

NOTAS SOBRE A EDIÇÃO EM WALTER BENJAMIN: A IMPRESSÃO

Gabriel Schünemann Dantas
Orientadora: Susana Kampff Lages
Mestrando

RESUMO

Inserido em pesquisa de mestrado que investiga o lugar da condição de existência material dos livros, a edição, na obra de Walter Benjamin, este trabalho visa explicitar o vínculo, sugerido pelo escritor, entre a impressão e as “artes mecânicas” (segundo denominação de Rancière), sobretudo a partir dos ensaios “Pequena história da fotografia”, de 1931, e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/1936. Mais especificamente, este estudo tenta estender, em caráter preliminar, as considerações acerca da inflexão causada pela reprodutibilidade técnica no panorama das artes à teoria da literatura. Para tanto, cumpre discutir, a partir do célebre ensaio de 1936, o estatuto do original que se presta às cópias mecânicas no caso específico – e não abordado extensivamente pelo autor – do texto e da literatura; assim, buscam-se subsídios em estudos acerca da história e das técnicas do livro para evidenciar este vínculo sutil mas não pouco importante para o estudo das considerações sobre literatura desse autor.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Literatura, Edição, História do livro, Artes mecânicas.

Walter Benjamin faz uma breve alusão à imprensa em seu ensaio de 1931 “Pequena história da fotografia”:

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa [*Buchdruck*]; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da camera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo (BENJAMIN, 1986, p. 91).

Apesar de breve, essa referência não é de pouca monta. Com efeito, Benjamin não mais abordará o prelo nesse texto: após esse primeiro vínculo estabelecido entre fotografia e imprensa, somente aquela – como já o estampa o título – será abordada. Tentarei neste trabalho debruçar-me sobre tal vínculo, procurando “iluminá-lo” a partir de conceitos da área de edição – sobretudo a partir dos estudos sobre as técnicas e a história do livro –, a fim de situar, em caráter preliminar, tais considerações benjaminianas no âmbito da teoria da literatura.

O termo de comparação entre as duas artes escolhido por Benjamin é a “névoa [*Nebel*] que recobre os primórdios”. É interessante recorrer aqui às definições do termo no dicionário Houaiss (desnecessário frisar que ambos os termos, em alemão e em português, têm o mesmo étimo latino “*nebŭla*”): a névoa é aquilo que “impede ou dificulta a visibilidade”, ou uma “ausência de clareza, de nitidez; obscuridade”, ou ainda – talvez na acepção que mais nos interesse aqui – “o que dificulta ou impede o entendimento” (HOUAISS, 2009). Com efeito, a disciplina da história do livro, desde o seu começo, frequentemente assinala a impossibilidade de determinar as origens da impressão de forma acurada. Não há clareza sequer sobre a figura de Gutenberg; e há menos clareza ainda sobre a natureza de sua invenção. Em *O aparecimento do livro* – obra considerada por Chartier (2014, p. 19-20) a pedra fundamental da disciplina da história do livro – assim formulam Febvre e Martin:

...temos as peças sibilinas do famoso processo de 1439 em Estrasburgo. Johann Genfleisch, de Mogúncia, ourives de profissão, provindo de uma família de moedeiros e estabelecido em Estrasburgo em 1434 [...], associou-se de 1436 a 1439 a três outros personagens: Hans Riffe, André Dritzehn e André Heilmann, para tirar partido, com vistas à feira de Aix-la-Chapelle, de processos industriais que lhes comunicou secretamente mediante uma contribuição em dinheiro. Após a morte de André Dritzehn, seus herdeiros pedem para substituí-lo na sociedade e um processo se instaura, cujas peças chegaram até nós. *Ficamos sabendo por ele* que os segredos de Gutenberg se relacionavam a três objetos diferentes: [dentre os quais] uma “arte nova” pela qual se utiliza uma prensa, “peças” (*Stücke*) que se separam ou se fundem, formas (*Formen*) de chumbo, e enfim “coisas relativas à ação de pensar” (*der ju dem Trücken gehöret*). Esses textos, suscetíveis de múltiplas interpretações contraditórias, parecem indicar pelo menos que Gutenberg ocupava-se com a impressão. Mas nada, ou quase, permite conceber o sentido

dessas pesquisas, seu estado de avanço ou processo por ele empregado, embora se possa supor que ele já imprimisse livros habitualmente (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 78-79. Grifos meus).

É *através* de uma nuvem de processos que se pode ter (uma vaga) ideia sobre a figura de Gutenberg¹ ou ainda sobre as características de seu invento – como grifado acima, o pouco que sabemos “ficamos sabendo por ele [o processo de Estrasburgo]”; nada sabemos, efetivamente, sobre detalhes dos processos mecânicos da primeira máquina de impressão de textos. Sabemos que seu modelo foi imediatamente copiado pela Europa afora,² e temos acesso ao que seria a ideia fundadora da mecanização do processo de feitura do livro: a articulação entre o *insight* da xilografia,³ a manipulação do metal para a fabricação dos caracteres móveis, o uso do papel – havia pouco tempo, comercialmente viável – e o aproveitamento da prensa, até então destinada ao fabrico de vinho.

O registro visual mais aproximado do que seria o primeiro prelo foi feito por Dürer em 1511. Este (FIGURA 1) é o único desenho que chegou até nós de uma prensa com apenas uma etapa – somente uma página é impressa a cada entrada do papel na máquina. O mais antigo retrato de um ateliê de impressão – “Danse Macabre” de 1499, uma xilogravura (FIGURA 2) – já apresenta a prensa com duas etapas. Na falta dos detalhes do projeto, só podemos imaginar o prelo “original” através de uma “impressão” de Dürer.

¹ Que hoje é o nome do mais célebre acervo online de obras em domínio público, por exemplo.

² E, ironicamente, devemos nosso parco conhecimento acerca de Gutenberg ao processo movido por ele justamente para evitar que terceiros – no caso, os herdeiros de Dritzehn – tivessem acesso ao seu segredo; o que se espalha como rastilho de pólvora na Europa renascentista é justamente seu *insight*, o agenciamento de diversos elementos para gerar cópias de textos em escala viável, ou seja, comparável à velocidade de produção de um bom *scriptorium*, em que um *leitor* ditava um texto que um “corpo de escribas altamente especializados” (BRANDÃO, 2002, p. 122) copiava. Não por acaso o grosso da produção de livros era de caráter religioso (institucional); a Igreja de fato dispunha de vasto, e especializado, material humano.

³ Ou seja, um desenho pode ser feito apenas uma vez, aproveitando-se do relevo criado pelas incisões do artista numa prancha de madeira, e ser impresso (em seu começo, exclusivamente de forma manual) diversas vezes contra folhas de papel.

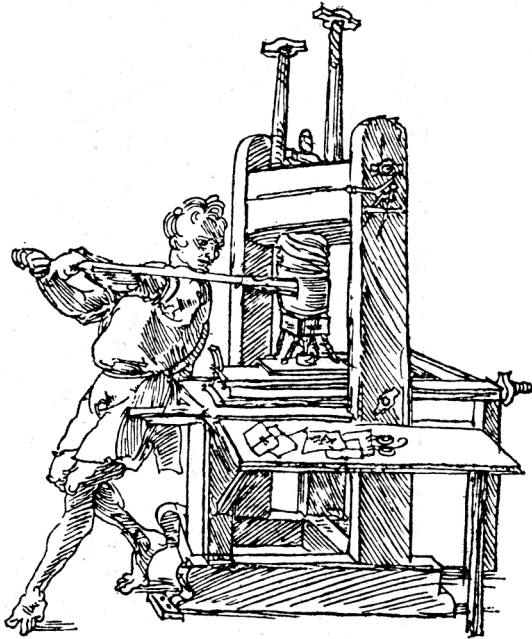


FIGURA 1: Desenho de Albrecht Dürer de 1511

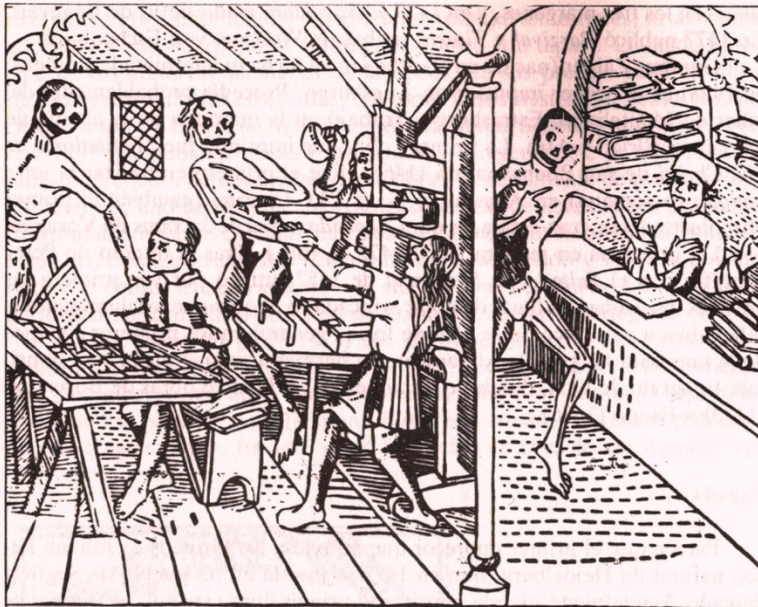


FIGURA 2: “Danse Macabre”, 1499

É sob o prisma da velocidade que Benjamin novamente vinculará a impressão ao âmbito das “artes mecânicas” (RANCIÈRE, 2009, p. 45) em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/36. Assim como o observado na “Pequena história da fotografia”, a referência é breve e só será apresentada no início

do texto. A princípio, Benjamin caracteriza em traços amplos o que seria a condição de reprodução das obras, ou seja, a reprodutibilidade:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro (BENJAMIN, 1986, p. 166).

Na sequência, Benjamin apresenta uma nova etapa histórica: “Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (Ibidem). É, pois, no contexto da reprodução técnica que se situará o prelo:

Com a xilogravura, o desenho tornou-se tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa [*Druck*] prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita [*Schrift*]. Conhecemos as gigantescas transformações [na literatura] provocadas pela imprensa [*Druck*] – a reprodução técnica da escrita [*Schrift*]. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais longo. (Ibidem)⁴

Não parece frequente que nos questionemos sobre *o que*, de fato, é “copiado” no processo de fabricação técnica (mecânica) do livro. Se nas artes plásticas ou no que tange à paisagem e ao paisagismo tal objeto parece bastante evidente – “[a] catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Idem, p. 168) –, não parece preciso afirmar que o livro impresso é a reprodução dos tipos diagramados.⁵

Com efeito, o *texto* tornara-se mecanicamente reprodutível a partir da viabilidade econômica do uso do papel, sessenta anos antes da data, algo simbólica, de 1450. A xilogravura, basicamente faca e madeira, como a definem Febvre e Martin (1992, p. 69), foi utilizada para imprimir livros, como a *Bíblia dos pobres* (FIGURA 3), em 1460. A xilografia, naturalmente, foi suplantada, enquanto técnica de produção de livros, pela máquina imaginada para este fim por Prokop Waldvogel, em Praga, e Gutenberg, entre outros (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 79). A grande novidade que o prelo representa talvez possa ser pensada a partir da afirmação, sintética mas enfática, de Benjamin citada acima: o prelo (*der Druck*) é a “reprodução técnica da *escrita* [*der Schrift*]”.

⁴ É importante ressaltar que Benjamin se refere claramente à impressão por tipos móveis; o termo usado por ele, traduzido por Rouanet como “imprensa”, poderia ser traduzido também como “prelo”, “prensa”, “tipografia”. Não há qualquer ambiguidade com a imprensa enquanto “conjunto de publicações jornalísticas” (Houaiss, 2009).

⁵ Seria o mesmo que afirmar que a fotografia é a reprodução técnica de seu negativo.

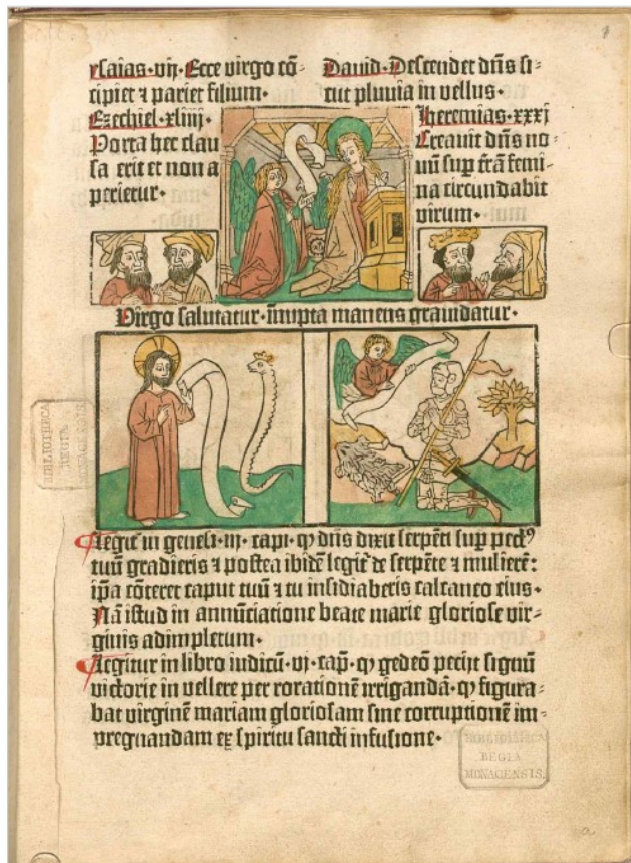


FIGURA 3: *A biblia dos pobres*, 1460.

Georges Jean, ao reconstituir o contexto dos princípios da impressão, apresenta um dos entendimentos que se pode ter do que seria a “reproduzibilidade da *escrita*”, e não apenas do *texto*:

Em seus primórdios, a imprensa apareceu mais como um prolongamento da escrita manual do que uma revolução [...]. A primeira preocupação do impressor é de rivalizar com o escriba e de conseguir publicar edições tão luxuosas quanto as obras caligrafadas. Além disso, são reservados, nas páginas impressas, amplos espaços destinados a serem decorados por um iluminista, esforçando-se por imitar o aspecto da página manuscrita. [...] Serão utilizados até grupos de caracteres ligados entre si, a fim de lembrar as ligaturas que a pena desenha naturalmente entre as letras (JEAN, 2002, p. 93-94).

Esta “competição” entre livros copiados à mão e impressos se fará presente, para prejuízo destes, em uma nota no ensaio de Burkhardt *A cultura do Renascimento na Itália*. Ao abordar o incômodo papel das máquinas e da tecnologia bélica no Renascimento, o autor comenta, no rodapé, a atitude de Frederico de Urbino (1422-1482): “que ‘se teria envergonhado’ de admitir em sua biblioteca um livro impresso” (BURCKHARDT, 2009, p. 120, *nota*).

O caráter “revolucionário”, nos termos acima destacados de Georges Jean, diz respeito provavelmente à alteração das velocidades: diferentemente da xilografia, em

que cada texto deveria ser gravado sempre de novo sobre uma superfície de madeira, com os tipos móveis ganha-se agilidade. Voltando ao ensaio “A obra de época na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin situa a tipografia numa “‘pequena história’ da reprodutibilidade”, como Georg Otte caracteriza tal passo (2001, p. 288), em que a velocidade – a “intensidade crescente” das transformações das artes mecânicas – será trazida ao primeiro plano:

À xilografura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. / Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de *ilustrar a vida cotidiana*. Graças à litografia, elas começaram a situar-se *no mesmo nível que a imprensa [Druck]*. Mas a litografia estava em seus primórdios quando foi ultrapassada pela fotografia (BENJAMIN, 1986, p. 166. Grifos meus).

Benjamin, portanto, não apenas situa a impressão nessa cena mais ampla das artes mecânicas, como a toma como baliza para as imagéticas: é somente com a litografia que estas podem acompanhar o passo da impressão.⁶

Para finalizar este trabalho, cumpre observar que Benjamin não apenas situa a literatura em meio às “artes mecânicas”, como a isso atribui “enormes mudanças”; ele, porém, não explicita qual seria tal inflexão, contentando-se em implicar o leitor: “Conhecemos as gigantescas transformações...”.

Essa inflexão é explicitamente tematizada em seu texto de 1936 “O narrador”:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está *essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa [Buchdruckerkunst]*. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. [...] O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-

⁶ Rouanet traduz o sintagma *Schritt halten* por “no mesmo nível”. Literalmente, porém, seria traduzido por “manter o passo”, “acompanhar o ritmo” de um caminhar. É interessante observar que essa sequência de ultrapassagens – a gravura em chapa de cobre ultrapassa a xilografia, é ultrapassada pela água-forte, que é ultrapassada pela litografia, que é ultrapassada, por fim, pela fotografia – se dá num gradiente em que a química assume o protagonismo: na xilografura utiliza-se somente a tinta, na água-forte um ácido terá sua ação guiada pela incisão feita pelo artista utilizando-se de um buril. Já na litografia, etapa destacada por Benjamin, o próprio desenho será feito a partir do contraste entre goma arábica, ácido e a ação de um lápis oleoso, que não mais sulca, como anteriormente, a superfície. Na fotografia, por fim, a luz “esculpe” a imagem diretamente no negativo, que será revelado por processos químicos.

los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria (BENJAMIN, 1986, p. 201. Grifos meus).

Poderíamos dizer que, ao permitirem que o próprio ritmo escrita seja copiável, as máquinas e, sobretudo – como apontam ser o tema principal dos ensaios em questão Susan Buck-Morss (1996, p. 11) e Miriam Hansen (1987) –, a relação entre os homens e as máquinas efetivamente mudam as possibilidades e os horizontes da literatura. De forma alguma achamos que essas “gigantescas transformações” se resumem ao apontado por Benjamin em “O narrador”. Considerando apenas sua obra, poder-se-ia elencar os ensaios sobre Proust, Brecht e o livro *Rua de mão única* como textos que levam em conta o processo técnico de produção do texto para pensar a literatura. Entendo ser este um instigante aporte de Walter Benjamin para a *contemplação* – ou seja, a *teoria* – da literatura.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. I)

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Poesia grega e mercadoria fenícia. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. *Valores: Arte, Mercado, Política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, 1996.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia Moretto e Guacira Machado. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1992.

HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique*, n. 40, 1987.

HOUAISS. Dicionário Houaiss eletrônico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. (CD-Rom)

JEAN, Georges. *A escrita: a memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica: representação ou clonagem? *Aletria*, Belo Horizonte, v. 8, Dez 2001, p. 287-300, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; 34, 2009.

Créditos das imagens

FIGURA 1 – The Dürer Press Group, <http://www.duererpress.co.uk/>

FIGURA 2 – In: Febvre; Martin, *O aparecimento do livro*.

FIGURA 3 – Captura de tela de arquivo .pdf presente no site: <http://www.wdl.org/pt/item/8972/#>