

JOÃO FERREIRA DUARTE *

A OBRA E O LIVRO
OU A QUESTÃO DA LITERATURA

How can we be cheerful when we are surrounded by a *reading public*, that is growing too wise for its betters?

Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey*

Interrogo-me se não haverá artes, por natureza, por técnica, mais ou menos reaccionárias. É o que penso acerca da literatura.

Roland Barthes, *O grão da voz*

Comecemos por recordar a célebre tese de Marx em *A Miséria da filosofia*:

«Ao adquirirem novas forças produtivas, os homens transformam o seu modo de produção; e ao transformarem o modo de produção, a maneira de ganharem a vida, os homens transformam as relações sociais. O engenho manual dá-nos a sociedade com o senhor feudal, a máquina a vapor, a sociedade com o industrial capitalista. Os mesmos homens que estabelecem as relações sociais de acordo com a produtividade material, estabelecem também princípios, ideias e categorias de acordo com as suas relações sociais» (Marx e Engels, 1975: I, 287) ⁽¹⁾.

* Assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁽¹⁾ Cf. Swingewood, 1977: 26: «enquanto abstracção, a cultura só tem sentido em termos de estrutura de classes, sistema económico e organização política; a cultura, divorciada dos meios materiais de produção tais como ferramentas e maquinaria, é impossível. É a indústria, o modo específico de produção, e não a arte, a literatura, a

O que nos pode surpreender neste texto não é, evidentemente, a marca de um progressivismo historicamente localizado no pensamento linear do século XIX, mas a ausência do modelo dualista, classicamente atribuído ao marxismo, da superestrutura e da base económica nas suas inter-relações. Em vez disso, deparamos com uma estrutura triádica da causalidade que inclui a produtividade material, as relações sociais e «princípios, ideias e categorias», ao mesmo tempo que se afirma aforisticamente a determinação tecnológica de todas as regiões do todo social, entre as quais, bem entendido, a «arte».

Contudo, não foi Marx nem os seus continuadores imediatos que souberam ou puderam tirar daí as consequências teóricas necessárias, como prova a chamada «estética marxista» de Mehring a Lukács. Diremos que só o acesso das *massas* à história, introduzindo, de um modo geral, profundas modificações na organização das sociedades ocidentais contemporâneas e possibilitando, em particular, práticas culturais inovadoras na diversificada atmosfera da Rússia post-revolucionária, veio despertar o texto de Marx do seu silêncio profético através da palavra estranhamente heterodoxa de Walter Benjamin, em ensaios como «O contador de histórias», «O autor como produtor» e, especialmente, «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade mecânica», de 1936 (Benjamin, 1973 e 1979).

Pensar o problema da reprodução tecnológica da arte leva Benjamin, como se sabe, ao conceito de *aura*, esse *efeito de presença* singular que garante a unicidade e a autenticidade de uma obra na sua relação com o receptor. A *aura* não é, entenda-se, a substância ontológica da obra, mas sim o resultado de um processo de apropriação específico que consiste numa transferência de poderes do receptor para a obra, produzindo esse verdadeiro significante transcendental para onde se desloca uma secularizada teologia do uno, do centro e da origem, remanescente das longínquas bases rituais da arte onde o seu pleno valor de uso se consagra ⁽²⁾. A mão e a voz do Criador, que na *aura* se significam para o leigo, asseguram a proximidade das fontes do mistério de onde emana, paradoxalmente,

filosofia ou a religião, que determina a quantidade e a qualidade do desenvolvimento cultural. Nos fundamentos da cultura estão os meios materiais da sua produção e reprodução, a tecnologia». Com uma única e óbvia excepção, todas as traduções incluídas no corpo deste trabalho são nossas.

⁽²⁾ «O valor singular da obra de arte 'autêntica' tem a sua base no ritual, onde se localiza o seu valor de uso» (Benjamin, 1973: 226).

a distância intersubjectiva da contemplação. «EU SOU O QUE SOU» ⁽³⁾, a indefinível identidade de Deus revelada a Moisés, poderia representar aqui este efeito da aura: ser capaz de falar do objecto que ela envolve significa aceder ao privilégio de penetrar no segredo dessa individualidade circular.

A aura de uma obra de arte adere ainda a supra-historicidade, a permanência por sobre as contingências finitas do tempo que constitui o «tecido da tradição», cujos processos altamente selectivos e hierarquizantes tendem a fixar os objectos em que a futuridade vem cristalizar os seus valores e depositar os seus mitos. Porém, segundo Walter Benjamin, é o próprio movimento da história que permite a transgressão desta metafísica da arte a que a filosofia chama estética; a chave encontra-se, como diria Marx, no desenvolvimento das forças produtivas, ou seja, neste caso, na tecnologia da reprodutibilidade mecânica da obra e na possibilidade da sua circulação *ad infinitum*. Vejamos um passo da argumentação de Benjamin:

«aquilo que decai na era da reprodutibilidade mecânica é a aura da obra de arte (...). Pode-se generalizar dizendo: a técnica de reprodução dissocia o objecto reproduzido do domínio da tradição. A multiplicidade das reproduções substitui a existência singular por uma pluralidade de cópias. E, ao fazer com que a reprodução se encontre com o espectador ou ouvinte na situação particular deste, reactiva o objecto reproduzido. Estes dois processos conduzem a uma tremenda pulverização da tradição, que é o anverso da presente crise e renovação da humanidade. Ambos os processos estão ligados aos movimentos de massas contemporâneos. O seu agente mais eficaz é o cinema» (Benjamin, 1973: 223).

Aqui se concentram as principais linhas de força que configuram o problema no ensaio de Benjamin: a reprodução mecânica da arte como factor de desagregação da aura que dependia da autenticidade, singularidade e transmissibilidade do objecto; a relação de reapropriação funcional, imediata e ilimitada do objecto pelo seu *utente*, e a intrínseca adequação deste processo às exigências da moderna sociedade de massas que se reflecte primordialmente no cinema.

O cinema é, neste contexto, a primeira modalidade artística em que, tal como o seu ascendente tecnológico, a fotografia, a reprodução mecânica é inerente à própria técnica de pro-

⁽³⁾ *Êxodo*, 3, 14.

dução⁽⁴⁾, isto é, a reproduzibilidade não é exterior e posterior à produção da obra, como que um parasitismo vulgarizante e mercantil da «sociedade de consumo», mas inscreve-se no mecanismo por que a obra é produzida e participa intrinsecamente da sua realidade própria. No cinema não há «originais», mas apenas cópias teoricamente multiplicáveis: em que objecto investir, pois, a aura da autenticidade? ⁽⁵⁾

Por este motivo o cinema constitui a primeira forma de arte nascida no terreno da cultura de massas contemporânea, homóloga à condição de mercadoria em que toda a tecnologia da reprodução transforma os objectos e os homens num sistema económico em que as relações sociais se tendem a subordinar à lógica dos valores de troca. No cinema, a relação entre o sujeito e o objecto, mediada pela câmara de filmar, submete o jogo de identificações e o próprio olhar do espectador a um conjunto de operações de cuja facticidade resulta uma espécie de reificação do acto da recepção, isto é, uma imediatidade fantasma, uma ilusão da presença do real forjada pela substituição do olho humano pelo olho de uma «coisa».

Esta é, sumariamente, uma leitura da forma pela qual Walter Benjamin pensava, nos anos 30, as implicações e as

(4) Cf. Benjamin, 1973: 246, 253; veja-se, a propósito, o belo passo em que Benjamin relaciona de um modo eminentemente positivo o cinema com a moderna sociedade urbana de massas: «Através do *close-up* das coisas que nos rodeiam, ao focar pormenores ocultos de objectos familiares, ao explorar ambientes banais sob a orientação engenhosa da câmara de filmar, o cinema, por um lado, aumenta a compreensão das necessidades que regem as nossas vidas, por outro, consegue garantir-nos um imenso e inesperado campo de acção. Os nossos bares e ruas da cidade, os nossos escritórios e apartamentos, as nossas fábricas e estações de caminhos de ferro, pareciam ter-nos aprisionado irremediavelmente. Então veio o cinema e estilhaçou este mundo-prisão com a dinamite do décimo de segundo, e agora, por entre a vastidão dos escombros e ruínas, viajamos calma e aventureiramente. Com o *close-up*, o espaço dilata-se; com a câmara lenta, o movimento alarga-se. A ampliação de uma fotografia não é um mero precisar daquilo que já era de qualquer modo visível, embora pouco nítido: ela revela formações estruturais do objecto totalmente novas» (*Ibid.*: 238).

(5) Para esta interrogação, Benjamin pode ter uma resposta, desde que aceitemos abandonar definitivamente a «obra» ao seu destino mecânico, repetível e massificante: «o cinema responde à contracção da aura com a construção artificial da 'personalidade' fora do estúdio. O culto da estrela de cinema, forjado pelo dinheiro da indústria cinematográfica, preserva, não a aura singular da pessoa, mas o 'fascínio da personalidade', o falso fascínio da mercadoria» (*Ibid.*: 233); nos anos 30, esta 'personalidade' chamava-se, por exemplo, Greta Garbo, mas não há qualquer semelhança sociológica ou epistemológica entre o nome da vedeta e o nome do Autor (v. adiante).

possibilidades da reprodução tecnológica da obra de arte, que, segundo ele, permitia fundar a arte finalmente não já na prática *aural* do rito, mas na prática política das massas ⁽⁶⁾, uma análise e um juízo que divergem profundamente das versões negativistas tipo «fetichismo da mercadoria» propostas no pós-guerra pela Escola de Frankfurt. Porém, de entre a diversidade de formas artísticas que Benjamin refere ergue-se uma ausência importante por onde agora a nossa palavra se introduz: o que este texto cala, talvez deliberadamente, talvez inevitavelmente, é a *questão da literatura*.

Poderemos colocá-la do seguinte modo: com qual dos pressupostos polares se identifica a literatura, com a singularidade da aura ou com a pluralidade da reprodução? Parece-nos que um relance pelo problema bastará para compreendermos que, do ponto de vista da sua materialidade tecnológica, o modo literário de existência é a *duplicidade*, ou seja, a sua simultânea projecção no universo axiológico do uno e no campo pragmático do múltiplo.

A literatura depende, constitutivamente, do primeiro meio de reprodução mecânica inventado, a imprensa, no entanto, as virtualidades igualitárias e disseminadoras contidas nesta revolução tecnológica são governadas pelos interesses antagónicos da autenticidade, da autoridade e da aura. É como se o corpo uniforme e repetível dos caracteres tipográficos, a única coisa que realmente *vemos* da literatura, se dissolvesse perante essa «figura» inefável, mas dominadora, onde se encarna a presença viva do génio criador: o *manuscrito*. Diremos, então: a *coexistência ambígua da obra e do livro* define o estatuto da literatura na sua relação técnica, funcional e social com o receptor.

A obra é sustentada pelo aptamente chamado *original*, onde se consolida a aura como sobrevivência das antiquíssimas raízes da arte na cultura oral e no sagrado. A voz e a mão já referidas recordam-nos que no princípio era o Verbo ou o Acto, a fonte da metafísica ocidental segundo Derrida (1967), mas também o complexo sensorial indissociado na mentalidade pré-alfabetizada, segundo McLuhan (1962) ⁽⁷⁾. Isto é o que se joga na obra; mas o livro, pelo contrário, é da ordem do infinitamente reproduzível pela operação da máquina; o livro promove

⁽⁶⁾ Cf. *Ibid.*: 226.

⁽⁷⁾ Cf. igualmente Ong, 1982.

a apropriação em massa, a circulação ilimitada e simultânea, se bem que, em oposição aos modos orais e colectivos de recepção, o livro transforme cada leitor numa mónada insulada e retraída. Na obra, a cópia é rigorosamente punida pelos códigos jurídicos que protegem a propriedade privada, enquanto que no livro não há senão cópias mecanicamente processadas de acordo com regras e protocolos técnicos e institucionais definidos, por isso o livro não traz a marca da mão do operário que o fabrica, mas sim da sua força de trabalho: o único valor do livro é a mais-valia. Sem o livro, a obra estaria irremediavelmente condenada ao esoterismo cultural ou à nulidade comunicacional, mas é a presença mítica e incomensurável da obra que transforma o livro em literatura.

Não se pense, contudo, que se estabelece aqui uma oposição entre concreto e abstracto ou material e espiritual; tanto o livro como a obra possuem a sua objectividade própria. A verdadeira oposição é entre distância e proximidade, e o peculiar efeito de afastamento da obra relativamente ao livro e ao leitor provém da inscrição nesse espaço dos valores trans-históricos da tradição e do génio.

Deste equívoco nasce, por um lado, a particular fragilidade da literatura que, cindida, tem de se haver continuamente com a concorrência da moderna tecnologia da comunicação de massas e, por outro, paradoxalmente, a sua resistência, isto é, a sua capacidade paradigmática para colocar uma tecnologia ao serviço do poder. Porque o poder da literatura (ou a «Literature of Power», como lhe chamaria De Quincey) ⁽⁸⁾, reside justamente na coesa ambivalência da obra e do livro, que permite que um discurso investido dos valores monocêntricos e monológicos do individualismo possa ser reproduzido em massa e utilizado na reprodução desses valores. A questão da literatura coincide, assim, com *a função e o uso*, o que equivale a dizer, com o seu modo de integração no aparelho escolar das sociedades ocidentais contemporâneas, pelo menos desde que o ensino se tornou oficial, obrigatório e universal. Sobre este complexo assunto, que não podemos, é claro, desenvolver aqui e de que se têm ocupado, entre outros, Roger Fowler (1981), Bernard Muralis (1982), Pierre Macherey (1974), Renée Balibar (1977) e Teun van Dijk (1979), transcrevemos um passo do livro de Terry Eagleton *Criticism and Ideology*:

(8) Thomas de Quincey, «The Literature of Knowledge and the Literature of Power» in Bloom e Trilling, 1973: 740-4.

«Desde a escola primária até à Universidade, a literatura é um instrumento vital para a inserção dos indivíduos nas formas perceptuais e simbólicas da formação ideológica dominante, capaz de levar a cabo esta função com uma 'naturalidade', espontaneidade e imediatidade experiencial impossíveis em qualquer outra prática ideológica» (Eagleton, 1976: 56) ⁽⁹⁾.

Ora é precisamente a dualidade conjunta e, ao mesmo tempo, disjunta da obra e do livro que torna a literatura na matriz privilegiada do ideológico de que fala Eagleton; porque sendo o livro só por si factor de multiplicação e nivelamento pedagógico, é a obra que segrega o valorativo, dispondo hierarquicamente os sujeitos da recepção a partir do ponto de vista fixo e original que nela encarna. Este ponto de vista, na teologia laica em que a vertente da obra tende a instalar a literatura, não pode ser outro senão o do Autor, o lugar e o nome do Autor, o centro, a origem e a garantia do discurso, em referência ao qual se ordenam os efeitos (ideológicos) da autoridade, da autenticidade, da autonomia e da aura. O que há de mais «natural» que a experiência do Autor, espontânea e livremente comunicada, e apreendida através desse maravilhoso objecto quotidiano que é o livro devidamente assinado? — um livro de Dickens, um livro de Balzac, um livro de Tolstoi!

E, no entanto, diz-nos Michel Foucault, o autor não é mais do que um produto ideológico, a figura limitadora que «marca o modo pelo qual temos a proliferação do sentido» (Foucault, 1980: 159), uma função historicamente determinada que regulamenta, antes do mais, o processo de apropriação de certos discursos designados literários. «O autor», segundo Roland Barthes num texto de 1968,

«é uma figura moderna, um produto da nossa sociedade, na medida em que, emergindo da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, descobriu o prestígio do indivíduo ou, numa expressão mais nobre, a 'pessoa humana'. É, assim, lógico que, na literatura, tivesse sido este positivismo, o epitome e o culminar da ideologia capitalista, a dedicar a maior atenção à 'pessoa' do autor» (Barthes, 1977: 142-3).

O Autor surge, pois, no mesmo terreno histórico que o primeiro objecto produzido em massa para o mercado, unifor-

⁽⁹⁾ Já depois de redigido este trabalho, Eagleton publicou o seu mais recente livro (1983), onde esta questão recebe um tratamento mais sistemático e desenvolvido.

me e exactamente reiterável, o livro impresso ⁽¹⁰⁾, e entre eles se estabelece essa estranha solidariedade chamada literatura. Ao Autor pertence a obra *organicamente*: é a expressão «inalienável» da sua individualidade; ao leitor pertence o livro *convencionalmente*, fruto de uma arbitrária troca comercial. Entre o autor e o leitor a dissimetria é total, embora a eficácia da literatura implique, contraditoriamente, o engendrar de uma ilusão de cumplicidade de cuja natureza nos aperceberemos melhor se recordarmos as palavras de William Wordsworth na versão de 1802 do conhecido Prefácio às *Lyrical Ballads*, sobre a essência do poeta:

«Ele é um homem que fala aos outros homens: um homem, é verdade, dotado de uma sensibilidade mais viva, de maior entusiasmo e ternura, que tem um maior conhecimento da natureza humana e uma alma mais compreensiva do que se supõe ser comum entre a humanidade» (Wordsworth, 1968: 255); somos ainda informados de que o poeta tem uma maior capacidade para pensar e sentir independentemente de estímulos exteriores imediatos e para exprimir esses pensamentos e sentimentos, ainda que o faça, como se sabe, numa «imitação» ou «selecção» da «linguagem realmente usada pelos homens». O poeta, apesar do seu «espírito divino», não difere dos outros homens «senão em grau»: «as sensações e os objectos que o poeta descreve [são] as sensações dos outros homens e os objectos que lhes despertam interesse» (Wordsworth, 1968: 261).

Uma palavra designará este trabalho dúplice de coincidência e dissemelhança articulado na forma comparativa do adjectivo: *representatividade*; o Autor representa os homens e o Homem pelo dom da sua superioridade, tal como, no mecanismo político da democracia parlamentar, a legitimidade e a competência do poder dependem de uma convencional homogeneidade substancial dos cidadãos, sobre a qual se eleva o exercício eficiente de um domínio.

O Prefácio de Wordsworth, um texto militante que combate em duas frentes, contra a cultura aristocrática e contra a cultura de massas, pode revelar-nos precisamente o cerne dessa relação homológica de representação entre a obra e o poder, permitir-nos verificar como o poder da obra consiste em tornar transparente o objecto que a suporta e concentrar no Autor a emanação do Sentido, possibilitar-nos ainda entrever que a

⁽¹⁰⁾ A *escrita* como a iterabilidade e alteridade da *différence* (Derrida, 1977), eis um tema que, sem dúvida, se pode aqui articular.

distância da autoridade e da aura funciona, de facto, apoiada na uniformização congregante que o livro implica e que se cumpre idealmente numa pedagogia. O próprio texto de Wordsworth se transforma em lição sobre a necessidade do estudo da poesia, retomada por Matthew Arnold, esse grande educador da burguesia, na era da institucionalização oficial da escolaridade. Quanto ao livro, neste processo, limita-se a ser agente de quantificação, mas, em última análise, conivente com a consumação da literatura numa literatura de consumo, ou, nas palavras de Arnold, com a «vasta e lucrativa indústria» que explora «multidões de um tipo inferior de leitores e massas de um tipo inferior de literatura» (Arnold, 1978: 264).

Na modificação da base tecnológica da produção e reprodução artística que Walter Benjamin observava no seu tempo, encontramos ainda uma via possível para libertar a vocação democratizante que o livro inaugurou da aporia literária, do mito anacrónico da aura e do obstinado imperialismo da obra que acabou até por invadir o cinema. Não se trata, obviamente, de um programa, mas de concluir que só a anulação da distância entre o autor e o público, entre o actor e o espectador, entre o estético e o quotidiano, entre a produção e o consumo poderia transformar a cultura de massas em cultura popular e introduzir, na expressão de Mikel Dufrenne, «a auto-gestão da arte» (Dufrenne, 1974: 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnold, Matthew (1978), «The study of poetry» in Miriam Allot, org., *Selected Poems and Prose*, London, J. M. Dent.
- Balibar, Renée (1977), «An example of literary work in France: George Sand's *La mare au diable/The Devil's Pool* of 1846» in *1848: The Sociology of Literature*, Proceedings of the Essex Conference, Colchester.
- Barthes, Roland (1977), «The death of the author» in *Image-Music-Text*, org. Stephen Heath, Glasgow and London, Fontana.
- Benjamin, Walter (1973), *Illuminations*, org. Hannah Arendt, Glasgow and London, Fontana.
- Benjamin, Walter (1979), *One-Way Street and Other Writings*, London, New Left Books.
- Bloom, Harold and Lionel Trilling, org. (1973), *Romantic Poetry and Prose*, London, Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1977), «Signature event context», *Glyph*, 1.

- Dijk, Teun van (1979), «Advice on theoretical poetics», *Poetics*, 8.
- Dufrenne, Mikel (1974), «L'art de masse existe-t-il?» in *L'art de masse n'existe pas (Revue d'Esthétique)*, Paris, UGE (10/18).
- Eagleton, Terry (1976), *Criticism and Ideology: a Study in Marxist Literary Theory*, London, New Left Books.
- Eagleton, Terry (1983), *Literary Theory: an Introduction*, Oxford, Basil Blackwell.
- Foucault, Michel (1980), «What is an author?» in J. V. Harari, org., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, London, Methuen.
- Fowler, Roger (1981), *Literature as Social Discourse: the Practice of Linguistic Criticism*, London, Batsford Academic.
- Macherey, Pierre et Étienne Balibar (1974), «Sur la littérature comme forme idéologique; quelques hypothèses marxistes», *Littérature*, 13.
- Marx, Karl und Friedrich Engels (1975), *Ausgewählte Werke*, Berlin, Dietz Verlag.
- McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, London, Routledge.
- Mouralis, Bernard (1982), *As contraliteraturas*, Coimbra, Almedina.
- Ong, Walter (1982), *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London, Methuen.
- Swingewood, Alan (1977), *The Myth of Mass Culture*, London, Macmillan.
- Wordsworth, William e S. T. Coleridge (1968), *Lyrical Ballads*, org. R. L. Brett e A. R. Jones, London, Methuen.

RESUMO

Este texto tem por objectivo interrogar o conceito de literatura, partindo da determinação tecnológica dos meios de produção, no caso concreto, da reproduzibilidade mecânica da obra de arte. Depois de verificarmos, guiados por Walter Benjamin, como o efeito *de aura*, isto é, a presença singular e «misteriosa» da Obra na sua relação com o destinatário, entra em decadência com a sociedade de massas contemporânea e a possibilidade de reprodução ilimitada dos objectos artísticos, deduzimos a natureza ambígua e dúplice da literatura: dependente, por um lado, da originalidade da Obra, onde se contempla a presença viva do Autor e se investe a sua mão, a sua voz e a sua pessoa, e, por outro, de uma mercadoria infinitamente repetível e universalmente (re)utilizável, o livro. É no espaço aberto entre a obra e o livro que se joga a literatura, daí a sua eficácia na consolidação e disseminação do poder ao nível do aparelho escolar, onde o carácter democratizante do livro serve para transportar um mundo axiológico individualista e hierarquizante.

RESUMÉ

L'oeuvre et le livre: ou la question de la littérature

C'est le propos de cet essai de poser la question du concept de littérature, en partant de la problématique de la détermination technologique des moyens de production, surtout, en ce qui concerne l'oeuvre

d'art, sa reproductibilité mécanique. D'après Walter Benjamin, on peut parler de *l'effet d'aura*, c'est-à-dire la singularité et le «mystère» de l'Oeuvre telle qu'elle se présente au destinataire, ainsi que constater la décadence de l'aura à l'âge des masses, que la reproduction illimitée de l'oeuvre d'art rend désormais possible. Elle survit, pourtant, dans la littérature, doublement constituée par l'originalité de l'Oeuvre, qui donne à voir la présence vivante de l'Auteur et assure l'investissement de sa main, sa voix et sa personnalité, et par une marchandise infiniment répétable et universellement (ré)utilisable: le livre. Entre l'oeuvre et le livre s'ouvre un espace par où s'engouffre la littérature dans son essentielle ambiguïté et d'où se produit son efficacité pour la consolidation du pouvoir au niveau de l'appareil scolaire: la nature démocratisante du livre y est tournée vers la dissémination de l'individualisme et d'une hiérarchie de classe.

ABSTRACT

The Work and the book: or the question of literature

This paper aims at questioning the concept of literature from the point of view of the technological determination of the means of production, as shown in the problematic of the mechanical reproductibility of the work of art. With the help of Walter Benjamin, we have traced the so-called *aura effect*, i. e. the unique and «mysterious» presence of the Work as it imposes itself to the addressee. The aura, as we know, decays in the age of the masses with the possibility of unlimited reproduction of the art works, but lives on in literature which depends upon the originality of the Work where the living presence of its Author is beheld, and his hand, voice and person are invested, no less than upon an infinitely repeatable and universally (re)usable commodity, the book. A gap opens between work and book, and there springs literature, ambiguous and double, hence its effectiveness in cementing and disseminating power at the level of the educational apparatus where the democratizing force of the book is made to function as agent of individualistic values and class society.