

ENSAIO E ERRO (o ensaio e a questão dos gêneros)

Luiz Roncari

O que me sugeriu esta reflexão sobre o *ensaio*, foi a leitura de "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Walter Benjamin, onde tematiza a vida e a morte das formas narrativas orais. Transpus alguns de seus pressupostos e algumas de suas perguntas para a investigação sobre o *ensaio* na sua performance moderna, quer dizer, tal como se estrutura nessa perquirição de Benjamin sobre o narrador. Ele serviu-me, assim, também como um modelo ou "exemplo extremo", que permitia-me vislumbrar *a idéia* (o universal ou a "mãe fáustica", nas palavras de Benjamin), que ilumina e é iluminada pelos demais exemplos particulares. Pude, desse modo, tomá-lo algumas vezes como referência para reportar-me ao gênero.

Antes de tratar diretamente do *ensaio*, gostaria de recordar algumas questões e alguns pontos de definição relativos à teoria dos gêneros, pois foi a partir deles que tentei pensá-lo. Quando me referi acima, que limitar-me-ia a refletir sobre o *ensaio* "na sua performance moderna", já adotava um pressuposto de Benjamin, de que os gêneros têm uma história e vivem a história, portanto queria observá-lo também num momento de transformações importantes no sistema de meios e gêneros, como foi a transição do século XIX para o XX, quando se alterou profundamente o universo de circulação cultural e o horizonte das formas ideológicas. As razões imediatas disso foram a expansão da imprensa (jornais, revistas, almanaques) e o aparecimento de novos meios de comunicação e representação, como a fotografia, o cinema e o rádio. Nenhum gênero literário passou incólume por essas mudanças. A atenção que muitos autores voltaram às questões dos gêneros, como Benjamin, Brecht, Karl Kraus, os formalistas russos e construtivistas alemães, foi em grande parte suscitada por elas.

Por outro lado, quero entender também esse período como o momento de saturação e envelhecimento de muitos padrões e cânones estéticos, dominantes no século XIX (romantismo, realismo, naturalismo), e o de busca de

novos valores estéticos dentro do novo universo de possibilidades. A proximidade da revolução Russa, como fato, mas antecedida por um conjunto de idéias e princípios revolucionários, permitiu o revigoramento da atitude romântica de ruptura (produzindo um efeito semelhante ao que a Revolução Francesa e determinadas vertentes do ideário da Ilustração tiveram para o Romantismo). De modo parecido também se transpôs a idéia política de revolução para o domínio das práticas intelectuais e artísticas, dando a elas antes de tudo um caráter apofático, de negação dos padrões anteriores e valorização do contrário, questionando o cerne mesmo de tudo o que havia norteado os processos de representação anteriores, como a idéia de *todo*, *unidade*, relação *todo/partes*, e os próprios conceitos de *obra* e *representação*. Os resultados disso não podem ser considerados unilateralmente, pelo menos para o crítico, mas na sua contraditoriedade, o que só a distância no tempo, hoje, nos permite avaliar. Uma vez produzidos todos seus efeitos e vivendo também seu esgotamento, podemos dizer que teve um lado largamente positivo, na medida em que libertou a criação artística e literária de muitos cânones enrijecidos e petrificados; mas teve também seu lado negativo, enquanto criou também novos preconceitos, seja em relação ao passado, seja em relação ao futuro, principalmente transformando em códigos e prescrições os valores que promoveu.

Uma das conseqüências desse movimento para a expressão literária foi a revelação da insuficiência dos gêneros dados, tal como tinham sido seguidos ao longo do século XIX. As atitudes diante desses fatos foram as mais variadas, desde a insistência na conservação dos gêneros na sua pureza, até a elaboração de programas estéticos apoiados na explosão de seus limites e fronteiras ou sua pura e simples dissolução. Se a primeira dessas atitudes, conservadora, alimentou cadáveres, a segunda, revolucionária, parece não ter se preocupado muito em perguntar sobre o porquê dos gêneros e sobre suas naturezas. Muitas dessas reações radicais esgotaram seus sentidos no próprio gesto, saltaram no vazio se recusando (conscientemente, muitas vezes) a uma reflexão mais profunda sobre questões como estas: como se formam os gêneros (literários ou não) e como se transformam? Quais suas funções? Como se relacionam entre si e como se relacionaram em diferentes momentos da História da Literatura? Por que em cada momento ou época predominam gêneros diferentes? Como a vida do universo dos gêneros se relaciona com a do universo histórico-social? Quais as diferenças nas dinâmicas das vidas de um e de outro? São questões que necessitam ser respondidas para se precisar o *quantum* de arbitrário cabe nas relações do autor com eles, sem romper com o *minimum* necessário para que haja o reconhecimento e aceitação pelo outro, o leitor ou espectador, e torne o cantato comunicativo possível.

I ALGUNS PONTOS DE DEFINIÇÃO DOS GÊNEROS

Os gêneros são mediações necessárias através das quais o homem entra em contato com o homem e o mundo. Qualquer relação comunicativa ou cognitiva, por mais informal que seja, envolve sempre um determinado gênero ou forma fixa que se interpõe e possibilita a efetivação e desenvolvimento do contato. Da gama de modos informais que mediatizam a vida cotidiana do homem, alguns foram selecionados e desenvolvidos até atingirem normas sofisticadas de estruturação, como os gêneros retóricos, poéticos e científicos. Os gêneros literários possuem assim também uma história própria de sua organização e desenvolvimento, vivendo, ao mesmo tempo, tanto uma história interna das relações entre os diferentes gêneros, como uma história externa das relações com os outros tipos de gêneros (retóricos, científicos etc.), e sofrendo ainda as injunções do conjunto da vida social e nela intervindo, pois dela fazem parte.

Para o *autor*, aquele que se propõe a trabalhar dentro de determinado gênero, este é visto como uma *herança*, já que é apreciado não no processo de sua gestação, mas como um legado, que, ao mesmo tempo, lhe facilita e dificulta o trabalho. Por um lado, ela lhe traz uma fortuna de procedimentos e temas que constróem uma base sólida de possibilidades de escolha (as velhas fórmulas podem tanto ser redescobertas, vistas nas suas novidades, ou então simplesmente renovadas). Mas, por outro lado, essa herança aparece como algo acabado, convencional, rígido, empedrado demais para as novas "realidades" que vive o autor na história. Desse modo as relações do autor com os gêneros e suas tradições são sempre tensas e instáveis, exigindo respostas criativas (ao contrário da resposta automática de cópia ou recusa integral), sendo possível também uma História da Literatura a partir dessas relações. É este o ponto de vista de Bakhtin ao estudar Dostoiévski, como um momento do velho e do novo de um determinado gênero, no caso, do romance: "por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, 'perenes' da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa arcáica só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma arcáica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no

processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento"¹.

A relação do autor com o gênero coloca-o em contato com o passado e com uma tradição (o diálogo da literatura, nos momentos em que reflete sobre si própria, é um dos aspectos mais distintivos dos gêneros literários em relação aos demais tipos de gêneros). Se estabelece aí, principalmente, uma relação produtiva com as possibilidades e limites formais do gênero, que arma o autor tanto para seu aproveitamento, quanto para sua crítica. Enquanto que a vivência e experiência do autor, relação com o mundo social, coloca-o em contato com o presente, fonte de matérias novas e novos conteúdos, demandando não só seu conhecimento como sua organização num todo compreensivo e formalizado (por formalizado quero dizer, principalmente, aberto ao contato e passível de penetração compreensiva e afetiva).

A ênfase na relação com o mundo bruto da experiência, em detrimento do contato com a tradição do gênero, pode provocar a perda da dimensão "literária" do texto (ganhos de reflexão e exploração das possibilidades e limites das formas) e substituir a rigidez das formas "coisificadas" pela rigidez das próprias "coisas".

II - AS DUAS ORIENTAÇÕES DOS GÊNEROS

Todo gênero, literário ou não, se estrutura a partir de duas orientações. Uma, *externa*, que implica numa forma específica de relação do *autor* com o *leitor* ou *espectador*. São muito diferentes as relações que se estabelecem entre eles, quando se dão através de um tratado científico, de uma poesia, de um sermão, de uma aula ou de um seminário etc. Essa orientação externa se realiza a partir de todas as determinações de espaço e tempo externas, obedecendo a um código mínimo convencionalizado que possibilita a renovação da relação ou, em outras palavras, quem escreve o quê e para quê: tudo o que envolve em termos de conteúdos, procedimentos e linguagem a execução de uma tese a ser defendida diante de uma banca de especialistas; de uma poesia para ser recitada em praça pública ou lida em silêncio; um sermão para ser pregado numa catedral num domingo de Páscoa; uma aula para alunos silenciosos recém-ingressos na universidade; um seminário a ser dado por um aluno para os colegas que estão no mesmo nível que ele e, ao mesmo tempo, o professor

1 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, trad. de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 91.

especialista no assunto etc. Tanto as determinações gerais, quanto as restritivas (especialistas, praça pública, catedral e Páscoa, alunos silenciosos, colegas e professor) pesam na definição dessa orientação externa do gênero.

E segue também uma outra orientação, *interna*, em que o peso do gênero é mais determinante que determinado, pois é ele que abre ao autor as possibilidades de contato com a realidade, sendo cada gênero capaz de controlar apenas determinados aspectos dela. Os gêneros científicos facilitam mais a exposição de determinados aspectos da realidade que de outros; a música dá conta melhor de seu aspecto sonoro que o romance; este pode ter uma vizinhança com o discurso científico, na medida que pode colocá-lo na boca de uma personagem, do que a poesia etc. Bakhtin (num texto assinado por P. N. Medvedev) chama a essa orientação do autor para seu objeto de conhecimento, mediatizada pelo gênero, de *relação temática*: "Se abordarmos o gênero, do ponto de vista de suas relações temáticas intrínsecas com a realidade e a sua geração de realidade, podemos dizer que cada gênero tem seus métodos e meios de ver e conhecer a realidade, só acessíveis a ele. Assim como um gráfico é capaz de ocupar-se apenas com certos aspectos da forma espacial inacessíveis à pintura artística, e vice-versa, a lírica, tomando como exemplo, tem acesso a aspectos da vida e da realidade que são inacessíveis ou só acessíveis num grau menor para o romance ou o drama. Os gêneros dramáticos, pela parte deles, possuem meios de ver e demonstrar aspectos do destino e do caráter humano que os meios do romance podem apenas revelar e iluminar num grau muito menor, se é que são capazes de fato disso. Cada gênero significativo é um sistema complexo de meios e métodos para o controle consciente e finalização da realidade"² E continua, um pouco adiante, ressaltando o aspecto do gênero como mediação: "*O artista deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero*. Um aspecto particular da realidade pode apenas ser compreendido em conexão com os meios particulares de representá-lo. Por outro lado, os meios de expressão são apenas aplicáveis a certos aspectos da realidade. O artista não comprime um material pré-moldado na superfície de seu trabalho. A superfície é que o ajuda a ver, compreender e selecionar seu material"³

Um dos pontos mais interessantes da teoria e das análises bakhtinianas é a perspectiva que cria para falar da literatura a partir do ponto-de-vista do *autor*, recuperando sua figura para o estudo literário; só que

2 MEDVEDEV, P. N./BAKHTIN, Mikhail. *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. de Albert J. Wehle, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 133. As traduções dos textos são minhas.

3 MEDVEDEV, P. N./BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 134. Grifo meu.

agora não mais como biografia ou o artista na sua personalidade, mas como *ser criador*. Se não o integrarmos também no nosso quadro explicativo da relação dos gêneros com as manifestações particulares, agora não só o autor, mas também os *interlocutores* (preferíveis a *receptores*, pela conotação de passividade que tem este termo), ambos como seres pacientes e atuantes, que sofrem influências e respondem a elas criativamente, corremos o risco de apreciarmos como uma relação entre "coisas" ou entidades de categorias diferentes. Assim, Benjamin, aprecia um *estilo de época* da tragédia, o Barroco, apresentando-o como o resultado das relações dinâmicas entre duas entidades categoricamente diferentes, do empírico com a idéia, das manifestações com o arquétipo: "O universal é a idéia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo. Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As idéias - ou ideais, na terminologia de Goethe - são a mãe fáustica. Elas permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias"⁴. Se entre o universal e o empírico integrássemos um sujeito ativo, veríamos que este representou para si a *idéia* através e a partir de outras manifestações particulares; assim como procurou atingir o exemplo extremo que tocasse no universal, através de sua realização particular.

III - UM GÊNERO IMPURO

É comum vermos o *ensaio* caracterizado como um gênero impuro. Mas a impureza é uma característica dos gêneros complexos. Sobre o romance, Benjamin, escreve: "Poderíamos responder à teoria do '*roman pur*' dizendo que o romance é semelhante ao mar. Sua única pureza está no sal (sabor?). Qual o sal desse livro (*Alexanderplatz*)? Acontece com o sal épico o mesmo que com o sal químico: ele torna mais duráveis as coisas às quais se

4 BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 57.

mescla"⁵ Bakhtin, de forma menos ensaística e mais sistemática, mostra como a impureza do romance está já na sua própria origem e constituição: "Todos os elementos do romance (em sua forma abstrata) enumerados por nós sem exceção, sejam os de enredo, os descritivos ou os retóricos, não são de modo algum novos: todos eles encontravam-se e foram bem desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica: os temas de amor (primeiro encontro, paixão à primeira vista, saudade) foram desenvolvidos na poesia de amor helênica, outros temas (tempestades, naufrágios, guerras, raptos) são desenvolvidos pela epopéia clássica, alguns temas (reconhecimento) exerceram papel substancial na tragédia, os temas descritivos foram desenvolvidos no romance geográfico clássico e nas obras historiográficas (por exemplo, as de Heródoto), e as reflexões e discursos em gêneros retóricos. Pode-se avaliar de forma variada o significado da elegia amorosa, do romance geográfico, da retórica, do drama e do gênero historiográfico no processo de nascimento (gênesis) do romance grego, mas não se pode negar o conhecido sincretismo dos aspectos de gênero do romance grego. Ele utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica. Entretanto, todos esses elementos de variados tipos de gênero são aqui fundidos e ligados numa nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras"⁶

Sobre a impureza, não poderia deixar de mencionar talvez o caso mais extremo e melhor acabado, o *D. Quixote*: um romance de gêneros literários, tal a quantidade de gêneros ali parodiados e intercalados na sua organização. Os movimentos modernistas, em oposição às prescrições horacianas de pureza dos gêneros, fizeram da quebra de suas fronteiras quase que um programa de política estética. Mudaram, porém, os princípios constitutivos e de intercâmbio entre os gêneros, tornando externas e expostas as conexões e incrustamentos (por meio de colagens, justaposições e livres associações), que se davam até então organicamente e por exigência interna das obras. Um ótimo estudo de Literatura Comparada seria o cotejo entre as formas de conexões e articulações dos fragmentos e gêneros utilizados num poema como *Waste Land* e num romance como *Serafim Ponte Grande*, com as praticadas em romances como *D. Quixote* e *Macunaima*. Queiramos ou não, a questão estética das relações entre partes e todo (finalização e acabamento) retornam e continuam se

5 BENJAMIN, Walter. "A crise do romance", in *Obras Escolhidas*, v. 1, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 59.

6 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*, trad. de equipe, São Paulo, UNESP/Editora Hucitec, 1988, p. 215.

colocando, ainda que de outro modo e por outras vias, para o autor na execução da obra.

A impureza em si, portanto, não é algo típico apenas do ensaio. O que parece mais característico é a sua forma de combinação do valor literário com o valor científico ou filosófico do texto, reclamando um valor extra, poético, para o texto investigativo e discursivo. De certa forma, o sentido inverso de se realizar o *modus tractandi* de Dante, que, na interpretação de Curtius, era um modo de reclamar um valor filosófico para a Divina Comédia: "Desse modo Dante pretende dar à sua própria poesia o estatuto científico que a escolástica nega à poesia em geral"⁷ O que se explica, ainda segundo Curtius, pela baixa cotação do *modus poeticus* na época, assim considerado como *infirmior inter modos philosophiai* ou *infima inter omnes doctrinas*. Existe com o caso do ensaio essa outra correspondência, também inversa, que é a das dúvidas e descrenças nas possibilidades do conhecimento científico e objetivo, nos meios intelectuais e artísticos europeus do começo do século. Esse elemento de época deve ter pesado também nos rumos e nas definições do ensaio moderno.

O tempo marcou de outras formas também o ensaio. Na medida que sua circulação deixou de se restringir aos livros e transbordou para os jornais, suplementos e revistas, ampliou o círculo de leitores. Seu discurso deixou de ter em perspectiva exclusivamente o especialista, mas um público mais variado, ao qual procurou interessar e do qual procurou aproximar-se. Um aspecto visível no ensaio é essa proximidade maior do autor ou de um "eu" que fala ao leitor, muito mais evidente que na obra especializada. Os novos meios de circulação impuseram, ao mesmo tempo, outros limites ao desenvolvimento do ensaio, principalmente relativos à sua profundidade e extensão, demandando um esforço de síntese, o que muitas vezes justifica a literariedade de sua linguagem que, ao invés da comprovação exaustiva, apela para os exemplos, analogias e metáforas.

IV - A ORIENTAÇÃO INTERNA DO ENSAIO

Entretanto, além desses fatos de caráter mais aparentes, o que parece ter sido crucial para seu desenvolvimento, e que não só o marcou, mas foi decisivo para sua estruturação enquanto gênero, foi sua oposição à orientação das obras de caráter sistemático e técnico. Principalmente a um dos seus elementos

7 O *modus tractandi* de Dante reunia ao mesmo tempo o *poeticus*, *fictivus*, *descriptivus*, *digressivus*, *transumptivus* e o *definitivus*, *divisus*, *probativus*, *improbativus* et *exemplarum positivus*. E. R. Curtius. *La Littérature Européenne et le Moyen-Âge Latin*, vol. 1, trad. de Jean Bréjoux, Paris, Agora P.U.F., 1986, pp. 354-359

obras de caráter sistemático e técnico. Principalmente a um dos seus elementos mais distintivos: a dicotomia do processo de conhecimento, sua separação em dois movimentos: um primeiro, de penetração no objeto de estudo através da pesquisa e observação; e, outro, de trabalho e elaboração dos resultados, até construir com eles uma "nova realidade". É interessante notar, e bastante ilustrativo, como Marx esclarece esse processo - que é determinante do próprio gênero ao qual o ensaio se opõe - no posfácio da segunda edição alemã d'*O Capital*, transcrito na tradução francesa de Joseph Roy: "Certamente o processo de exposição deve se distinguir *formalmente* do processo de investigação. A investigação tem de fazer sua a matéria em todos os seus detalhes, de analisar suas diversas formas de desenvolvimento e de descobrir seus laços íntimos. Uma vez realizada esta tarefa, mas somente então, o movimento real pode ser exposto em seu conjunto. Se isto é alcançado, de modo que a vida da matéria se refratasse na sua reprodução ideal, esta miragem (mirage) pode fazer acreditar numa construção *a priori*"⁸. E quantos não se enganaram e ainda se enganam, tomando "ce mirage" pela própria realidade.

Ora, o que mais caracteriza o ensaio, é como nele coincide o processo de *exposição* com o de *investigação*, e não parece ser uma coincidência encenada ou um tipo de "mirage" como o criado pela construção sistemática. Ele não surge como o resultado de um desdobramento entre um projeto de pesquisa e um plano de exposição. Ele traz em si um processo mais antigo, que seu próprio nome relembra na sua raiz *exagiare*, de experiência e erro, como método de procura e perseguição do conhecimento, daí também geralmente o ensaísta merecer o nome de *escritor*. A sensação de prazer literário que acompanha a leitura do ensaio, só em parte é justificada pela sua linguagem, que não se furta ao uso de recursos da linguagem poética, como a metáfora, por exemplo. Ela decorre muito mais da impressão forte que transmite ao leitor de estar entrando em contato com *a verdade no momento de sua descoberta*. Esse prazer que vive o escritor na produção de um romance, vive o leitor do ensaio, a vivência do exato momento de descobrimento da verdade. O autor do ensaio, pela proximidade que se coloca com relação ao leitor, aparece como *o herói do conhecimento*, revelado pelo ato ou ação da descoberta. Dessa forma as verdades enunciadas no ensaio não surgem como fatos objetivos apenas, mas como verdades também de um sujeito, do *autor-herói* do ensaio.

8 MARX, Karl. *Oeuvres*, vol. 1, ed. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1969, p. 558.

A leitura de "*O Narrador*"⁹, de Benjamin, ilustra bem essa dimensão emotiva e sensível que vive o leitor: a aproximação gradativa do tema, de idas e vindas, sem um ataque frontal e imediato; o ritmo lento inicial, seguido passo a passo pelo leitor, através de análises de pistas e indícios, como numa investigação; o uso do acúmulo de referências e exemplos, através de um discurso tateante, incerto, composto de tentativas de ataques e fugas; mas a perseguição constante do tema, até se convencer, junto com o leitor, de ter um início consolidado, uma base sólida, como se as pontes para o assalto a uma fortaleza tivessem sido finalmente estabelecidas, embora não fosse ali nem o espaço nem o tempo para o assalto definitivo.

O que permite a construção de um texto desse tipo, ao contrário do que se pensa, não é o pouco conhecimento ou apenas domínio inicial de um tema ou assunto, mas a erudição, pois o campo de conhecimento onde se dá a peregrinação do ensaísta é o seu próprio, o do autor. É um campo de conhecimentos já absorvidos e digeridos, compondo um terreno onde o autor tem grande familiaridade e facilidade em transitar. Não são os primeiros passos de quem se inicia num assunto, preenchendo as lacunas com intuições e metáforas. Os ensaístas são detentores de larga erudição, com facilidade para tratarem de um tema específico *antes* do desenvolvimento de uma investigação sistemática (as últimas impressões que o ensaio passa são as de esforço e dificuldade). São capazes de isolarem nas suas experiências amplas, as primeiras definições mais gerais e ponderáveis para a perseguição de um tema. As metáforas e analogias que usam, muitas vezes são *grandes sínteses* resultantes do conhecimento erudito e da condensação de uma multiplicidade de fatos particulares. Quando Benjamin compara, com grande liberdade, o romance ao mar, para dizer que sua única pureza está no sal, pressupõe um domínio grande da fortuna épica e romanesca para uma aventura como essa. Ou então, condensa um conhecimento acumulado, mas que se apresentava disperso, em metáforas como estas: "O tédio (ócio?) é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência" e "os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro". Frases assim demonstram não só erudição externa, mas uma experiência muito íntima e intensa com o assunto tratado, o que parece invalidar uma outra frase analógica sua: "as ações da experiência estão em baixa", pelo menos, não para o ensaio.

9 As metáforas citadas desse ensaio foram tiradas da seguinte edição: *Walter Benjamin Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, pp. 197-221.