

NARRATIVAS E ANOTAÇÕES: OBSERVAÇÕES SOBRE A ESCRITA ENSAÍSTICA EM VALTER BENJAMIN E PAUL VALÉRY

NARRATIVES AND NOTES: OBSERVATION ABOUT ENSAISTIC
WRITTING ON WALTER BENJAMIN AND PAUL VALÉRY

Alexandre M. Botton¹

Resumo

O presente estudo se propõe a encontrar algumas interseções entre a ensaística de Walter Benjamin e Paul Valéry. Para mediar tais interseções utilizaremos algumas observações feitas por Theodor Adorno acerca do ensaio como modelo de reflexão que mais se aproxima da forma literária. O conceito benjaminiano de experiência, as anotações marginais de Valéry e o procedimento ensaístico de Adorno, são mobilizados para sustentar a possibilidades desta aproximação.

Palavras-chave: Ensaística; Experiência; Benjamin; Valéry.

Abstract

This study aims to find some intersections between the essayist Walter Benjamin and Paul Valéry. To mediate such intersections will use some remarks made by Theodor Adorno about the essay as a reflection model that is closest to the literary form. The Benjamin's concept of experience, marginal notes Valéry and essayistic procedure Adorno, are mobilized to support the possibilities of this approach.

Keywords: *Essayist; Experience; Benjamin; Valery.*

¹ Professor de Filosofia na Universidade do estado de Mato Grosso, UNEMAT, campus de Tangará da Serra. Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Este ensaio é um resultado parcial do projeto de pesquisa "NATUREZA, CULTURA E SOCIEDADE: O saber sedimentado em coletâneas de narrativas populares" GPO/ UNEMAT.

O conceito de experiência certamente ocupa um papel central na obra de Walter Benjamin, sobretudo em seu conhecido ensaio sobre o narrador. No entanto, o texto benjaminiano se põe tão afincado à imagem do narrador, que às vezes tem-se a impressão de que é possível lê-lo como uma peça mais apologética do que propriamente teórico-filosofica. Ao analisa-lo, pois, a partir de seu conceito de experiência ressaltaremos algumas afinidades entre a forma como Benjamin constrói seu texto e o objeto sobre o qual escreve. Num segundo momento, trabalharemos com o também ensaístico *Degas, dança e desenho* de Paul Valéry. Procuraremos pontos de convergência entre o modelo de escrita de Benjamin e Valéry. Para tanto, usaremos como elemento mediador uma série de observações feitas por Theodor Adorno acerca do gênero ensaístico e, particularmente, sobre *Degas, dança e desenho* de Valéry. Assim, pretendemos tecer observações sobre procedimentos que se encontram no limiar entre a teoria literária e a reflexão estético-filosófica e cujas propriedades mais evidentes se encontram simultaneamente em Benjamin e Valéry.

BENJAMIN: EXPERIÊNCIA E NARRATIVA

Em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” Walter Benjamin afirma que o narrador é uma figura cada vez mais distante de nossa cultura. Mais do que lamentar a perda da experiência narrativa, ou tentar reaproximá-la de sua época, a pretensão de Benjamin era de entender os motivos desse distanciamento. Ele sabia que para compreender a situação do narrador não bastava fazer a apologia deste artista cada vez mais raro: a defesa da narrativa deveria levar em consideração os elementos sociais e culturais que proporcionaram o declínio do narrador. Seja como for, a “experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1996, p. 197) é uma expressão que ainda perturba. Não obstante, é preciso lembrar que isso foi dito em um texto de 1936, de forma que hoje poderíamos objetar que sua previsão talvez não tenha se confirmado, dadas as recentes e contínuas publicações do gênero narrativo. Assim, antes de qualquer especulação acerca do fim da arte de narrar, é prudente analisar as condições que, segundo Benjamin, contribuíram para seu declínio.

Como o tema é espinhoso, e o ensaio sobre o narrador um texto bastante denso, prefiro deter-me num único ponto a partir do qual acredito ser possível lançar alguma luz sobre questões que ampliam o debate e recaem sobre a forma como Benjamin trabalha a figura do narrador. O tema em questão é a experiência: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1996, p. 198). São dois os principais tipos de oradores que, segundo Benjamin, contribuíram para que a narrativa se firmasse como uma experiência transmissível: o primeiro tipo é o camponês sedentário, aquele que conhece de longo tempo o lugar onde mora, o outro é o marinheiro comerciante que acumula histórias de lugares distantes, suas histórias vêm de longe e resultam de sua experiência de vida. Mas também as histórias que o camponês preserva vêm de longe, de uma distância temporal, no caso e são frutos de experiências muitas vezes transmitidas, contadas e recontadas.

É importante observar, no entanto, que a narrativa não depende apenas da coexistência destes dois modelos de narradores, mas, sobretudo de sua interpenetração, ou seja, da troca de experiências

entre o narrador do tipo sedentário e o estrangeiro. Isolados, cada um deles possui um campo de abrangência muito limitado. Benjamin observa que, na idade média, “O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina e cada mestre tinha sido aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1996, p. 199). Essa imagem remete a um processo de trabalho extinto com o advento da era industrial. O trabalho do artesão, responsável por todo o processo de criação e fabricação de um produto é compatível com a tarefa do narrador, também responsável por todo o processo da narrativa. Tanto a troca de saberes práticos relativos ao ofício do artesão quanto à troca de histórias estão na base da experiência que fomenta a existência do Narrador. Assim, a autoridade do narrador é compatível com a soma de experiências relacionadas simultaneamente à esfera do trabalho e da imaginação.

Para ilustrar melhor a imagem do artífice que é o narrador, Benjamin lança mão de algumas passagens de ensaios do poeta e crítico francês Paul Valéry. Segundo Valéry o trabalho artesanal imita a natureza ao produzir, pacientemente, seus mais elaborados artefatos: “Iluminuras, marfins profundamente entalhado; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcida [...] - todas essas produções da indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava” (VALÉRY, apud, BENJAMIN, 1996, p. 206). Mas hoje o tempo conta, mais ainda que na época em que Valéry e Benjamin escreviam seus ensaios. Esses ensaios também imitavam a forma artesanal das narrativas, também eles eram o resultado da superposição de inúmeras camadas de observações, apontamentos e análises, como veremos no item seguinte.

Nos ensaios de Walter Benjamin a imaginação é tão fundamental quanto a experiência o é para a narrativa. O acúmulo de observações e análises que concorrem para suas interpretações sempre originais e profundas deriva de uma cuidadosa combinação entre as imagens resultantes de inúmeras leituras e releituras atentas. Para este ofício laborioso, a imaginação é algo imprescindível. É ela quem promove o enlace entre o conhecido e o desconhecido e, assim procedendo, põe o pensamento em movimento, faz avançar nossa capacidade de compreender o mundo. “Na acepção kantiana, a imaginação é a faculdade intermediária, que liga as intuições da Sensibilidade aos conceitos do Entendimento” (NUNES, 2002, p. 51). Mas, para Kant, é o entendimento, nossa capacidade de conceituar, que determina o alcance do conhecimento, ou seja, tanto a imaginação quanto a sensibilidade precisam estar subordinadas aos conceitos. Benjamin, por sua vez, extrapola os limites propostos pela concepção kantiana do conhecimento: em suas teses a imaginação atua no mesmo nível do entendimento, pode-se dizer que de maneira coordenada com as faculdades de sentir de conceituar. Disso deriva uma escrita ensaística muito mais próxima de seus objetos, das narrativas, no caso, do que as modernas teorias do conhecimento.

A escrita ensaística deve muito à figura do narrador: ao contrário do artigo científico, por exemplo, o ensaio é um gênero que privilegia o momento expositivo e reflexivo em vez da aplicação de conceitos e da exatidão dos resultados dessa operação. Se, para Benjamin, uma das duas principais origens do narrador é o viajante, para Theodor Adorno, certamente influenciado por Benjamin, o ensaio é comparável a um estrangeiro que por conta própria tenta aprender a língua do país onde se encontra.

Thaumazein, Ano VII, v. 9, n. 17, Santa Maria, p. 56-62, 2016.

Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com uma lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. (ADORNO, 2003a, p. 30)

A figura do ensaísta corresponde ao já extinto literato, espécie de teórico, a qual pertencia Walter Benjamin e seu ensaio sobre o narrador possui várias características semelhantes à experiência narrativa: tal como o artífice ele elabora seu texto sobrepondo observações a respeito dos principais tipos de narradores; as atividades profissionais e as afinidades literárias de Nicolai Leskov; as nuances do contexto histórico e social do narrador; o declínio da narrativa e a ascensão da informação, para depois tornar a falar sobre Leskov, a relação entre o trabalho (e o contexto social) do artífice e a experiência. Assim, um feixe de temas que envolvem a narrativa são constantemente revisitados, como o artesão que, pacientemente aplica várias e finas camadas de verniz, para este lentamente penetre no objeto e resulte num acabamento perfeito e duradouro. Conceitos como experiência e narrativas são constantemente retrabalhados no “Narrador”, e a cada vez revelam diferentes nuances de sentido, como as palavras aprendidas sem dicionário pelo estrangeiro da metáfora empregada por Adorno, o modo de proceder do ensaio valoriza mais a experiência do conhecimento da arte de narrar, presente nas várias famílias de narradores, do que a definição exata do que seja a narrativa. Assim, ao afirmar que a experiência da narrativa está em vias de extinção, Benjamin talvez não quisesse dizer que a narrativa está liquidada, mas que a existência de narradores oriundos da tradição oral não é mais possível porque o modelo de experiência que os alimentava já não é mais possível.

PAUL VALÉRY: NOTAS À MARGEM

Desde as primeiras frases do livro *Degas, dança, desenho* pode-se perceber neste livro de Paul Valéry um traçado que se reproduz no Benjamin do ensaio sobre Leskov, a saber, um modelo de análise que em vez de fragmentar seu objeto procura envolvê-lo em um feixe de considerações traçadas a partir de várias perspectivas. Nesse sentido, comporta-se como o estrangeiro que aprende as palavras de um novo idioma a partir dos diversos usos observados por sua experiência com a língua. O texto de Valéry prioriza a aproximação de sua escrita em relação à obra analisada, desde as margens até o interior, tal como fica dito nos primeiros parágrafos de *Degas, dança e desenho*.

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno destes poucos estudos de Eduard Degas.

Acompanharei essas imagens com um pouco de texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez e que tenha com estes desenhos não mais que uma ligação frouxa e relações menos estreitas. (VALÉRY, 2012, p. 15).

Esta passagem é citada no ensaio “O Artista como representante”, escrito por Adorno a propósito de *Degas dança desenho*. O ensaio de Adorno é mais do que uma tentativa de interpretação de uma obra agradável de se ler, mas um tanto quanto obscura, pois figura como um verdadeiro tributo a uma “prosa verdadeiramente cristalina” (AR, p. 152), uma explanação fiel à imagem de um Degas obstinado com a “*série de operações*” (Valéry, 2012, p. 16) imprescindíveis à sua arte. Seu intuito é demonstrar que através de um modo peculiar de proceder, Valéry se aproxima tanto do objeto artístico que sua prosa é capaz de penetrá-lo e transcendê-lo, não obstante as declarações de que o texto manteria, com a obra de Degas, “não mais que uma ligação frouxa e relações menos estreitas” .

Valéry conheceu muito bem a obra de Degas. À amizade que o aproximara do artista somam-se suas qualidades de arguto observador e a tenaz capacidade de relacionar os aspectos mais sutis, mesmo os mais excêntricos, do fazer artístico à obra acabada e ao contexto em que o artista viveu. Tal como Benjamim, Valéry não construiu nenhuma teoria literária, embora tenha exercido continuamente a função da crítica; seus textos e discursos sobre a estética e a poética possuem um estilo marcado por uma espécie de meditação que às vezes o conduz justamente ao oposto do que se poderia imaginar a partir de sua intenção de princípio.

De início, podem-se notar ao menos dois aspectos que aproximam a passagem supracitada - quiçá a partir dela também os procedimentos mais sutis do estudo de Valéry sobre a obra de Degas - do que Adorno propusera no supracitado “Ensaio como forma”. Trata-se, primeiramente, de não haver necessidade esgotar o assunto que pretende abordar, pois, assim como Valéry se propõe a produzir não mais que “um pouco de texto”, o ensaio não tem a pretensão de concluir o assunto, “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos.” (ADORNO, 2003b, p. 17). Em segundo lugar, assim como *Degas, dança, desenho* se propunha a margear a obra, ou seja, ao mesmo tempo estar fora dela e não perde-la de vista, o ensaio possui como critério “a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também sua capacidade de dar voz aos elementos do objeto” (ADORNO, 2003b, p. 18). Essas características do ensaio correspondem, como propusemos anteriormente, ao que Benjamim denomina de experiência, e que perpassa tanto as narrativas tradicionais quanto o texto que deseja analisá-las, pois são produzidas a partir de uma rigorosa superposição de camadas de texto, anotações marginais e experiências de leituras.

Todo caso, as primeiras linhas de *Degas, dança, desenho* funcionam como índice da maneira como seu autor procederá no decorrer do livro, mas não revelam nenhum método de interpretação no sentido mais restrito do termo. Não obstante deixam claro que todo procedimento será como uma experimentação, não desprovida de procedimentos metodológicos. Por outro lado, sua liberdade em relação aos procedimentos não abre espaço para qualquer tipo de livre associação, de vaguear indefinidamente entre o objeto e a interpretação, mas, ao contrário, só aceita como válidas as considerações que encontram lastro no texto e contexto analisados: no caso de Valéry em Degas, no meio social e na tradição que o cercam, e, no caso de Benjamin, em Leskov, na Rússia em que este viveu e na tradição de narradores que o precederam.

Embora possam constituir momentos distintos no processo de elaboração do ensaio, a experiência com a obra e a técnica de argumentação, tornam-se indissociáveis no decorrer do ensaio. Daí que o

ensaio em Adorno, mas também em Valéry e Benjamin, não possui o caráter frouxo e verborrágico encontrado nos maus ensaios. Um rigor que resulta de uma experiência fortemente vinculada com o objeto e com o processo argumentativo, simultaneamente, é o elo que aproxima o procedimento de leitura imanente das produções teóricas de Valéry e Benjamin, se dermos crédito ao que Adorno caracterizou como o modelo ensaístico.

No terceiro parágrafo de *Degas, dança, desenho*, por exemplo, Valéry refere-se ao seu modo de proceder como sendo “apenas uma espécie de monólogo, em que voltarão como quiserem minhas recordações e as ideias que formei sobre um personagem singular” (VALÉRY, 2012, p. 15). Neste interím o pintor e escultor de quem era amigo e admirador é tratado como um “personagem singular”. Assim como acontece com Leonardo da Vinci, Degas e sua arte tornam-se alvos da aguda capacidade de percepção e imaginação que movimentava o lápis daquele leitor *demi-distrat*. Seu monólogo é ao mesmo tempo subjetivo, pois todo seu material é “minhas recordações e as ideias que formei”, e objetiva, pois todas essas *ideias e recordações* contêm indelévels marcas da arte e dos procedimentos artísticos de Degas, ou seja, do objeto que desperta essas ideias e recordações. O monólogo funciona, neste caso, como um uma meditação laboriosamente conseguida por movimentos do pensamento, que embora fossem anunciados como marginais, não se mantêm paralelos ao objeto: em momentos mais ou menos precisos eles apontam para o interior da obra, penetram-na e retornam à margem.

Valéry descreve um Degas não apenas obcecado pelo trabalho artístico, na verdade sua obsessão mirava indistintamente um ideal de arte e seu meio de construção, como se pode notar no trecho a seguir.

Como o verdadeiro crente só teme a Deus, aos olhos de quem não existem subterfúgios, escamoteamentos, combinações, colusões, atitudes nem aparências, assim ele permaneceu intacto ao invariável, submisso apenas à ideia absoluta de sua arte. (VALÉRY, 2012, p. 16).

Este tipo de observação, coerente com uma espécie de *personagem* Degas remete à imagem de um artista obcecado pela inatingível ideia de uma obra perfeita e hermética; neste ideal, tal como no ideal do reino de Deus para o crente, o que é “deste mundo” não importa. Tudo o que existe sobre a terra possui sentido apenas quando visto em função do outro mundo. Esse modo de pensar a arte seguramente é responsável pelo rótulo associado ao ideal de *l’art pour l’art*, por enquadrá-lo como antítese da arte engajada e, conseqüentemente, como isenta de qualquer função crítica da sociedade. Contra esta alcunha é que Adorno dirige seu discurso em o “Artista como representante”. Para Adorno, tal antítese funciona como um estereótipo que interessa mais à indústria cultural, uma vez que esteriliza a possibilidade de se encontrar elementos de crítica em obras que princípio poderiam ser tomadas como simplesmente como se fossem apolíticas. Adorno se propõe justamente a “apontar o conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry” (ADORNO, 2003b, p. 152) e, mais ainda, que aquela é “uma obra que se abstém de atalhos em direção à práxis” (ADORNO, 2003b, p. 152). Semelhantemente, o Leskov de Benjamin constitui-se como narrador justamente por meio daquele distanciamento, tanto espacial, na figura do marinheiro que traz de longe sua bagagem de conhecimento, quanto temporal, na figura do camponês sedentário que conhece histórias repassadas de boca em boca desde tempos remotos.

Estes distanciamentos também são responsáveis por certo hermetismo das narrativas às quais se refere Benjamin, e a sabedoria que se retira delas possui uma relação bastante indireta com a realidade. A contar com as referências a Valéry feitas por Benjamin tanto no ensaio sobre o narrador quanto em seus escritos sobre Baudelaire, é pertinente apontar não só para a semelhança entre procedimentos, mas à influência da escrita do primeiro na obra do segundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p. 15-45.

_____. “O artista como representante.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p. 151-164.

BENJAMIN. W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3. ed., 1987

_____. **Baudelaire e a Modernidade**. Tradução: João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2002.

VALÉRY, Paul. **Degas, dança e desenho**. Trad. Celia Euvaldo e Christina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012.