse sentido, esses poetas medievais são mais modernos que nós, que não temos mais possibilidade de romper com a *Erfahrung* – já estilhaçada na cultura. Há, todavia, a *Erlebnis*, que nos constitui e não raro nos afronta com a sua pobreza de espírito.

Devemos perguntar: se o que nos foi legado é exatamente a impossibilidade de uma tradição herdada, como será possível ser moderno ainda hoje? Como romper com a *Erlebnis* sem decair em uma *Erfahrung* falsificada? Há outra experiência ainda por vir? Eis as questões que nosso tempo ainda não respondeu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÉRÈS, R. -M. **Histoire du roman moderne**. 2.ed. Paris : Éditions Albin Michel, 1962.*
- ALMEIDA, Neri de Barros. **Em busca do Paraíso**. In: **História Viva**, Vol. 1, Fac. 14, p.32-37, SP, BRASIL, 2006.*
- AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. Dilthey, conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. In: **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 27(2): p. 51-73, 2004.
- AMENGUAL, Gabriel. El concepto de experiencia: de Kant a Hegel. In: **Tópicos**. n.15, p. 1-20, 2007.
- ANDERSSON, Theodore M. **Early Epic Scenery**. 1.ed. London: Cornell University Press, 1976.
- ANGLADE, Joseph. **Les troubadours**. Paris : Librairie Armand Colin, 1908.
- Anônimo. **Beowulf**. 1.ed. Tradução: Erick Ramalho. Belo Horizonte : Tessitura, 2007.*
- AQUITÂNIA, Guilherme IX de. **Poesia**. Campinas : Editora Unicamp, 2009.
- BARCHIESI, Alessandro. O *epos*. In: **O espaço literário da Roma Antiga**: a produção do texto. 1.ed. Belo Horizonte, Tessitura, 2010. Volume I.
- BARTLETT, Adeline Courtney. 3.ed. **The larger rhetorical patterns in anglo-saxon poetry**. New York : Columbia University Press, 1935.
- BARRETA, João Paulo Fernandes. O conceito de vivência em Freud e Husserl. **Psicologia USP**, São Paulo, janeiro/março, 2010, n. 21, v. 1, 47-78.
- BARTHES, Roland. “L’effet de Réel”. 3ed. In: **Oeuvres complètes**. Paris : Seuil, 1994. Tomo 2.
- BEDE. **Ecclesiastical History of the English People**.2.ed. London : Penguin Books, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas I.
- _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas III.
- _____. **Selected Writings**. 4.ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. Volume 1 (1913-1926).
- _____. **Oeuvres**. 1.ed. Paris: Gallimard, 2001. Volumes I, II e III.
- _____. **The Origin of German Tragic Drama**. 1.ed. London: Verso, 1998.
- _____. **Gesammelte Schriften**. 1.ed. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991. 7 volumes.

BENJAMIN, Andrew. Benjamin's modernity. In: FERRIS, David S. (org). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____.; OSBORNE, Peter. Introdução. In: **A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENSON, Larry D. "The Pagan Coloring of Beowulf". In: **Old English Poetry – Fifteen essays**. 1.ed. Rhode Island : Brown University Press, 1967.

BERGREEN, Laurence. **Marco Polo: de Veneza a Xanadu**. Rio de Janeiro: Obejtiva, 2009.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**: Essai sur la relation du corps à l'esprit. 72. ed. Paris: Les Presses universitaires de France, 1965.

BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. In: **O espaço literário da Roma Antiga: a produção do texto**. 1.ed. Belo Horizonte, Tessitura, 2010. Volume I.

BETTINI, Maurizio. Texto literário e texto folclórico. In: **O espaço literário da Roma Antiga: a produção do texto**. 1.ed. Belo Horizonte, Tessitura, 2010. Volume I.

BODEI, Remo. L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer. In: **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

BOLZ, Norbert. Expérience mythique et expérience historique. In: **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

BORGES, Jorge Luis & INGENIEROS, Delia. **Antiguas literaturas germánicas**. 1.ed. *Buenos Aires* : Fondo de Cultura Econômica, 1965.

BOULEZ, Pierre. **Le Pays fertile**. Paris: Gallimard, 1989.

BOUTROUX, Émile. La philosophie de Kant. Paris: Vrin, 1965.

BOWRA, C. M. **Heroic Poetry**. London: Macmillan, 1952.

BRIFFAULT, Robert. **Les troubadours et le sentiment romanesque**. Paris : Les editions du Chêne, 1945.

CALAME, Claude. **Le récit em Grèce ancienne**. 1.ed. Paris: Belin, 2000.

CAMBRIANO, Giuseppe. Os textos filosóficos. In: **O espaço literário da Roma Antiga: a produção do texto**. 1.ed. Belo Horizonte, Tessitura, 2010. Volume I.

CANTO-SPERBER, Monique. **Éthiques grecques**. 1.ed. Paris: PUF, 2001.

CAYGILL, Howard. **Walter Benjamin: The Colour of Experience**. 1.ed. London: Routledge, 1998.

_____. Walter Benjamin's concept of cultural history. In: FERRIS, David S. (org). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. **A Kant Dictionary**. Oxford: Blackwell, 1995.

CLOUARD, Henri. **Breve historia de la literatura francesa**. Madrid : Ediciones Guadarrama, 1969.

COMAY, Rebecca. Benjamin and the ambiguities of Romanticism. In: FERRIS, David S. (org). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DILTHEY, Wilhelm. Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior. In: **Psicología y Teoría del conocimiento**. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

_____. **Vida y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1945b.

_____. **Teoria das concepções do mundo: a consciência histórica e as concepções do mundo, tipos de concepção do mundo e a sua formação metafísica**. Lisboa: edições 70, 1992.

_____. Acerca del origen y legitimidad de nuestra creencia en la realidad del mundo exterior. In: **Psicología y Teoría del conocimiento**. México: F. C. E, 1945.

FEDELI, Paolo. As interseções dos gêneros e modelos. In: **O espaço literário da Roma Antiga: a produção do texto**. 1.ed. Belo Horizonte, Tessitura, 2010. Volume I.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2011.

FISCHER, Steven R. **História da escrita**. 1.ed. São Paulo: Unesp, 2009.

FOCCROULLE, Bernard; LEGROS, Robert; TODOROV, Tzvetan. **La naissance de l'individu dans l'art**. Paris: Grasset, 2005.

FOLEY, John Miles. **The theory of oral composition: History and methodology**. 1.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

FONSECA, Sérgio Eduardo Carvalho. **A ruína da tradição em Walter Benjamin e a prosa poética de Charles Baudelaire**. 2010. 84f. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FRANCO, Ana Luiza Varela. “O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento”. In: **O que nos faz pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio**. n. 25, p. 193–211, 2009.

FREUD, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principle**. New York: Norton Company, 1961.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Volume I

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. 1.ed. São Paulo : Editora 34, 2006.

_____. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. 1.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997

_____. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. In: **Pensamento alemão no**

século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. 1.ed. São Paulo : CosacNaify, 2009. Volume I.

GAY, Peter. 1.ed. **Freud: uma vida para o nosso tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOODMAN, Jennifer. **Chivalry and Exploration, 1298-1630.** Suffolk: The boydel Press, 1998.

GUYER, Paul; WOOD, Allen. Introduction to the *Critique of Pure Reason*. In: KANT, Immanuel. **Crítica of Pure Reason.** 5. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. (The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant)

Haidu, Peter. **O sujeito medieval/moderno.** Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006.

HANSEN, Beatrice. Language and mimesis in Walter Benjamin's work. In: FERRIS, David S. (org). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin.** 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HAW, Stephen. **Marco Polo's China.** 1.ed. Oxon: Routledge, 2006.

HAUSER, Arnold. **História Social da arte e da literatura.** 1.ed. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

HOMERO. **Ilíada.** 1.ed. São Paulo : Ediouro, 2009.

HOMERO. **Odisséia.** 1.ed. São Paulo : Ediouro, 2009.

HORTA, Guidda N. B. P. **Os gregos e seu idioma.** 1.ed. Rio de Janeiro : Editora J. di Giorgio, 1991.

HUTSON, Arthur & McCOY, Patricia. **Epics of Western World.** 2.ed. Philadelphia : JB Lippicott Company, 1954.

JEANROY, Alfred. **La poésie lyrique des troubadours.** Vol. I e II. Paris : Henri Didier, 1934. 2 tomos.

KANT, Immanuel. **Crítica of Pure Reason.** 5. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. (The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant)

_____. **Crítica da Razão Pura.** 1.ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. **Prolegômenos a toda metafísica futura.** 5.ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

KIRK, Geoffrey S. **Homer and the oral tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

KNUUTTILA, Sirkka. "L'effet de réel Revisited. Barthe and the Affective Image". In: **Sign System Studies**, n. 36.1, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **La poésie comme expérience.** 2.ed. Paris: Christian Bourgois, 1997.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** 1.ed. São Paulo: Edusp,

2002.

LANDA, José Ángel García. *Homer in the Renaissance: The Troy Stories*. Brown University, 1988. Disponível em:

< http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/troy.html >

LANDSTRÖM, Björn. **Columbus: the story of Don Cristóbal Colón, Admiral of the Ocean**, New York: Macmillan, 1967.

LAPA, M. Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: época medieval**. 6.ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1966.

LARNER, John. Plucking Hairs from the Great Cham's Beard: Marco Polo, Jan de Langhe and Sir John Mandeville. In: AKBARI, Suzanne; IANNUCCI, Amicare (org.). **Marco Polo and the Encounter of East and West**. TORONTO: University of Toronto Press, 2008.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n.19, p. 20-28, 2002.

LE-GOFF, Jacques. **História e memória**. 5.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LE-GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEGOUIS, Émile & CAZAMIAN, Louis. **A History of English Literature**. 3.ed. London : J. M. Dent and Sons ltd, 1957.

LIMA, Francisco Gudiene Gomes de; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. In: **Acta Scientiarum**. v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

LINDROOS, Kia. **Scattering Community: Benjamin on Experience, Narrative and History**. Political Studies Association-UK 50th Annual Conference. London, 10-13 April 2000. Disponível: < <http://www.psa.ac.uk/cps/2000/Lindroos%20Kia.pdf> >.

LÖWY, Michael. **Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the concept of History'**. 1.ed. London: Verso, 2005.

LOPES, Paulo. Os livros de viagens medievais. **Medievalista** (Instituto de Estudos Medievais). Ano 2, número 2, 2006

LORD, Albert. **The Singer of Tales**. Cambridge, MA & London : Harvard University Press & Oxford University Press, 1964.

LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. 1.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MADELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. 1.ed. Paris: PUF, 1986

MAKKREEL, Rudolf, Wilhelm Dilthey, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2012 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), 2012. Disponível em:

<<http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/dilthey/>>.

MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MAZOWER, Mark. The end of Civilization and the Rise of Human Rights: The Mid-Twentieth-Century Disjuncture. In: HOFFMAN, Stefan. **Human Rights in the Twentieth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MCTURK, Rory (ed.) **A companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture**. 1.ed. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 2005.

McCLINTOCK, William & McCLINTOCK, Porter L. **Song and Legend from the Middle Ages**. 1.ed. Chautauqua Reading Circle Literature, 1893.

McGALLIARD, John C. “Beowulf and Bede”. 2.ed. In **Life and thought in Early Middle Ages**. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1967.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. 2008. 81f. Dissertação (mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MEDEIROS, Elton Oliveira Souza de. “O rei, o guerreiro e o herói: Beowulf e sua representação no mundo germânico”. São Paulo : Universidade de São Paulo, Departamento de História (Tese de mestrado), 2006.

MITROVITCH, Caroline. **Experiência e formação em Walter Benjamin**. 2007. 128f. Dissertação (mestrado em Educação). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Unesp, Presidente Prudente.

MOREIRA, Fernando José de Santoro. Categorias de quê? Acerca da leitura kantiana das categorias de Aristóteles. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 159, 2004. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo_kant.pdf>.

MOOSBURGER, Théo de Borba. **Sagas Islandesas – Saga dos Volsungos**. 1.ed. São Paulo : Hedra, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme. A obra e o tempo de Marco Polo. In: **Viagens de Marco Polo, II Miglione**. São Paulo : Clube do livro, 1989.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. 1.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NUNES, Carlos Alberto. “A questão homérica”. In: **Iliada**. 1.ed. São Paulo : Ediouro, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Oeuvres philosophiques complètes: considérations inactuelles I et II**. Paris: Gallimard, 1988. Volume 2, tomo II.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Olhar e narrativa: leituras benjaminianas**. 1.ed. Vitória: EDUFES, 2006.

PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin, le chiffonnier, l'ange et le petit bossu: esthétique et politique chez Walter Benjamin**. Paris: Klincksieck, 2006.

PARIS, Gaston Bruno Paulin. **La littérature française au moyen age**: XIe-XIVe siècle. 2.ed. Paris : Hachette, 1927.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo**: experiência e tradição em Walter Benjamin. 2006. 117f. Dissertação (mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PINHEIRO, Marcus Reis. “Prefácio”. 1.ed. In: **Odisséia**. São Paulo : Ediouro, 2009

PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci. **Scritture di viaggio**: relazioni di viaggiatori ed altre testimonianze letterarie e documentarie. Roma: Aracne, 2011.

POLO, Marco. **La description du monde**. Paris: Le livre de poche, 1998.

POLO, Marco. **Viagens de Marco Polo, Il Miglione**. São Paulo : Clube do livro, 1989.

RACHEWILTZ, Igor. **F. Wood's Did Marco Polo Go To China?** A Critical Appraisal by I. de Rachewiltz. 2004. Disponível em:

<<https://digitalcollections.anu.edu.au/bitstream/1885/41883/1/Marcopolo.html> >

RAMALHO, Erick. 1.ed. “Introdução”. In: **Beowulf**. Belo Horizonte : Tessitura, 2007.

RIQUER, Martín de. **La Lírica de los trovadores**. Barcelona, Escuela de Filologia. 1948. Vol. 1. poetas del siglo XII.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. 1.ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. 1.ed. Bauru: Edusc, 2003.

RUSSEL, Bertrand. **História da Filosofia Ocidental**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. 3 Volumes.

SAID, Suzanne; MONIQUE, Trédé; BOULLUEC, Alain Le. **Histoire de la littérature grecque**. 1.ed. Paris: PUF, 1997.

SALE, Merrit. Virgil's formularity and *Pius Aeneas*. In **Signs of orality: the oral tradition and its influence in the Greek and Roman world**. Org. Anne Mackay. 1.ed. Danvers: Brill, 1998.

SALES, Mariana. *O lendário reino do Preste João*. In: **História Viva**. n. 14, p. 39-43. 2006.

SCOUUGLIA, Jovanka Baracuhey Cavalcanti. A hermenêutica de Wilhelm Dilthey e a reflexão epistemológica nas ciências humanas contemporâneas. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 17, n. 2, p. 249-281, jul./dez. 2002

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Rodrigo Fernandes da. O Conceito de Vivência em Wilhelm Dilthey: a fulgura da historicidade da existência. In: **Revista de Teoria da História**. Vol. 01, p. 12-24, Agosto, 2009.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro : Grifo, 1972.

_____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo : Edusp, 1991.

_____. **Do formalismo estético trovadoresco**. Cotia: Ateliê, 2009.

STEINER, Uwe. **Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought**. 1.ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

TOMA, Maristela. Entre monstros e maravilhas. **História Viva**, v. 14, p. 45-49, 2006.

TRAVASSOS, Milena de Lima. **Estética do Choque: arte e política em Walter Benjamin**. 2009. 114f. Dissertação (mestrado em Filosofia). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

VERDON, Jean. **Voyager au Moyen Age**. Paris: Perrin, 1998.

WIERZBICKA, Anna. Experience, Evidence, and Sense: The Hidden Cultural Legacy of English. 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz – a “literatura medieval”**. 1.ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

_____. **Essai de poétique médiévale**. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ZINK, Michel. **Poésie et conversion au Moyen Age**. Paris : Presses Universitaires de France, 2003

ZEHNACKER, Hubert; FREDOUILLE, Jean-Claude. **Littérature latine**. 2.ed. Paris: PUF, 1998.