

LITERATURA, RITUAL E POLÍTICA: REFLEXÕES A PARTIR DA PRODUÇÃO CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN

Vinicius Dino

Graduando em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB)

RESUMO

Partindo do canônico texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, este artigo tem como principal objetivo problematizar a tese, contida naquele texto, da refuncionalização da obra de arte, segundo a qual esta adquire uma nova função a partir do advento das modernas técnicas de reprodução e do declínio do valor de culto. A reflexão sobre essa tese, bem como sobre a acentuação do aspecto político operada por Benjamin, é feita à luz das próprias análises

empreendidas por ele de obras literárias, seus respectivos autores e seus contextos sociohistóricos de produção. Para tanto, nos ocuparemos de tecer observações sobre as leituras que Benjamin faz de dois expoentes da literatura moderna: Charles Baudelaire e Nikolai Leskov, procurando identificar como aparecem, nas referidas leituras, os tensionamentos entre ritual e política enquanto práxis sociais nas quais as obras se inserem.

INTRODUÇÃO

Em seu canônico texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin introduz observações, formulações e enunciados que se configuraram como centrais para a teoria social e estética do século XX, possuindo o poder de influenciar diversos outros debates que vieram a se delinear desde então. O próprio autor, no início do texto, já anunciava suas intenções:

Os conceitos seguintes, *novos na teoria da arte*, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1993, p. 166; grifo meu)

Entre esses conceitos, que possuem em comum o fato de buscarem apreender a experiência estética em sua dimensão social e histórica, encontram-se dois pares que parecem ser de especial importância na teorização do autor acerca dos diferentes modos de existência das obras de arte através da história: o ritual e a política, e, como contrapartida no campo mais estrito do valor, a díade “valor de culto” e “valor de exposição”. Para Benjamin (1993, p. 171), a obra de arte sempre se caracterizou por uma existência “parasitária”, subordinada aos rituais: desde suas origens mágicas, passando pelos usos religiosos (dos quais a Idade Média é o exemplo mais expressivo), até as formas de culto do Belo surgidas no Renascimento (que ele considera, apesar de seu caráter profano, um tipo secularizado de ritual), ela se definiu em função de sua “aura”, sua aparição singular, única e autêntica. Solidária da práxis ritualística, a aura é justamente o elemento que confere o valor de culto da obra.

Com a reprodutibilidade técnica, argumenta o autor, a obra de arte se dessacraliza e caminha em direção a uma maior difusão e consumo por parte das massas. Liberada de qualquer obrigação de autenticidade e unicidade, ela é produzida e circula socialmente na forma de suas reproduções, dentre as quais não se pode mais identificar um único original. Adentrando um modo de existência típico da

modernidade, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica adquire assim um outro valor: o valor de exposição, baseado não mais na aparição aurática, mas em sua cada vez mais ampla exponibilidade. Esse modo ganha sua expressão mais paradigmática na forma do cinema e da fotografia, artes tecnicamente reproduzíveis por excelência. Nesse contexto, afirma Benjamin, a obra tem sua função social transformada: desvincula-se do ritual para fundar-se na práxis política. Não por acaso, em seguida, ele ilustra as relações entre arte e política procedendo a um comentário sobre as simultaneidades entre o cinema falado e o fascismo, tendo como ponto de contato a ênfase posta nos interesses nacionais.

Contudo, essa mudança de função não se dá de maneira linear e sucessiva, mas traduz-se na forma de dois polos em tensão dialética:

Seria possível reconstruir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. (BENJAMIN, 1993, p. 172-3)

Este artigo tem como principal objetivo problematizar a tese da refuncionalização da obra de arte, bem como a acentuação do aspecto político operada por Benjamin, à luz das próprias análises empreendidas por ele de obras literárias, seus respectivos autores e seus contextos sociohistóricos de produção. Para tanto, ele se ocupará de tecer observações sobre as leituras que Benjamin faz de dois expoentes da literatura moderna: Charles Baudelaire e Nikolai Leskov, procurando identificar como aparecem, nas referidas leituras, os tensionamentos entre ritual e política enquanto práxis sociais nas quais as obras se inserem. Tendo como modelo de comparação os exemplos dados por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, retirados em sua maioria das artes visuais ou audiovisuais (escultura, pintura, fotografia e cinema), como sua leitura crítica dos autores pode ter fixado e tornado mais visíveis, no campo da literatura, os aspectos levantados naquele texto? Como se pode fazer dialogar as análises literárias de Benjamin com as concepções de ritual e política nele apresentadas? Como os autores e suas respectivas obras sintetizam os dois polos práticos (ritual e política)? Em que medida a afirmação de que com a reprodutibilidade técnica a obra se emancipa do ritual para se enraizar na política é um diagnóstico preciso que o autor faz de sua época, e em que medida ela é a expressão de um desejo, ou ainda, mais do que isso, a formulação consciente de uma “exigência revolucionária”, indissociável de um teor normativo? É para questões desse tipo que este trabalho busca esboçar respostas.

AMBIVALÊNCIAS DE BAUDELAIRE

A tarefa de confrontar o esquema benjaminiano de passagem do ritual à política com o caso concreto de Baudelaire, por conta da complexidade mesma não só do poeta, como também das análises empreendidas por Benjamin de sua obra, pode render mais intuições do que propriamente assertivas sólidas. No entanto, alguns aspectos sobressalentes de tal caso parecem iluminar de forma significativa as principais teses do esquema mencionado. A princípio, pode ser elucidativo tentar perceber o modo como o poeta se situa na sociedade, de maneira geral.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin discorre, entre outros temas, sobre a forma como o poeta pensa a multidão. Para Baudelaire (e Benjamin), ela é acima de tudo um corpo engendrado pela cidade moderna. Como um homem das massas urbanas, o poeta se posiciona frente ao turbilhão como um esgrimista: ele precisa abrir caminho, como em um duelo. Apesar disso, paradoxalmente, ele se sente na multidão melhor adaptado do que muitos de seus contemporâneos. Para Friedrich Engels, por exemplo, ela inspira sentimentos de repugnância e revolta, acompanhados da opinião de que, ao comprimir-se de tal forma em tão exíguo espaço, os seres humanos não podem senão abrir mão “da melhor parte de sua humanidade”.¹ Perspectiva que Benjamin explica: “O autor provém de uma Alemanha ainda provinciana; talvez não tenha confrontado jamais a tentação de se perder em uma torrente humana.”² Para Baudelaire, por outro lado, “a massa é de tal forma intrínseca que em vão procuramos nele a sua descrição”³, como Benjamin pontua. Assim, como é o caso das passagens, as galerias que se proliferavam na Paris do século XIX, essa massa é indissociável da própria experiência do poeta na metrópole, a despeito da escassez de referências explícitas. Sua lógica, inevitavelmente, já está incorporada na própria estrutura perceptiva do lírico. Expressão máxima disso é a própria *flânerie*: o *flâneur* se sente ameaçado pela multidão, ao mesmo tempo que atraído. “Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela”⁴. Essa é a “dialética da *flânerie*”: “por um lado, o homem se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido.”⁵

Nesse contexto, para pensar de que modo a relação do poeta com a multidão poderia ser política, há um aspecto que é especialmente relevante: como Benjamin observa, “não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo

1 BENJAMIN, 1989, p. 114.

2 BENJAMIN, 1989, p. 115.

3 BENJAMIN, 1989, p. 115.

4 BENJAMIN, 1989, p. 121.

5 BENJAMIN, 1989, p. 190.

estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas.”⁶ E é justamente dessa massa amorfa que “Marx tinha, como sua missão, extrair a massa férrea do proletariado”⁷. Com efeito, a experiência de Baudelaire na multidão, apesar de ser um solo prático no qual sua poesia se enraíza, não parece a princípio se identificar muito precisamente com o prognóstico que Benjamin apresentava para a arte sem aura da modernidade, segundo o qual ela se aproximaria crescentemente da política. Desse ponto de vista, é possível mesmo remeter aos próprios apontamentos de Marx sobre as camadas boêmias da sociedade, e que Benjamin retoma em seu texto *Paris do Segundo Império*. “A massa indefinida, diluída e disseminada por toda parte, a qual os franceses denominam a boêmia”⁸ é, segundo aquele, composta principalmente por conspiradores profissionais, cuja meta nas movimentações sociais é imediatista e se refere a motins miraculosos e de pouca base racional. Antes de proletários, são plebeus, que desdenham da autêntica consciência de classe. E é precisamente com essa camada social de conspiradores e frequentadores de tavernas, com suas idiossincrasias, hábitos e opiniões, que Benjamin identifica Baudelaire; seu lema poderia ser aquele enunciado por Flaubert: “De toda a política só entendo uma coisa: a revolta!”⁹

Dessa síntese, pode-se extrair uma primeira ambivalência baudelairiana: seu modo de relacionar-se com o mundo político (ou de relacionar-se politicamente com o mundo) é inevitavelmente ambíguo e idiossincrático. Longe de engajar-se inequívoca e explicitamente na luta de classes, como seria ao gosto do marxismo, o poeta prefere posicionar-se à margem, no mundo à parte da boêmia. No entanto, também recusa-se a qualquer assimilação pacífica à sociedade burguesa: a atitude de *épater le bourgeois*, nesse sentido, é o canal da revolta de que falava Flaubert.

Outra faceta relevante da forma peculiar de inserção social de Baudelaire, intimamente relacionada com o contato direto com as massas, é descrita ainda em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: a centralidade do que Benjamin nomeia como “experiência do choque”. Não é por não corresponder ao modelo exemplar do proletário, que Baudelaire deixa de observar essa estrutura da experiência que é típica da modernidade, a partir da qual Benjamin estabelece correspondências com uma de suas expressões particulares mais paradigmáticas: o modo como o trabalho passa a ser executado. No trabalho industrial, a duração dos processos artesanais

6 BENJAMIN, 1989, p. 113.

7 BENJAMIN, 1989, p. 114.

8 BENJAMIN, 1989, p. 10.

9 BENJAMIN, 1989, p. 11.

é substituída pela constante interrupção violenta. Em outras palavras, as etapas da produção são separadas pela pura irrupção do *choque*. Dessa forma, a divisão do trabalho engendra também indivíduos autômatos e habituados à repetição dos mesmos gestos: a alienação se constitui como seu alheamento à experiência. Porém, em um outro espaço social, mais próximo a sua própria existência boêmia do que o ambiente da fábrica, Baudelaire observou a experiência do choque: além das ruas e de sua multidão, ela se manifesta no mundo dos jogos de azar. Segundo Benjamin, ele era fascinado por tal mundo, apesar de não haver indicações de que fosse adepto de suas práticas. A figura do jogador encarna o heroísmo da modernidade, o espetáculo do jogo é onde ele se configura como o complemento moderno da imagem arcaica do gladiador. A sociedade burguesa procura contê-lo, civilizá-lo, mas o espetáculo mundano do jogo é um modo pelo qual sua época encerra o heróico. Entretanto, o imperativo do ganho, a lógica voltada para um futuro permeado de descontinuidade, na forma dos movimentos bruscos das partidas, impede que a experiência¹⁰ seja colocada em primeiro plano e mesmo que venha a se completar.

Acima de tudo, a experiência do choque é a antítese da aura. Nesse ponto, a percepção baudelariana da modernidade encontra mais especificamente a problemática da perda do valor cultural (e ritual, portanto) da arte. Como observa Proust, o tempo em Baudelaire é desagregado, e só reencontra sua integridade original, que é condição e contrapartida da experiência, em momentos específicos, como aqueles em que se fazem notar as *correspondências* entre as coisas. A noção de correspondência é, ela própria, caudatária de uma percepção aurática do Belo. Se, para Baudelaire, “Como ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.”¹¹, essa percepção só pode se constituir, segundo Benjamin, “em uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível.”¹² Contudo, longe de aderir a um anacronismo ingênuo, Baudelaire é consciente dos próprios limites. Empresário de si mesmo, em uma época de autonomização do campo literário e de mercantilização de suas produções, com ele “o poeta declara pela primeira vez seu direito a um valor de exposição”¹³. Com efeito, como formula Benjamin, ele inscreveu com segurança em sua obra poética o declínio da aura, e o fez de forma cifrada principalmente nos inúmeros momentos, distribuídos em *As Flores do Mal*, em que trata do olhar e do

10 “Experiência” aqui colocada enquanto conceito específico, que Benjamin opõe à “vivência”.

11 BENJAMIN, 1989, p. 132.

12 BENJAMIN, 1989, p. 132.

13 BENJAMIN, 1989, p. 159.

olho humano. Consciente também de sua missão, ele se coloca a tarefa de criar um novo padrão para a poesia lírica.

Nenhuma outra imagem exprime tão bem esse impasse quanto aquela elaborada na prosa *Perda da Auréola*. Nela, a auréola desliza da cabeça do poeta, acotovelado pela multidão, e cai no chão do *boulevard*; a que ele reage aceitando sua mundanidade, que ao menos pode oferecer solução para o tédio: “E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal.”¹⁴

A experiência de Baudelaire, assim, se inscreve nos marcos dessa outra ambivalência: por um lado, a necessidade de se resguardar do choque, da fragmentação e da reprodutibilidade para que alguma forma de culto do Belo seja possível; por outro, os problemas colocados à aura frente a limitações que são, acima de tudo, históricas. Questão essa que pertence ao domínio da arte, de forma mais geral, mas que se expressa de forma especialmente significativa na difícil posição do lírico frente ao “auge do capitalismo”. Do seu ponto de vista, a modernidade é esse equilíbrio mesmo entre as novas sensações e o seu custo pra sociedade.

FORMAS HISTÓRICAS DA NARRAÇÃO

Em *O Narrador*, Benjamin apresenta um autor que funde em sua obra, de maneira dialética, a narração tradicional com a modernidade dos meios técnicos de reprodução e difusão. Com efeito, Leskov apresenta em sua prosa muitas das propriedades do narrador arquetípico que Benjamin descreve a partir dos dois tipos ideais do viajante e do camponês; a despeito disso, é um romancista: assim, suas narrativas são presas ao livro, em vez de terem lugar na oralidade. Na distinção que este estabelece entre as diversas formas que a narrativa tomou historicamente, bem como na análise das limitações que essa mesma narrativa encontra na modernidade, com o declínio da experiência e de sua transmissibilidade, talvez esteja uma importante chave de interpretação que abre caminho para a reflexão sobre o modo como ritual e política se equilibram em Leskov.

Já no início do texto, Benjamin pontua que ao descrever Leskov como narrador, o efeito obtido é menos uma aproximação, e mais um distanciamento deste em relação a quem o percebe. De fato, a distância é um dos elementos constituintes da própria aura, conforme elaborado pelo autor em outros lugares. Para que possa ser reconhecida, ela não pode senão se constituir como a aparição de algo distante.

14 BENJAMIN, 1989, p. 144.

Nesse caso em específico, essa distância se encontra aumentada pelas próprias condições históricas em que se situa: em um cenário de declínio da experiência, sua aparição na forma de narração se torna ainda mais rara. Porém, para além da presente conjectura de um possível caráter aurático da narração, Benjamin identifica de forma concreta duas expressões ideais do narrador tradicional, que se interpenetram nas demais versões específicas: o camponês sedentário e o marinheiro viajante. O primeiro acumula experiências ao longo do tempo, já o segundo, transitando através do espaço. Ambos podem ter suas raízes fixadas nos tempos medievais; e, importante sublinhar, possuem em comum o fato de serem artífices da narração em sua forma oral.

Esse último aspecto vale a pena ser ressaltado na medida em que deixa ver a singularidade da narração, que Benjamin diferencia do romance, sendo este último caracterizado pela técnica de difusão diferenciada. Este é dependente da imprensa, e seu autor é um indivíduo isolado, diferente do narrador, que alimenta e é alimentado por uma tradição oral coletiva. Nesse ponto, cabe interpelar essa tradição, com o intuito de apreender melhor sua própria natureza. Segundo Benjamin,

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. (BENJAMIN, 1993, p. 210.)

Dessa forma, a memória se impõe como elemento central da narração, e também como princípio gerador e inspirador da poesia épica. Que, por sua vez, “contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance.”¹⁵ As narrativas precisam ser contadas, performatizadas, e sua origem remonta à epopeia. Na elaboração de Benjamin, a memória épica é a musa da narração: tal memória se reproduz precisamente ao ser narrada. O narrador, por mais que conte versões de uma história secularizada (o que o diferencia do cronista, que está referido a uma história religiosa), se situa em uma rede de especificidades na qual sua produção simbólica faz sentido e, diferentemente do paradigma do romance, que se apresenta liberado de uma práxis imediatamente coletiva, sua prática é constituída por um tipo de performatização em particular. Nesse sentido, é possível afirmar que a narração de que fala Benjamin, na condição de filha da épica, existe, na verdade, *de forma*

¹⁵ BENJAMIN, 1993, p. 211.

ritualística ¹⁶.

De forma semelhante, a possível política interna à produção de Leskov não é explícita: se constitui como uma política da experiência, pois diz respeito, acima de tudo, às condições de sobrevivências desta em um mundo onde “suas ações estão em baixa” ¹⁷. Nesse contexto, o polo da política aparece de maneira complexificada: ele aparece não como atributo característico da reprodutibilidade técnica em si, mas mais como substrato da experiência ritualística da narração, mais especificamente na medida em que ela sobrevive no hostil mundo moderno – e “assegura a possibilidade de sua reprodução” oral. Nisso consiste a dialética entre ritual e política em Leskov: trata-se de uma forma literária que remonta à narração ritual, ao mesmo tempo em que é difundida por meio da técnica moderna.

Assim, em *O Narrador*, Benjamin não faz referência direta, ou se preocupa em aplicar à análise, seu repertório de conceitos elaborados para teorizar acerca da questão da reprodutibilidade técnica. No entanto, é possível, em um esforço comparativo, perceber temas semelhantes que subjazem ambas as reflexões. Nos dois casos, o autor nos coloca diante de uma mudança histórica sensível e observável, que se faz presente nas formas também históricas de se produzir e perceber arte; no entanto, nem todas as nuances e consequências dessa mudança parecem realmente terem sido compreendidas. Pela figura do narrador, tem-se acesso não somente à imagem de uma práxis ameaçada pela sociabilidade moderna, segundo Benjamin, mas também a um modelo através do qual pode-se perceber o presente e as transformações que ele imprime sobre as antigas formas de transmissão de experiências. Ao retratar Leskov, um romancista, enquanto narrador - o que em um julgamento apressado poderia ser considerado um contrassenso, pelo próprio fato do autor praticar a forma romance -, Benjamin chama atenção para a dialética de suas próprias classificações. Mais do que rótulos exclusivos, os polos da narração, da épica, da aura, do ritual e da política são forças dinâmicas cujo arranjo não exclui a possibilidade de composições novas, como mostra Leskov.

¹⁶ Segundo o antropólogo Stanley Tambiah, na tradução livre de Mariza Peirano: “O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance.” (TAMBIAH apud PEIRANO, 2003, p. 8)

¹⁷ BENJAMIN, 1993, p. 198.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esquema elaborado por Walter Benjamin para descrever o modo de existência das obras de arte na modernidade, em comparação com outros tempos históricos, longe de ter uma leitura unívoca e definitiva, apresenta diversas facetas passíveis de serem exploradas. Uma delas diz respeito especialmente à literatura, e aos questionamentos surgidos desse confronto. Como pode, em última instância, ser compreendida a literatura em relação aos conceitos de Benjamin, que trazem consigo a proposta de uma teoria estética renovada? Mais do que propor aplicações rígidas dos conceitos, é da construção de pontes entre pontos internos à obra de Benjamin, que este trabalho buscou tratar. Acreditando, nesse sentido, estar sendo fiel a uma perspectiva metodológica básica do autor: a da construção de constelações, ligando pontos luminosos que se possam fazer compreender mutuamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, volume III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Obras escolhidas, volume I: Magia e técnica, arte e política;** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.