



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.101-111

EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA:

WALTER BENJAMIN E ALEJANDRO ZAMBRA EM DIÁLOGO

EXPERIENCE AND MEMORY: WALTER BENJAMIN AND ALEJANDRO ZAMBRA IN DIALOGUE

Talita Jordina Rodrigues¹

RESUMO:

Este trabalho pretende analisar o romance *Formas de voltar para casa*, do autor chileno Alejandro Zambra, a partir de duas categorias: a memória e a experiência. Tendo em vista a inspiração benjaminiana no texto de Zambra e considerando que Benjamin é também um dos especialistas sobre o tema da experiência, os textos do pensador alemão serão utilizados como ferramentas analíticas. Para tanto, evocaremos *O narrador*, *Experiência e pobreza* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Nesse emaranhado teórico, identificamos algumas características que podem ser apreendidas para compreender a situação do narrador e personagem principal do romance de Zambra. Ele é, em primeiro lugar, um sujeito que se ressentir por supostamente não ter vivenciado o período da ditadura militar chilena da forma mais extrema, ou seja, como uma das vítimas do regime. Essa “não-experiência” relatada no romance é capaz de provocar novas reflexões sobre categorias e atores sociais postulados por Benjamin, como: o soldado que volta mudo da Primeira Guerra; e os narradores antigos, divididos entre as categorias do viajante e do agricultor.

Palavras-chave: Experiência. Memória. Walter Benjamin. Alejandro Zambra. Ditadura Militar. Chile.

ABSTRACT:

This essay aims to analyze the novel *Formas de volver a casa*, written by the Chilean author Alejandro Zambra, from two categories: memory and experience. In view of Benjamin's inspiration in Zambra's text and considering that Benjamin is also one of the experts on the subject of experience, the texts of the German thinker will be used as analytical tools. To do so, we will evoke *The Storyteller*, *Experience and Poverty* and *On Some Themes in Baudelaire*. In this theoretical entanglement, we identify some characteristics that can be apprehended to understand the situation of the narrator and main character of the novel of Zambra. He is a person who resents for supposedly not having experienced the period of the Chilean military dictatorship in the most extreme form, that is, as one of the victims of the regime. This "non-experience" reported in the

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); talitarodrigues.jlle@gmail.com

novel is capable of provoking new reflections on categories and social actors postulated by Benjamin, such as: the silent soldier of the First War; and the ancient narrators, divided between the categories of the traveler and the farmer.

Keywords: Experience. Memory. Walter Benjamin. Alejandro Zambra. Military dictatorship. Chile.

É comum pensarmos em experiência como sendo tudo aquilo vivido, experimentado e, principalmente, não esquecido. Quando tratamos de relatos memorialísticos, então, não podemos deixar de nos referirmos à experiência. Ela é, sob certo entendimento, algo inerente à memória. Apenas por conta disso já seria pertinente observar o romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, sob a perspectiva da experiência. Mas os motivos para que esse estudo se faça necessário não param por aí. A obra do autor chileno pode ser vista como uma espécie de discussão profunda sobre a temática da experiência durante os regimes ditatoriais latino-americanos do século XX, contemplando também questões sobre a falta de experiência ou sobre a “não-experiência”. Soma-se a isso a justificativa de que a principal inspiração para essa obra chilena vem da obra também memorialística² de um filósofo alemão que é considerado uma das autoridades no assunto “experiência”: Walter Benjamin. Propor esse diálogo é, portanto, algo inevitável, urgente e natural.

O romance de Zambra é narrado em primeira pessoa por um sujeito que tenta refazer e ressignificar parte de sua infância vivida nos de 1980, ainda durante o regime militar estabelecido no Chile desde 1973. O personagem que no momento da enunciação, já adulto, também está escrevendo um romance muito parecido com esse que estamos lendo, monta uma espécie de quebra-cabeças ao buscar dados sobre o contexto histórico que ele, enquanto criança, ainda não era capaz de perceber. A partir dessa ideia, o narrador reflete sobre a experiência daqueles que, por diversos motivos, estiveram à margem da História Oficial, sendo eles aquilo que ele chama de “personagens secundários”. No entanto, ao fazer essa espécie de revisão a partir da trajetória pessoal, ele acaba percebendo que é impossível separar a memória individual da coletiva, já que a história sempre nos atravessa, de uma maneira ou de outra.

Para começarmos a pensar o relato do narrador de *Formas de voltar para casa* a partir da experiência, podemos nos debruçar sobre dois acontecimentos muito

² *Infância em Berlim por volta de 1900*, obra de Benjamin que é indicada na epígrafe de *Formas de voltar para casa* e inspira boa parte do romance chileno.

parecidos que estão registrados nessa obra. O primeiro é relatado no início da narrativa de Zambra e se trata do terremoto de 1985 no Chile; o segundo aparece no final do romance e se trata de outro terremoto registrado no mesmo país, desta vez em 2010. Esses dois acontecimentos servem, do ponto de vista do encadeamento e da organização textual, para dar início e para apresentar um desfecho à história, tornando-a cíclica. Sobre essa forma narrativa, encontramos referências na epopeia ou mesmo na narrativa oral: o primeiro deles, a epopeia, seria o formato entendido como um dos predecessores do romance; o segundo, a narrativa oral, seria a forma mais pura de se narrar.

Em *O Narrador*, Benjamin dialoga com a *Teoria do Romance* anteriormente postulada por Georg Lukács e, tal como isso, insere o texto romanesco num quadro de narrativa que tem uma relação diferente com o tempo, da mesma forma que seus personagens e narradores. O que está contido nessa ideia é o pensamento de que a narrativa antiga era fechada em si mesma, ou seja, tinha um ponto de partida e um ponto de chegada, um recorte espaço-temporal determinado e limitado. Sendo assim, tanto a narrativa, quanto seu próprio herói, dentro da epopeia grega, por exemplo, partiam de um determinado ponto para, ao final, regressar a ele. Esse movimento é, como vimos, identificado também no romance de Alejandro Zambra que escolhe, apesar dos desvios e do “caminho labiríntico”, voltar ao início, mesmo que de maneira alegórica, ou seja, usando apenas a imagem do terremoto.

Em *Formas de voltar para casa*, então, vemos um narrador que busca na narrativa antiga uma inspiração: a de produzir o “formato” de sua história de acordo com uma tradição de história cíclica e fechada. Contudo, a inspiração oriunda da narrativa clássica se encerra nessa única característica. Isso porque, de acordo com Benjamin, a narrativa clássica também assinala necessariamente uma *moral da história* fechada, capaz de transmitir uma sabedoria acumulada, o que não é o caso nem do narrador do romance de Zambra, nem mesmo da obra de uma maneira geral. Nesse ponto, *Formas de voltar para casa* se aproxima mais da proposta de oferecer ao leitor um *sentido da vida* aberto, característica que Benjamin atribui à narrativa moderna. Nas palavras de Benjamin, o romance “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.” (Benjamin, “O narrador” 213)

Para além do que os terremotos simbolizam do ponto de vista estrutural do texto, podemos compreender esses episódios também como índices da experiência. Tais

experiências estão ligadas à morte e, por isso, exercem uma função específica dentro da narrativa e, principalmente, dentro da vida do sujeito. De acordo com Walter Benjamin, uma experiência ligada à iminência da morte acaba chancelando uma espécie de autoridade ao sujeito, tornando-o apto a contar determinada história. Benjamin diz que:

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (Benjamin, 1985, p. 207)

O narrador de *Formas de voltar para casa* tinha nove anos quando passou pelo primeiro terremoto e isso deu a ele, e a outras crianças da mesma região, a possibilidade de refletir sobre a morte, mesmo que de maneira infantil, como mostra o seguinte trecho:

Alguém teve a ideia de fazer testamentos e de início nos pareceu uma boa, mas logo descobrimos que isso não tinha sentido, pois se viesse um terremoto mais forte o mundo se acabaria e não haveria ninguém a quem deixar nossas coisas. Depois imaginamos que a Terra era como um cachorro se sacudindo e que as pessoas caíam como pulgas no espaço e pensamos tanto nessa imagem que nos deu um acesso de riso e também nos deu sono. (Zambra, 2014, p. 13)

Ora, uma criança que pensa em fazer testamentos e decidir o que pode ser feito de suas próprias coisas depois de sua morte é, obviamente, alguém que tomou conhecimento muito precocemente da finitude e da efemeridade da vida. Entretanto, a imaturidade, a falta de vivência e a pouca experiência de vida impedem, naturalmente, que o narrador adquira esse estatuto de “narrador”, no sentido benjaminiano, ainda na infância. Sua “autoridade” para narrar só é adquirida a partir do segundo terremoto, aquele registrado em 2010 durante o momento de enunciação da narrativa. É precisamente logo após esse segundo terremoto que o narrador relembra do primeiro, fazendo as duas experiências se tocarem e revelarem para ele sua importância. O narrador, então, reflete: “O que me havia levado a narrar o terremoto de 1985? Eu não sabia, não sei. Sei, no entanto, que durante aquela noite tão distante pensei pela primeira vez na morte.” (Zambra, 2014, p. 155)

Assim, a experiência da morte iminente, que abre e que também fecha o romance de Zambra, serve para dar ao sujeito o título de narrador. De acordo com Benjamin, a partir da experiência da iminência da morte, tudo o que foi vivido pelo sujeito conseguirá tomar “uma forma transmissível”. Aqui podemos pensar nos sujeitos mais velhos que, ao se aproximarem do momento da morte, punham-se a narrar, passando toda sua experiência adiante, aos mais jovens. É esse o quadro que Benjamin pinta no início de *Experiência e pobreza*, acreditando que a ideia de experiência humana se traduzia nessa ordem natural da vida social. Ele diz: “Sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na sempre aos mais novos.” (Benjamin, 2016, p. 85) Ora, se voltarmos ao narrador de *Formas de voltar para casa* encontraremos um sujeito que, em seu momento de enunciação, possivelmente está se preparando para trocar de lugar nesse jogo, passando do grupo dos que “ouvem” a experiência alheia, ao grupo daqueles que efetivamente “narram” sua experiência. O exercício de narrar parece ser, para ele, uma forma de organizar essa narrativa, ou de recomeçar essa experiência, como veremos mais adiante.

Mas, voltando ao que Benjamin propõe sobre os sujeitos que repassam sua experiência, ainda dentro dessa categoria dos “mais velhos” capazes de repassar determinada história, ele elege dois representantes para simbolizar a experiência do passado. Para Benjamin, numa época em que a tradição oral funcionava efetivamente como meio de transmissão de sabedoria havia, por exemplo, os marinheiros comerciantes que viajavam, nutriam-se de coisas provenientes de outros lugares e voltavam ao seus povoados para contar e dar a eles novos saberes. Em contrapartida, havia também o camponês sedentário, cuja experiência se concentrava na história de seu povo geograficamente estático, mas que acumulava, da mesma maneira que no caso do marujo, um apanhado de saberes.

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. [...] No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Benjamin, 1985, p. 198-199)

Essas duas categorias apresentadas por Benjamin servem apenas para que ele contextualize o “antes”. Quer dizer, o que Benjamin propõe em *O Narrador* é justamente uma reflexão sobre o fim dessas duas categorias. Com isso ele expõe um terceiro exemplo de vida e de experiência: o do combatente da Primeira Guerra Mundial. Sobre esse personagem, o que Benjamin vai dizer é que excepcionalmente ele se tornou, apesar da vivência, incapaz de transmitir suas experiências. O combatente que participou da Primeira Grande Guerra foi de tal maneira exposto à morte e à catástrofe que, ao invés de transformar-se em um narrador, ele acabou ficando mudo. Essa capacidade de provocar a mudez no narrador e impedir que o relato aconteça, Benjamin chama de *pobreza de experiência*. A partir disso, atesta Benjamin, podemos perceber que “[...] o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (Benjamin, 1985, p. 198)

Portanto, dentro do universo benjaminiano temos de um lado o ancião, seja ele camponês ou marujo, que transmite sua experiência a determinado grupo; de outro lado temos o combatente da Grande Guerra que, apesar de ter vivido tanto quanto o ancião, nada de experiência tem a transmitir, porque a terrível iminência da morte o deixou mudo. Voltando ao personagem que narra o romance de Zambra, nos perguntaríamos de qual desses dois lados ele poderia ser colocado. A resposta poderia ser, a partir de uma visão global da obra, a de que esse narrador não se encaixa em nenhum grupo, ou seja, ele não se aproxima de nenhuma das propostas de sujeito da experiência que Benjamin instituiu. Isso ocorre porque no romance *Formas de voltar para casa* uma das coisas que mais se sobressai é o ressentimento que o narrador demonstra por, supostamente, não ter experiência alguma para contar.

Quer dizer, o que se estabelece de antemão na narrativa de Zambra é a oposição entre *sujeitos com* e *sujeitos sem* vivência³, logo sujeitos com ou sem experiência. E é precisamente esse ressentimento tão claramente exposto que torna necessário observar essa obra sob o ponto de vista da experiência. A ideia de experiência aqui é latente porque é justamente esse conceito que o narrador tanto questiona ao narrar suas memórias. Essa experiência, ou falta de experiência, a que o narrador se refere, está

³ Usamos o termo “vivência” por falta de outro que seja mais apropriado, mas é importante ressaltar que nesse ponto estamos tratando da vivência no sentido mais comum, não no sentido benjaminiano. Na obra de Benjamin, “experiência” e “vivência” são conceitos específicos, que se relacionam com a ideia de coletividade *versus* individualidade.

ligada, naturalmente, ao acontecimento histórico que serve como plano de fundo do enredo: a ditadura militar chilena. Sendo assim, seu ressentimento de não ter experiência se relaciona à ideia de não ter efetivamente sofrido o que as vítimas do regime sofreram:

De todos os presentes eu era o único que provinha de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura: meus amigos tinham crescido lendo os livros que seus pais ou seus irmãos mortos tinham deixado em casa. Mas na minha família não havia mortos nem havia livros. (Zambra, 2014, p. 98)

Essa “diferenciação” que o narrador propõe entre ele e alguns de seus pares chega a receber, na obra, uma nomenclatura específica. Ao fazer essa distinção entre aqueles que tiveram algum tipo de vivência e os que não tiveram, durante o regime militar, o narrador os classifica em *personagens principais* ou *personagens secundários*. Obviamente o que o narrador tenta fazer é, tal como na obra de Benjamin, aproximar a ideia da experiência humana ao universo literário. Tal qual Benjamin, que pensa o sujeito como um “narrador”, ou seja, como alguém que domina a técnica narrativa, Zambra pensará a experiência dos sujeitos a partir da classificação dos personagens utilizada especialmente em enredos romanescos. Com isso, acompanhamos a narrativa identificando, assim, as pessoas que são os “personagens secundários” e que se identificam com a figura do narrador, e também as pessoas que são os “personagens principais” e que se diferem ou se opõem ao narrador na questão da experiência. Todo esse exercício é feito, naturalmente, com vistas para o cenário “real”, assim como para a História “real”.

Naturalmente, essa classificação não é fixa, nem dogmática ou universal. No segundo capítulo do romance de Zambra, intitulado *A literatura dos pais*, os adultos são colocados como os personagens principais da História, enquanto que as crianças seriam os personagens secundários:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Mal-dizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (Zambra, 2014, p. 54)

Apesar dessa ideia genérica de que os adultos estavam no centro da ação contra o regime militar, mais adiante o narrador aos poucos se reaproxima dos próprios pais e percebe que eles, mesmo tendo vivido a vida adulta durante a ditadura, não pertenciam à classe dos personagens principais. Quer dizer, no grupo daqueles personagens secundários, ou vazios de vivência e de experiência, não estavam apenas as crianças, que eram privadas desse grupo por incapacidade de decifrar a complexidade do momento político e de lutar contra as injustiças. Nesse mesmo grupo em que as crianças estavam, o narrador coloca também seu pai e outros sujeitos adultos que, voluntariamente, abstiveram-se de participar daquela vivência, ou seja, não fizeram parte da militância política – fato que, inclusive, incomoda profundamente o narrador.

Nesse exercício de identificação dos personagens secundários da história real, o narrador que tem como profissão, inclusive, a escrita literária, reaproxima mais uma vez a ficção da “realidade”. Assim, ele fala das crianças com quem convivia, fala de seus pais e de outros adultos que estiveram à margem da história, mas lembra também de Berta Bovary, uma personagem secundária do clássico romance francês *Madame Bovary*. Essa inclusão, naturalmente, tem a ver com a intenção, identificada tanto em Benjamin quanto em Zambra, de tentar compreender a vida a partir de categorias do universo da literatura.

Agora procuro Berthe no romance. Recordava apenas o momento, no capítulo cinco da segunda parte, em que Emma olha Berthe e pensa, perplexa: “Como essa criança é feia”. E a terrível morte de Charles, quando Berthe pensa que seu pai está brincando: “Achando que ele queria brincar, ela o empurrou suavemente. Ele caiu no chão. Estava morto.” (Zambra, 2014, p. 57)

Do outro lado, dentro do grupo dos personagens principais apresentados pelo narrador de *Formas de voltar para casa*, estão: Eme, sua ex-esposa; um professor de história da época do colegial; a colega de infância chamada Claudia e toda a família dela que fazia parte da vizinhança em Maipú, lugar onde o narrador morava quando criança. Todos esses sujeitos não estão completamente mudos, como se espera daqueles que viveram situações-limite ligadas à morte, tal qual o combatente de guerra descrito por Benjamin. Contudo, todos esses personagens demonstram, em alguma medida, dificuldades em expor sua vivência durante a ditadura militar chilena, todos tremem ao tentar repassar essa experiência e temem seu retorno. É o que acontece com o professor de história do narrador no período de redemocratização:

Certa manhã três ladrões que fugiam da polícia se refugiaram no estacionamento do colégio e os policiais os seguiram e dispararam dois tiros para o alto. Assustados, deitamos no chão, porém, uma vez passado o perigo, ficamos surpresos ao ver que o professor chorava debaixo da mesa, com os olhos apertados e as mãos nos ouvidos. Fomos buscar água e tentamos fazer com que ele bebesse, mas no final tivemos que jogá-la na sua cara. Ele conseguiu se acalmar aos poucos enquanto lhe explicávamos que não, que os milicos não tinham voltado. Que podia continuar a aula – não quero estar aqui, nunca quis estar aqui, dizia o professor, gritando. (Zambra, 2014, p. 65)

O narrador que conta essa história demonstra empatia pelo professor de história e principalmente por sua experiência, apesar do ressentimento que permanece evidente pelo fato de não ter sido ele o dono desse tipo de vivência. Mas, além desse professor que passa rapidamente pela narrativa, assim como outros que são lembrados, há a personagem Claudia, a principal antagonista da história. Claudia seria a personagem principal entre os personagens principais, tanto da História oficial quanto da narrativa proposta pelo narrador. É ela a dona de todas as vivências reais que poderiam ter sido do próprio narrador; é a história dela que ele acaba contando ao narrar experiências ligadas ao período político mais obscuro de seu país. O narrador e Claudia se conhecem desde a infância e, em diversos momentos, o que se estabelece entre eles é uma espécie de competição, um jogo posto a partir das vidas tão diferentes dos dois, como demonstra o episódio a seguir:

Moro na vila dos homens reais, disse Claudia naquela tarde do reencontro, fitando-me nos olhos com seriedade. Moro na vila dos homens reais, disse de novo, como se precisasse recomendar a frase para continuá-la: Lucila Godoy Alcayaga é o verdadeiro nome de Gabriela Mistral, explicou, e Neftalí Reyes Basoalto, o nome real de Pablo Neruda. (Zambra, 2014, p. 25-26)

Ao contrário de Claudia, o narrador mora, durante a infância, em uma vila que havia sido construída no início da ditadura e que, portanto, não homenageava personalidades, não fazia referências ao passado. Os nomes das ruas desse lugar, chamado de Maipú, eram inventados, o que era motivo de chacota por parte de Claudia. Com isso, o jogo principal era de que ela, Claudia, era quem vivia no mundo real, enquanto que o narrador vivia em mundo de fantasias. Essa ideia relativa aos nomes das ruas é, naturalmente, mais uma alegoria ligando a ficção ao mundo físico. Mas, além disso, essa ideia pode nos levar à observação de outro dado importante para a experiência: a questão espacial. É no espaço coletivo que muitas vezes a história é marcada ou apagada e, dessa maneira, é necessário observar esse espaço para encontrar as marcas da experiência. Assim, o narrador percorre e reflete sobre muitos espaços de

sua própria experiência, desde a infância até a vida adulta, além de reconhecer locais significativos para aqueles que foram personagens principais da História.

Maipú, a vila onde o narrador morou durante a infância, é, naturalmente, o primeiro desses espaços em que sua experiência é colocada à prova. No momento da enunciação, especialmente, o narrador reflete sobre aquele espaço e o ressignifica ao pensar, por exemplo, qual fora o motivo do pai de Claudia se esconder justamente naquele lugar. Maipú torna-se, então, não um bairro qualquer como pensava o narrador quando criança, mas sim um local em que famílias silenciosas, insuspeitas e “sem história” viviam. Em outro momento da narrativa, quando o narrador já adulto reencontra Claudia, os dois passam pela frente do Estádio Nacional, local que serviu como centro de detenção para presos políticos, e o narrador relembra: “O maior centro de detenção de 1973 sempre foi, para mim, nada mais que um campo de futebol. Minhas primeiras lembranças são meramente esportivas e alegres.” (Zambra, 2014, p. 114)

O espaço, a paisagem e, principalmente, a transformação deles têm muita importância para Walter Benjamin quando ele trata da questão da experiência. Tanto em *O Narrador* quanto em *Experiência e pobreza*, uma cena se repete: a da devassadora destruição de cenários provocados por bombardeios durante a Primeira Guerra. Benjamin descreve uma “paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.” (Benjamin, 2016, p. 86)

Apesar dessa destruição e da mudez daqueles que participam dela, há uma forma de transformar a barbárie em algo positivo. Para Benjamin, são precisamente os artistas que conseguem cumprir essa papel de, a partir da destruição total, recomeçar algo de novo. Ora, o narrador de *Formas de voltar para casa* é um escritor profissional, portanto ele seria um desses sujeitos capazes de, a partir de sua arte, recomeçar depois da barbárie. Além disso, se retomarmos mais amiúde o texto de Benjamin, veremos que esse mesmo narrador não é, como ele diz, apenas um personagem secundário. Isso porque ele ouve os relatos de vivências dos outros, internaliza esses relatos, discute, comenta, reflete e, depois de tudo isso, adiciona à sua própria experiência. O narrador não é, portanto, vazio de experiência, ele tem a sua própria experiência e ele também a tem enquanto sujeito que pertence a um grupo, a uma geração. Para Benjamin, a experiência é constituída precisamente dessa maneira, englobando a vivência própria e a vivência compartilhada pelos pares de determinado sujeito. Assim, o narrador, ou seja,

aquele que detém a experiência, é alguém capaz de contar sua própria vida que nada mais é que “uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia”. (Benjamin, 1985, p. 221)

Assim sendo, o narrador de *Formas de voltar para casa* é mais do que um personagem secundário da história, portanto pode narrar; e ele é também um artista, ou seja, também tem a capacidade de reconfigurar o espaço destruído pela barbárie. Essa espécie de reconciliação consigo mesmo, e o “dar-se conta” dessa capacidade própria, aparece ao final do penúltimo capítulo da obra de Zambra, no qual enfim o narrador diz: “Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.” (Zambra, 2014, p. 99) Com isso, o narrador finalmente se assume no papel secundário de sujeito da experiência mas acaba por se colocar também no papel principal de narrador. E esse último papel ele recebe por entender a força de sua arte e a importância de sua “não-experiência”. E, logo após compreender isso, o personagem passa novamente pela experiência da morte, o segundo terremoto, para, enfim, começa a contar.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: Obras Escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas: v. III)
- _____. *Rua de mão única: Infância berlinsene:1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Experiência e pobreza*. In: O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.
- _____. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.