

Arte, Estética e Modernidade



Taisa Helena Pascale Palhares
organizadora

Taisa Helena Pascale Palhares
(Organizadora)

Arte, Estética e Modernidade

1º Edição

Departamento de Filosofia
IFCH - UNICAMP
Campinas - 2019

IFCH/UNICAMP - PUBLICAÇÕES

Reitor: Prof. Dr. Marcelo Knobel
Diretor: Prof. Dr. Alvaro G. Bianchi Mendez
Diretor Associado: Prof. Dr. Roberto L. do Carmo

Comissão de Publicações
Coordenação Geral:
Prof. Dr. Roberto L. do Carmo

Representantes Docentes:
Prof. Dr. Jesus J. Ranieri
Prof. Dr. Everton Emanuel Campos
Prof. Dr. André Kaysel
Prof. Dr. José Maurício Paiva A. Arruti
Prof. Dra. Fátima Évora
Prof. Dra. Taísa Helena P. Palhares
Prof. Dra. Mariana Chaguri
Prof. Dr. Tiago Lima Nicodemo

Colaboradora:
Prof. Dra. Guita Grin Debert

Organizadora:
Taísa Helena Pascale Palhares

ISBN: 978-85-86572-84-5

Tiragem:
Digital (e-book)

Capa Imagem:
Waltercio Caldas - A Emoção Estética, 1977
Ferro pintado, sapatos em borracha, couro,
madeira e tapete (19,5 x 205 x 195 cm)
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fotógrafa: Isabella Matheus

Produção Editorial, Finalização e Divulgação:
Setor de Publicações do IFCH/UNICAMP

Revisão:
Margarida A. Romani de Pontes
Apoio: FAEPEX (Fundo de Apoio à Extensão)

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Ar75

Arte, estética e modernidade / Taísa Helena Pascale Palhares
(organizadora). -- Campinas, SP : UNICAMP/IFCH, 2019.
152 p.

Publicação digital no formato PDF.

1. Estética. 2. Filosofia. 3. Modernidade. I. Palhares, Taísa
Helena Pascale. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD - 701
- 100
- 709.04

ISBN 978-85-86572-84-5

Apresentação

Taisa Helena Pascale Palhares 05

Paul Klee: A pintura em movimento

Alberto Sartorelli..... 07

**Material artístico e mediação na estética de
Theodor Adorno – uma breve consideração**

Bruna Franco Diaz Batalhão 29

O olhar japonês de Vincent van Gogh

Eder Aleixo 39

**Walter Benjamin e a teoria da história da arte:
a influência de Aloïs Riegl**

Fernanda Carolina Santos Ramos 69

Experiência, percepção e cinema em Walter Benjamin

João Lopes Rampim 83

Considerações sobre a crítica de arte de Charles Baudelaire

Juliana Siqueira Franco 105

**Walter Benjamin e a modernidade: a recusa da
modernité de Baudelaire**

Lucas Souza 119

E Arte e revolta em Herbert Marcuse: perspectivas (1967-1969)

Rogério Silva de Magalhães 137

APRESENTAÇÃO

O presente volume reúne as comunicações apresentadas na “I Jornada de Filosofia, Arte e Estética da UNICAMP”, realizada em setembro de 2018 no Instituto de Filosofia e Ciências e Humanas. A organização do evento foi de responsabilidade do Grupo de Estudos de Estética e Teoria da Arte (GEETA), vinculado ao Departamento de Filosofia do IFCH. Desde o início de 2016, alunos de iniciação científica, mestrado e doutorado em filosofia e artes encontram-se para discutir e analisar textos de autores e autoras que se dedicaram ao estudo da estética e à teoria da arte, sob a supervisão da Profa. Dra. Taisa Helena Pascale Palhares. No decorrer desses encontros são discutidos tanto os clássicos da estética filosófica quanto teóricos fundamentais para a compreensão das artes desde a época moderna. Como resultado dessas leituras, os discentes desenvolvem pesquisas que abordam o conceito mesmo de modernidade estética, as relações entre arte moderna e tradição, entre ocidente e oriente, a definição de experiência estética, o estatuto teórico da arte contemporânea, entre outras. Com uma abordagem interdisciplinar, o GEETA visa ampliar o debate filosófico sobre a arte, dialogando com leituras oriundas de outras áreas e disciplinas. Neste sentido, a natureza plural dos ensaios aqui apresentados é um dos frutos de um trabalho inicial que desejamos que fortifique e cresça nos próximos anos dentro da universidade.

Dezembro/2019

PAUL KLEE: A PINTURA EM MOVIMENTO

Alberto Sartorelli¹

Resumo: A proposta deste artigo é de mapear, na obra do filósofo alemão Theodor Adorno, as referências ao pintor suíço Paul Klee. Para Adorno, a obra de Paul Klee era, no campo pictórico, a representação do mais alto modernismo, da mesma importância de Schönberg para a música, Beckett para o teatro e Joyce para a literatura. Investigaremos, na obra de Klee, as qualidades que a tornam, na visão de Adorno, paradigmática.

Palavras-chave: Adorno, pintura, Klee, teoria crítica, crítica de arte.

PAUL KLEE: PAINTING IN MOVEMENT

Abstract: The purpose of this article is to map, in the work of the German philosopher Theodor Adorno, the references to the Swiss painter Paul Klee. For Adorno, Paul Klee's work was, in the pictorial field, the representation of the highest modernism, of the same importance as Schönberg for music, Beckett for theater and Joyce for literature. We will investigate, in Klee's work, the qualities that made her, in Adorno's view, paradigmatic.

Keywords: Adorno, painting, Klee, critical theory, art criticism.

Antes da obsolescência programada dos bens culturais, aquilo que era novo gerava surpresa. E, não raro, reações de caráter violento. A arte nova tirava o solo firme de toda a tradição, não só estética, mas também moral e metafísica. O indivíduo isolado de qualquer comunidade, que participa do universal somente como força de trabalho, sobrevivente diário

¹ Mestrando em filosofia pela Unicamp: <sartorelli-alberto@hotmail.com>. Este texto é um capítulo da dissertação em andamento, intitulada *Adorno e a pintura: mapeamento crítico*.

da barbárie do capitalismo industrial agora podia expressar sua visão de si e do mundo. Essa dignidade fora conquistada a muito custo perante o modelo das Academias, permeado do romantismo nacionalista que nem de longe dava conta das novas relações nas quais o sujeito passou a se encontrar. A visão do novo mundo – fragmentado e impreciso – através das novas obras perturbou muitos espectadores acostumados aos *Salons*² e nada resignados diante da nova ordem das coisas – não a real, mas a utópica. Quem via, via com espanto. E como costuma acontecer na história, os mantenedores do delírio da ordem fixa e imutável não demoraram a entrar em ação.

A respeito das formas de reação negativa em direção à arte moderna, permitam-me deter-me um momento em como uso aqui o conceito: sem dúvida no sentido agudo que se fala de arte moderna quando se fala de quadros de Miró, de quadros tachistas e também, por minha parte, de Klee ou de uma fase de Picasso, da música de Schönberg, da música dos sucessores de Schönberg e da escola serial, do *Finnegans Wake* de Joyce, e esse tipo de coisas (ADORNO, 2013, p. 496).³

Não é fato que os artistas modernos estivessem afirmando ingenuamente sua própria época, muito menos nostálgicos daquilo que já passara: nem o passado irredimido, nem o presente sufocante, nem o futuro sombrio que se apressava; a arte nova era a arte de um mundo que não existia.

² O mais famoso dos *Salons* é o Salão de Paris, onde os artistas mais proeminentes da Academia Real expunham suas obras. Os *Salons* eram tão visitados que eram capazes de ditar a moda. Do quadro *Brutus* (1789) de Jacques-Louis David, exposto no Salão de 1789, diz o historiador da arte Friedlaender (2001, p. 38), que “o belo penteado inspirado em uma bacante romana, usado pelas filhas de Bruto, se tornou moda entre as parisienses”.

³ “[Respecto de] estas formas de reacción negativas hacia el arte moderno, permítanme ahora detenerme un momento en cómo uso aquí este concepto: sin duda en el sentido agudo en que se habla de arte moderno cuando se habla de cuadros de Miró, de cuadros tachistas y también, por mi parte, de Klee o de una cierta fase de Picasso, de la música de Schönberg, de la música de los sucesores de Schönberg y de la escuela serial, del *Finnegans Wake* de Joyce, y este tipo de cosas”.

Foi como portadora da utopia do não realizado que a arte moderna se tornou lastro histórico de sua época. Na arte em geral, encontramos a representação de uma época, nem que seja a representação do olhar dessa época para o passado. O artista exemplar é aquele cuja produção expressa os aspectos mais progressistas de uma época, na ideia e na técnica. Na relação com sua própria época, a arte é transformada pelas novas relações emergentes muito mais do que tem capacidade de transformar essas relações. A última metade do século XIX e a primeira metade do século XX transformaram radicalmente a relação do indivíduo com o tempo; o avanço industrial e tecnológico, a velocidade inimaginável dos novos meios de transporte, a vida moderna fragmentada pela perda de sentido.⁴ Essa mudança da relação do indivíduo com o tempo teria reverberação, conseqüentemente, nas reflexões do artista diante de sua própria forma pictórica.

Klee é testemunha de seu tempo. Seus quadros são de pequeno tamanho. Neles, tempo e espaço modernos se conjugam – “O espaço também é um conceito temporal” (KLEE, 2001, p. 46), escreve ele. Respondem ao imperativo industrial da produção breve e incessante, de fragmentos de uma época, em detrimento da antiga continuidade e aspiração à totalidade, representadas principalmente pela pintura de história pós-Revolução Francesa e seus quadros enormes, cujo intento era ser a representação da nação.⁵ Se há algo de contínuo em Klee, é certamente o contínuo movimento, e nada mais. Adorno compara o pequeno tamanho dos quadros desse artista com o processo de encurtamento das composições musicais, fenômeno formal que também é reflexo de seu tempo, e que o pintor, enquanto alguém versado em música, observava de perto.

⁴ Estamos falando aqui do fim das metanarrativas, totalidades doadoras de sentido. Ver: Nietzsche (1978, § 343) e Lukács (2009).

⁵ Exemplo clássico da arte europeia é *A coroação de Napoleão*, de Jacques-Louis David (1807). A cena é de Napoleão coroando sua esposa Maria Josefina, enquanto o Papa só observa. David, nos mais de 6 por quase 10 metros de seu quadro, afirma em cada centímetro a soberania nacional perante a Igreja e o resto da Europa.

Em última análise, a contingência é uma função da crescente estruturação completa. Coisas tão aparentemente periféricas como a contracção temporária de âmbito das composições musicais e os formatos reduzidos dos melhores quadros de Klee podem assim explicar-se (ADORNO, 2008, p. 249).

Esse fenômeno é parte de um processo geral, de mudança das relações com o tempo e com as coisas. A relação com sua época, na arte moderna, é aquilo que a vincula à realidade; dados os acontecimentos da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, essa arte [moderna] expressa aquilo que é mas não deve continuar sendo, e através da denúncia cifrada das repugnâncias do mundo, vislumbra aquilo que não é mas poderia ser – o inteiramente outro. Como diz Watson (2009, pp. 166-167), “Adorno enfatiza que o caos revelado na abstração é o caos da história econômica, e esse é o caos específico revelado nas obras de arte modernas”.⁶ Aí está, para Adorno, a força “revolucionária” da arte moderna: a conjunção entre a ideia mais progressista e a técnica mais avançada; no caso da pintura, forte tendência à figuração não realista em caráter de denúncia.

Sem dúvida, a noção de Moderno remonta cronologicamente muito atrás do Moderno enquanto categoria filosófico-histórica; mas esta não é cronológica. É antes o postulado rimbaudiano da consciência mais progressista, na qual os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e mais diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas. Esta arte moderna deve mostrar-se adulta à grande indústria, não a manipulando apenas. O seu próprio comportamento e a sua linguagem formal

⁶ “Adorno stresses that the chaos revealed in abstraction is the chaos of economic history, and this is specific chaos revealed in modern works of art” (WATSON, 2009, pp. 166-167).

devem reagir espontaneamente à situação objectiva; a reacção espontânea, enquanto norma, circunscreve um paradoxo eterno da arte. Porque nada pode esquivar-se à experiência da situação, também nada conta que actue como se a ela se subtraísse. Em numerosas obras autênticas da arte moderna, o estrato material industrial é rigorosamente evitado como tema, por desconfiança perante a arte mecânica como pseudomorfose; mas, negada pela redução do tolerado e por uma construção reforçada, afirma-se com maior força: assim em Klee (ADORNO, 2008, pp. 59-60).

Pois não é possível escapar a seu tempo. Nem negar o avanço técnico. O grande artista moderno era sobretudo alguém que tirava seus temas e materiais da própria vida moderna, com suas constantes transformações, diversa do modo de vida estável que se levava antes.⁷ Klee, ao produzir quadros de tamanho reduzido e que não evitavam temas tecnológicos, foi mais radical em sua crítica do estado de coisas do que se pintasse uma natureza não degenerada – que na Europa já não existia nem nos sonhos dos impressionistas desde antes da Primeira Grande Guerra. Em *Pássaros descendo e setas* (KLEE, 1919), vemos indistintos pássaros, aviões e mísseis; para um observador atento e apaixonado pela natureza, como Klee, não há distopia maior do que pássaros mecânicos dividindo o céu com meios alados de destruição. Desse modo, ele denuncia o horror de uma guerra que desolou a Europa e tirou muitas vidas promissoras, como dos dois jovens pintores que foram seus amigos, August Macke e Franz Marc.⁸

⁷ A literatura oferece os exemplos mais precisos da transformação do indivíduo em sua percepção (moderna) do tempo, do espaço, dos outros e de si. Por exemplo: Hoffmann (2010), Poe (1985) e Baudelaire (2013).

⁸ Após a morte de seus amigos, o próprio Klee foi convocado, mas acabou escapando do combate nas trincheiras. Ver: Klee (1990).

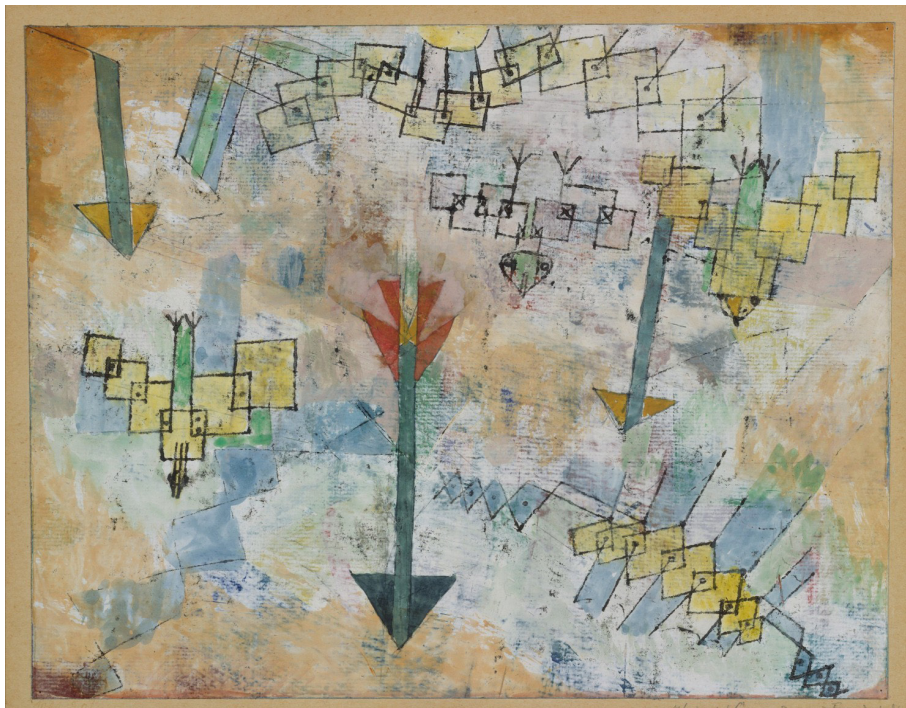


Figura 1: *Pássaros descendo e setas*, de Paul Klee (1919).
Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483130>>.

No capitalismo avançado, avança também o processo de reificação. Numa interpretação de contrassenso ao marxismo tradicional, Adorno defende que a reificação não necessariamente cerceia liberdades. Para ele, a reificação é, radicalmente, a busca da linguagem que mais dê conta da coisa em seus mais diversos aspectos, contra a imposição vertical de uma linguagem universal para a coisa. Isso é inverter a reificação capitalista, que a tudo transforma em coisa, inclusive o ser humano, e elimina toda a especificidade em prol da universalidade enquanto mercadoria. Adorno enxerga o *conceito positivo de reificação* na obra de Paul Klee.

Reificação quer dizer, em seu grau mais radical, busca da linguagem da coisa. Se aproxima assim virtualmente da Ideia de natureza que desfaz a primazia do sentido humano. O agudamente moderno não é a imitação de algo anímico, mas a busca da expressão de algo inexpressado pela linguagem significativa. O testemunho mais significativo a respeito no passado imediato é a obra de Paul Klee, ele que foi membro do movimento tecnológico da Bauhaus (ADORNO, 2008, p. 76).

“Na arte, mais importante do que ver é tornar visível”, dizia Klee (1990, p. 452, nota 1.134[1918]). Tornar visível os escombros encobertos de uma sociedade cindida e perpassada pela dor, porém cínica na avaliação de sua própria doença. Todavia, para tal, é preciso que o artista se expresse através dos meios adequados. O risco do uso de meios inadequados é a total nulidade da potência expressiva, e até mesmo uma afirmação pela forma daquilo que se tentou negar pelo conteúdo. Logro.

Ora, uma obra de arte, para Adorno, deve ser coerente em sua própria forma; todavia, sua coerência depende do fato de precisar conter questões para além dela mesma. É preciso o momento da espontaneidade expressiva, porém necessariamente conjugado à construção racional. Entenda-se *construção racional* como o uso do mecanismo unificador da razão, com resultado efetivo perante a legalidade da própria obra.

A expressão *construção* foi incorporada na teoria da arte a partir da linguagem da técnica, e construção significa agora, na técnica, uma unificação racional de uma série de elementos dados, cuja lei não é outra senão esta: que a coisa em questão, que se constrói dessa forma, funcione (ADORNO, 2008, p. 237).

Klee (2001, p. 85) tanto diz que “quando a intuição é ligada à pesquisa exata, acelera o progresso da pesquisa, saltando etapas”. Separadas, a pura espontaneidade tende ao infantilismo, e a pura construção racional, à esterilidade. Ou – retomando uma frase de Klee (2004, pp. 34-35, tradução nossa) que mais parece Adorno –, “o espírito mais profundo, a alma mais nobre, são inúteis se não tivermos em mãos as formas adequadas”.⁹

A expressão verdadeira é sempre a da dor e do sofrimento, mímese verdadeira, e não intercambiável, com o risco de afirmar a positividade e reproduzir ideologia. Para expressar a dor, é preciso assimilá-la de modo imanente dentro da obra de arte. Klee o faz com êxito, pois sabe que sua obra nada tem a perder com a representação daquilo que não lhe apraz; a própria construção da obra, que contém em si o elemento do “feio”, pode ser considerada bela. “Mas a beleza, que talvez não possa ser dissociada da arte, não se refere ao objeto, e sim à representação plástica. Assim, e só assim, é que a arte supera o feio, sem tirá-lo de seu caminho” (KLEE, 1990, p. 222, nota 733[1905]). Desse modo, o artista está de acordo com Adorno, que insiste na assimilação do feio como mímese verdadeira da dor social.

A construção, porém, o ato racional de dar forma à expressão da dor, não reproduzindo clichês da indústria cultural, é um modo de resistência à própria alienação. A razão utilizada desse modo, enquanto resistência aos imperativos da forma-mercadoria,¹⁰ para Adorno, é uma razão não mais violenta. Na dialética do esclarecimento, é esse o polo emancipatório da razão, contra a razão instrumental. E é nesse polo, de racionalidade ilimitada e libertadora, que Adorno situa a obra de Klee.

⁹ “[...] l'esprit le plus profond, l'âme la plus noble, cela ne sert à rien si nous n'avons pas à portée de main les formes adéquates”.

¹⁰ Ver Marx (1996).

Em artistas exemplares desta época, como Schönberg, Klee e Picasso, o momento expressivo mimético e o momento de construção encontram-se com igual intensidade, não certamente no meio medíocre da transição, mas na tendência para os extremos: mas ambos são ao mesmo tempo e quanto ao conteúdo, a expressão, a negatividade do sofrimento, e a construção, a tentativa de resistir ao sofrimento da alienação, enquanto que esta é ultrapassada no horizonte de uma racionalidade ilimitada e, portanto, não mais violenta. Como no pensamento, para o qual a forma e o conteúdo tanto são diferentes como reciprocamente mediatizados, assim o são também na arte (ADORNO, 2008, pp. 385-386).

Forma e conteúdo são dois elementos distintos, todavia necessariamente constitutivos da obra de arte, em relação de contínua reciprocidade na coesão interna da obra, por meio de sua tensão; um elemento se dissolve no outro, e a negligência de um deles é a impossibilidade da obra de arte. Adorno atenta para quem acusa os artistas modernos¹¹ de formalismo: esses artistas têm realmente inúmeras reflexões sobre a forma; porém, essas formas expressam determinados conteúdos, vinculados à realidade social, que muitos dos críticos da época não foram capazes de captar e que só posteriormente foram se desvelando. Nesse caso, a acusação de formalismo é em verdade mera incompreensão do conteúdo.

Precisamente, onde a forma parece emancipada de todo o conteúdo pré- estabelecido, as formas tiram de si a expressão e o conteúdo próprios. Em algumas de suas obras, o surrealismo, em especial Paul Klee, actuou desta maneira: os conteúdos que se depositaram nas formas aparecem com o tempo (ADORNO, 2008, p. 442).

¹¹ O panteão pessoal do filósofo é constituído por Schönberg, Berg e Webern na música; Klee e Picasso na pintura; Joyce na literatura; e Beckett no teatro.

A obra de arte, além da tensão entre forma e conteúdo, reproduz a tensão entre particular e universal. O objetivo é, a partir do particular, apontar para o universal; de outra maneira, a obra esgota-se em sua especificidade, e perde potência; desse modo, não passaria de um documento da cultura, carecendo do *status* de obra de arte. O próprio Klee (2007, p. 92) afirma que “todo o trabalho é a relação entre o particular e o geral”.¹² O desafio do artista é expressar o universal a partir do particular.

Ao que parece, Adorno via com bons olhos os artistas que tinham afinidade com mais de um material artístico; poderiam, assim, refletir e ter consciência do modo como formas artísticas diversas respondiam ao desafio de expressar o universal a partir do particular. Todavia, não parece que Adorno aprovava a pseudomorfose imediata, ou seja, a transposição de mecanismos próprios de uma forma artística para outra. O que há, de fato, é que “as artes se nutrem umas das outras” (ADORNO, 2017, p. 65); isso quer dizer que elas se apropriam de inovações das outras artes, mas recodificam tais inovações de modo imanente, ou seja, dentro de sua própria forma específica. Podemos chamar essa relação de entrelaçamento ou imbricamento¹³ entre as artes, não pseudomorfose. A especificidade da forma, para Adorno, exige uma resposta imanente à própria forma. Mais uma vez, Klee aparece como exemplo exitoso de expressão da generalidade a partir do particular, pensada e realizada em sua forma específica, a pintura, apesar de o pintor também ser músico profissional e conhecer as inovações da Nova Música.¹⁴

Exatamente os artistas de altíssima qualidade, cujo talento não esteve ligado inequivocamente a um só material, como Richard

¹² “[...] toda labor es la relación de lo particular con lo general”.

¹³ Ver Duarte (2009) e Durão (2003).

¹⁴ Sobre a apresentação em Munique do *Pierrot lunaire*, de Schönberg, no ano de 1913: “Arrebenta, burguês, acho que tua horinha chegou!” (KLEE, 1990, p. 311, nota 916).

Wagner, Alban Berg e talvez também Paul Klee, dirigiram, com toda razão, sua energia para fazer submergir a generalidade estética num material específico (ADORNO, 2008, p. 39).

Em relação às inovações da arte moderna em suas diversas formas – uma redundância, já que o conceito de arte moderna depende do elemento do novo –, podemos ver situados no eixo delas os artistas tratados por Adorno como exemplares. Com o fim das preceptivas para a pintura, os critérios cristalizados foram dissolvidos, e cada artista buscou na produção de sua própria obra, e não mais fora dela, a sua justificação. Ser moderno é buscar o novo, numa negação determinada da tradição.¹⁵ Buscar o novo significa repensar continuamente a questão da forma, sem prender-se a modelos. Adorno vê claramente tal disposição na obra de Klee.

As obras integralmente construídas da modernidade revelam abruptamente a insuficiência da logicidade e da imanência formal; para satisfazer o seu conceito, devem despistá-lo; é o que afirmam as notas do *Diário* de Paul Klee (ADORNO, 2008, p. 439).

Ora, se o próprio conceito da arte moderna tem “alergia”, para usar o termo adorniano, da forma cristalizada, é preciso que a forma não seja mais aplicada, e sim, conquistada em meio ao debruçar-se do artista perante seu material disponível, em determinado contexto histórico, na busca pela feliz conjugação entre espontaneidade e construção racional, condição para se atingir a expressão verdadeira. O artista afirma que “a *forma* é fim, morte; a *formação* é Vida” (KLEE, 2007, p. 91).¹⁶ Negando a forma cristalizada, é

¹⁵ Ver Hegel (2011).

¹⁶ “[...] la *forma* es fin, muerte. La *formación* es Vida”.

possível criar obras de arte no mundo moderno, que caminhem para além do *kitsch* e apresentem uma expressão verdadeira do estado de coisas.

Grandes artistas da modernidade radical, como Paul Klee e Juan Gris – que, como todos sabem, pertencem aos construtivistas – expressaram a respeito, mais de uma vez, com ênfase, que na verdade a obra de arte construtiva se inicia no instante em que suspende sua própria assim chamada legalidade (ADORNO, 2013, pp. 238-239).¹⁷

Numa sentença heraclitiana extemporânea, Klee afirma que “o devir se mantém perante o ser” (KLEE, 2007, p. 91).¹⁸ A forma, na arte moderna, não é mais pensada como ser, estática, mas como vir-a-ser, como construção constante. Reinventar a forma é repensar os modos que dão vazão a ela. Klee dedicou reflexões acerca da cor, da linha, do quadro e do estatuto da pintura como arte meramente espacial. Tradicionalmente, o desenho servia para “delinear”, traçar as linhas que constituíam as figuras, as definiam e as separavam de outras coisas diversas. A linha operava como limite. Em Klee é diferente: a linha aponta para fora,¹⁹ é propulsora de movimento; não limita, mas conduz para o ilimitado, como bem nos esclarece Otilia Arantes:

A lição do grafismo kleeniano: pensar a linha como formação, como algo que rompe com todos os limites (ao contrário da tradição dos “desenhistas”), mesmo os do quadro, prologando-se em outras tantas configurações variadas que, por sua mobilidade e instabilidade, não têm mais a ver com as figuras

¹⁷ “Y grandes artistas de la modernidad radical, como Paul Klee y Juan Gris – que, como todos saben, pertenecen a los constructivistas – han expresado al respecto, una y otra vez, con énfasis, que en verdad la obra de arte constructiva recién comienza en el instante en que se suspende su propia así llamada legalidad.”

¹⁸ “[...] el devenir se mantiene por sobre el ser”.

¹⁹ “Apintura, por outro lado, não se contenta mais em se restringir à superfície. Ao mesmo tempo que evitou a ilusão da perspectiva espacial, invade o espaço.” (ADORNO, 2017, p. 22).

da tela ou as que no instante se formam em nossa imaginação. Linhas que apontam constantemente para fora, para um não-lugar (ARANTES, 1977, p. 99).

O título do ensaio de Otilia Arantes – “Klee, a utopia do movimento” – é muito feliz. A utopia de Klee é por uma pintura em movimento, dinâmica, não mais cristalizada enquanto mera arte espacial; uma pintura que se encerra pela finalização – ou abandono – do quadro pelo pintor. Como já consta, Klee imaginava a pintura como arte temporal, inacabada, gênese constante, que aponta para muito além de si mesma. “A obra de arte também é em primeira instância gênese, nunca pode ser vivenciada [puramente] como produto.” (KLEE, 2011, p. 47) Para Arantes, a utopia de Klee consiste em dar movimento ao que era até então estático, utilizando-se de meios estritamente pictóricos para tal. Os mesmos meios, todavia organizados de maneira bem diversa.

O que visa Klee é criar o movimento com os elementos plásticos da pintura; é imprimir movimento ao quadro, explorando as componentes energéticas da linha e da cor (ARANTES, 1977, p. 87).

Imaginemos um espectador acostumado com os *Salons* vendo as obras de um artista que quer pôr seus quadros em movimento, com formas estranhas que não vemos na natureza. Não é nem um esboço de paisagem, como no impressionismo. Parece coisa de outro mundo. No entanto, a concepção de natureza de Klee é mais profunda: não se preocupa com a reprodução fiel da aparência, mas das forças criadoras da natureza, em movimento contínuo e eterno. E ainda vai mais longe: aquilo que é retratado nos quadros pode não ser a fiel semelhança às aparências da realidade objetiva; com isso, o artista mostra que o dito mundo real em sua totalidade

não é necessário, que sua organização poderia ser outra. Assim, refutando a necessidade de as coisas serem como são, e preocupando-se mais com as forças que subjazem às aparências do que com as próprias aparências, ele encontra a expressão verdadeira, mais verdadeira do que um mero quadro realista, que radicalmente não tem lastro na realidade.

Gostaria agora de considerar a dimensão os objetos em um novo sentido, procurando mostrar como o artista costuma chegar a uma tal “deformação”, aparentemente voluntária, das formas naturais. Em primeiro lugar, ele não atribui a essas formas naturais de manifestação o significado coercitivo que elas têm para os muitos críticos realistas. Ele não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as forças finais. Talvez ele seja, sem desejar, um filósofo. [...] Então ele declara: “Em sua configuração atual, esse mundo não é o único mundo possível!” (KLEE, 2001, p. 64).

Além disso, reproduzir o imediatamente visível em sua totalidade é, tomemos cuidado, uma tarefa impossível. Klee dá vazão para o Eu do artista inscrever sua visão de mundo nas obras, não sendo silenciado ou restringido pelos imperativos da realidade objetiva. “Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001, p. 66). A percepção particular, ao se articular enquanto forma, encontra sua generalidade.

Não quero mostrar o homem como ele é, mas apenas como ele poderia ser. E desse modo posso obter com êxito a ligação entre uma visão de mundo e o puro exercício artístico (KLEE, 2001, p. 67).

Não reproduzindo imediatamente a aparência da realidade objetiva, a obra de arte separa-se dessa realidade; separada, realiza aquilo que ainda não é possível na sociedade: o regime da liberdade, a utopia. A arte moderna é receptáculo da utopia, daquilo que não existe mas poderia existir. A figuração do inexistente é uma recorrente na arte moderna. Isso Adorno identifica e toma como exemplo no *Angelus novus* (1920),²⁰ a única obra de Klee citada nominalmente pelo filósofo.

Com o Θαυμαζειν²¹ ingênuo e juvenil são também eliminadas as obras de arte; o *Angelus novus* de Klee igualmente o suscita, de modo semelhante às formas ao mesmo tempo animais e humanas da mitologia indiana. Em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe (ADORNO, 2008, p. 131).

Um olhar infantilizado, que procura pelo belo ingênuo na arte, não enxerga o potencial emancipatório da arte moderna. Nela devemos procurar aquilo que a indústria de produção e gestão da cultura faz questão de esconder. A admiração genuína se dá não pelo olhar ingênuo, mas pela percepção do diverso, que ao mesmo tempo versa, ainda que de modo cifrado, sobre a sociedade mesma. Não reproduzir o mundo como ele é, é não aceitá-lo assim.

²⁰ Hoje no Museu de Israel em Jerusalém, o *Angelus novus* originalmente foi de propriedade de Walter Benjamin e lhe serviu para suas reflexões acerca da História. Ver Benjamin (2012, tese IX).

²¹ O termo em grego é *thaumázein* e quer dizer, “admiração”.

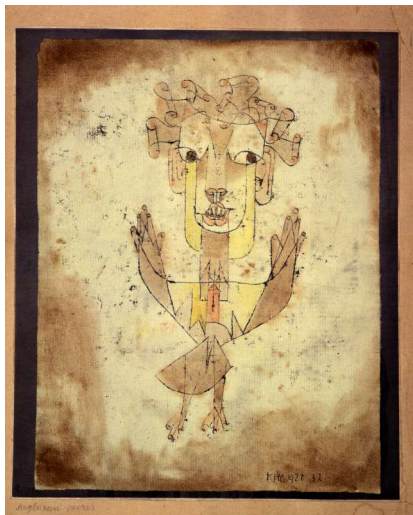


Figura 2: *Angelus novus*, de Paul Klee (1920).
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus>.

No quadro *Máquina de gorjeios* (KLEE, 1922), vemos novamente pássaros-máquina, algo que incomoda o espectador que identifica a ideia de pássaro com o belo natural. Dessa vez eles não são aviões, apesar de também serem máquinas. Os pássaros estão pendurados por um fio que termina numa manivela, que aparenta servir para dar corda ao canto dos pássaros-máquina; nas figuras dos pássaros, misturam-se à fina penugem o esboço de molas e fios elétricos. Parece haver também um suporte para partitura abaixo dos pássaros, lembrando um concerto ou apresentação em recinto fechado. A expressão é de desnaturação total. É como se a natureza já há muito nos tivesse abandonado. Os pássaros já não cantam livres ao ar livre; seu canto se dá sem espontaneidade, ao bel prazer de quem dá corda. Historicamente, a indústria cultural nos mostrou o tamanho do poder de quem dá corda; em nosso mundo globalizado pela forma-mercadoria, mais pessoas ouvem o *hit* da semana do que o canto dos pássaros. Por seu ambiente

Paul Klee: a pintura em movimento

sombrio e melancólico perante as invenções tecnológicas, o quadro mostra o eclipse do esclarecimento. A máquina de gorjeios é o mundo administrado, a dominação da natureza e o desencantamento do mundo,²² a racionalização total no auge de seu desastre.

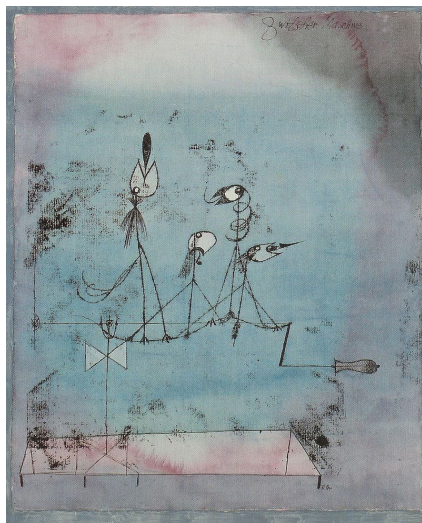


Figura 3: *Máquina de gorjeios*, de Paul Klee (1922).
Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/37347>>.

Se, para Adorno, a reprodução imediata da realidade objetiva é um aspecto conservador, enquanto afirmação falsa da positividade, a arte “espiritual” é negativa, pois expressa, através de elementos dele diversos, a dor de um mundo que poderia ser diferente. A espiritualização da arte, teorizada por Kandinsky, é a separação da figuração dos imperativos do realismo. Estamos falando do exercício de figuração não realista.

²² Ver Weber (2005).

Abandonamos o âmbito do aqui e agora e buscamos edificação do outro lado, onde é possível uma afirmação total. Abstração. [...] Quanto mais horrível este mundo (como hoje precisamente), mais abstrata a arte: um mundo feliz, em contrapartida, produz uma arte que lhe é própria (KLEE, 1990, pp. 348-349, nota 951[1914]).

O trecho não deixa dúvidas: exceto no uso do termo abstração, parece Adorno. E o espectador educado na arte moderna – cujas obras rumam em direção à figuração não realista e as quais não possuem utilidade imediata enquanto propaganda – realiza sua liberdade na contemplação das formas autônomas: transformou-se num contemplador da catástrofe expressa pelas obras de arte modernas; mas não num contemplador resignado, e sim naquele que vê na autonomia da arte em sua denúncia radical do estado de coisas a possibilidade do rompimento das amarras sociais. Dificilmente essa sensação pode ser vivida em meios burocratizados e policiados.

Estou contemplando uma obra de arte no lugar de estar comendo uma maçã, na verdade já pus em jogo esse processo completo da espiritualização que logo se aperfeiçoa se estou frente a uma composição de Anton von Webern ou a um quadro de Paul Klee (ADORNO, 2013, p. 312).²³

A arte espiritual, enquanto separada e não imediatamente reprodutora do real aparente, opera como portadora da utopia. Todavia, como já vimos, a história da arte é constituída pela negação determinada. Klee, em seu momento mais abstrato, ainda mantém algum laço com a realidade,

²³ “[...] estoy contemplando una obra de arte en lugar de estar comiendo una manzana, ya puse en verdad en juego ese proceso completo de la espiritualización que luego se perfecciona si estoy frente a una composición de Anton von Webern o a un cuadro de Paul Klee”.

negando-a. A autonomia absoluta da figuração não realista, sem negar em algum ponto a tradição,²⁴ sem manter nenhum vínculo, mesmo que negativo, com a realidade, é por isso inócua e sem tensão. Aí sim podemos dizer, em termos adornianos, que é uma obra de arte abstrata: sem concretude e, por isso, abstrata num sentido pejorativo.

Onde não existe nenhuma tradição além de um momento – seja como for – existe tampouco, na verdade, a força da arte revolucionária real. [...] Os mais importantes dentre todos os pintores modernos – tanto Klee como Picasso – vacilaram diante da abstração completa, portanto, vacilaram diante do apagamento de todo o vínculo com a objetividade. Esta vacilação não é – como alguns de meus amigos de Darmstad me reprovaram oportunamente – uma vacilação por covardia ou debilidade ou inconsequência, mas, evidentemente, o que moveu esses grandes artistas em direção a essa vacilação foi o fato de saber que, de algum modo, é requerida uma resistência ao heterônimo para na realidade fazer primordialmente significativo o conceito de autonomia. É dizer, a autonomia da criação, no instante em que se absolutiza e, de algum modo, caminha no vazio, cancela a si mesma, portanto, não se torna mais uma liberdade, quando essa liberdade não pode participar de algo do que tenha que se diferenciar (ADORNO, 2013, p. 408).²⁵

²⁴ Não sem algum exagero, Kahnweiler (1950, pp. 5-6) lembra que “certamente Klee não foi um primitivo ignorante, mas sim um erudito artista plástico, conhecedor dos estilos de todos os países e de todas as épocas. É essa erudição que o permite, ao fim da trajetória, superar os grilhões da tradição europeia”.

²⁵ “Donde no existe ninguna tradición más que un momento – sea como fuere – sublimado, no existe tampoco, en verdad, la fuerza del arte revolucionario real. [...] los más importantes de entre todos los pintores modernos – tanto Klee como Picasso – han vacilado ante la borradura de todo vínculo con la objetividad; y tiende a parecerme, en efecto, como si en la fase tardía de Klee, sobre todo, donde ha dejado esto de manera póstuma, pero también el desarrollo de Kandinsky, este desarrollo no hubiera sido necesariamente para bien. Esta vacilación no es – como algunos de mis amigos de Darmstad me han reprochado oportunamente – una vacilación por cobardía o debilidad o inconsecuencia, sino que, evidentemente, lo que los ha movido a ella a estos grandes artistas es el hecho de saber que, de algún modo, se requiere de una resistencia a lo heterónimo para en realidad hacer primordialmente significativo el concepto de autonomía. Es decir, la

A obra de Klee é concreta e exemplar. Sua produção é permeada de figuração não realista, mas ainda participa da negação determinada, pois nega a realidade social e a tradição, assimilando-as; separada da realidade objetiva, sua obra é portadora da utopia de um mundo diferente deste; conjuga espontaneidade e reflexão em construções coerentes; retira a forma específica de seu próprio material; e interliga a técnica mais avançada com o pensamento mais progressista de sua época. Por isso, Klee é, para Adorno, um artista moderno por excelência, e faz parte do reduzido panteão de artistas exemplares frequentemente evocados pelo filósofo.

Referências

- ADORNO, Theodor. *A arte e as artes & Primeira introdução à Teoria estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- ADORNO, Theodor. *Estética 1958/9*. Trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARANTES, Otilia. Klee, a utopia do movimento. *Revista Discurso*, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, v. 7, n. 7, 1977, pp. 87-109.
- David, Jacques-Louis. *A coroação de Napoleão*. 1807. 1 Pintura, óleo sobre tela, 621 x 979 cm. Louvre, Paris.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Klee*. Paris: Braun, 1950.
- KLEE, Paul. *Cours du Bauhaus: Weimar 1921-22 / Contributions à la théorie de la forme picturale*. Trad. Claude Riehl. Paris: Musées de Strasbourg / Hazan, 2004.

autonomía de la creación, en el instante en que se absolutiza y, de algún modo, marcha en el vacío, se cancela [aufhebt] a sí misma, [por lo tanto], no deviene más en una libertad, cuando esta libertad no puede participar de algo de lo que tenga que diferenciarse."

- KLEE, Paul. *Diários*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990[1914].
- KLEE, Paul. Filosofia de la creación. In: *Teoría del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Cactus, 2007, pp. 87-93.
- KLEE, Paul. *Máquina de gorjeios*. 1922. 1 aquarela, 63,8 x 48,1 cm. MoMA, Nova Iorque.
- KLEE, Paul. *Pássaros descendo e setas*. 1919. 1 aquarela, 24,4 x 32,1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- KLEE, Paul. Sobre a arte moderna; Tentativas de exatidão no campo da arte; Confissão criadora. In: *Sobre a arte moderna*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- MARX, Karl. *O capital*. Trad. Flávio Kothe e Regis Barbosa. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Economistas)
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 187-223.
- WATSON, Stephen H. *Crescent Moon over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- WEBER, Max. A ciência como vocação. Trad. Artur Morão. In: *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005, [s.p.]. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf>. Acesso em: 9/10/19.

MATERIAL ARTÍSTICO E MEDIAÇÃO NA ESTÉTICA DE THEODOR ADORNO – UMA BREVE CONSIDERAÇÃO¹

Bruna Franco Diaz Batalhão²

Resumo: este artigo apresenta, de modo breve e didático, a definição de Theodor Adorno da obra de arte moderna – isto é, obras de arte na ausência do recurso à tradição – por meio da dialética do “material artístico”. Em um segundo momento, aponta alguns problemas desse conceito, central para a estética adorniana, na compreensão de produções artísticas dos anos após a Segunda Guerra.

Palavras-chave: Theodor Adorno; estética; material artístico.

ARTISTIC MATERIAL AND MEDIATION IN THE AESTHETICS OF THEODOR ADORNO - A BRIEF CONSIDERATION

Abstract: The work aims to briefly and clearly present Theodor Adorno's definition of modern works of art, i.e., works of art in the absence of recourse to tradition, through the dialectic of “artistic material”. In a second moment, it is necessary to point out some problems of this concept, central to the Adornian aesthetics, in the comprehension of post-World War II artistic productions.

Keywords: Theodor Adorno; aesthetic; artistic material.

Pretende-se neste artigo apresentar, de modo introdutório e geral, nada menos do que a questão sobre a qual toda a estética de Adorno foi elaborada – para não dizer de toda a sua obra filosófica – a saber, o problema da “mediação”, dessa vez entre arte e sociedade.

¹ Artigo apresentado na “I Jornada de Filosofia, Arte e Estética da Unicamp”.

² Mestranda na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp: <brunabatalhao@gmail.com>.

Para que possamos, entretanto, apresentar o problema da mediação na *forma* artística, bem como os problemas decorrentes desse “modelo” na emergência das obras do pós-guerra, analisadas por sua vez como obras “sem tensão” [Spannungslosigkeit], é necessário que apresentemos a concepção adorniana de que obras de arte autênticas³ expressariam, em sua própria forma, tensões sociais. Na *Teoria Estética*,⁴ Adorno (2002[1969], p. 6) formula essa noção na célebre frase: “os não resolvidos antagonismos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da forma estética”.⁵

A concepção das obras de arte como expressão de tensões, como expressão de antagonismos sociais, Adorno (2002, p. 346) comenta, ainda em *TE*, que “o fato de que a escultura de um minerador de carvão diz a *piori* socialmente mais do que uma escultura sem heróis proletários, é agora apenas secundado onde a arte é utilizada pelo propósito de ‘formar opinião’”.⁶

A denúncia real, diz ele, seria, tão somente, uma “capacidade da forma”: “O que é socialmente decisivo nas obras de arte é o conteúdo que se torna eloquente através das estruturas formais da obra” (2002, p. 230). A relação dialética entre forma e “conteúdo” [Gehalt] consiste precisamente naquilo que nas obras de arte aponta para *além* delas mesmas, em seu *devenir*. Seria esse o chamado “teor de verdade” da arte: sua capacidade cognitiva em expressar, pela mediação formal, um conteúdo histórico e social. Nesse sentido, Adorno descreve as obras de arte como “enigmas”, diante do qual o trabalho da crítica seria o de revelá-los.

³ Embora a utilização do termo arte “autêntica” seja menos utilizada por Adorno e menos precisa do que o conceito de “consistência” [Stimmigkeit], posteriormente expandido pelo conceito de “verdade”, utilizamos o termo em questão no início do texto por se tratar de um artigo.

⁴ Doravante, *TE*.

⁵ “The unsolved antagonisms of reality return in artworks as immanent problems of form.”

⁶ “[...] the claim that the sculpture of a coal miner a priori says more, socially, than a sculpture without proletarian hero, is by now echoed only where art is used for the purpose of ‘forming opinion’.”

É pela categoria de “material artístico” que Adorno descreve a unidade em tensão da forma estética. Essa categoria, formulada de maneira acabada em 1949, com a publicação da *Filosofia da nova música*, perde progressivamente centralidade nos escritos estéticos tardios de Adorno. Conforme observa Lambert Zuidervaart (1991, p. 15) a perda de centralidade do conceito de material artístico e a ênfase dada ao autor à particularidade das obras refletiria “uma tentativa de corrigir a construção anterior de material musical”.

A unidade do material musical, ou melhor dizendo, a unidade *dialética* do material musical – uma vez que a dialética incorpora aqui o sentido do que chamamos de antagonismo social⁷ – é introduzida por Adorno com a caducidade das convenções musicais tradicionais herdadas e, portanto, com a emergência da modernidade e da necessidade tanto de repensar as condições da produção artística, como de refundar seu sentido.⁸ Em *FNM*, Adorno (p. 35) expõe o contexto da seguinte forma:

No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica [nele] implicada e que se converteu numa qualidade sua.

Sem as fundamentações tradicionais que definiam as relações musicais como *naturais* e *eternas*, a partir de suas supostas qualidades físicas, Adorno

⁷ Segundo a exposição de Jorge de Almeida (2007a, p. 29), essa contradição se localiza historicamente no interior do debate sobre os limites do movimento expressionista no início da década de 1920, no qual “Adorno reconhece a necessidade de pensar, como signos de uma contradição real, as contradições presentes nas próprias obras de arte”.

⁸ Apesar de Adorno não oferecer nenhuma definição de “sentido musical”, pode auxiliar a seguinte passagem: “A sequência de eventos musicais deve ser concretamente determinada [...] pelas qualidades do antes, do depois e do agora, e das relações entre eles” (2018, p. 233), de tal forma que tais relações possam ser percebidas pelo ouvido (Cf. *Filosofia da nova música* (2011, p. 17), doravante, *FNM*). Na música tradicional, as relações entre o “antecedente” e o “consequente” eram pré-estabelecidas.

define as relações do fenômeno sonoro como fundamentalmente históricas.⁹ Assim, mesmo que a verdade ou falsidade de um acorde dependa do estado mais avançado da técnica, segundo a tese do “material musical ‘mais’ avançado”, “este só se torna decifrável em determinadas constelações de obras particulares” (*FNM*, p. 38). É em vista disso que Max Paddison (1993) observou que a ênfase conferida por Adorno ao material musical e a seu movimento histórico, e não à obra individual, significava uma ambivalência no conceito adorniano. Segundo Paddison (p. 33): “O progresso ocorre no material musical e não na obra individual [...], não obstante, o único acesso ao progresso do material é através da obra individual”.

O artista ao dar uma única resposta às exigências objetivas do material, alcançaria elaborações formais “consistentes” e “coerentes” [*Stimmigkeit*].¹⁰ O princípio da coerência é importante porque, com a emergência da modernidade e com a perda de uma ordem tradicionalmente pré-estabelecida e doadora de sentido, a coerência das obras passa a constituir-se a partir do próprio fazer artístico, do embate do artista com o material. Nas palavras de Adorno (2011, p. 38):

O artista não é um criador. A época e a sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão [...]. O estado da técnica se apresenta como um problema: em cada compasso a técnica exige ser levada em conta e que se dê a única resposta exata que ela admite nesse momento.

⁹ Lembremos que Adorno confere à tradição um aspecto de “segunda natureza”: “A segunda natureza do sistema tonal é uma aparência formada no curso da história”; “Das operações que determinam o cego despotismo da matéria sonora, resultou, por um sistema de regras, uma segunda natureza cega” (*FNM*, pp. 19 e 60, respectivamente).

¹⁰ Segundo Jorge de Almeida o conceito de “*Stimmigkeit*”, de que Adorno (2007b, p. 355) se apropria da obra de Schoenberg, pode ser traduzido, “não sem alguma perda, por ‘consistência’”.

Para concluir essa primeira parte podemos então afirmar, que é no confronto da expressão do artista com o estado histórico mais avançado do material, que se determina a dialética do material musical, isto é, a concepção da obra de arte, conforme já citado, como expressão dos “não resolvidos antagonismos da realidade” (ADORNO, 2002, p. 6).

Essa concepção – na qual estava embutida a noção de progresso – se tornou problemática em virtude de sua confiança na continuidade (Cf. ADORNO, 2002).¹¹ Já na *FNM*, analisando o desenvolvimento da técnica dodecafônica na obra de Webern, Adorno constatava que a música encontrava-se abalada justamente em virtude de uma confiança cega no princípio da série dodecafônica, na qual a organização prévia do material prescindia daquele confronto com o sujeito, base sobre a qual estava assentada a dialética do material. Se a expressão, aquilo em nome do qual a arte moderna das primeiras décadas do século XX havia se levantado, baseava-se, de um lado, na *expressão*¹² de um conteúdo indeterminado e, de outro, na atenção à estrutura do material (*FNM*, p. 23), quando a organização racional do material, o momento construtivo, torna-se total, se “[extingue] virtualmente o sujeito” (p. 61). A absolutização da técnica se revela como uma “organizada vacuidade de significado” (p. 25), totalmente incapaz de revelar um sentido positivo, mas ainda capaz de apontar o sentido do mundo sem sentido (p. 107), da inverdade do mundo. O eco do silenciar em Webern seria

¹¹ Como observa Marcos Nobre (1992, p. 84), a “continuidade” seria uma “continuidade da catástrofe”, condição própria da racionalidade instrumental (no trecho, o autor falará especificamente da indústria cultural), enquanto as obras de arte representariam uma “descontinuidade”, a partir de uma dialética entre expressão e construção: “Se, do ponto de vista da análise do sistema da indústria cultural, o mais importante é a *continuidade histórica* que conduz da dominação da natureza à dominação dos homens e de sua própria natureza interna, no caso da análise da obra de arte é necessária a ênfase na *descontinuidade*”.

¹² Para mais detalhes sobre o papel central do Expressionismo na estética de Adorno, bem como da emergência da expressão no campo artístico, ver o capítulo “Expressionismo” em *Crítica Dialética em Theodor Adorno* (2007a), de Jorge de Almeida.

o último instante no qual a vacuidade de significado organizada ainda poderia “falar” alguma coisa. O silêncio seria seu destino.

Mais especificamente, tornando-se o único meio de determinação para a totalidade da forma, a técnica dodecafônica elimina o sujeito. A liberdade, que se manifestava precisamente no confronto com os princípios da técnica dodecafônica *na construção de obras particulares*, é prescindida no momento em que esses princípios transformam-se na única fonte de determinação da forma, isto é, em normas. Como diz Adorno, “a técnica deve servir para fins que estão mais além de sua própria coerência”, deve-se superar, o que na técnica, estava pressuposto. Mas quando não há diferenciação entre o conteúdo da norma e conteúdo da experiência espontânea, também não há expressão de nenhum conteúdo indeterminado (*FNM*, p. 23), isto é, de nenhum conteúdo novo, e a técnica, convertida em fim em si mesma, degrada o sujeito à condição de “escravo do material” (p. 96).

O tema das aporias de uma racionalização integral da música por meio da organização total do material sonoro pela técnica dodecafônica, já identificadas por Adorno em *FNM*, torna-se palpável com a expansão da técnica dodecafônica a todos os parâmetros do som no “serialismo integral”. Surgido nos anos do pós Segunda Guerra, em torno dos Cursos Internacionais de Verão de Nova Música em Darmstadt [Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt], o serialismo foi desenvolvido por jovens compositores que viriam a consolidar a chamada “Escola de Darmstadt”. Precisamente nesse período, Adorno retornava do exílio norte-americano e passava a ministrar conferências e palestras nos Ferienkurse. O debate entre o filósofo e os jovens compositores foi, ao longo da década de 1950, marcado por conflitos em torno da interpretação que os serialistas fizeram da obra tardia de Webern e dos princípios dodecafônicos, levando, como viria a dizer

Adorno, a uma “racionalização do fenômeno sonoro como nunca antes vista” (ADORNO, 1988[1955], p. 102). É com a racionalização de todos os parâmetros da música que o antagonismo – a dialética entre expressão e construção – é finalmente silenciado.

Os “engenheiros da série” (Cf. ADORNO, 1988, p. 114), por absorverem a técnica dodecafônica da escola de Schoenberg como algo inofensivo, eliminando suas contradições, não só poderiam ser identificados como uma espécie de “modernismo moderado”, como neles o *envelhecimento da Nova Música* se tornava tangível. Em 1955, Adorno formaliza suas críticas ao serialismo no polêmico ensaio “O envelhecimento da nova música” [Das Altern der neuen Musik]. Como explica em *Das Altern*, acerca do uso da técnica dodecafônica pelos serialistas, quando “[r]egras alienadas e pré-determinadas são seguidas cegamente [exlui-se] toda a *tensão* com a subjetividade, sem a qual não há arte nem verdade” (ADORNO, 1988, p. 110, grifo nosso).¹³ Ele passa então a diagnosticar tais trabalhos como obra “sem tensão” [Spannungslosigkeit]. Em *TE* (p. 342), o diagnóstico do envelhecimento é estendido ao próprio modernismo, devido à hipertrofia do momento construtivo e à falta de tensão nas obras do pós guerra: “o envelhecimento fatal do moderno [se deve] à falta de tensão da obra de arte totalmente técnica”.¹⁴

Foram tais críticas ao serialismo que suscitaram a percepção de uma inadequação entre a estética adorniana e as produções artísticas do pós-

¹³ “[...] alienated and preestablished rules are blindly followers [...] excluding any tension with subjectivity, without which there is as little art as truth”.

¹⁴ “[...] the fatal aging of the modern [is] a result of the tensionless of the totally technical artwork”. Nessa obra, o diagnóstico do envelhecimento não se limita à música, como se pode ver na seguinte passagem: “O que é qualitativamente novo na arte recente talvez seja que ela queira, em uma reação alérgica, eliminar harmonizações mesmo em sua forma negada, verdadeiramente a negação da negação com sua própria fatalidade: a autossatisfatória transição a uma nova positividade, *a uma ausência de tensão em tantas pinturas e composições das décadas do pós- guerra*” (*TE*, p. 159, grifo nosso).

guerra. Em 1958, por exemplo, o musicólogo e entusiasta do serialismo Heinz-Klaus Metzger rebateu Adorno em um ensaio com o provocativo título: “O envelhecimento da ‘Filosofia da Nova Música’”. Também Peter Bürger (1988b, p. 87) defendeu a inadequação da estética adorniana, com o argumento de que a centralidade da categoria de “material artístico” na estética de Adorno significava “uma defesa inflexível da racionalidade no processo de produção artística”, o que teria forçado Adorno “a reconhecer que a decadência do moderno [se devia] exatamente a essas ‘tendências para uma racionalização absoluta’, combinadas à ‘alergia disseminada por toda e qualquer expressão’ (Diss., 148)”. Como se as categorias utilizadas por Adorno fossem simplesmente um ato de vontade do autor, e não problemas estéticos concretos que, ao se apresentarem à reflexão, tivessem exigido a criação das próprias categorias por meio das quais esses problemas deveriam ser entendidos e explicados.

Se a estética de Adorno poderia contribuir ou não para a compreensão da arte do pós-guerra e da arte dita “pós-moderna”, essa é uma discussão que fica para outra ocasião.

Referências

- ADORNO, Theodor W. The Aging of the New Music. *Telos*, v. 1988, n. 77, pp. 95-116, out. 1988[1955].
- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Londres: Continuum, 2002.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor W. Stravinsky – uma imagem dialética. In: *Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018, pp. 223-262.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007a.

ALMEIDA, Jorge de. Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno. *Discurso*, v. 37, pp. 343-364, 2007b.

BÜRGER, Peter. O declínio da Era Moderna. Trad. Heloísa Jahn. *Novos Estudos Cebrap*, n. 20, 1998, pp. 81-95.

NOBRE, Marcos. Da Dialética do Esclarecimento à Teoria Estética: algumas questões. *Kriterion*, n. 85, 1992, pp. 71-87.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1993.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991.

O OLHAR JAPONÊS DE VINCENT VAN GOGH

Eder Aleixo¹

Resumo: Este texto propõe um percurso pela relação do pintor Vincent van Gogh com a arte japonesa das gravuras ukiyo-e. Serão percorridas as aproximações de caráter histórico-sociais e individuais do artista com o modelo japonês. Discutir-se-á os desdobramentos dessa relação com relação tanto às características formais da produção do artista quanto às suas noções e reflexões sobre os conceitos de arte e de modernidade. Assim, apresentaremos o que se molda como o olhar japonês de Vincent van Gogh.

Palavras-chave: ukiyo-e, van Gogh, pintura, japonismo, modernidade.

THE JAPANESE VIEW OF VINCENT VAN GOGH

Abstract: This text proposes a journey through the relationship of the painter Vincent van Gogh with the Japanese art of ukiyo-e prints. Here we will cover both the historical-social and individual approaches of the artist with the Japanese model. The consequences of this relationship will be discussed on the formal characteristics of the artist's production and on his notions and reflections on the concepts of art and modernity, in this way we will present what is shaped as the Japanese look of Vincent van Gogh.

Keywords: ukiyo-e, van Gogh, painting, japonism, modernity.

Este texto propõe apresentar um pouco da relação existente entre Vincent van Gogh e o Japão, vínculo considerado de grande importância pelo artista em seus movimentos criadores. A menção a uma relação entre o artista holandês e a arte japonesa, especificamente as estampas Ukiyo-e, constantemente gera estranhamento, descrença e principalmente curiosidade.

¹ Graduando em Artes Visuais pela Unicamp: <aleixo.eder@gmail.com>.

Van Gogh tem seu trabalho incansavelmente revisado e revisitado, e mesmo assim alguns apreciadores de sua arte se surpreendem com esse vínculo e/ou desconhecem sua profundidade. Percorreremos, então, as movimentações que possibilitaram essa aproximação, assim como a formação deste olhar específico de van Gogh, e como ele se manifesta em suas obras.

A princípio, destaca-se o momento histórico em que o artista se encontrava. Van Gogh nasceu em 1853, na Holanda, um ano antes da abertura das fronteiras japonesas, forçada pelos Estados Unidos, depois de um longo período. Esse fato contagiou a Europa com uma curiosidade exacerbada e um desejo colecionista por artefatos e objetos artísticos japoneses.

Esse fenômeno gerou uma movimentação mercantil que inundou a Europa ocidental com artefatos japoneses. Países como Bélgica, França e Inglaterra tiveram enorme receptividade a esses objetos, principalmente no meio artístico e acadêmico, produzindo o que autores como Siegfried Wichmann (1999) chamam de japonismo, *Japanisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858*. Tal tendência é registrada pelo autor em várias manifestações artísticas no ocidente, assim como em diversos artistas, dos quais o autor destaca nomes como Edouard Manet, Edgar Degas e em especial van Gogh, Gauguin e Toulouse.

Van Gogh, entretanto, parece se destacar dentre outros artistas que participaram desse momento histórico e se envolveram com a arte japonesa, uma vez que existem registros escritos nos quais o artista assume a importância do modelo artístico japonês em seu processo criativo. Em uma carta ao seu irmão mais novo, Theo van Gogh, o pintor afirma

Todo o meu trabalho é baseado, de certa maneira, na arte japonesa, e se eu não disse nada disso para o Bing é porque eu acho que depois da minha jornada no Sul eu poderei levar

o assunto de volta talvez mais a sério (VAN GOGH, [s.d.], carta 640[7/1888]).²

Assim, ele assumia fazer uso das referências que dispunha sobre a arte japonesa como base em seus movimentos criativos, ou seja, apropriar-se dos vocabulários representacionais japoneses para apresentação de suas ideais artísticas, construindo um momento em que buscava olhar para seus motivos com um filtro de referências previamente selecionadas.

Antes de iniciar as discussões referentes ao olhar de van Gogh, é necessário compreender como uma referência que aparenta ser tão importante para o artista se mostra como uma questão em segundo plano, de certa forma negligenciada, na história da arte. A sua aproximação com a arte japonesa, assim como sua coleção de estampas japonesas – ukiyo-e – são registradas e apresentas em trabalhos biográficos mais completos (COLI, 2006; GOGH-BONGER, 2008; SCHAPIRO, 2000), entretanto em nenhum dos materiais acessados o assunto é tratado segundo a importância que o artista dispensava ao modelo japonês.

Nas biografias do pintor, são comuns narrativas que dão conta de que o artista se dedicava a se aproximar daqueles que tratava como grandes mestres, como Jean-François Millet, da escola Barbizon, e, simultaneamente, desenvolver um gosto moderno tal qual o dos impressionistas. Tais narrativas, dado o viés eurocêntrico no qual a disciplina de história da arte se constituiu, ignoram ou menosprezam o contato com vertentes não europeias da produção humana. E, assim, declarações tão incisivas quanto a acima citada, de que a arte japonesa teria sido a base para sua produção, acabam postostas nas discussões sobre seu trabalho. Nesses discursos consagrados

² A numeração das cartas que seguimos aqui corresponde à que está disponível no *site*. Todas as traduções de citações são nossas.

(“euro-comuns”) questões outras assumem lugar de importância, como seus desequilíbrios psíquicos e sua relação com a religião e a pobreza.

Posto isso, vamos à construção do que se declara como o olhar japonês do artista. A discussão baseia-se, principalmente, nas estampas ukiyo-e, que compõem a coleção de arte japonesa do artista (GRAVURAS, [s.d.]), nos fragmentos e escritos deixados por ele (VAN GOGH, [s.d.]), assim como em sua produção artística, especificamente obras produzidas entre 1886 e 1890, período de maior aproximação dele com o modelo japonês. A intenção é traçar caminhos que proporcionem outra narrativa à construção do pensamento criativo do pintor holandês.

Mas afinal o que é olhar japonês? O conceito “olhar japonês”, aqui proposto, foi extraído de uma carta do próprio van Gogh, na qual ele cita a um amigo os benefícios de sua estadia no sul da França:

Eu gostaria que você passasse algum tempo aqui, você sentiria isso – depois de algum tempo sua visão muda, você vê com um olhar mais japonês, você sente a cor de forma diferente... (VAN GOGH, carta 620[1888]).

Esse olhar japonês marca sua busca por modernidade, que van Gogh acreditava ter encontrado no sul da França, lugar que para o artista era a representação mais próxima de um ideal a ser seguido, o Japão. Ele acreditava que essa suposta proximidade entre o seu Japão Idealizado e o Sul francês eram parte essencial do que considerava o futuro da arte.

Sobre ficar no sul, mesmo que seja mais caro – Olha, nós amamos a pintura japonesa, nós experimentamos sua influência – todos os impressionistas têm isso em comum – e nós não iríamos para o Japão, em outras palavras, o que é o equivalente

do Japão, o sul? Então eu acredito que o futuro da nova arte ainda está no Sul depois de tudo (VAN GOGH, carta 620[1888]).

Van Gogh assim estabeleceria para si o filtro de um ideário visual que considerava modelo a ser seguido, admirado e copiado. E é a esse filtro que se nomeia *olhar japonês*, correspondendo a uma maneira de olhar e de representar.

Meyer Schapiro (2000, p. 14) afirma que “talvez ele tenha sido o único pintor de seu tempo a copiar as xilografuras japonesas”, tal qual os pintores da academia copiavam os grandes mestres ocidentais. Cópias (Figuras 1 e 2)³ estas que podem ser consideradas um marco na produção do artista, no que tange a seu olhar japonês. Datando de 1887, as cópias podem ser pensadas como divisoras do olhar artístico de van Gogh, as quais precedem sua viagem para o sul da França em fevereiro de 1888, quando o artista se mudou para Arles. Nesse momento, a presença dos códigos visuais japoneses é mais marcante em sua produção. O período imediatamente anterior a 1887 foi de contato menor e mais esporádico, marcado pelo tempo histórico e pela trajetória do artista, com poucos registros de interesse deixados pelo pintor até onde se pôde averiguar.

O artista, que nascera em 1853, cresceu em meio à efervescência do japonismo que então impregnava a Europa. Seu país de origem, a Holanda, foi um dos poucos a manter acordos comerciais com o Japão durante seu período de reclusão na Era Edo.⁴ Assim, é possível supor vínculos de aproximação cultural já estabelecidos entre os países anteriormente ao modismo superficial e “exotizador” dos grandes centros europeus.

³ Todas as figuras citadas ao longo do texto estão nos Anexos, ao final do texto.

⁴ Era Edo (1603-1868), reclusão (1639-1854).

Van Gogh trabalhou para seu tio na galeria Goupil & Cie como negociador de arte, de 1869 a 1875. “Durante o tempo em que morou e trabalhou em Londres e Paris entre 1873 e 1876, ele dificilmente falharia em notar a ‘moda japonesa’ no mundo da arte” (BAKKER, 2017, p. 14), época de efervescência do gosto do mercado parisiense pela arte japonesa, que teve destaque na Exposição Universal de Paris em 1867. O Japão também teve destaque nas exposições universais de 1862, em Londres, e na de 1878, novamente em Paris (GUITTON, 2017, pp. 165-166).

Além dessas relações, também se sabe que o interesse do artista como colecionista de estampas japonesas data pelo menos de 1885, quando, em uma carta a Theo, ele diz ter adquirido algumas e que as utilizara para decorar seu quarto na Antuérpia (VAN GOGH, carta 545[1885]). Nessa mesma carta, ele trata das gravuras com bastante familiaridade quando as cita, assim como quando menciona o trabalho de Edmond de Goncourt, de 1884, *Cherie*, que pertence às obras deste artista relacionadas com o japonismo francês. O que indica que tanto ele quanto seu irmão já possuíam um referencial anterior a 1885.

A existência de referências visuais na obra de Vincent van Gogh também se apresenta de maneira palpável antes de 1887, em obras como “cortesã (segundo Eisen)” (Figura 3),⁵ obra de 1886, quando retornou a Paris para viver com Theo.

Van Gogh começou a colecionar as impressões japonesas em Paris quase exatamente no mesmo momento em que começou a tentar dominar as conquistas dos pintores franceses. À sua

⁵ Obra na qual o artista faz quase como uma colagem de motivos japoneses: a cortesã é cópia da capa do *Paris Illustré – Le Japon, 1886*; o sapo, cópia de uma gravura de sua coleção *Nova gravura de insetos e pequenas criaturas* (Utagawa Yoshimaru, 1883. Xilogravura, 37x25. Museu van Gogh) e as garças, de uma terceira imagem, *Paisagem com geishas* (59 x 40 cm. Museu van Gogh).

maneira, ele simulava os neoimpressionistas e admirava o trabalho de artistas como Degas e Monet, que também eram admiradores do exemplo japonês (TILBORGH, 2006, p. 23).

Esses encontros anteriores a 1887, ano das cópias, foram diversos, e sem dúvida são fatores que instigaram o pintor a olhar para a arte japonesa durante suas buscas na arte. Além disso o pintor possuía outros estímulos mais indiretos; as urgências da arte moderna não eram suas e outros que também buscavam modelos de representação diferentes da tradição clássica europeia já haviam chegado aos japoneses. Primeiramente “os pintores da escola Barbizon, como Jean-François Millet e Théodore Rousseau, impressionaram-se com essa arte e, depois, os artistas da geração seguinte Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Camille Pissaro – também se tornaram grandes admiradores” (TILBORGH, 2006, p. 8). Vincent van Gogh pertenceria a uma terceira geração de admiradores do modelo artístico japonês, o que pode ser identificado como razão para que seus experimentos e investigações tenham sido mais aprofundados e livres do que os daqueles que o antecederam, do mesmo modo que pode indicar por que o artista se sentia seguro em conceder autoridade ao modelo japonês em seu processo.

Em 1887, intensificou-se a relação de van Gogh com a arte japonesa. Um ano após sua chegada em Paris, sua coleção de estampas Ukiyo-e já era *tão vasta que ele pôde* organizar uma exposição no café e cabaré Le Tambourin (TILBORGH, 2006, pp. 13-14) e produzir as cópias *Japonaiserie: ameixeira em flor (segundo Hiroshige)* e *Ponte na chuva (segundo Hiroshige)*, já citadas (Figuras 1 e 2). Nesse mesmo momento, passou a produzir obras que se apresentam através de elementos visuais similares ao vocabulário representacional japonês, encontrados em obras de sua coleção particular.

Na aquarela *Portão nas muralhas de Paris* (Figura 4) é possível identificar semelhanças com os códigos representacionais das estampas ukiyo-e, como a composição guiada por uma diagonal incisiva, com os motivos representados com recortes, ou seja, incompletos, nos extremos da composição e, principalmente, uma insistência no uso de cores mais puras e complementares, nesse caso, laranja/azul e vermelho/verde. Graficamente, nesse modelo o artista também faz uso de linhas curtas e ritmadas para gerar sombras e texturas, assim como se utiliza das linhas para demarcar o contorno simples das figuras. Todas essas estruturas gráficas e recursos visuais são usados largamente dentro da produção ukiyo-e e podem ser facilmente identificadas em gravuras que fazem parte da coleção de van Gogh, como *A ponte Shōhei sobre o rio Kanda* e *um templo confucionista* (Figura 5), obra do mestre japonês Utagawa Hiroshige (1857).

Em uma análise simultânea dessas imagens (Figuras 4 e 5), é possível identificar que o pintor se utiliza de uma paleta de cores bastante similar às cores de Hiroshige, assim como se observa o mesmo método de utilização delas em áreas de cor pura e uniforme sem recurso de profundidade luminosa (claro-escuro). Na composição destaca-se a organização com motivos a partir de diagonais bem marcadas. E, graficamente, o uso de linhas curtas e ritmadas para texturas e sombras, e de linhas simples para demarcar alguns dos contornos das figuras. Na produção do pintor, podem-se destacar diversos elementos que destoam do vocabulário da tradição de representação visual europeia, mas que, por sua vez, podem ser identificados nos exemplos de arte japonesa de sua coleção. Nos desenhos e nas temáticas, em diversas de suas composições, podem ser construídas associações com o modelo japonês, tanto com relação aos contornos e às linhas, como às áreas de cores sem modulação e principalmente à sua paleta de cores, que a tantos

impressiona. Obras que provavelmente tomaram esse filtro que ele chamava de “olhar japonês” como ponto de partida ou que, inconscientemente, vincularam-se a essa maneira idealizada de olhar.

Indo além da curiosidade e das assimilações de seus antecessores, o pintor assumiu os japoneses como uma autoridade artística, numa retórica de elementos visuais que ele citou verbalmente em suas cartas e visualmente em suas obras. Uma dessas marcas é o uso do preto e do branco em sua paleta, enquanto cores puras, do jeito como eram vendidas, uso que comentou em uma de suas cartas a Emilie Bernard, explicando que a razão para isso era a “simplificação da cor a maneira japonesa” (VAN GOGH, carta 622[1888]). Ele também igualou a arte japonesa a “algo como os gregos, como os velhos holandeses, Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Ostade, Ruisdael” (carta 642).

Essa valorização da arte japonesa por van Gogh permitiu que ele atingisse resultados como *Pomares floridos, vista de Arles* – 1889 (Figura 6). Ele combina harmonia de uma paleta vibrante e que se utiliza das cores complementares, pinceladas ritmadas, regiões de cores puras e sem modulação, áreas de cor chapada e sem volume, os contornos dos motivos e a simplificação destes em um único trabalho, transpassado por uma diagonal incisiva que traz realismo e perspectivação da composição. Características que são todas encontradas na base do modelo japonês e que fazem parte do vocabulário representacional dessa tradição não europeia sobre a qual van Gogh se debruçara e assimilara.

Entretanto, é preciso dizer que o olhar japonês de Vincent van Gogh (carta 686[1888]), apesar de efetivo na produção formal de aproximações entre suas criações e o modelo japonês, é um filtro idealizado, uma vez que o artista nunca visitou o país e não demonstrava ter um conhecimento muito profundo sobre a arte japonesa. Mesmo sobre as estampas, o artista reconhecia não possuir o saber necessário, tendo poucas referências

literárias a respeito,⁶ e todas escritas por ocidentais. Assim ele montou seu Japão como uma colcha de retalhos de referências, a começar pelo mapa do país, recortado e adicionado a sua coleção de ilustrações retiradas de revistas contemporâneas, a maioria de *Félix Elie Régamey*, quem ele considerava “forte no estilo japonês” (VAN GOGH, carta 325[1883]). Dessa forma o pintor construiu seu ideário essencialmente de maneira visual. O olhar japonês se solidifica como uma maneira de ver o mundo através das referências imagéticas e das assunções sobre o que seria a “maneira de olhar” propriamente japonesa. É um filtro de bases formais, um momento de ressignificação do que se vê por meio da apropriação de uma tradição de representação não europeia, de expansão dos limites criativos do treinado olhar europeu.

Seu encontro com o Sul, com o Japão particular e ideal a ser representado, possibilitou ao artista seguir a ideia de que a arte japonesa era o caminho para a arte moderna francesa e, por isso, seu próprio caminho. E,

Instigado pelas ideias revolucionárias de Bernard (entre outros artistas) e suas inspirações nas gravuras japonesas, van Gogh passou a subordinar o espaço e a perspectiva a uma ênfase da superfície plana, o que mudou radicalmente a natureza de sua abordagem da arte (TILBORGH, 2006, p. 24).

Tal subordinação espacial é umas das características que van Gogh importa de seu contato com a arte do Ukiyo-e e que se destacam em sua obra, juntamente com o uso da cor, a simplificação dos motivos e a liberdade criativa. Essas características que marcam sua produção estão diretamente ligadas ao vocabulário japonês.

⁶ Sendo elas *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti (1887); *Chérie*, de Edmond Goncourt (1884); e as revistas *Paris Illustré*, *Journale Japon Artistique*, organizada por Levy Bing; e *L'Artjaponais*, de Louis Gonse.

Esse olhar japonês em van Gogh se constrói assim como este texto, a partir de um percurso de fragmentos, e um deles seria a referência, a *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti, que o artista traz em uma carta para seu irmão Theo, na qual alega “que os japoneses procuram instintivamente contrastes, e comem pimentas adocicadas, doces salgados, gelados fritos e pratos fritos congelados” (VAN GOGH, [s.d.], carta 657[1888]). Essa construção que pode ser responsável por sua aproximação maior de certos códigos do que de outros em sua interação com a arte japonesa.

Esse foco de van Gogh no contraste sinaliza a razão do artista em se aprofundar tanto no estudo da cor à maneira japonesa. A paleta tradicional de cores complementares utilizada pelos artistas ukiyo-e dá à composição o máximo de contraste possível. Esses artistas usam desta forma de contraste – e de outras, como o recorte de motivos nas extremidades da imagem, composições diagonais incisivas, retas perpendiculares, áreas carregadas de informação em contraste com áreas simples e esvaziadas – para criar tensões gráficas em suas obras. Isso porque, segundo David Bell (2004), essas tensões são parte importante do vocabulário filosófico conceitual por trás da produção ukiyo-e.⁷

Essas tensões gráficas são o principal foco de Vincent van Gogh em suas emulações e aproximações, levando o artista a resultados como *Fila de casas de campo em Saintes-Maries* (Figura 7). Essa obra que é tão atada à tradição colorista japonesa do ukiyo-e, que poderia facilmente se encaixar nas descrições sobre a arte ukiyo-e feitas por David Bell (2004, p. 7):

As formas ou superfícies de cor lisa eram frequentemente justapostas em relações nitidamente contrastantes, gerando tensões surpreendentemente brilhantes entre cores quentes e

⁷ Consultar capítulo 2 – “Explaining Ukiyo-e: Aesthetics Concepts”.

frias, em emparelhamentos complementares, ou entre áreas de pigmento notavelmente intenso dispostas contra superfícies de cor diluída, preto aveludado, branco puro ou cor do próprio marfim.

Esse tipo de arranjo visual descrito pelo autor no prólogo de seu livro *Explaining Ukiyo-e* pode ser encontrado em diversas das pinturas produzidas por Vincent van Gogh. A famosa obra *Campo de trigo com corvos* (Figura 8) é um exemplo dessa atmosfera japonesa que o pintor atinge em suas obras, nas quais

Qualquer dissonância gerada por relações cromáticas tão intensas era geralmente atenuada pela presença de uma cor moderada ou grupo de cores. Assim, uma combinação de amolecimento, talvez de castanho-chá, ou verde-oliva, vermelho terra ou azul mineral, pode ser entrelaçada entre áreas de cor mais clara ou mais intensa (BELL, 2004, p. 7).

A dedicação de van Gogh ao modelo japonês permitiu que o artista adentrasse à atmosfera da produção ukiyo-e de tal maneira, que há diversas aproximações nas descrições de David Bell que podem ajudar a construir reflexões sobre a produção do pintor holandês.

Analisando sua obra a partir do viés do pensamento estético filosófico japonês que deu origem à produção da forma no ukiyo-e – como feito no trabalho que originou esse texto –, é possível atar a produção de van Gogh a nuances que impregnam as estampas ukiyo-e e que permearam a produção desse artista, transferindo-se para as obras em sua insistente investigação cromática e compositiva.

A principal dessas *nuances* é da atmosfera de Iki, conceito chave para a compreensão da produção ukiyo-e. Entendido como um sistema tripartido

(Bitai, Ikiji e Akiji), esse conceito estético-filosófico é responsável pelo pensamento por trás da produção Ukiyo-e. Dentro desse sistema, Bitai [coqueteria] seria responsável pela apresentação das tensões eróticas entre os corpos, sempre em forma potencial, representando a possibilidade e não a consumação do ato.

David Bell sinaliza, entretanto, que, tratando-se das pinturas ukiyo-e, a atmosfera de Iki gerada na presença de Bitai será sempre destacada por uma tensão em potencial em sua formação gráfica, e não apenas no caso específico da tensão erótica.

Iki é gerado não pela união entre membros do sexo oposto, mas pelo potencial de tal união. Consequentemente, o potencial só pode ser sugerido em termos gráficos, em que uma tensão espacial é gerada entre dois corpos separados, mas espacialmente relacionados (BELL, 2004, p. 73).

Essas tensões do ukiyo-e são encontradas em representações como *A grande onda de Kanagawa*, de Katsushika Hokusai (Figura 9), uma das mais famosas obras ukiyo-e de um de seus maiores e mais longevos mestres. Nessa obra a tensão é destacada pelo momento escolhido para a representação: a onda em seu ápice num mar revolto, prestes a quebrar sobre os barcos dos pescadores. A obra apresenta um momento decisivo, uma potencialidade prestes a se concretizar, mas em seu momento de transformação para o vir a ser.

A grande onda de Kanagawa não pertenceu à coleção de Vincent van Gogh, porém o pintor demonstrou em diversas cartas ser familiarizado com o trabalho de Hokusai. Esse trabalho possui similaridades compositivas com a obra *Noite estrelada* (Figura 10), que talvez seja o trabalho mais famoso do pintor holandês.

Em *Noite estrelada*, de 1888, van Gogh proporciona ao expectador a possibilidade do deleite estético por meio das cores e das tensões gráficas. O contraste de cores e o uso de pinceladas que beiram a função gráfica – mais do que só pictóricas, elas têm função de destaque no desenho e de construção do que é a tela – permitem ao espectador a apreciação de uma atmosfera do possível, da mesma maneira que na obra de Katsushika Hokusai.

Na composição do pintor holandês, a tensão destaca-se no trato do amarelo em relação ao azul, equilibrados ambos com o uso de preto e branco. E, no direcionamento das pinceladas, garantem uma espécie de continuidade aos movimentos espirais no céu, que parecem sempre prontos para recomeçar seu *looping* infinito registrados sobre a tela.

Esse tipo de composição revela o olhar japonês de van Gogh não apenas segundo a cor e a tensão, mas pela própria liberdade criativa do artista, a qual pode ser vista como um envolvimento com o Ukiyo-e, uma vez que diversas das composições dele se distanciam do tradicional código europeu do que era apropriado a ser representado, assim como da maneira apropriada de se representar. *A Noite estrelada*, por ter uma árvore atravessando a composição no primeiro plano, destoa das tradições europeias e alude ao vocabulário japonês, tal qual na obra de Ando Hiroshige, *Pinheiro da lua, em Ueno* (Figura 11).

O olhar japonês de van Gogh captou especificidades do ukiyo-e que se enraizam por diversos aspectos de sua produção, não só formalmente, mas também em suas próprias crenças a respeito do que seria a arte e de como produzi-la; até mesmo a velocidade de sua produção ele atribuía à maneira como entendia o modo como a arte japonesa é produzida.

Também estou convencido de que é precisamente através de uma longa estadia aqui que vou mostrar minha personalidade.

O olhar japonês de Vincent van Gogh

O japonês desenha rapidamente, muito rapidamente, como um relâmpago, porque seus nervos são mais sutis, sua sensação é mais simples (VAN GOGH, carta 620[1888]).

Dessa maneira, postula-se o olhar japonês de Vincent van Gogh não apenas como uma simples aproximação do artista a um modelo artístico, mas sim, como uma real tentativa de emular o que na arte japonesa, para ele, representaria o futuro da arte francesa. Em outras palavras, para o artista o futuro de sua arte se encontrava nas representações de Japão que possuía, uma vez que o artista se entendia como parte da construção desse futuro.

Ele se aproximava, assim, de uma busca não só pela forma, mas pelo fazer; seu olhar era sobre a prática de um modelo de representação “primitivo” (VAN GOGH, carta 686[1888]). Ele se encantava pelo que acreditava ser o modo de viver dos artistas japoneses e destacava que esse novo modo de conhecer, “ensinado e aprendido” por meio da arte japonesa, para ele era “quase uma nova religião” (c. 686).

A ligação entre o artista e a arte japonesa é fruto não apenas do momento histórico-social em que ele se encontrava, mas também resultado de suas buscas artísticas e de reconhecimento identitário. Van Gogh se reconhecia no estereótipo japonês, a ponto de se pintar com Bonze (Figura 12), um monge budista. Assim o artista parecia afirmar que era com a atmosfera dos estereótipos que se identificava e nessa austeridade imaginada que se apoiava.

O olhar japonês na obra de Vincent van Gogh é uma existência possível em suas narrativas e se representa pela maneira como o pintor acessava o mundo e buscava representá-lo, pautando-se sempre por essa maneira de acessar o mundo em seu processo criativo a partir de um recorte específico, uma intenção prévia com signos delineados.

Abordar, assim, a produção de Vincent van Gogh a partir do viés de seu olhar japonês se mostra frutífero para a exploração do que se reconhece como modernidade em sua produção, tema que deverá ser explorado em trabalhos futuros. Já que o pintor construiu parte de sua definição como artista moderno tendo como base sua relação com o ukiyo-e e os aspectos formais assimilados por meio da forma nas imagens da arte japonesa, conforme apresentado. Naturalmente é preciso observar essa direção do pensamento do pintor em sua produção com mais profundidade, para conhecer mais dos processos e conceitos presentes na formação da identidade da arte moderna, considerando assim a magnitude e o alcance que teve a arte de van Gogh em toda a História da Arte.

Por isso espera-se que este texto também possa salientar uma necessidade de se reorientar as perguntas que se fazem nos recortes científicos a respeito da arte, sem deixar que a visão patriarcal e eurocêntrica atrapalhe um conhecimento mais amplo, que permita atingir as fontes plurais que formaram o pensamento moderno da Arte.

Referências

ARAUJO, Maria Helena Vieira de. *Arte e sensibilidade: as estruturas figurativas no universo de Vincent Van Gogh*. 2004. 261f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, SP, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria; Supervisão de Vicente di Grado. São Paulo: Cengage Learning, 1980.

BAKKER, Nienke. The Beginning of the “Japanese Dream”: Van Gogh’s Acquaintance with Japan. In: *Van Gogh & Japan’s Exhibition Catalogue*, 1st Edition. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2017.

- BELL, David. *Ukiyo-e Explained*. Folkestone, Kent: Global Oriental, 2004.
- COLI, Jorge. *Vincent van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOGH-BONGER, Johanna van. *Biografia de Vincent van Gogh por sua cunhada: seguido de cartas de Théo a Vincent e cartas de Vincent a E. Bernard*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilustração: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- GRAVURAS UKIYO-E [site]. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/search/collection?place=Edo>>.
- GUITTON, Claire. Cronology: Van Gogh an Japanese Art. In: Van Gogh & Japan's Exhibition Catalogue, 1st Edition. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2017.
- HASHIMOTO, Madalena. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e Ukiyo-E Saikaku Ihara e Ukiyo-Zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002.
- HIROSHIGE, Ando. *Pinheiro da lua*, Ueno. 1857. Xilogravura, 33,6 x 22,6 cm. Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.
- HIROSHIGE, Utagawa. A ponte Shōhei sobre o rio Kanda e um templo confucionista, da série "Cem vistas de lugares famosos em Edo". 1857. Xilogravura, 34 x 22 cm. Museu van Gogh, Amsterdam.
- HOKUSAI, Katsushika. *A grande onda de Kanagawa*, da série "Trinta e seis vistas do Monte Fuji". 1830-1832. Xilogravura, 25,4 x 38,1 cm.
- MARRA, Michael. Japanese Aesthetics: The Construction of Meaning. *Philosophy East and West*, v. 45, n. 3, 1995.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso)
- SCHAPIRO, Meyer. *Vincent van Gogh*. New York: Abradale/Abrams/H.N. Abrams, 2000.

- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- TILBORGH, Louis van. *Vincent van Gogh and Japan*. 1st ed. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2006.
- VAN GOGH, Vincent. *Autorretrato*, dedicado a Gauguin. 1888. Arles. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Museu de Harvard.
- VAN GOGH, Vincent. *Campo de trigo com corvos*. 1890. Óleo sobre tela, 50 x 103 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *Cortesã (depois de Eisen)*. 1887. Óleo sobre tela, 100 x 60 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *Fila de casas de campo em Saintes-Maries*. 1888. Óleo sobre tela, 36,5 x 44 cm. Museu van Gogh, Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *Japonaiserie: ameixeira em flor (segundo Hiroshige)*. 1887. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.
- VAN GOGH, Vincent. *Noite estrelada*. 1888. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. MOMA.
- VAN GOGH, Vincent. *Pomares floridos*, vista de Arles. 1889. Óleo sobre tela, 53,5 x 65,5 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *Portões das muralhas de Paris*. 1887. Aquarela, bico de pena e nanquin sobre papel. Museu Van Gogh Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *The Bridge in the Rain (after Hiroshige)*. 1887. Óleo sobre tela, 73 x 54 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.
- VAN GOGH, Vincent. *The Letters [site]*. [s.d.]. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/>>.
- VAN GOGH MUSEUM. *Van Gogh & Japan's Exhibition Catalogue*. 1st Ed. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2017.
- WICHMANN, Siegfried. *Japonisme: The Japanese Influence on Western art since 1858*. London: Thames & Hudson, 1999.
- HARVARD Museum. Disponível em: <<https://www.harvardartmuseums.org/>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

THE LETTERS – Vincent van Gogh. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

VAN GOGH Museum – Amsterdam. [site]. Disponível em: <<http://www.vangoghmuseum.nl/en/search/collection?q=>>>. Acesso em: 18 jan. e 2019.

Anexos – Imagens



Figura 1: Japonaerie: Ameixeira em Flor (segundo Hiroshige), van Gogh (1887).

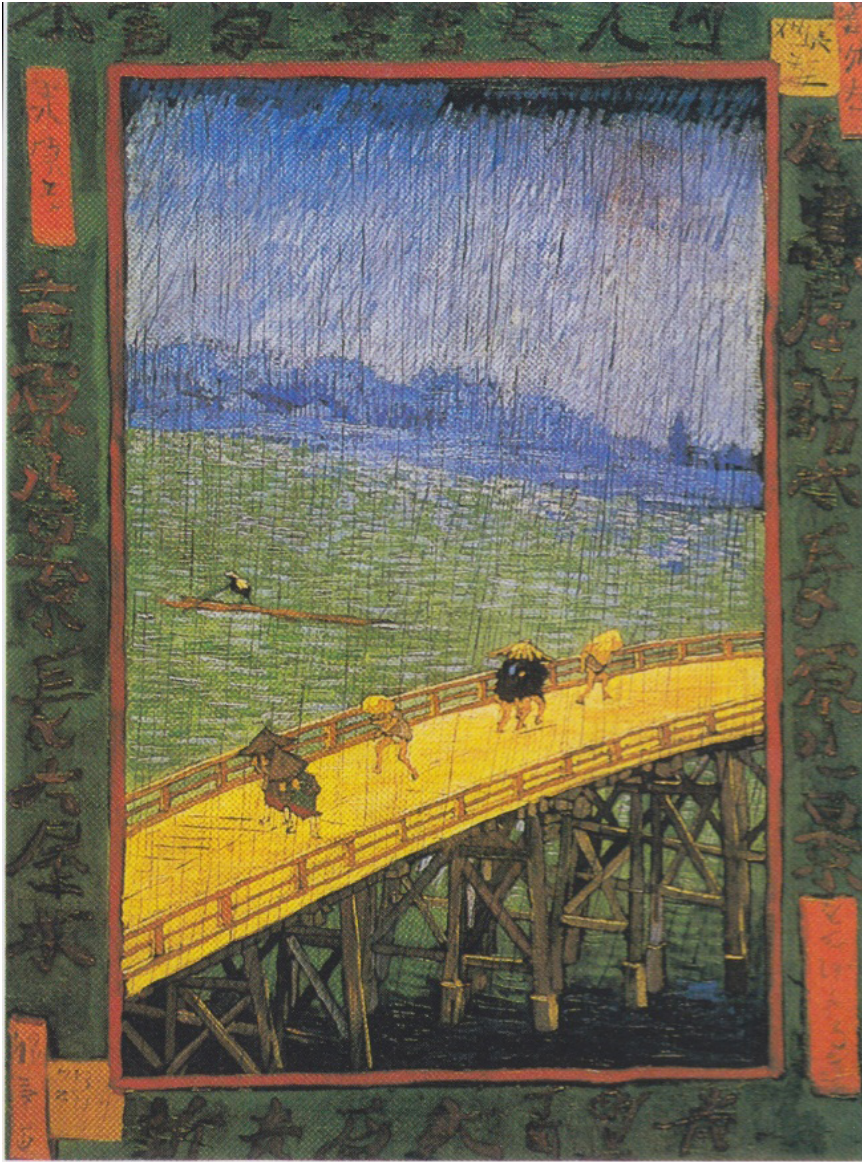


Figura 2: *The Bridge in the Rain* (after Hiroshige), van Gogh (1887).

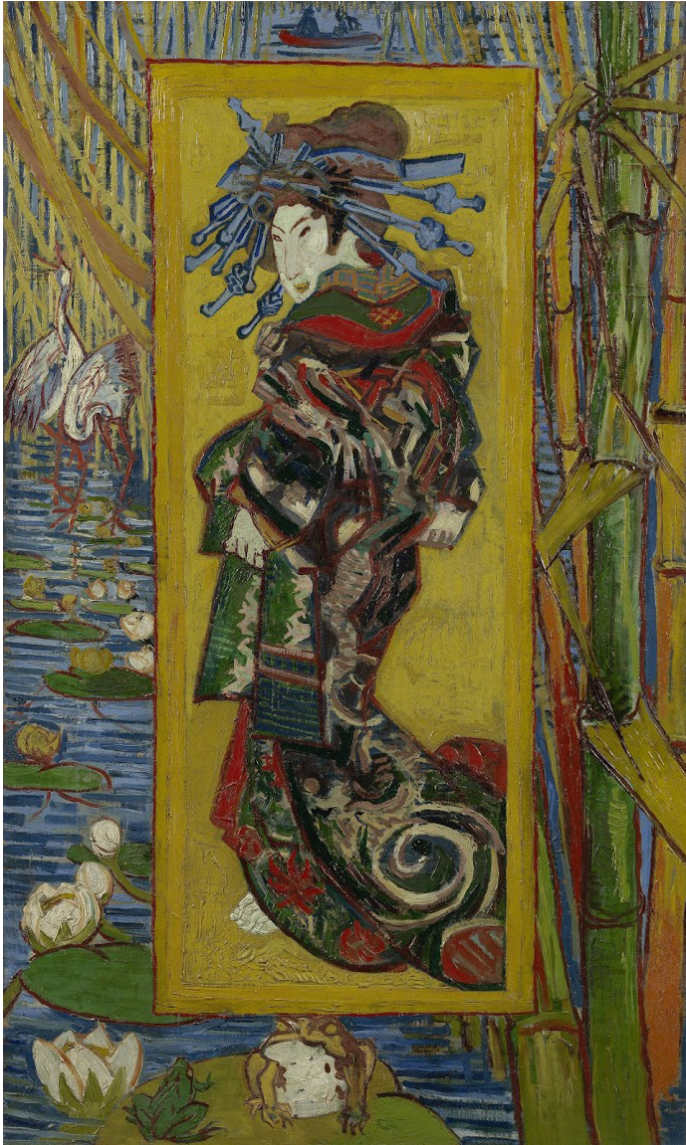


Figura 3: Cortesã (a partir de Eisen), van Gogh (1887).



Figura 4: Portões das muralhas de Paris, van Gogh (1887).



Figura 5: A ponte Shōhei sobre o rio Kanda e um templo confucionista, Utagawa Hiroshige (1857).



Figura 6: *Pomares floridos, vista de Arles*, van Gogh (1889).

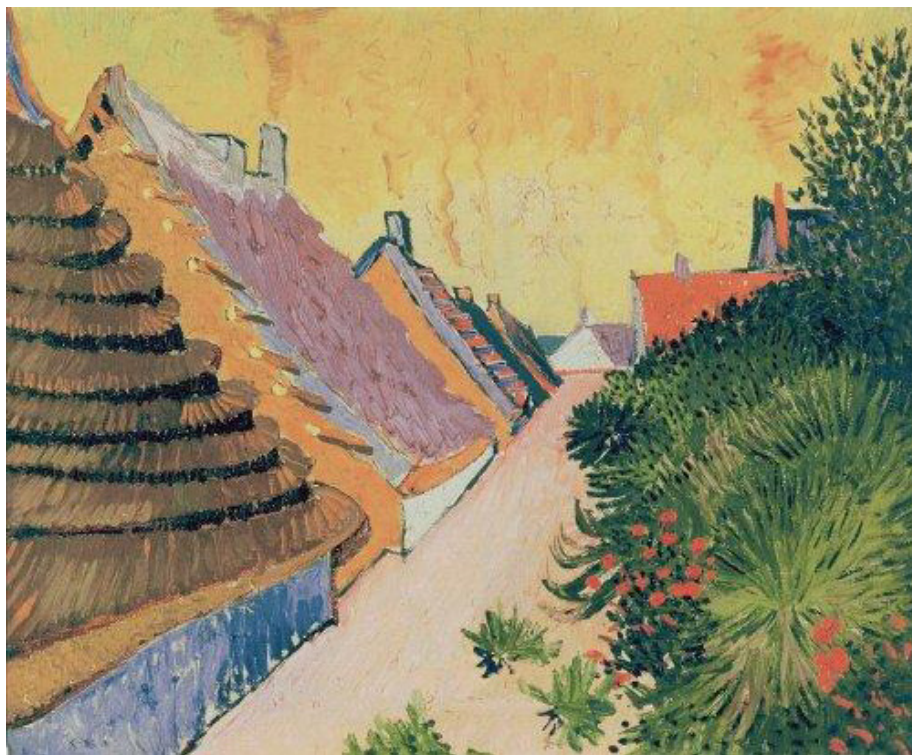


Figura 7: *Fila de casas de campo em Saintes-Maries*, van Gogh (1888).

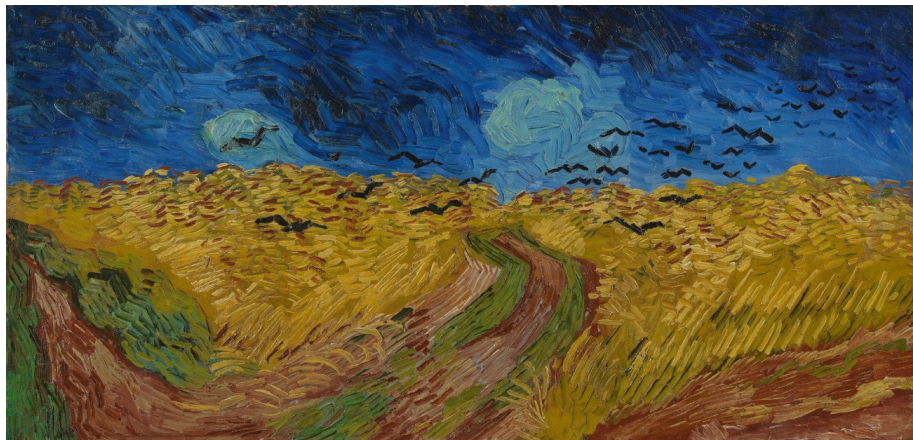


Figura 8: *Campo de trigo com corvos*, van Gogh (1890).



Figura 9: *A grande onda de Kanagawa*, Katsushika Hokusai (1830-1832).



Figura 10: *Noite estrelada*, van Gogh (1888).



Figure 11: *Pinheiro da lua*, Ueno, Ando Hiroshige (1857).



Figura 12: *Autorretrato dedicado a Gauguin, van Gogh (1888).*

WALTER BENJAMIN E A TEORIA DA HISTÓRIA DA ARTE: A INFLUÊNCIA DE ALOÏS RIEGL

Fernanda Carolina Santos Ramos¹

Resumo: A importância atribuída por Walter Benjamin à obra de Aloïs Riegl pode ser identificada tanto a partir de citações trazidas em alguns de seus textos, quanto pelo tipo de tratamento que confere à obra de arte e pelo uso de um aparato conceitual específico. É esse percurso de apropriação que este trabalho pretende percorrer de forma breve a partir de textos de Benjamin escritos entre 1928 e 1940, para estabelecer uma discussão sobre a influência do pensamento do historiador da arte Aloïs Riegl em sua obra e, de forma mais ampla, sobre seu interesse pela Teoria da História da Arte.

Palavras-chave: Walter Benjamin, materialismo histórico, História da Arte, Aloïs Riegl, Escola de Viena.

WALTER BENJAMIN AND THE THEORY OF HISTORY OF ART: THE INFLUENCE OF ALOÏS RIEGL

Abstract: The importance attributed by Walter Benjamin to Aloïs Riegl's work can be identified both from quotations brought in some of his texts, as well as by the type of treatment he gives to the work of art and the use of a specific conceptual apparatus. It is this path of appropriation that this work intends to briefly follow from Benjamin's texts written between 1928 and 1940, to establish a discussion about the influence of the art historian Aloïs Riegl's thinking on his work and, more broadly, about his interest in the theory of art history.

Keywords: Walter Benjamin, historical materialism, Art history, Aloïs Riegl, Vienna School.

¹ Mestranda do departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): <fernandaramos0911@gmail.com>.

INTRODUÇÃO

Apesar de Benjamin fazer menção diretamente à obra *A arte industrial tardorromana* (1901), de Riegl (1992),² apenas a partir das “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, de *Origem do Drama Barroco Alemão* (BENJAMIN, 1984[1924-1928]), autores como Giles Peaker (2001) e Thomas Y. Levin (1988) passaram a defender que essa aproximação venha desde 1916, quando é possível identificar o uso de elementos do vocabulário riegliano em alguns de seus ensaios. Além disso, textos de meados dos anos 1930, como *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica* (BENJAMIN, 2012), ainda fazem referência ao pensamento de Riegl e da Escola de Viena.³ Contudo, a maioria dos estudos posteriores sobre essa Escola mencionam Benjamin como referência na atualização do pensamento de Riegl, porém, ainda é pouco tratada a influência do pensamento riegliano em seu percurso intelectual, apesar de os indícios aparecerem em seus escritos desde 1916 até 1940.

Neste trabalho pretende-se percorrer alguns currículos acadêmicos escritos por Walter Benjamin, nos quais Riegl é citado como uma de suas principais influências intelectuais nos estudos sobre arte e analisar a parte final das “Questões introdutórias de crítica ao conhecimento”, de *Origem do*

² Alois Riegl foi curador do Museu Vienense, professor universitário da Universidade de Viena e um dos precursores da chamada Escola de Viena de história da arte. Em seus principais trabalhos, contesta o valor de verdade universal dos critérios para julgamento das obras e de períodos artísticos, situando a obra de arte em seu contexto histórico, espacial, temporal e material e no âmbito das demais atividades humanas. Infelizmente, não cabe nesta breve apresentação um debruçar-se sobre sua atividade como curador, que muito influencia a sua análise das obras de arte e escolha de objetos de pesquisa, sua relação com o governo austríaco no que diz respeito a encomendas de pesquisas com o viés de consolidação de uma identidade nacional, a influência deste aspecto em sua leitura histórica de desconstrução da concepção de barbárie dos povos germânicos na antiguidade tardia e, conseqüentemente, a tentativa de valorização e inclusão de seu estilo artístico na narrativa da arte ocidental de forma positiva e não como mera decadência da antiguidade clássica.

³ A Escola de Viena foi uma corrente de pensamento em história da arte do início do séc. XX, constituída por professores da Universidade de Viena.

Drama Barroco Alemão, em que estabelece uma crítica sobre a historiografia da arte do século XIX e faz referência direta à obra *A arte industrial tardorromana*. Além disso, serão analisadas duas resenhas, a primeira, chamada *Livros que permaneceram vivos* (1938), na qual Benjamin elenca quatro livros do pensamento germânico que considera fundamentais até sua época, e a segunda, chamada *Estudo rigoroso da arte* (1931-1932), em que trata sobre o artigo *Em direção a um rigoroso estudo da arte* (1932), de Hans Sedlmayr. Nesse texto é possível verificar o posicionamento de Benjamin quanto à metodologia para o estudo da arte proposta pela Escola de Viena e ao debate que estabelece entre Aloïs Riegl e Heinrich Wölfflin, uma vez que ambos são contemporâneos, críticos à história da arte produzida nas últimas décadas do século XIX e propõem novas diretrizes metodológicas para a área de conhecimento a fim de buscar sua especificidade em relação às outras áreas e maior rigor científico.

Em seguida, passaremos à análise da parte IV do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, trecho em que Benjamin aborda a historicidade da percepção humana e, para isso, remete-se aos estudos da Escola de Viena, principalmente à obra *A arte industrial tardorromana*, de Aloïs Riegl.

Os *Escritos autobiográficos* constituem uma compilação de vários currículos acadêmicos elaborados por Walter Benjamin em diversas ocasiões diferentes, com o intuito de concorrer à *Habilitação* – para obter o título de doutor –, candidatar-se a empregos ou a bolsas de pesquisa. Em dois desses textos, ressalta a influência que Aloïs Riegl exerceu em seu pensamento e a importância que lhe atribui enquanto precursor de uma metodologia de

pesquisa inovadora na história da arte. No currículo de número III, escrito em 1928, Benjamin alega que sua intenção é

[...] estimular o processo de integração das ciências, o qual faz, cada vez mais, cair o fechamento rígido das disciplinas característico do conceito de ciência do século passado. Isso graças a uma análise da obra de arte em que se reconheça uma expressão completa das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época e que não se deixe nenhum de seus aspectos reduzir-se à noção de domínio (BENJAMIN, 1994, p. 31).⁴

Em seguida, o autor afirma: “já efetuei essa tentativa em uma grande escala na *Origem do drama barroco alemão*, tomando por um lado, apoio sobre as ideias metodológicas de Aloïs Riegl, em sua doutrina da vontade artística” (BENJAMIN, 1994, p. 31).⁵ Além disso, no currículo VI, escrito entre 1939 e 1940, Benjamin (p. 40) cita o livro *A arte industrial tardorromana* dentre algumas obras que julga como decisivas no curso de seus estudos.

Na mesma época em que escreve o currículo III, Benjamin retoma, nos parágrafos finais das “Questões introdutórias de crítica ao conhecimento”, de *Origem do Drama Barroco Alemão*, na seção “Barroco e Expressionismo”, um diagnóstico do início do século XX sobre a situação crítica das pesquisas em história da arte no século XIX: estas restringiam-se à síntese dos contextos histórico-cultural e literário, de elementos biográficos dos artistas e não visavam ao estudo obra de arte em si ou a uma reflexão filosófica.

⁴ “[...] stimuler le processus d’intégration de la science qui fait de plus en plus tomber le cloisonnement rigide des disciplines < , > caractéristique du concept de science au siècle dernier, grâce à une analyse de l’œuvre d’art qui reconnaisse en celle-ci une expression complète des tendances religieuses, métaphysiques, politiques et économiques d’une époque et qui ne se laisse sous aucun de ses aspects réduire à la notion de domaine”.

⁵ “Cette tentative que j’ai effectuée sur une plus grande échelle dans *Origine du drame baroque allemand*, déjà évoqué, prend d’une part appui idées méthodologiques d’Aloïs Riegl dans sa doctrine du vouloir artistique [...]”.

Entretanto, ele estende também sua crítica ao conceito de história em vigor na época, ao diagnosticar no historicismo um vício da geração do início do século XX, na medida em que se acreditava poder acessar a sensibilidade dos contemporâneos à obra a partir de uma noção de concretude do passado histórico (BENJAMIN, 1984, p. 78). Graças a esse tipo de tratamento, períodos como o Barroco permaneceram negligenciados, uma vez que, analisados à luz do cânone clássico, apareciam como uma deformação, e não como uma forma dotada de características próprias. Seguindo a linha de Riegl, ao centrar sua análise na obra de arte e não em modelos históricos, Benjamin assegura que tais épocas, consideradas como períodos de “decadência” artística, são a afirmação de uma nova vontade artística, portanto, uma obra de arte acabada e completa só será acessível a uma posteridade específica e, com isso, ela aparece em seu tempo dotada de um caráter fragmentário (BENJAMIN, 1984, pp. 76-78.).

O conceito de *vontade artística* [Kunstwollen], cunhado por Riegl, relaciona a forma como o homem percebe e interage com o mundo com as condições histórico-culturais do modo de vida coletivo, assim como constitui a elaboração formal do mundo pelo artista ao representá-lo. Segundo ele,

[...] os objetivos artísticos preponderantes de um determinado período foram também as ideias que a ele pertenceram. Em outras palavras: trata-se de ver se naquela época se buscava realmente nas artes figurativas o mesmo que nós buscamos, baseando-nos na análise dos monumentos (RIEGL, 1992, p. 301).⁶

⁶ “[...] los objetivos artísticos preponderantes de un determinado periodo fueron también realmente las ideas de los que pertenecieron a él. Con otras palabras: se trata de ver si en aquella época se buscaba realmente en el arte figurativo lo mismo que nosotros, basándonos en la investigación de los monumentos, consideramos lo buscado”.

Portanto, a percepção humana modificar-se-ia de acordo com as transformações no modo de vida das sociedades, assim como a forma artística e todos os outros fazeres que expressem a vontade humana. O conceito de vontade artística muda a posição do homem de sujeito passivo, que recebe sensorialmente o mundo, para um sujeito ativo, que o interpreta e reelabora. Sendo assim, as transformações da percepção humana, ou da vontade artística de determinado grupo, além de se expressarem nas formas artísticas, também modificam o modo como diferentes sociedades recebem e interpretam as diferentes obras. Essa perspectiva abre o caminho para um olhar voltado tanto para características de obras de períodos ignorados pela historiografia anterior, por não corresponderem aos ideais das Belas Artes, quanto para objetos que não eram considerados artísticos devido a sua finalidade utilitária; isso por atribuir a todas as atividades humanas a mesma vontade criadora. Além disso, a partir dessa concepção também se torna possível uma história da recepção da arte.

Em seguida, em 1929, Benjamin escreve uma resenha denominada *Livros que permaneceram vivos*, na qual elenca quatro livros do pensamento alemão que considera revolucionários em suas respectivas áreas de conhecimento e que foram relegados ao esquecimento. Dentre eles, o primeiro que cita é o já mencionado *A arte industrial tardorromana*, de Alois Riegl, sobre o qual conclui que “nenhum livro na área da história da arte exerceu uma influência temática e metodológica tão fecunda quanto este” (BENJAMIN, 2013, p. 301). Para justificar sua afirmação, destaca os aspectos mais relevantes da obra, que trazem elementos inovadores para o estudo da arte: a aplicação do senso estilístico e estético do Expressionismo para a leitura dos monumentos da época imperial tardorromana, a ruptura com a teoria de períodos artísticos de decadência na narrativa da história da arte

e o rompimento com a ideia de “recaída na barbárie” para se referir à arte produzida no período tardorromano, a partir da percepção de um novo senso espacial que culminaria em uma nova vontade artística. Para Benjamin, graças às inovações metodológicas nos estudos das artes, tornam-se possíveis as descobertas científicas realizadas por Riegl.

Escrito entre 1931 e 1932, “Estudo rigoroso de Arte: No primeiro volume de *Kunstwissenschaftliche Forschungen*” é uma resenha que Benjamin publica a respeito do artigo intitulado *Em direção a um rigoroso estudo da arte* (1931), de Hans Sedlmayr, uma espécie de manifesto em que se busca sistematizar as bases de uma nova abordagem da obra de arte na história. Este autor insere-se no período considerado como a segunda geração da Escola de Viena, sendo um dos sucessores de Aloïs Riegl. Seu artigo é apresentado por Benjamin como um desenvolvimento da crítica realizada por Riegl à historiografia do século XIX e como tentativa de fundamentação de bases metodológicas em busca de maior rigor científico nas pesquisas da área. O conteúdo da resenha destaca-se dentre os textos anteriores, no escopo do tema percorrido, por apresentar comentários sobre o método proposto por Riegl e desenvolvido por seus sucessores, e, além disso, por trazer o debate quanto ao potencial inovador dessa metodologia em contraste com a proposta por Wölfflin, ambos precursores desse ímpeto crítico. Portanto, Benjamin não se detém apenas no artigo de Sedlmayr, mas discute trabalhos que considera exemplares no desenvolvimento do estudo rigoroso da obra de arte.

No prefácio do livro *A arte clássica* (1990[1898]), no qual estabelece seu diagnóstico sobre a situação dos estudos da história da arte das últimas décadas do XIX, Wölfflin aponta que o interesse do público por ela volta-se para questões relacionadas ao valor e à essência da obra de arte, e que, tal

como era feita até então, a partir de comentários sobre o contexto histórico de produção da obra e sobre dados biográficos do artista, a história da arte não supria as novas demandas. Contudo, Benjamin ressalta que, apesar de Wölfflin diagnosticar a problemática que permeava o campo de estudo em sua época, ou seja, uma separação profunda entre uma leitura histórica da obra de arte a partir de pressupostos universais e os aspectos estéticos da obra, sua metodologia não foi suficiente para superá-la.

Apesar de recorrer aos estudos monográficos, Wölfflin não abriu mão de valores universais em sua abordagem, o que obscurece as características próprias ao material estudado. Além disso, propôs classificar as obras segundo características estilísticas, mas sem explorar as condições que levavam às transformações de estilo e às diferentes recepções que as obras de determinado período recebiam ao longo da história. A insuficiência de seu formalismo em modificar o tratamento atribuído às obras de arte em seu campo de estudo pode ser atribuída à concepção de que os problemas formais da obra diziam respeito fundamentalmente a questões artísticas.

Por sua vez, Riegl acenou para a necessidade de um tratamento da antiguidade tardorromana a partir das próprias características dela, e não como ruptura com o desenvolvimento artístico da antiguidade clássica, como havia sido tratada até então a arte de origem germânica por seus antecessores. Benjamin confere esse novo tratamento ao Drama Barroco alemão, uma vez que a forma deste foi, por muito tempo, considerada uma tentativa malsucedida de reconstruir a tragédia nos moldes aristotélicos, em vez de ser julgada por suas especificidades formais e histórico-culturais. Riegl foi além de Wölfflin ao apontar que os elementos artísticos da obra de arte, ou seja, sua forma, seu contorno e sua cor no plano e no espaço eram negligenciados. A consequência disso foi a redução da arte tardorromana –

e de outros períodos com características semelhantes – a um tipo de arte meramente “não clássico” e a sua desvalorização no curso da narrativa histórica. Apesar disso, Riegl não põe em xeque a concepção de evolução dos períodos artísticos, mas pretende, a partir das especificidades formais da arte tardorromana, refutar a tese de que as migrações germânicas acarretaram a estagnação do desenvolvimento artístico da antiguidade clássica.

A concepção da história da arte como história universal, para Benjamin, obscurece a pesquisa autêntica, uma vez que afasta o pesquisador do objeto que deveria ser o centro da análise: a obra de arte. Tal conceito de história leva o historiador a não procurar as características específicas do material e a lê-lo a partir de modelos universalizantes. Por sua vez, no artigo de Hans Sedlmayr, o estudo da obra de arte individual aparece como fundamento do estudo rigoroso da obra de arte:

Anteriormente, um mero significado a ser conhecido, um vestígio de algo mais que foi revelado por meio dela, o trabalho de arte agora aparece como um *pequeno mundo* independente, de um gênero particular (SEDLMAYR, 1931, *apud* BENJAMIN, 2003, p. 441).⁷

A partir desse novo tipo de investigação proposto por Riegl, modifica-se a própria concepção de obra de arte, uma vez que ela deixa de ser meramente um “objeto de prazer com problemas formais” para ser vista como a “incorporação formal do mundo pelo artista” (BENJAMIN, 2003, p. 441). Ou seja, as mudanças formais não são mais atribuídas a problemas artísticos apenas, mas passam a ser vistas como variações no objeto a partir das transformações no ambiente perceptivo.

⁷ “Once the individual work of art is perceived as a still unmastered task specific to the study of art, it appears powerfully new and close. Formerly a mere means to knowledge, a trace of something else that was to be disclosed through it, the work of art now appears as a self-contained *small world* of its own, particular sort.”

Além disso, para Benjamin, esse tipo de investigação propicia o “apreço pelo insignificante”, que é instigado pela busca do ponto em que o insignificante, o que permanecia soterrado a partir de uma leitura universalizante, torna-se significativo e, assim, rompe com a concepção historicista de concretude do passado histórico, pois surgem novos elementos que não se encaixam em classificações taxonômicas, como sempre ocorrera, com a classificação das obras de arte a partir de detalhes estilísticos. Benjamin (2003, pp. 442-443) considera Aloïs Riegl o precursor desse tipo de procedimento ao conferir o foco da pesquisa à materialidade da obra.

Não só esse apreço pelo insignificante é considerado por Benjamin um ganho desse tipo de pesquisa, mas a abertura ao estudo do “caso marginal”, como trata Carl Linfert em seu trabalho sobre os fundamentos do desenho arquitetônico. Benjamin destaca o trabalho do autor como exemplar desse novo tipo de pesquisa e considera que apenas no caso marginal é que o conteúdo material da obra se revela de forma mais marcada. Quando falam em casos marginais, ambos referem-se tanto a atividades que não eram consideradas do âmbito de estudo da história da arte, como o exemplo da ourivesaria retomado pelo próprio Linfert em referência à obra *Arte industrial tardoromana* de Riegl, quanto de períodos artísticos considerados “decadentes”, como o Barroco. Os dois são, para ele, exemplos de aspectos negligenciados por uma história universal da arte isolada das demais esferas humanas e dividida cronologicamente em momentos de crise e ascensão. Além disso, graças a esse conceito, torna-se possível romper com a dicotomia entre as artes aplicadas e *belas artes* – ou entre o utilitário e o contemplativo – e trazer tais objetos, outrora desconsiderados ou relegados a outras áreas de conhecimento, para o âmbito da reflexão filosófica (BENJAMIN, 2013, pp. 444-445).

Posteriormente, na quarta parte do ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, escrito entre 1935 e 1936, Benjamin introduz uma de suas teses mais famosas – sobre o declínio da Aura – a partir do ponto de vista das mudanças na percepção humana de determinado período histórico. Para isso, faz referência direta ao pensamento dos precursores da Escola de Viena, especialmente Riegl e Wickhoff, para apontar, por um lado, os avanços nas pesquisas sobre a história da arte do período tardorromano, antes relegado ao esquecimento e à ideia de decadência em relação aos valores classicista, e, por outro, para apontar os seus limites. A esses historiadores ele atribui o pioneirismo de terem se contraposto ao peso da tradição clássica a partir de estudos sobre a organização da percepção da época na qual se situavam determinadas manifestações artísticas (BENJAMIN, 2012, p. 27). Contudo, Benjamin propõe um avanço em relação aos estudos da Escola de Viena, na medida em que não pretende se deter na análise e descrição do modo de vida coletivo que organiza o *medium*,⁸ em que ocorre a percepção, para dela derivar suas características formais, mas interessa-se pelos revolvimentos sociais que, além de transformarem as condições sociais que constituem o *medium*, também encontram sua expressão nas novas formas de organização da percepção. Contudo, nesse momento Benjamin não mais utilizar-se do conceito de vontade artística [Kunstwollen] para referir-se às transformações no âmbito da percepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O valor atribuído por Benjamin à obra de Riegl deve-se ao reconhecimento de uma drástica mudança de panorama por meio de uma

⁸ O termo *medium* foi mantido tal como no original a partir da indicação da tradução de Francisco Machado, na qual o tradutor diferencia o termo *medium*, ou seja, o meio no qual se organiza a percepção, de Meio [mittel], traduzido, que implicaria em meio para algum fim (cf. BENJAMIN, 2014, nota 18).

mudança no enfoque metodológico que direcionou o olhar do pesquisador para a materialidade da obra de arte e que possibilitou novas descobertas a partir de características particulares, antes soterradas por uma concepção evolutiva da história e de concretude do passado. Enquanto a história da arte anterior, com pretensões universalizantes, concentrava-se em realizar uma síntese descritiva do contexto histórico da obra e dos dados biográficos do artista, os estudos que focam na obra de arte individual conduziam a um abalo do peso da tradição clássica e dos valores universais por revelarem características que escapam ao modelo.

É nesse sentido que Benjamin realiza seu estudo sobre o Drama Barroco alemão, na medida em que busca revelar as características específicas das obras de um período relegado à noção de decadência pela historiografia, mas que, graças ao tipo de percepção inaugurado pelo Expressionismo, poderia ser compreendido para além dos parâmetros da tradição clássica.

Além disso, Riegl situa as mudanças formais da obra de arte para além do âmbito artístico ao atribuí-las à Vontade Artística de sua época. Em sua concepção, o artista realiza a incorporação formal da visão de mundo da coletividade da qual faz parte, o que se contrapõe à concepção da obra de arte como produto da genialidade de um indivíduo. Com isso, considerando-se a obra de arte, a percepção humana e, portanto, a recepção das obras como expressões da vontade artística de seu tempo, torna-se possível não só interpretar os diversos gêneros artísticos de um mesmo período a partir de princípios comuns, mas também trazer para o campo de estudo objetos antes marginalizados pela história da arte, uma vez que sejam oriundos da mesma vontade criadora. Benjamin reconhece tais inovações enquanto aberturas fundamentais no campo estudo da arte.

As inovações no campo de estudo da arte, das quais Benjamin considera que Riegl foi o precursor, abrem espaço para a reflexão estética na história, uma vez que não atribuem à obra de arte um valor universal, mas um valor que se modifica historicamente, tanto do ponto de vista da produção, quanto do da recepção da obra. É nesse sentido que em seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin identifica a passagem de uma obra aurática, dotada de valor de culto, para uma obra de arte pós-aurática, dotada de valor de exposição, a partir da perspectiva dos revolvimentos sociais que nela encontram expressão e nas mudanças perceptivas que modificam historicamente sua produção e sua recepção e que abrem espaço para novas concepções de arte que transformam também sua função.

Essas aproximações podem ser consideradas, por um lado, como uma repercussão do pensamento riegliano na obra de Benjamin, mas, por outro, têm sua importância ao revelar quais caminhos o interessavam na abordagem da obra de arte, enquanto objeto de reflexão filosófica. Além disso, fornecem pistas para pensar tanto a teoria materialista ao mesmo tempo delineada e realizada por Benjamin, sua relação com conceito de história que propõe e o importante papel da obra de arte em seu pensamento, não apenas como objeto de estudos de um campo específico, mas também como potencial excepcional dentro de sua teoria materialista.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apr. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits autobiographiques*. Texte français de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994.

- BENJAMIN, Walter. Rigorous Study of Art: On the First Volume of *Kunstwissenschaftliche Fouschungen*. In: WOOD, Christopher S. (org.). *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2003, pp. 439-451.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apr., trad. e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Livros que permaneceram vivos. In: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- LEVIN, Thomas Y. Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to "Rigorous Study of Art". *The MIT Press*, Massachusetts, v. 47, winter, 1988, pp. 77-83. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778982>>. Acesso em: 1/9/2017.
- PEAKER, Giles. Works that Have Lasted... Walter Benjamin Reading Alois Riegl. In: WOODFIELD, Richard (org.). *Framing formalism: Riegl's work*. Amsterdam: G + B Arts International, 2001, pp. 291-309.
- RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Trad. Ana Pérez López y Julio Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992. (Colección La Balsa de la Medusa)
- WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martin Fontes, 1990.

EXPERIÊNCIA, PERCEPÇÃO E CINEMA EM WALTER BENJAMIN

João Lopes Rampim¹

Resumo: O texto trata da posição do cinema e da percepção moderna com relação ao conceito de história de Walter Benjamin. Partindo da reconstrução do diagnóstico de declínio da experiência tradicional, o cinema e a percepção baseada na recepção do choque são caracterizados como a forma de arte e o modo de percepção característicos da modernidade. Por fim, com base no conceito de inconsciente óptico, essa forma de arte e modo de percepção são colocados em relação com a investigação histórica peculiar a Benjamin, especialmente no que se refere ao propósito de estabelecer uma experiência com o passado. O objetivo aqui é mostrar que o cinema e a experiência visual tátil que lhe corresponde podem funcionar como propedêutica para a apreensão da imagem do passado atual para o presente, permitindo entrever a construção de uma experiência tipicamente moderna por meio da relação mútua entre estética e história.

Palavras-chave: cinema, percepção, experiência, História, Modernidade.

EXPERIENCE, PERCEPTION AND CINEMA IN WALTER BENJAMIN

Abstract: This text approaches the position of cinema and of modern perception in relation to the concept of history according to Walter Benjamin. Based on a reconstruction of the diagnosis on the decline of traditional experience, the cinema and the perception configured on shock reception are characterized as the art form and perception mode typical of modernity. Ultimately, based on the concept of optical unconscious, these art form and perception mode are posed in relation to the historical investigation peculiar to Benjamin, especially with regard to the purpose of establishing an experience with the past. Here, the goal is to show that the

¹ Doutorando em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) – Unicamp: <lopesrampim@gmail.com>.

cinema and its tactile visual sensibility can function as a propaedeutic for the apprehension of the image of the past which is actual for the present, allowing us to glimpse the construction of a typically modern experience through the mutual relation between aesthetics and history.

Keywords: Cinema, Perception, Experience, History, Modernity.

I

Em sua produção na década de 1930, Walter Benjamin (1974, p. 611) entende a *experiência* [Erfahrung] como a conjunção na memória de conteúdos do passado individual com conteúdos do passado coletivo, como um conjunto de saberes transmitidos de geração em geração pela atividade rememorativa – especialmente por obra do narrador – que funda a tradição, na qual o sujeito individual encontra sua pátria transcendental numa memória coletiva. Nesse quadro, ou seja, no contexto de seus estudos sobre a modernidade, a experiência, em sentido tradicional, é compreendida como algo em declínio, pois, segundo Benjamin, ela repousa sobre as condições pré-capitalistas de produção, de caráter artesanal, sobrepujadas pelo modo capitalista de produção altamente tecnicizado. Há de se notar, porém, que em textos como “Experiência e pobreza” e o “O narrador”, o termo “Erfahrung” é empregado de modo abrangente para caracterizar tanto a experiência tradicional em declínio quanto a experiência moderna “empobrecida” (a experiência de perda da experiência tradicional), resultante de tal declínio. Essa situação se altera no ensaio “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, quando Benjamin introduz o conceito de *vivência* [Erlebnis] para melhor caracterizar a experiência moderna.

Mobilizando Proust e Freud, Benjamin entende a vivência com referência à *mémoire volontaire* e à função protetora do consciente contra os estímulos externos que ameaçam o organismo. A *mémoire volontaire*, ou memória da inteligência, refere-se, na obra *Em busca do tempo perdido*, aos

conteúdos escassos da memória que o narrador tenta evocar com os esforços de sua vontade consciente, os quais lhe fornecem uma imagem por assim dizer empobrecida do passado. Em contraposição, a *mémoire involontaire*, a memória fora do alcance dos esforços voluntários da inteligência, surge como a memória cujos conteúdos expressam uma imagem rica e intensiva do passado, sendo seu acesso marcado por uma espécie de arrebatamento daquele que rememora, como se o passado afluísse no presente de sua rememoração.

Para Benjamin, o conceito de *mémoire volontaire* vai ao encontro da hipótese freudiana da incompatibilidade entre consciente e traço mnemônico [Erinnerungsspur], sendo este último entendido no sentido da *mémoire involontaire*. Em sua leitura, a permanência de um traço mnemônico no sistema psíquico implica que ele não chegou à consciência: “Só pode se tornar componente da *memoire involontaire* aquilo que não foi ‘vivenciado’ expressamente e com consciência, aquilo que ao sujeito não aconteceu como ‘vivência’” (BENJAMIN, 1974, p. 613).² A vivência, então, não tem nada que ver com a memória involuntária, mas sim com o consciente, que Benjamin entende a partir de Freud como dotado de uma importante função, diversa da conservação de traços mnemônicos: a função de “escudo protetor” [Reizschutz].

Definir essa função significa ao mesmo tempo conceituar o ambiente externo ao organismo, pois é a ele que se volta a função protetora do consciente; e aqui encontramos o conceito de “choque” [Chock]. O consciente, segundo Freud, funciona para proteger o organismo das ameaças impostas pelas grandes e destrutivas energias que o cercam. Benjamin (p. 613) conclui:

² “Bestandteil der memoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist ‘erlebt’ worden, was dem Subjekt nicht als ‘Erlebnis’ widerfahren ist”. Todas as passagens dos *Gesammelte Schriften* aqui citadas foram por mim traduzidas.

“A ameaça por meio dessas energias é a ameaça por meio de choques”.³ O consciente, então, funciona para proteger o organismo dos choques oriundos das grandes energias que o cercam. Essa proteção se faz por uma recepção que, através da reflexão, despe o evento de seu conteúdo originário para alocá-lo no acervo da *mémoire volontaire*, deixando-o disponível à inteligência como imagem depurada da substância originária de sua recepção, custo do aplacamento da ameaça.

Quanto maior a participação do momento do choque nas impressões individuais, quanto mais incessantemente a consciência, no interesse do escudo protetor, deve estar atuante, quanto maior o sucesso com o qual ela opera, menos elas entram na experiência; mais elas realizam o conceito de vivência. Finalmente, talvez se possa ver o desempenho da defesa contra choques nisto: alocar o evento, ao custo da integridade de seu conteúdo, em uma posição temporal exata na consciência. Isso seria um desempenho superior da reflexão. Ela faria do evento uma vivência (BENJAMIN, 1974, p. 615).⁴

A expansão das energias que povoam a realidade social e circundam os indivíduos engendra então a ascensão da vivência como a nova modalidade da experiência moderna. Nisso, a atrofia da experiência tradicional é ilustrada pela sua relegação ao âmbito da memória involuntária, soterrada pelas vivências, o que dificulta o acesso aos conteúdos significativos que poderiam formar a imagem da própria experiência do indivíduo, bem como sua vinculação à experiência coletiva. Os conteúdos da memória involuntária

³ “Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks.”

⁴ “Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen.”

resguardam imagens que, segundo Jeanne-Marie Gagnebin (2014, p. 170), provêm “de uma sensação primeira, ou primitiva, como o tato, o gosto ou o olfato – sensação, portanto, anterior à construção do visível”, e é exatamente isso que lhes garante o caráter arrebatador de seu acesso.

A compreensão benjaminiana do choque parece mais abrangente que a de Freud. Enquanto este entende o choque no quadro da neurose traumática, Benjamin o toma como a marca da condição do consciente e do aparelho perceptivo em defesa constante contra energias externas ameaçadoras, o que exige deles uma espécie de exercício de habituação para sua recepção adequada, cuja falha custaria um efeito traumático. Entretanto, não seria correto meramente contrapor as concepções de choque de Freud e Benjamin como se fossem fundamentalmente distintas.

As considerações de Freud sobre a neurose traumática podem ser rastreadas em Benjamin quando ele fala sobre o mutismo dos combatentes que sobreviveram à Primeira Guerra (1914-1918): “Uma geração que ainda ia pra escola em bondes de cavalos, encontrou-se sob céu aberto em uma paisagem na qual nada permaneceu inalterado a não ser as nuvens, e, no meio dela, em um campo de força de explosões e correntes destruidoras, o pequenino e frágil corpo humano” (BENJAMIN, 1977, p. 214).⁵ Trata-se de uma geração que cresceu ainda no século XIX, para a qual a guerra de trincheiras, com sua maquinaria produtora de morte, foi um traumático fato novo. Já o último fragmento de *Rua de mão única* (“A caminho do planetário”) (1972, pp. 146-147) busca delinear os traços da vivência chocante da guerra, abordando a questão no escopo de uma espécie de retorno da experiência

⁵ “Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.”

cósmica recalçada na modernidade e que, aos olhos do autor, evidenciaria a necessidade de organização de uma coletividade alinhada às forças da técnica, programa também entrevisto no ensaio sobre “O surrealismo” e em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

As energias que circundam o organismo e o ameaçam por meio de choques são portanto as energias liberadas pela técnica. Benjamin (1977, p. 475) entende a Primeira Guerra Mundial como o ponto extremo de um processo que remonta ao século XIX e que, no ensaio sobre Eduard Fuchs, é denominado “malsucedida recepção da técnica”. A isso se alinha uma ideia recorrente no autor, segundo a qual as configurações sociais do capitalismo imperialista não são capazes de aproveitar a totalidade das energias liberadas pelo desenvolvimento técnico num sentido produtivo, de modo que elas ultrapassam o âmbito das necessidades e tornam-se destrutivas, na guerra, a qual mobiliza tal excedente de energias sem alterar essas configurações.

Mas, antes da guerra, o choque já vinha se estabelecendo, por exemplo, na vivência do trabalhador na linha de montagem de uma fábrica, o qual, devido ao adestramento de seu corpo pela imposição da máquina, é levado a um comportamento automático de reação a estímulos que fogem de seu controle; ou ainda no movimentar-se pela multidão, um movimentar-se marcado por tropeços e esbarrões, e que, principalmente a partir do século XX, é também fortemente condicionado pela reação a estímulos oriundos do trânsito de automóveis – o qual, nas palavras de Benjamin (1974, p. 630), “induz no indivíduo uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento perigosos, inervações em rápida sequência atravessam-no como descargas de uma bateria”.⁶

⁶ “[...] durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge”.

Em busca de uma definição do conceito de choque de acordo com os exemplos até aqui abordados, vemos que Benjamin (e Freud) entende o choque não no sentido de concretização de um grande trauma físico: trata-se então, mais de um choque da percepção e da recepção consciente de uma ameaça externa de destruição do organismo do que da própria realização de tal destruição. Para Benjamin, essa é a situação da percepção consciente no ambiente das grandes cidades, uma situação em que ela é constantemente desafiada por estímulos externos que rompem a distância que os separa dela e que assim avançam sobre ela, tocando-lhe de maneira ameaçadora e demandando um alerta e treinamento constantes para sua recepção adequada. Mas há, em Benjamin, uma outra faceta do choque, a qual não se constitui como ameaça e que, ao contrário, pode ser empregada de maneira crítica. Aqui está em jogo uma *estética do choque*, como uma espécie de expressão superestrutural da vivência do choque, no escopo da qual o cinema surge como a forma de arte característica da modernidade.

II

Partindo do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1989, p. 381), percebemos que “estética”, em Benjamin, implica a indissociabilidade de percepção e arte. Ali, vemos esboçada uma teoria da arte em consonância com uma teoria da percepção que não perde de vista as transformações históricas da organização social. Nesse sentido, se a transformação nas condições de existência das coletividades humanas acarreta a transformação da experiência, ela também tem implicações decisivas para a organização da percepção coletiva e para a produção e recepção artísticas.

Na trilha de Riegl e Wickhoff, Benjamin busca compreender a alteração do modo de percepção de seu tempo a partir da reflexão sobre a arte. O pivô dessa análise é o conceito de *aura*, ou melhor, o diagnóstico de seu declínio. *Aura*, segundo a definição empregada em “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1977, p. 378) e “A obra de arte...” (1989, p. 355), significa “um estranho tecido de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais perto que ela possa estar”.⁷ Já em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, Benjamin (1974, pp. 646-647) desenvolve essa definição: “Experienciar a aura de uma aparição significa conceder-lhe [belehnen] a capacidade de levantar o olhar”. Nesse último caso, o conceito de *aura* não contradiz o caráter de culto que marca a definição anterior, mas é estabelecido como uma experiência mais abrangente do que aquela relativa às obras de arte (experiência que, de resto, pode ser rastreada na definição anterior, uma vez que Benjamin ilustra a *aura* com exemplos de elementos naturais: um galho e uma cadeia de montanhas); ela remete agora à transferência de uma forma de relação que ocorre na sociedade humana (levantar o olhar, retribuir um olhar lançado, mesmo que às costas) para a relação entre humanidade e coisas inanimadas ou naturais. Porém, a aparição de uma distância permanece como o cerne do conceito, pois também o olhar retribuído é lançado de longe, como os dados da memória involuntária, que afluem da descontinuidade firmada pelo esquecimento de algo passado. A distância que aparece, assim, não é espacial, mas temporal. Isso vale também para a *aura* que envolve as obras de arte tradicionais (e mesmo para as peças do colecionador, as quais se emolduram também na história de sua materialidade e afluem apenas aos olhos profanos de seu proprietário).

⁷ “[...] ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag”.

Para aparecer, entretanto, a distância temporal necessita de alguma distância espacial, sejam os poucos metros que separam o observador de um quadro ou uma escultura, sejam os muitos que o separam de uma cadeia de montanhas. Os movimentos de massa, entretanto, seriam, para Benjamin (1989, p. 355), marcados por um desejo de trazer as coisas para mais perto e por um aguçado “sentido para o semelhante no mundo”; isso implica a destruição da aura na percepção das coisas, atingindo em cheio as obras tradicionais, que retiravam sua autoridade de seu aqui e agora únicos e que agora se veem multiplicadas em reproduções para ir ao encontro das massas. Por isso, a aura é diagnosticada como algo em declínio, assim como a experiência; mas, também como a experiência, ela não deixa simplesmente de existir: sua forma tradicional é perdida, mas esse processo libera novas possibilidades que podem ser aproveitadas num sentido crítico.

É notável que, no ensaio sobre Baudelaire, a definição de aura apareça vinculada não a objetos externos, mas à memória. Proust mostra a Benjamin a possibilidade – e o custo – de a experiência da aura se realizar em terreno desfavorável, ao lançar-se à busca da imagem de sua infância e encontrá-la no sabor e aroma da *madeleine* embebida no chá. Todavia, a dificuldade encontrada por Proust em sua empreitada o leva a concluir que tal possibilidade depende do acaso – e Benjamin não se contenta com essa asserção. Ao que tudo indica, ele quis ir além de Proust ao instituir como cerne de seu conceito de história a rememoração de conteúdos esquecidos/relegados do passado para a construção da imagem dialética, buscando transpor para o contexto coletivo o projeto que, em Proust gira em torno da existência individual.

Para Benjamin, a fotografia surge como ponto decisivo da transformação da percepção marcada pelo declínio da aura nas obras de arte, embora em

“Pequena história da fotografia” ele ainda possa diagnosticar nas primeiras fotografias (como as de David Octavius Hill) a última aparição de uma aura autêntica. Esse processo foi seguido pela industrialização da fotografia, em que se buscou recriar artificialmente a aura perdida, processo contra o qual se insurgiu Eugène Atget, que, com suas fotografias de lugares triviais e esvaziados da cidade, empreendeu a desaturização da realidade e abriu, com isso, um espaço no qual o olhar podia se exercitar.⁸

Já no ensaio “A obra de arte”, a aura remete à autenticidade e unicidade da obra tradicional; ao tempo de sua história que a envolve no aqui/agora em que é percebida; à sua inserção no contexto da tradição; e ao valor de culto que marca a relação que com ela se estabelece. A obra não é vista, por assim dizer, em si mesma, mas como algo misterioso que participa de uma tradição que ela percorreu, enquanto única e autêntica, até aquele *aqui e agora* em que é percebida. Em face dela, o observador é levado a uma postura de reverência e recolhimento, pois reconhece ali a autoridade constituída por essa *mais-que-materialidade*. Defronte dela, ele se comporta de modo contemplativo, buscando submergir tranquilamente na obra e entregando-se às associações que ela suscita. Nesse sentido, Benjamin (1989, p. 379) pode dizer que a imersão contemplativa, no contexto de degeneração da sociedade burguesa, tornou-se um comportamento associal perante a obra de arte, pois esse estado de repouso, recolhimento e imersão não coaduna com os movimentos de massa, marcados pelo instinto tátil de trazer as coisas para perto de si.

Em um ambiente permeado por choques, nos quais as coisas externas encontram-se cada vez mais em movimento e amiúde rompem a distância que as separa do aparelho sensível, a percepção calcada na contemplação

⁸ Para uma discussão sobre aura em Benjamin, cf. Palhares (2006).

encontra cada vez menos terreno para se sustentar. Isso indica, para Benjamin, uma transformação profunda no aparelho de percepção, a qual, por outro lado, coloca a oportunidade para o surgimento de novas produções artísticas baseadas no efeito do choque. Essas produções exploram o terreno aberto pela atrofia da aura, como as obras dadaístas, nas quais ele identificava uma qualidade tátil na medida em que elas surgiam como projéteis que atingiam o espectador, visando o efeito coletivo da indignação pública, provocando um impacto que rompia o distanciamento e perturbava o espectador (BENJAMIN, 1989, pp. 379-380).

Mas seria no cinema que a qualidade tátil da vivência do choque encontraria sua principal e mais importante expressão. Benjamin destaca a diferença entre a tela de um quadro e a tela do filme: a primeira mostra uma imagem fixa que convida à contemplação, a segunda mostra imagens em movimento, que mudam intermitentemente [stoßweise] e demandam dos espectadores uma presença de espírito reforçada para sua recepção. Assim como a percepção submetida aos estímulos externos ameaçadores, no filme a percepção do espectador também não é “livre”, mas deve se “submeter” aos estímulos externos oriundos do filme, os quais são constituídos nas mudanças de cenas e enquadramentos, que avançam sobre sua percepção. Essa correspondência expressiva permite a Benjamin (1989, p. 380, grifo no original) diagnosticar no filme “*a forma de arte que corresponde ao acentuado perigo de vida em que vivem as pessoas de hoje em dia*”,⁹ como o perigo de caminhar pelo trânsito das grandes cidades. Ou seja: “*O filme serve para exercitar o humano naquelas percepções e reações requeridas pelo trato com um aparato cujo papel em sua vida cresce quase diariamente*” (pp.

⁹ “[...] *der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform*”.

359-360, grifo no original).¹⁰ No ensaio sobre Baudelaire, essa correlação é retomada, e o filme surge para suprir uma urgente necessidade de estímulo [Reizbedürfnis], oriunda do treinamento complexo engendrado no *sensorium* humano pela técnica: “No filme, a percepção em forma de choque vale como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na linha de montagem encontra-se na base da recepção do filme” (1974, p. 631).¹¹

Assim, o cinema supre mimeticamente a necessidade perceptiva das massas que vivenciam a realidade cada vez mais ostensivamente regulada pelo aparato técnico. Nas palavras de Miriam Hansen (2012, p. 210): “A adaptação da percepção humana aos modos de produção e transporte industriais, sobretudo à reestruturação radical das relações espaciais e temporais, tem um contraponto estético nos procedimentos formais dos meios fotográficos”. Os choques, que fora da sala do cinema são ameaçadores, encontram uma contrapartida não ameaçadora no cinema, no qual o coletivo pode se exercitar em seu aparelho de apercepção modificado. Nesse sentido, o cinema surge como um veículo de treinamento daquela recepção adequada dos choques, e a reorganização espaço-temporal da experiência moderna, conceituada como vivência no ensaio sobre Baudelaire, encontraria no cinema um instrumento típico que ofereceria às massas uma forma distraída de aplacamento das tensões e do cansaço vivenciados no cotidiano. Já em “Experiência e pobreza” Benjamin dá a entender essa concepção ao falar do Mickey Mouse, o qual seria um sonho dos homens de então, um sonho que “indeniza a tristeza e o desânimo do dia e exhibe como realizada a existência totalmente simples mas plenamente grandiosa, para a qual faltam forças no

¹⁰ “Der Film dient, den Menschen in denjenigen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt.”

¹¹ “Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.”

estado de vigília”; uma existência que “não apenas supera as maravilhas da técnica, mas faz graça delas” (BENJAMIN, 1977, p. 218).¹²

No entanto, em “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte...”, Benjamin (1977 e 1989, respectivamente) introduz um conceito que de certo modo abala a correlação exclusiva entre cinema e vivência, sugerindo uma linha argumentativa que indica a possibilidade de o cinema veicular uma – nova – experiência aurática no mesmo contexto em que a percepção é enredada no caráter tátil dos choques. Trata-se do conceito de *inconsciente óptico*. Para chegar a esse conceito, devemos primeiro ressaltar a compreensão dialética da técnica segundo Benjamin.

Na base daquele acúmulo de energias destrutivas que culmina na guerra, encontra-se um conceito de técnica como “dominação da natureza”. Mas, para Benjamin, essa definição não faz jus ao efetivo estatuto da técnica moderna. Em sua visão, poder-se-ia entender como dominação da natureza o objetivo da técnica do tempo primevo, a técnica imbuída no contexto do ritual, que ele denomina “primeira técnica”. Dela, porém, diverge a técnica moderna, denominada “segunda técnica”, cujo fundamento seria o “jogo” [Spiel], quando “o humano, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza” (BENJAMIN, 1989, p. 359).¹³ Assim, ainda segundo o autor, em vez de dominação da natureza, o objetivo da segunda técnica deveria ser entendido como o estabelecimento de “um jogo conjunto entre natureza e humanidade”, que abre ao escopo do “experimento e sua incansável variação de ordenação experimental” (p. 359).¹⁴

¹² “[...] auf Müdigkeit folgt Schlaf, und da ist es denn gar nichts Seltenes, daß der Traum für die Traurigkeit und Mutlosigkeit des Tages entschädigt und das ganz einfache aber ganz großartige Dasein, zu dem im Wachen die Kraft fehlt, verwirklicht zeigt”.

¹³ “[...] der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen”.

¹⁴ “[...] Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit”; “sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun”.

Benjamin significa o cinema como uma forma de arte totalmente evadida do reino da bela aparência, a qual, em sua visão, funda-se na época da percepção aurática, então em declínio. Aparência, em sua visão, encontra-se em oposição polar ao jogo, mas ambos os polos constituem o que ele entende por mimese e se reportam ao confronto entre a primeira e a segunda técnicas (bem como àquele entre valor de culto e valor de exposição): enquanto a aparência prepondera no esquema mágico da primeira técnica,

[...] o jogo é o inesgotável reservatório de todo o procedimento experimental da segunda técnica... O que está associado com a atrofia da aparência, com o declínio da aura nas obras de arte é um enorme ganho em espaço de jogo. O mais amplo espaço de jogo abriu-se com o cinema. Nele, o momento da aparência retrocedeu totalmente em favor do momento do jogo (BENJAMIN, 1989, pp. 368-369).¹⁵

Dentre os espaços de jogo abertos pelo cinema, encontramos aquele referente ao “inconsciente óptico”. Esse conceito se refere a um espaço de imagens que habita a realidade, mas que não pode ser acessado “a olho nu”, sendo antes descoberto por meio do olho da câmera. Ao representar o mundo circundante, o aparato técnico do cinema, com suas funcionalidades próprias como a ampliação, a câmera lenta etc., promove uma dispersão da realidade, uma explosão do claustro no qual haviam sido enredados os ambientes mais banais e percebidos no cotidiano por olhos embotados pelos choques. Nessa explosão, o cinema, “por um lado, aumenta o discernimento das coercitividades pelas quais nossa existência é regida, por outro lado,

¹⁵ “[...] das Spiel [ist] das unerschöpfliche Reservoir aller experimentierenden Verfahrensweisen der zweiten Technik... Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum. Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. In ihm ist das Scheinmoment ganz und gar zugunsten des Spielmomentes zurückgetreten”.

chega ao ponto de nos assegurar um enorme e inesperado espaço de jogo” (BENJAMIN, 1989, pp. 375-376).¹⁶

Aqui, o espaço de jogo vem acompanhado de um mundo de imagens que só se revela com os recursos da câmera, colocando com essa descoberta a possibilidade de empreender “viagens de aventura” pelas ruínas dos fenômenos dispersados e pelas imagens até então ali escondidas (BENJAMIN, 1989, p. 376). Algo como no ensaio de Karl Bloßfeldt, abordado em “Pequena história da fotografia”, no qual ele, por meio da ampliação fotográfica de pequenas plantas, pôde vislumbrar a origem das formas artísticas. Para Benjamin (p. 376), as imagens descobertas na explosão do mundo percebido, realizada pela câmera, são de ordem distinta daquelas que falam à percepção consciente, pois “é outra natureza que fala à câmera”, não a mesma que fala aos olhos: “outra, sobretudo, no sentido de que, no lugar de um espaço entretecido pelo humano com consciência, coloca-se um espaço que ele entretece inconscientemente”.¹⁷ Eis o espaço do inconsciente óptico, contrapartida externa do inconsciente pulsional, descoberto por Freud na análise dos sonhos em sua obra seminal *A interpretação dos sonhos*.

Se confrontamos essa definição com o conceito de *vivência*, vemos que, enquanto a recepção de choques ocasiona uma espécie de expansão do consciente (simbolizada pela ascensão da memória voluntária), o cinema revela uma dimensão inconsciente na mesma realidade vivenciada, permitindo ao aparelho perceptivo humano – adestrado pelo aparato técnico que lhe condiciona cada vez mais a vida – apropriar-se de uma dimensão da realidade que lhe escapa, mas que lhe toca cotidianamente o aparelho

¹⁶ “[...] auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern”.

¹⁷ “[...] anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt”.

psíquico. No entanto, no ensaio sobre Baudelaire, não encontramos referência ao inconsciente óptico, e essa capacidade do cinema de captar o que escapa à percepção nua é compreendida como instrumento para aperfeiçoar o acervo da memória voluntária. Nesse texto, a dimensão inconsciente recai sobre a memória involuntária e, na trilha de Proust, precede a construção do visível ao ser acessada por uma sensação tátil imediata, como o gosto da *madeleine*. Nossa linha de argumentação segue doravante a possibilidade de o cinema encontrar uma posição, num programa de rememoração de conteúdos esquecidos, não como um instrumento direto, mas como uma espécie de propedêutica que, em jogo conjunto com a investigação histórica, pode desencadear a rememoração.

III

Ao comentar o inconsciente óptico, Miriam Hansen (2012, p. 233) afirma:

Benjamin enfatiza o efeito fragmentador, destrutivo e alegorizador dos recursos cinematográficos, sua tendência a cortar o tecido da realidade como um instrumento cirúrgico. Assim, ao revelar a aparência “natural” do cotidiano capitalista como uma paisagem alegórica, a exploração que a câmera faz de um “espaço permeado pelo inconsciente” superpõe-se à área de investigação percorrida, de diferentes maneiras, pelo flanador, pelo surrealista ou pelo historiador dialético. [...] Se as aptidões miméticas do cinema fossem usadas dessa maneira, ele não apenas exerceria uma função crítica, mas também uma função redentora, registrando sedimentos de experiência que já não são ou ainda não foram reclamados pela racionalidade social e econômica, tornando-os legíveis como emblemas de um “futuro

Experiência, percepção e cinema em Walter Benjamin

esquecido”. Em outras palavras, embora o cinema, como meio, favoreça a demolição histórica da aura, sua forma particular de mediação indicial lhe permite conferir expressão fisionômica aos objetos, fazer a segunda natureza retribuir o olhar, de modo semelhante à experiência aurática nos fenômenos da primeira.

O mundo de imagens do inconsciente óptico é acessado pela penetração na tessitura da realidade, promovida pela mediação técnica – um procedimento tátil que, portanto, rompe a distância espacial com relação ao mundo circundante, mas vai além do toque ao funcionar como um bisturi que corta com precisão a realidade e acessa suas entranhas. Os sedimentos de experiência que assim podem ser descobertos permitiriam vislumbrar na ruptura do quadro sufocante da vivência a descoberta do índice de um porvir recalcado e irreduzível às configurações de poder estabelecidas. Esse processo se converte, segundo Miriam Hansen, em “dimensões de temporalidade e historicidade”:

Com o “inconsciente óptico”, Benjamin readmite dimensões de temporalidade e historicidade em sua visão do cinema [...] A fissura material entre um espaço permeado pela consciência e um “espaço permeado pelo inconsciente” abre um abismo temporal para o espectador, uma disjunção que pode desencadear a lembrança e, com ela, promessas de reciprocidade e intersubjetividade (HANSEN, 2012, p. 240).

O conceito de “alegoria” empregado por Hansen é bastante frutífero para delinear o tipo de cinema que Benjamin tem em mente ao abordar o inconsciente óptico. Ao extrair elementos aprisionados em um ambiente permeado por tensões e choques, o cinema operaria na libertação daqueles e prepararia assim sua ressignificação em outra ordem.

Especialmente importante aqui é a afirmação de que o espaço do inconsciente óptico sobrepõe-se à área de investigação do historiador dialético. Podemos acrescentar a isso a exigência pela primazia da política nas duas áreas: nas *Passagens*, Benjamin (1982, p. 491) explicitamente demanda de seu conceito crítico de história a primazia da política na investigação do passado; no ensaio sobre “A obra de arte”, o cinema, enquanto forma de arte evadida do reino do ritual, deveria encontrar um novo fundamento também na política (1989, p. 357). Desse modo, não deve haver neutralidade nem na investigação do passado, nem nas viagens de aventura pelas imagens escondidas na realidade vivida. Nada disso é novidade, uma vez que ambas as investigações partem de uma postura marxista.

O que pode ser frutífero, por outro lado, é o tipo de relação que entre os dois âmbitos pode se estabelecer sob a égide da política. Seria demasiado inserir a história no jogo conjunto entre humanidade e natureza? Uma vez que o tempo passado é por Benjamin visto como espacializado (vide o ato do colecionador e a investigação sobre as passagens parisienses), e a própria realidade moderna é vista como uma segunda natureza, não poderíamos ver no jogo e na ordenação experimental um princípio norteador de um cinema que exercita a humanidade em sua relação crítica com o passado? Devido à sua aptidão alegorizadora, não estaria a técnica cinematográfica – para usar uma imagem empregada no ensaio sobre Fuchs – em condições de arar o terreno do presente para que seja possível crescer nele a semente jogada pelo passado, a qual o historiador deve perceber?

As reflexões de Benjamin sobre a história insistem no caráter de atualidade do passado investigado, quer dizer, em uma investigação do passado que se faz de acordo com a crítica do presente, uma postura que não almeja narrar como as coisas realmente foram (algo que culmina

na legitimação do presente), mas que busca reconhecer a possibilidade transformadora que o passado apresenta ao presente. Essa construção do passado se faz então a partir da percepção do passado que penetra na tessitura do presente, um passado constituído por elementos deixados de lado pela narrativa histórica oficial dominante, mas que, no entanto, ainda sobrevivem, inconspícuos e como potenciais, no presente. Está em jogo aí a possibilidade de estabelecer uma experiência com o passado, marcada pela explosão do *continuum* histórico, que baseia a narrativa histórica oficial e coloca o passado interrompido como fechado para o presente. Nessa explosão, o passado se abre ao historiador, que agora pode perscrutar aqueles elementos descontínuos do outrora, que se tornaram atuais para seu presente, traduzi-los em saber histórico capaz de mudar o sentido, tanto do presente quanto do passado, e transmiti-los aos oprimidos de seu tempo, no sentido de alimentar uma prática transformadora.

Mas, se o acesso ao passado somente pode se dar por meio de uma visão crítica do presente, o cinema, com sua capacidade de explodir o claustro que aprisiona os elementos do ambiente vivido e encontrar nele imagens que escapam à racionalidade dominante, poderia vir ao encontro dessa visão crítica e preparar o acesso ao passado tornado atual. Como no teatro épico de Brecht, que ordena experimentalmente elementos de episódios históricos para promover a tomada de posição dos espectadores, um cinema que experimenta com os conteúdos históricos e orienta-se pela atualidade de seu tempo, bem como uma investigação histórica que, assim como faz com o tempo reificado, explode o espaço enclausurado do presente para encontrar nele a centelha do outrora, surgem como proposições que podem se alimentar reciprocamente. Nisso, a construção de uma nova experiência pode ser entrevista na montagem dos estilhaços da tradição,

trazendo à tona aqueles índices de futuros esquecidos no passado, que poderiam ser reacendidos na construção de um sentido histórico divergente do rumo catastrófico do imperialismo predatório.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften IV. I.* Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I. I.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften II. I.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften V. I.* Herausgegeben von Ralf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften VI.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften VII. I.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (unter Mitarbeit von Christoph Göttsche, Henri Lonitz und Gary Smith). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer.* Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.* São Paulo: Editora 34, 2014.
- HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.* Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 223-273.

PALHARES, Taisa. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1951.

RAMPIM, João Lopes. *Colecionador, arte e materialismo histórico em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA DE ARTE DE CHARLES BAUDELAIRE

Juliana Siqueira Franco¹

Resumo: Propõe-se estabelecer considerações sobre a crítica de arte de Baudelaire de acordo com a leitura da tese de Otília Arantes, *Baudelaire: le lirisme au seuil de la modernité* (1972), atentando principalmente aos conceitos de artista e de público, de modo a compreender as transformações ocorridas na própria arte, na passagem da vida na modernidade. Será sublinhado o fato de que Baudelaire, ao mesmo tempo que confronta os preceitos da estética precedente, acaba também por entrever uma arte ainda por vir. Além disso, a conformação da sua estética moderna ocorre não apenas porque sua crítica de arte confere importância fundadora a esses novos conceitos, mas também porque sua lírica e sua prosa poética conformam-se como desvio à razão clássica.

Palavras-chave: Charles Baudelaire, Otília Arantes, modernidade, crítica de arte, estética.

CONSIDERATIONS OF THE ART CRITICISM OF CHARLES BAUDELAIRE

Abstract: This study aims to weave considerations about the art criticism of Charles Baudelaire according to the thesis of Otília Arantes *Baudelaire: le lirisme au seuil de la modernité* (1972) focusing on the concepts of artist and public, in order to understand the transformations occurred in art itself through the passage to the modern life. It will be highlighted that Baudelaire, while confronting the precepts of the preceding aesthetics also envisions an art yet to come. Moreover, the conformation of his modern aesthetics occurs not only because his art criticism attaches founding importance to these new concepts, but also because his lyric and poetic prose conform a deviation from the classical reason.

Keywords: Charles Baudelaire, Otília Arantes, modernity, art criticism, aesthetics.

¹ Doutoranda em Filosofia pela Unicamp – Campinas: <julianasiqueirafranco@gmail.com>.

INTRODUÇÃO

Charles Baudelaire elabora, em sua crítica de arte, algumas ideias fundamentais para a compreensão da arte na vida moderna. Nos *Salons*, é possível acompanhar o autor em suas formulações sobre um novo artista e um novo público que surgia na sociedade francesa do século XIX. Sua visão profundamente crítica se volta não apenas para essas figuras, mas também para as novidades do próprio objeto artístico. Com isso, confronta os preceitos da estética precedente e entrevê uma arte ainda por vir – formulando, nesse sentido, sua estética da modernidade.

Essa é a interpretação de Otilia Arantes, cuja tese *Baudelaire: le lirisme au seuil de la modernité* (1972)² oferece importante contribuição para se pensar o limiar da modernidade.³ Girando em torno de três temas – a *razão*, como cálculo e artifício na defesa de Baudelaire “contra tudo o que é natural”; a *raridade* do dandismo e da moda contra “tudo o que era comum”; e, finalmente, os *disparates* do humor e do grotesco lutando contra a normalidade burguesa (ARANTES, 2002, p. 221) –, a tese conta, ainda, com um apêndice sobre o romantismo da crítica de arte baudelaيرية.

Passando brevemente por essas ideias, a seguir se acompanhará como a autora entende “o grande feito” do poeta, a sua irrevogável tentativa de “salvaguardar ainda alguma coisa do lirismo”, mesmo em meio à *détresse* da vida na imensa capital e à perda de sua própria *aureole* em meio ao lamaçal daquelas ruas nas quais ainda se podia flunar.

² A tese foi defendida na Universidade Paris-Sorbonne, sob orientação de Bernard Teyssedre. Interessante notar que, antes disso, na Universidade de São Paulo, Otilia Arantes havia escrito sua dissertação de mestrado *Razão, raridade e disparates nas curiosidades estéticas de Baudelaire* (1968), orientada por Gilda de Mello e Souza.

³ Pensando esse estudo como parte da recepção acadêmica do poeta da cidade moderna no Brasil, tem-se no horizonte o papel de Gilda de Mello e Souza na escolha de tais temas: “Como todo jovem um pouco letrado, conhecia apenas os poemas de Baudelaire, foi a Prof^a Gilda, minha orientadora, que me sugeriu analisar os textos críticos”, afirma a autora em entrevista para a revista *Rapsódia* (ARANTES, 2002, p. 222).

UM RETRATO DE BAUDELAIRE

Pensando na instalação de “um mundo novo” por Baudelaire, Oflíia Arantes (1972) inicia o estudo discutindo a oposição entre arte e natureza, explorando o declínio da importância da representação na arte imaginativa. Para ele, até mesmo as construções da cidade de Paris poderiam fazer ver o estado mais “etéreo e imaterial” da alma – o *grandeur* das belezas sobrenaturais –, o que leva a pensar os traços arquitetônicos de sua obra como a própria subjetividade do artista, cuja busca pela artificialidade levaria à valorização exacerbada da capacidade imaginativa de criar outra realidade.

Observa-se, ao longo de todo o estudo da autora, que a obra de Baudelaire se constitui por meio de um romantismo singular – a sua lírica sendo constituída no interior de inúmeras tensões, muitas vezes irresolutas –. Baudelaire teria reivindicado uma ciência para a arte, como na música romântica ou na organização das cores das pinturas, pela qual o artista pudesse explorar os meios e processos de composição que resultariam em uma linguagem artística própria, podendo expressar, da forma mais acabada, o seu temperamento particular – embora não tenha se aprofundado a respeito da coexistência destes com as regras de combinação dos elementos artísticos.

Do mesmo modo aparece o menosprezo baudelairiano pelas tendências academicistas e pelos preceitos clássicos, o qual estaria sempre aliado a uma defesa do trabalho voluntário⁴ que, por outro lado, restringiria o papel da inspiração e do sentimentalismo fortuito. A melhor arte, aquela imaginativa e das emoções, também visaria uma beleza que seria atingida somente pela

⁴ Por exemplo, ele defende a importância da memória voluntária, a qual seria fundamental para a instalação da distância tanto do artista quanto do observador com relação às imagens, de modo que delas pudessem fazer afloram as lembranças e os sentimentos já desprendidos dos detalhes dos dados exteriores.

razão e pelo cálculo, porém sem submissão a preceitos pré-estabelecidos. Enquanto o “gosto francês” deplorável estaria atrelado ao positivismo de uma ciência material que invadia o domínio das artes, seria preciso estabelecer uma nova relação entre o artista eo público moderno.

Essa nova relação entre público e artista modernos seria, para a autora, a questão central em Baudelaire, a origem explicativa de toda a sua produção estética. A figura do artista moderno e seu satanismo estariam, em última instância, sustentando as “carapaças” que Baudelaire teria construído para si mesmo de modo a sobreviver como artista que deve se vender ao mercado. Por meio de um “jogo de conveniência e desprezo” – ou seja, de contestação e adesão ao seu público –, Baudelaire teria se colocado à parte da camada burguesa em formação diante da uniformização social.

Nesse sentido, nas palavras de Otilia Arantes (1972, pp. 152-172), o artista teria buscado em afinidades aristocráticas e na superioridade do *dandy*⁵ a estetização de sua própria presença na arte, sendo ele o aspecto definitivo desta. Tal figura, combinada como a do *flâneur* e do boêmio, serviriam para elaborar um retrato do artista na vida moderna:⁶ o do poeta-*flâneur-dandy*, aquele que vaga entre os espaços vazios de uma Paris em transformação, levando consigo tanto a curiosidade do convalescente quanto os trejeitos do aristocrata. Assim o artista, ao mesmo tempo, buscaria se identificar com as figuras marginalizadas e ser visto com diferença pelo público, como um “príncipe que abdicou”.

Nesse sentido, as vestimentas e o comportamento do artista também deveriam ser estetizados, com traços meticulosamente compostos

⁵ Cf. “O pintor da vida moderna” (BAUDELAIRE, 1995, pp. 870-873).

⁶ A autora deixa claro, na introdução, que sua bibliografia principal para discutir o nascimento de uma sensibilidade moderna será Walter Benjamin, em *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1971). Especificamente no terceiro capítulo, os conceitos de *dandy* e *flâneur*, já trabalhados por esse autor, são por ela apropriados e rediscutidos (ARANTES, 1972, pp. 152 -172).

e visivelmente refinados, mostrando zelo pelos procedimentos de distanciamento e de atos voluntários. Seu *retrato* indicaria que a frieza do *dandy* deve emprestar das Belas-Artes a elegância. Esse seria um recurso para opor-se ao positivismo e ao utilitarismo nas artes, de modo que essas contradições evidenciassem um movimento na direção de tentar desmanchar a identidade entre arte e realidade exterior, para tentar aproximar a primeira do artista, embora a diferença entre ele e a arte nunca tenha sido efetivamente superada.

Todavia, a sua busca pela estetização dos gestos e das relações entre os homens não significaria um abandono aos imperativos da alma. Pelo contrário, esse seria o meio pelo qual suas aspirações estéticas tomariam lugar predominante. Portanto, Baudelaire teria permanecido em um esteticismo que visava “uma arte por e segundo o artista”: “não é que a arte só deseje a si mesma, é que o artista só deseja a arte” (ARANTES, 1972, pp. 183-184).⁷

Dessa maneira, a higiene e a elegância se confundiriam com o processo de individualização em Baudelaire, como “carapaças” que o protegeriam da multidão bestial. No entanto, essa estética valorizaria não apenas o sobrenatural, os sonhos e as *rêveries*, mas também uma perigosa concepção de “homem-Deus”, nas palavras de Arantes (1972, p. 186), cuja estética do mal poderia chegar à defesa de uma estetização da vida e, conseqüentemente, a uma “simulação de humanismo” (BAUDELAIRE, 1975a, p. 83):

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,

⁷ “[...] un art pour et selon l'artiste”; “Ce n'est pas que l'art ne désire que soi-même – c'est que l'artiste ne désire que l'art”. Todas as traduções de citações de Arantes (1972) são nossas.

Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie à ton insanité!⁸

Entretanto, essas sugestões teriam sido contrabalançadas pelo potencial crítico e de autonomia que Baudelaire traria na comicidade. Sua revolta, quando exacerbada ao esgotamento de significações, constituiria exatamente “a extrema negatividade romântica”, que abriria espaço para toda a arte daí em diante (ARANTES, 1972, pp. 183).

Nesse sentido, pelo recurso da ironia, Baudelaire teria conseguido se manter à margem da sociedade burguesa. Isso porque, na atitude superior do artista estaria o “poder ralhador” do riso satânico, cujo criticismo – como aparece nos seus textos sobre caricaturas – seria provocado exatamente pela combinação entre superioridade e identificação com as imagens exageradas (da mesma forma que o dandismo também conteria esse jogo duplo entre a atitude superior do príncipe e a identificação com sua condição miserável como poeta). Por isso, até mesmo seu “sorriso de canto” traria sempre a marca irônica da superioridade, um riso trêmulo cuja potencialidade estaria na capacidade de reflexão, e não na irracionalidade daquele que ri. Essa reação significaria, simultaneamente, consciência da fraqueza e “signo da superioridade que o homem faz de si mesmo” (ARANTES, 1972, p. 194).⁹

Portanto, vale pensar a comicidade e a ironia, expressões da “miséria infinita” de Baudelaire (ARANTES, 1972, p. 195), como instrumentos de crítica, estes se encontrando também nos momentos criadores da metáfora e da alegoria, já que, como recursos para moldar sua arte, eles conteriam, igualmente, os elementos de distância crítica com relação à realidade

⁸ “Ao sol de qualquer clima, a Morte te aprecia/ As fátuas contorções, bizarra Humanidade,/ E às vezes, como tu, em perfumada orgia,/ Mistura o seu sarcasmo à tua insanidade!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 184).

⁹ “[...] il [le rire] est aussi un signe de l'idée de supériorité que l'homme se fait de lui-même”.

exterior e de proteção individual frente ao curso da vida (“Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?” – BAUDELAIRE, 1975a, p. 76).¹⁰

Assim, desenvolvendo a lucidez e o intelecto, o riso tornar-se-ia superior à ingenuidade e proporcional ao florescimento da razão: “o riso é satânico porque é sinal do distanciamento dos Deuses, e é, portanto, a consequência da inteligência do homem” (ARANTES, 1972, p. 195).¹¹ Em oposição aos santos, os lúcidos, aqueles que riem, teriam tomado partido do mal e de Satan de modo a empreender uma luta voluntária contra a natureza, assim como uma tentativa de desmoralização das próprias convenções sociais.

Desse modo, o humor, também como um espaço da subjetividade que consegue suspender a realidade exterior, permitiria a formulação de pensamentos, criatividade e indagação, exatamente para enfrentar essa realidade, protestando contra a ordem. Esses seriam, então, os recursos do pensamento autônomo do artista com relação às regras de adaptação social, um satanismo encontrado também no poeta inspirado:

Le poète sait descendre dans la vie; mais croyez que s’il y consent, ce n’est pas sans but, et qu’il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d’enchantelements. Mais ici encore sa bouffonnerie conservera quelque chose d’hyperbolique; l’excès en détruira l’amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaieté, innocente à force d’être carnavalesque (BAUDELAIRE, 1975c, p. 167).¹²

¹⁰ “Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 164).

¹¹ “Si le rire est satanique parce que signe d’éloignement des Dieux, il est pourtant la conséquence de l’intelligence dans l’homme.”

¹² “O poeta sabe descer à vida; mas acreditem que, se ele consente nisso, não é sem objetivo, e saberá tirar proveito da viagem. Da feiura e da tolice, fará nascer um novo gênero de encantamentos. Mas, ainda aqui, seu histrionismo conservará algo de hiperbólico; o excesso lhe destruirá a amargura, e a sátira, por um milagre

Com isso, Baudelaire iria se apartar da multidão – que se curvava frente aos imperativos utilitários das artes –, porém sem romper totalmente com ela, de modo a garantir sua própria sobrevivência. Nesse sentido, para Otília Arantes, tais ambiguidades expressariam o jogo irônico de aceitação e contestação contra a burguesia, como seus poemas em prosa. Tais aspectos teriam se constituído, portanto, como antevisão de um horizonte de completa realização da liberdade do criador frente às exigências da ordem. Em outras palavras, eles seriam os recursos artísticos baudelairianos que teriam preconizado uma autonomia da arte, vista principalmente no riso satânico como a expressão da hilaridade louca e absurda, chegando ao hiperbolismo do grotesco:

Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement: “La vie en beau! la vie en beau!”. Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance? (BAUDELAIRE, 1975b, p. 285).¹³

Finalmente, reitera-se que Otília Arantes não perde de vista a centralidade do artista para Baudelaire, relembrando que sua “paixão pelas imagens” se estenderia também ao jogo metafórico de significações múltiplas, próprias muito mais ao artista do que à sua obra. Assim, rejeitando, ao mesmo tempo, a racionalidade clássica e o positivismo moderno, ele teria sempre buscado para a arte “uma forma de rigor que não exclui a marca individual do

resultante da própria natureza do poeta, se descarregará de todo o seu ódio numa explosão de bom humor, inocente à força de ser carnavalesca.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 611).

¹³ “E, ébrio de minha loucura, gritei-lhe furioso: O lado belo da vida! o lado belo da vida! Esses gracejos nervosos não deixam de ter o seu perigo, e podem muitas vezes custar caro. Que importa, porém, a danação eterna a quem encontrou num segundo o infinito prazer?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 186).

artista” (ARANTES, 1972, p. 221)¹⁴ – uma racionalidade que, se não resolve a tensão entre subjetividade e objetividade, pelo menos se nutre dela.

Dessa maneira, sua exigência seria o *bouleversement* da ordem, já que essa não poderia dar lugar ao imprevisível, próprio ao individual. A positividade da razão se afirmaria, finalmente, por seu poder de negação: uma razão *dé-Raisnable* se manifestando pelas alucinações baudelairianas que negam a ordem, instalando a verdade de um outro mundo. Seria possível pensar, nesse sentido, na racionalidade como o princípio que permite à própria abolição da razão – ou seja, à loucura – afirmar-se objetivamente na obra. Por isso, Baudelaire teria invertido a posição cartesiana e marchado à contracorrente para retornar ao poder da magia, do desejo, das alucinações...

Como em um retrato em que Dali, Max Ernst e outros surrealistas são representados com os olhos fechados – como nas pinturas de Goya com personagens de olhos vendados –, o artista, isolando-se do que o entorna, consegue fugir para as regiões insuspeitas da *surnature*. Desse mundo novo todas as leis externas e *a priori* seriam excluídas, os princípios de sua decifração podendo ser, então, apenas internos (ARANTES, 1972, p. 225).¹⁵

Mesmo assim, a autora explica que o poeta não cai no irracionalismo que combateu, pois nele o *sono da razão* teria sido apenas o da razão clássica, abrindo caminho para as sugestões de uma nova arte: “se o itinerário percorrido por ele vai no sentido contrário daquele seguido por Descartes

¹⁴ “[...] une forme de rigueur qui n'exclut pas la marque individuelle de l'artiste”.

¹⁵ “Comme dans un portrait où Dali, Max Ernest et autres surréalistes sont représentés avec les yeux fermés – de même que dans le tableaux de Goya à personnage aux yeux bandés –, l'artiste, en s'isolant de ce qui l'entoure, est capable de s'évader jusqu'à des regions insoupçonnables de la 'surnature'. De ce monde nouveau, toutes les lois externes et *a priori* seraient exclues, les principes de son déchiffrement ne pouvant être alors qu'internes.”

e todo o século XVII, não é, contudo, por uma regressão que ele leva à modernidade” (ARANTES, 1972, pp. 221-222).¹⁶ Quando menciona imagens de fantasmas e alucinações, Baudelaire estaria pensando indubitavelmente em certos comportamentos e organizações de imagens tradicionalmente considerados como *dé-Raisonnables*, ou seja, opostos à Razão (p. 219). Porém, ao acolhê-las na arte, seria como se o poeta assinalasse o seu direito de citação dessas figuras da *dé-Raison*, atribuindo-lhes novas significações.

Como consequência, ele teria conseguido desprover dessa razão a autoridade que lhe confere ordem, de modo que, sem tal autoridade, a racionalidade não teria mais como julgar os desvios com relação à ordem, colocando em questão até mesmo a dualidade fechada entre normalidade e loucura. Tal seria o recurso para alcançar uma maneira de liquidação extrema da racionalidade clássica e do entendimento analítico acadêmico, porém buscando, então, “outra racionalidade, com critérios novos”, em que “a autonomia do uniforme e do ordenado seria substituída pela novidade das combinações heteróclitas e inesperadas”.¹⁷ Essa *dé-Raison*, seria, portanto, “a instância suprema da ruptura” [l’instance suprême de la rupture], segundo Otilia Arantes (1972, p. 219), o qual permitiria o nascimento de uma arte desatrelada não apenas da verossimilhança do mundo externo, mas também dos constrangimentos dos princípios fechados.

Além disso, nas palavras de Otilia Arantes (1972, pp. 222-223), o silêncio não é apenas o acabamento de sua obra e apaziguamento de todas as contradições, mas justamente o “momento constitutivo da negatividade que permite o nascimento da arte moderna”:¹⁸

¹⁶ “[...] si l’itinéraire parcouru par lui va dans sens contraire de celui suivi par Descartes et tout le XVIIe. siècle, il n’est cependant pas une régression car il mène à la modernité”.

¹⁷ “[...] autre rationalité, à critères nouveaux”; “la monotonie de l’uniforme et de l’ordonné serait remplacée par la nouveauté des combinaisons hétéroclites et inattendues”.

¹⁸ “[...] moment constitutif de la négativité qui permet la naissance de l’Art moderne?”.

Entre o racionalismo acadêmico e o positivismo que começa a tudo invadir, ele [o silêncio] seria, assim, a contestação final de toda obra acabada em nome da intermitência silenciosa que alterna o murmúrio, como movimento infinito de impotência e extravasamento criador, de interiorização e ultrapassagem do artista na arte (ARANTES, 1972, pp. 222-223).¹⁹

Esse “silêncio [...] da transição para o novo” [silence [...] de la transition au nouveau] (ARANTES, 1972, p. 223), contudo, teria tornado a sua própria obra impossível. Disso se segue a tarefa da autora em torná-la novamente presente, compreendendo esse silêncio como, ao mesmo tempo, “sono da razão clássica e véspera da revanche de uma nova era artística” (p. 222).²⁰

CONCLUSÃO

Baudelaire compõe suas máscaras na figura do poeta *flâneur-dandy*, trazendo para a arte a consciência da necessidade de “se vender” ao público de modo que este aceitasse suas obras. Esse seria “o preço a ser pago” pela modernização, único modo possível para enfrentar e contestar esse mesmo público. Contudo, essa compreensão de que as leis do mercado passam a reger a vida do artista e da arte não escapa da insubordinação à racionalidade clássica no seu lirismo satânico, no riso grotesco do poeta ralhador, em seus momentos de insanidade e afasia...

Tais elementos, segundo Otilia Arantes, constituíram uma violenta negatividade que teria atingido o próprio Baudelaire. As tensões de toda a

¹⁹ “Entre le rationalisme académique et le positivisme qui commence à tout envahir il serait aussi la contestation finale de toute oeuvre achevée au nom de l’intermittence silencieuse qui alterne de murmure, como mouvement infini d’impuissance et extravasement créateur, d’intériorisation et dépassement de l’artiste dans l’art.”

²⁰ “[...] silence que peut être en même temps sommeil de la raison classique et vielle de la revanche d’une nouvelle ère artistique”.

sua obra, subjetividade-objetividade, contestação-comunicação, lirismo-rigor teriam acabado por vencê-lo, prendendo-o entre o individual e o absoluto, a modernidade e a autonomia intemporal. Essa irresolução das contradições o teriam levado, enfim, ao silêncio. Todavia, não se deve esquecer de que essa negatividade seria justamente a origem do pensamento crítico sobre a modernização produtiva, delineado este no desvio interno ao próprio pensamento cartesiano.

É por isso que a figura transgressiva do artista e sua hilaridade louca, seja como alegoria ou ironia, podem ser vistas como a origem da crítica moderna: denunciar a pretensa universalidade da cultura europeia e o caráter excludente do seu cientificismo racionalista. A resposta de Baudelaire, sua (ir) resolução singular, toma a imaginação contra a racionalidade científica para fazer nascer uma sensibilidade moderna.

A sua arte, colocando essas duas instâncias em constante tensão, possibilitaria a constituição da “dialética fecunda de toda arte porvir” [la dialectique féconde de tout art à venir] (ARANTES, 1972, p. 222). Contudo, entre as incertezas e fracassos, o próprio Baudelaire já pronunciava as dificuldades da realização de uma *Vie en beau* que não em sua negatividade. Em seu esforço artístico permanece essa aspiração libertária – um repertório quase inesgotável para a experimentação moderna.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia B. F. *Razão, raridade e disparates nas curiosidades estéticas de Baudelaire*. 1968. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1968.
- ARANTES, Otilia B. F. *Baudelaire: le lyrisme au seuil de la modernité*. 1972. Tese (Doutorado em Literatura) – Université Paris 1, Pantheon-Sorbonne. Paris, 1972.

Considerações sobre a crítica de arte de Charles Baudelaire

ARANTES, Otília B. F. [Entrevista] . *Rapsódia: Almanaque de Filosofia e Arte*, n. 2, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal. Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard, 1975a.

BAUDELAIRE, Charles. *Le mauvais vitrier. Oeuvres complètes*. Tome III. Paris: Gallimard, 1975b.

BAUDELAIRE, Charles. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1975c.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

WALTER BENJAMIN E A MODERNIDADE: A RECUSA DA MODERNITÉ DE BAUDELAIRE

*Lucas Souza*¹

Resumo: O presente artigo visa expor o conceito benjaminiano de modernidade. Nessa exposição, a reconstituição e apresentação do conceito de modernidade é feita a partir de textos e obras referentes ao contexto de reflexão sobre o século XIX, às passagens parisienses e ao poeta francês Charles Baudelaire. Trata-se de textos e obras em que a noção de modernidade é explicitamente empregada – uma estratégia pouco adotada pela fortuna crítica, apesar dos numerosos registros sobre essa questão. Buscamos explicitar como a formação do conceito benjaminiano se dá pela da negação da noção baudelariana de modernité. Ao mesmo tempo, objetivamos mostrar como a extensão crítica do conceito de modernidade depende dessa negação.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Charles Baudelaire, modernidade, modernité.

WALTER BENJAMIN AND MODERNITY: THE REFUSAL OF THE MODERNITÉ OF BAUDELAIRE

Abstract: This article aims to expose the Benjaminian concept of modernity. In this exposition, the reconstitution and presentation of the concept of modernity is made from texts and works referring to the context of reflection on the nineteenth century, the Parisian passages and the French poet Charles Baudelaire. These are texts and works in which the notion of modernity is explicitly employed – a strategy little adopted by critical fortune, despite of its numerous records on this issue. We seek to explain how the formation of the Benjaminian concept occurs through the negation of the Baudelarian notion of modernité. At the same time, we aim to show how the critical extension of the concept of modernity depends on this negation.

Keywords: Walter Benjamin, Charles Baudelaire, modernity, modernité.

¹ Aluno do programa de pós-graduação (mestrado) do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP): <lucas.melo.souza@usp.br>.

“Para o dialético [...] pensar é: içar as velas.
O importante é o modo como elas são içadas.
Para ele, as palavras são apenas as velas.
O modo como são usadas é que as transforma
em conceitos.”
(Walter Benjamin, “Parque Central” – 2015)

O conceito de modernidade possui muitas ocasiões e muitos níveis de elaboração e de exposição na obra de Walter Benjamin. Segundo a autocompreensão histórica, sedimentada a partir do século XIX, a modernidade – na acepção histórica corrente da mera palavra – pode ser compreendida como um arco que se estende do século XVI até os dias de hoje.² Foi justamente essa autocompreensão que autorizou a fortuna crítica a identificar na quase totalidade da obra do autor (do doutoramento sobre os primeiros românticos alemães até as teses *Sobre o conceito de história*) a formulação de uma noção que justificaria o emprego da expressão “modernidade”. Contudo, esse conjunto de obras é significativamente reduzido, se nos restringimos aos textos em que a palavra “modernidade” é efetivamente empregada. O uso da expressão, aliás, é o índice mais seguro e imediato para identificar a formação do conceito.

Nesse universo reduzido de escritos de Benjamin, encontraríamos os esboços referentes ao livro sobre as *Passagens*, produzidos no fim da década de 1920 e ao longo da década de 1930, e os escritos sobre Charles Baudelaire, referentes ao livro inconcluso sobre o poeta francês, do mesmo período. Para adentrarmos nesse contexto de reflexão, primeiramente exponho o conceito benjaminiano de modernidade, a partir do livro *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*,³ mais especificamente da terceira seção

² Cf. Habermas (2000, pp. 9-10) e Berman (2007, pp. 25-26).

³ Esse texto está incluído em *Baudelaire e a modernidade* (BENJAMIN, 2015). Não se trata exatamente de

da segunda parte. E, para alargar a compreensão e extensão crítica do conceito, lanço mão dos textos concernentes às *Passagens*.

Além dessa compreensão conceitual, minha exposição objetiva relativizar as recensões feitas ao conceito benjaminiano pelo consagrado trabalho de Hans Robert Jauss, *História da literatura como provocação [Literaturgeschichte als Provokation]*, publicado no começo dos anos 1970. No primeiro capítulo da obra, seu autor passa a limpo a sedimentação histórica dos termos “modernidade” e “moderno” na literatura e na crítica de arte. O capítulo se encerra com uma crítica a Walter Benjamin.⁴ Dito de modo sucinto,⁵ para Jauss, a análise de Benjamin sobre Baudelaire, apesar da inovação interpretativa, seria equivocada e unilateral. Equivocada porque não contabiliza, no emprego da noção de modernidade feito por Baudelaire, o débito da inflexão de sentido inaugurada pela *Querela dos antigos e dos modernos*, do fim do século XVII, débito este que agudiza a autorreferência moderna e a recusa das obras de antiguidade clássica como padrão normativo. Nesse sentido, o par antigo e moderno, cuja negação recíproca seria, a partir de então, meramente funcional, teria sido tomado por Benjamin como uma relação de conteúdo, na qual a certificação moderna teria de prestar contas às obras de antiguidade clássica enquanto tais. Índice dessa má compreensão seria, segundo Jauss, a articulação feita por Benjamin entre modernidade e antiguidade em sua leitura de Baudelaire. A essa alegada má compreensão viria somar-se uma unilateralidade de fundo histórico-psicológico, quer dizer, uma visão marxista teria forçado Benjamin a ver na modernidade baudelariana

um “livro”, já que o autor não chegou a terminá-lo; há apenas a segunda parte (“A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”) do livro que teria por título *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*. O que cito ao longo deste artigo é essa segunda parte, que foi publicada pela Autêntica sob o título *Baudelaire e a modernidade* (título dado pela editora aos textos que compilou nessa edição).

⁴ Esse apêndice foi publicado separadamente. Cf. Jauss (1991).

⁵ Para uma reconstituição detalhada de Jauss, cf. Gatti (2009a, pp. 160 e ss).

apenas a dimensão alienante e negativa, na qual se instalaria uma denúncia do capitalismo, viés que deixaria de lado a dimensão esteticamente produtiva da alienação e do repúdio da natureza, seja para a criação poética, seja para a crítica de arte.

Ressalvas significativas já foram feitas à crítica de Jauss. De passagem, Jeanne Marie Gagnebin (2005, p. 147) observa que “Benjamin descobre ‘em’ Baudelaire uma modernidade que não coincide com a modernidade ‘segundo’ Baudelaire”, diferenciando níveis de registro das noções que Jauss tomou como sendo as mesmas. Essa ressalva de Gagnebin foi retomada e desenvolvida por Luciano Gatti (2009, pp. 174 ss), cuja estratégia consiste em comparar Walter Benjamin e Dolf Oehler e mostrar que a pecha de viés marxista só seria adequada ao último, não ao primeiro.

Mais rente à letra do texto, nossa estratégia, banal à primeira vista, consiste em expor o conceito benjaminiano de modernidade. Ela ganha não só pelo contorno das especificidades da noção de modernidade, mas ao mesmo tempo porque possibilita a diferenciação em relação à *modernité* de Baudelaire. Seria possível indicar essa distinção como ponto cego da leitura e da crítica de Jauss. Todavia, esse juízo pode ser apressado. Jauss é hoje uma referência incontornável quando o assunto é modernidade, e uma apreciação justa indica que ele estava mais empenhado em vender o peixe de suas análises do que propriamente engajado em uma objeção exaustiva da leitura de Benjamin. Vejamos.

A formação do conceito de modernidade a partir da segunda parte de *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire* (1938), do livro inacabado sobre o poeta francês, dá-se em sua terceira seção, a partir do título *A modernidade*. Embora tenha escrito a Adorno que “a parte assim intitulada não deve ir além dos limites impostos à palavra [modernidade] pelo uso que

o próprio Baudelaire dela faz” (BENJAMIN, 2015, p. 257, carta [9/12/1938]),⁶ não é isso, de modo algum, o que Benjamin faz no texto. Uma leitura atenta revela um conceito próprio, formado por meio da negação da concepção baudelaيرية de *modernité*. Pois, para Walter Benjamin, a autocompreensão teórica do poeta a respeito dessa noção é insuficiente, se comparada à modernidade apreensível, por meio de um conceito adequado, em sua poesia. Segundo ele, sobre a teoria da modernidade e do belo moderno em Baudelaire,

Não se pode dizer que seja um pensamento que vá ao fundo da questão . A teoria da arte moderna é, na visão de Baudelaire, o ponto mais fraco da modernidade. [...] Nenhuma das suas reflexões estéticas apresenta a modernidade [...] como acontece em alguns poemas de *As flores do mal* (BENJAMIN, 2015, p. 84 / GS I, 1972, p. 585).⁷

A progressão textual dá a ver a negação em que se efetua e se forma o conceito de modernidade, por meio da modificação de termos em que ele se apresenta. Seu sentido primordial é o de uma certa imagem ou constelação e, ao mesmo tempo, o nome desse referente. É a rubrica de uma “imagem que [...] recebeu de Baudelaire a legenda adequada: por baixo dela escreve a palavra *la modernité*” [Er setze das [...], beschriftete Baudelaire auf seine eigene Weise. Er setze das Wort *la modernité* darunter] (BENJAMIN, 2015, p. 76 / GS I, 1972, p. 577). Em sua primeira aparição, o vocábulo escolhido é o

⁶ Eventuais trechos de correspondência são citados a partir da edição organizada por João Barrento (2015), cuja tradução se baseia nos *Gesammelte Schriften* (BENJAMIN, 1972) e inclui a seção de correspondências reunidas pelos editores alemães. Excetuando-se as correspondências, sempre que as traduções dos textos de Walter Benjamin forem citadas, a referência em português será pareada com aquela da mencionada edição alemã.

⁷ Tradução levemente modificada: ali onde João Barrento escolheu traduzir “Ansicht” por “opinião”, optamos por “visão”. Além de mais literal, a escolha é mais fiel ao sentido do texto, da “visão” imanente à coisa, e não da mera “opinião” transcendente a ela.

francês. Em uma de suas últimas menções, todavia, o conceito é apresentado em veste alemã. É a imagem ou “certa constelação [...] que rege a existência de Baudelaire, que a decifrou e lhe deu o nome de ‘modernidade’” [Es gibt eine besondere Konstellation [...]. Sie waltet über dem Dasein von Baudelaire. Er hat sie entziffert und nannte sie “die Moderne”] (BENJAMIN, 2015, p. 97 / GS I, 1972, p. 599).

Há dois substantivos alemães que comportam a tradução por “modernité” ou “modernidade”: um corresponde ao domínio estético, usado para referir um gênero ou estilo artístico: “die Modernität”; o outro, aquele escolhido por Benjamin, tanto para o título da seção quanto para o corpo do texto, “die Moderne”, corresponde semanticamente ao domínio histórico e possui o sentido de assinalar uma época – modernidade, neste emprego, é sinônimo de época moderna. Embora abarque o âmbito estético, Benjamin não se restringe a ele, como o faz Baudelaire. Nem se restringe, no caso do filósofo, a uma mera época, na sua acepção cronológica. No núcleo desse intrincado conceito está uma relação com a Antiguidade, bem como a força da modernização social em atuação.

A relação com a Antiguidade é uma das mais significativas entre todas as estabelecidas pela modernidade. [...] A modernidade designa uma época, e designa ao mesmo tempo a força em ação nessa época, que a aproxima da Antiguidade (BENJAMIN, 2015, p. 83 / GS I, 1972, p. 584).

Compreender as articulações dessa relação é, em grande medida, como disse Benjamin (2015, p. 257, carta [9/12/1938]) a Adorno, a chave para a “descodificação do conceito de modernidade”, que se perfaria na terceira parte do livro sobre Baudelaire. Ela possui vários sentidos. O primeiro

deles é identificável na caracterização da consciência de tempo moderna. Ela possui uma relação autorreflexiva com a percepção das transformações céleres nos âmbitos da vida e na paisagem urbana, decorrentes das forças de modernização social, e favorece a revelação crítica da promessa de caducidade inscrita no moderno. Seu arquétipo é dado pela percepção da cidade de Paris nos poemas de Baudelaire.

A estrutura de Paris é frágil; toda ela está rodeada de símbolos de fragilidade. [...] Essa debilidade é o elemento que, em última instância, mais intimamente liga a modernidade à Antiguidade. Paris, sempre que aparece em *As flores do mal*, traz as marcas disso (BENJAMIN, 2015, p. 85 / GS I, 1972, pp. 585-586).

Na esfera artística, essa consciência põe o desafio da conformação da obra de arte moderna como captura do novo no seu aparecimento fugaz, antes que este desapareça. “Será pintor [ou poeta] acima de todos os outros”, diz Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 1972, p. 91 / GS I, p. 593, grifo nosso), “aquele que conseguir captar o lado épico da vida contemporânea”, promovendo “a rara alegria de podermos celebrar o advento do *verdadeiramente novo*”. Nessa perspectiva, continua a citação do poeta pelo filósofo, a produção “daquilo que o leitor nos permitiu designar como modernidade” é realizada na conjugação de “um elemento eterno, imutável..., e um outro relativo e contingente. Este último ditado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões” (p. 84/p. 585).

Essa maneira de apreensão da modernidade, como vimos, é recusada. Seja pela positivação da novidade, que será criticada por Benjamin, seja porque, para o teórico crítico, a autêntica obra de arte moderna não pode ser caracterizada pela mera dialética entre conteúdo contingente e forma eterna. Segundo o autor, a autenticidade da modernidade estética se verifica em um

teste retrospectivo que deverá aferir se estamos diante da mera novidade que passou ou diante de uma obra – como é o caso da poesia de Baudelaire – cuja dignidade própria é análoga àquela conferida pela tradição às obras de arte da Antiguidade clássica. Desse modo, “logo que ela vê seus direitos atendidos, a modernidade chega ao fim. É então que esta será posta à prova. Depois do seu fim se verá se ela algum dia se tornará antiguidade” (BENJAMIN, 2015, pp. 82-83 / GS I, 1972, p. 584).

Como atender essa exigência, se as obras da modernidade estética não querem e não podem mais tomar aquelas da Antiguidade clássica como seu padrão normativo? Ocorre que, embora *verificado* retrospectivamente pelo crítico, o nexos entre modernidade e Antiguidade, índice da modernidade autêntica, não é *aferido* pelo crítico por meio de comparações extrínsecas à obra avaliada. O nexos está inscrito na imanência da obra, e o caráter de antiguidade da modernidade tem de ser produzido imediatamente na sua fatura, como um instantâneo fotográfico. Nas palavras de Benjamin, a “Antiguidade, qual Atena irrompendo da cabeça de um Zeus incólume, deveria sair de uma modernidade incólume” (BENJAMIN, 2015, p. 89/GS I, 1972, p. 591). Na poesia, seu modelo é Baudelaire; nas artes visuais, as gravuras de Paris feitas por Charles Meryon.

Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem. Foi certamente o aconteceu com as ruas de Paris naquela época. [...] [essa imagem foi registrada nas] gravuras de Paris, da autoria de Meryon. Ninguém mais do que Baudelaire se deixou impressionar por elas. [...] Meryon obrigou a imagem antiga da cidade a se revelar, sem abrir mão de uma única pedra das suas calçadas. Esse o ponto de vista que Baudelaire incansavelmente seguiu na sua ideia da modernidade (BENJAMIN, 2015, p. 89 / GS I, 1972, p. 591).

“Ideia de modernidade”, compreenda-se bem, aquela expressa nos poemas de *As flores do mal*, a “die Moderne” colocada em sua boca por Walter Benjamin. Com efeito, a caracterização da produção artística autenticamente moderna não é redutível aos conteúdos contingentes e relativos à *modernité* francesa do século XIX, como, por exemplo, o traço lutuoso da prevalência do preto na moda ou as representações de suicídio na poesia e na pintura, enfatizados por Baudelaire (BENJAMIN, 2015, pp. 78-79 / GS I, 1972, pp. 579-580, grifo nosso).

Ao montar a imagem da modernidade fixando-a com a rubrica de seu conceito, Benjamin constata, “numa contração aterradora, *a história da ‘modernidade’ até o momento presente*” (BENJAMIN, 1972, p. 87 / GS I, p. 588). Isso porque reconhece que aquelas tendências da modernização social capitalista, base da expressão artística da *modernité* do século XIX, prolongaram-se para o século XX. A modernização capitalista – a “força em ação” na modernidade, como vimos – fez caducarem todos os traços contingentes e historicamente reconhecíveis da *modernité* do século XIX, de modo que o papel eminentemente positivo da novidade atribuído por Baudelaire foi redimensionado em chave crítica, no conceito produzido por Benjamin. Poucas páginas antes de encerrar o texto, os últimos contornos do conceito são apresentados na forma de um diagnóstico do século XX, em termos aporéticos de uma dialética da modernidade: a estabilização das tendências de modernização social a desmentir a experiência do novo na cultura. Constata, com efeito, que

Paris ainda está aí, é certo; e as grandes tendências da evolução social ainda são as mesmas. Mas *quanto mais estáveis elas se mantiveram, tanto mais caduco se torna, na sua experiência, tudo aquilo que fora colocado sob o signo do “verdadeiramente novo”*. A modernidade manteve-se menos igual a si mesma

do que qualquer outra coisa; e a Antiguidade que nela estaria contida representa de fato a imagem do antiquado (BENJAMIN, 2015, p. 91 / GS I, 1972, p. 593, grifo nosso).

Se agora tomarmos o texto como câmara escura, como quis o autor, e fizermos penetrar nessa câmara a luz oferecida por textos pertinentes ao projeto de um livro sobre Baudelaire, a dimensão crítica do conceito de modernidade se desdobrará em sua potencialidade, como a luz branca projetada no prisma dá a ver o espectro das cores. Essa “luz” pode ser buscada nos esboços das *Passagens*,⁸ do qual surgiu, como foi visto, o livro sobre o poeta francês.

Já no seu “primeiro esboço” – um conjunto de escritos da segunda metade dos anos 1920 –, Benjamin atina com a formação de um conceito de modernidade. Mesmo antes de se debruçar detidamente sobre Baudelaire, vislumbrava um conceito que implicasse a crítica do novo e da novidade. Para ele, a sensação ou a percepção do novo e da novidade, vividos tão somente enquanto tais na autocompreensão da consciência moderna, escamoteiam uma experiência que é, de fato, mítica, “sempre o mesmo” vivido como novidade. Sua abordagem avança, por um lado, por meio de uma teologia do inferno, em que a caracterização da fisionomia da modernidade como repetição infernal já implica um juízo crítico a seu respeito.

O moderno, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata de fato de que acontece “sempre o mesmo” (*a fortiori*, aqui não se trata de um caso do eterno retorno) e, sim, do fato de que o rosto do mundo, a imensa cabeça, nunca muda naquilo que é o mais novo, que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em

⁸ Sobre esse projeto e seus “esboços”, cf. Tiedemann (2006).

todas as suas partes. É isso que constitui a eternidade do inferno e o desejo de novidade dos sádicos. *Determinar a totalidade dos traços em que o “moderno” se manifesta, significa representar o inferno [...] a época da modernidade, do mais novo* (BENJAMIN, 2006, pp. 921-922 / GS V, 1972, p. 1.011, grifo nosso).

Por outro lado, nesses escritos somam-se à abordagem teológica concepções críticas que intentam combinar a teoria psicanalítica do sonho e o materialismo. Determinante na visão mítica da modernidade é a supressão da história, da qual decorre o carácter onírico da vivência da novidade e da “sensação do mais novo”. “O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os *acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica do acontecimento quanto um eterno retorno do sempre igual.*” (BENJAMIN, 2006, p. 936 / GS V, 1972, p. 1.023, grifos nossos). O coletivo social, “alimentado” pela modernização capitalista, estaria “estufado”, daí seus sonhos míticos de novidade, expressão – expressão e não reflexo, como no marxismo vulgar – da modernização.

As condições econômicas sob as quais a sociedade existe a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: [na superestrutura] elas encontram também sua expressão. Assim como estômago estufado de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo onírico, assim também ocorre com as condições econômicas da vida do coletivo (BENJAMIN, 2006, p. 936 / GS V, 1972, p. 1.023).

Além da vivência da novidade, outra dimensão mítica da modernidade é apresentada no “primeiro esboço” das *Passagens* a partir da relação, já

vista, estabelecida entre ela e a Antiguidade. Nesse “esboço” ou conjunto de textos, ao coletar os fragmentos da *modernité* parisiense do século XIX, Walter Benjamin (2006, p. 945 / GS V, 1972, p. 1.032, grifo nosso) viu a Antiguidade por todos os lados, em contiguidade imperturbável com o moderno, em uma constelação que forma “*a sombra projetada pelo mito que esta época movimentada lança sobre o passado, como o fazia Hélade prenhe de mitos (mythokotos)*”.

Pode-se dizer que no “segundo esboço” das *Passagens*, sobretudo os *exposés* ou resumos escritos em 1935 e 1939, o conceito de modernidade aparece em uma estrutura mais afim à teoria crítica da sociedade (KANG, 2009). Nessa nova configuração, o conceito é a linha de fuga em que os aspectos míticos da vivência onírica da novidade e da relação com a Antiguidade são unidos sob a noção de *fantasmagoria* na análise de Baudelaire. No caderno X das “Notas e materiais” das *Passagens*, dedicado a Marx, Walter Benjamin caracterizou as fantasmagorias como autocompreensão cultural mistificada a partir da abstração do trabalho.

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. *A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria* (BENJAMIN, 2006, p. 711 / GS V, 1972, pp. 822-823, grifo nosso).

A noção de fantasmagoria ou “fantasia imagética”, que passa a compor o conceito de modernidade e a ressalva contra a novidade aí implicada, diferencia-se do que até então fora apresentado pela sua extensão crítica. Não

se limita a um juízo crítico. Ao reunir os aspectos míticos da modernidade, ela aponta utopicamente para a emancipação social.

À forma do novo meio de produção, que, no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se *interpenetram o novo e o antigo*. Essas imagens são imagens do desejo e *nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção*. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem à *fantasia imagética, impulsionada pelo novo*, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. *As experiências desta sociedade, que tem seu depósito no inconsciente coletivo geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções até as modas passageiras* (BENJAMIN, 2006, p. 41 / GS V, 1972, pp. 46-47, grifos nossos).

Sua denominação faz referência à designação marxiana da relação entre seres humanos na sociedade capitalista como uma “relação fantasmagórica” (MARX, 1996, p. 198), às parafernalias ótico-luminosas do século XIX, como a lanterna mágica, e ao uso da expressão na literatura moderna (KANG, 2009, pp. 226-230 e KANG, 2014, pp.153-168). “*O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade.*” (BENJAMIN, 2006, p. 67 / GS V, p. 77, grifos nossos). Assim, a obra do poeta é elegida como meio privilegiado de crítica, pois – anotara Benjamin em “Parque Central” – a “poesia de Baudelaire faz aparecer o novo

no sempre-igual e o sempre-igual no novo” (BENJAMIN, 2015, p. 170 / GS I, 1972, p. 673). Redimensionado no *exposé* de 1939, o afã modernista de Baudelaire é exposto em seu caráter fantasmagórico – “o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que não dessa fantasmagoria do ‘sempre-igual’” (BENJAMIN, 2006, p. 62 / GS V, 1972, p. 71). Como a fantasmagoria, no entanto, conjuga tanto as forças míticas da modernidade quanto o impulso para a emancipação, o modernismo baudelaireano pode ser revalorizado, ainda que em chave invertida e crítica. Nessa configuração crítica, ele se torna o nexos imanente que medeia a crítica da novidade mítica. Revela uma espécie de fetichismo⁹ da modernidade, comparável à naturalização do valor na forma mercadoria, desautorizando a plenitude da novidade moderna e da própria modernidade, em sua aproximação com a Antiguidade, quer dizer, pela antecipação da sua caducidade.

A novidade representa esse absoluto que não é mais acessível a nenhuma interpretação nem a nenhuma comparação. Ela se torna o último refúgio da arte. [...] O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. Está na origem dessa ilusão cuja infatigável provedora é a moda. Que a última linha de resistência da arte coincidissem com a linha de ataque mais avançada da mercadoria, isso deve ter escapado a Baudelaire. [...] [no poeta] o supremamente novo é apresentado ao leitor como “supremamente antigo”, Baudelaire deu a forma mais vigorosa a seu conceito do moderno. Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a “beleza moderna”, que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade

⁹ Não cabe aqui expor a noção de fetichismo da mercadoria. A esse respeito, cf. Nobre (2013), pp. 280 e ss.

inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos (BENJAMIN, 2006, p. 63 / GS V, 1972, p. 72).

Na segunda seção da segunda parte do livro sobre Baudelaire – “O *flâneur*” – as fantasmagorias modernas já haviam sido apresentadas em seu caráter afirmativo pelo olhar mistificador do flanador das ruas, o “botânico do asfalto”, como é chamado. A epígrafe da segunda parte do livro, tomada de empréstimo de Senancour, indica que uma crítica de inspiração marxiana do fenômenos fetichistas – a denúncia de naturalização do histórico e do social – fazia parte do seu horizonte: “Une capitale n’est pas absolument nécessaire à l’homme” (BENJAMIN, 2015, p. 11 / GS I, 1972, p. 512).¹⁰ O conceito de modernidade, na leitura aqui esboçada, é ponta de lança dessa crítica. Nossa leitura se distingue da fortuna crítica por buscar esse conceito lá onde ele é enfaticamente nomeado.¹¹ Nossa análise permite recuperar parte dessa literatura, em especial a dos autores da teoria crítica, nos pontos em que ela acertou. Adorno se mostrou mais ajuizado em sua “Caracterização de Walter Benjamin” (1998[1950]) do que quando recusara o ensaio sobre Baudelaire

¹⁰ “Uma capital não é absolutamente necessária ao homem.”

¹¹ Michel Löwy, por exemplo, lança mão dessa rubrica ao tratar das teses *Sobre o conceito de história*. Em Olgária Matos há um trato indiferenciado da “modernidade” do século XVII, referente à *Habilitation* sobre o drama barroco alemão, e a “modernidade” dos séculos XIX e XX, apresentada nos escritos sobre Baudelaire. Andrew Benjamin, por sua vez, ao procurar caracterizar “a modernidade de Benjamin”, o faz quase estritamente a partir do doutoramento sobre o primeiro romantismo alemão. Entre os autores deste período, Joãosinho Beckenkamp extrapola a noção de modernidade a partir da crítica das falsas novidades para a quase totalidade da obra de Walter Benjamin desde a *Rua de mão única*, de 1928. Cf., respectivamente, Löwy (1992), Matos (2010); Benjamin (2006) e Beckenkamp (2005). Desde o século XIX, a Idade Moderna é compreendida como um arco histórico que remonta ao começo do século XVI (cf. HABERMAS, 2000, pp. 9-10; BERMAN, 2007, pp. 25-26). E desde a segunda metade do século XX, a “modernidade” desloca o período histórico designado, crítica ou tradicionalmente, conforme o autor que adote essa rubrica. Segundo Willi Bolle, essa amplitude se explica porque “o conceito de ‘modernidade’ se desloca ao longo do eixo da história, expressão da consciência do ‘novo’ e de mudanças estéticas em gerações diferentes desde os românticos de Iena, passando por Stendhal e Heine, e Baudelaire, no *fin de siècle*, até as vanguardas do século XX...” (BOLLE, 1994, pp. 23-24). Isso talvez explique a amplitude de abordagens. A nosso ver, elas perdem, todavia, em precisão conceitual, se se trata de expor a compreensão de Walter Benjamin.

em 1938. Ele observa que “na sua visão [a de Benjamin] da modernidade como algo arcaico não resguarda traços de uma suposta verdade antiga, mas alude à real saída da estreiteza onírica da imanência burguesa” (ADORNO, 1998, p. 231). Jürgen Habermas (1980, p. 181) vai mais longe em sofisticação interpretativa, ao notar que

[...] a crítica de Benjamin descobre nos processos acelerados de envelhecimento, que se concebem como progresso, num autoentendimento que é também um mal-entendido, a coincidência com o imemorial [Unvordenkliche]. Ela identifica na modernização das forças produtivas a compulsão de repetição do universo mítico, que continua a manifestar-se sob o capitalismo – o sempre igual no novo.

Walter Benjamin, no entanto, nunca viu na modernidade um “projeto inacabado” (HABERMAS, 1992) a ser realizado, senão *um pesadelo do qual estamos tentando acordar*, parafraseando o *Ulisses* de James Joyce. Não tanto um conceito normativo, mas um conceito crítico que, ao se pôr, informa o padrão de medida de sua própria superação, pois na modernidade

[...] a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. [...] a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar (BENJAMIN, 2006, p. 54 / GS V, p. 72).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998[1950], pp. 223-237.
- BECKENKAMP, Joãozinho. Walter Benjamin e as passagens da modernidade. In: *Seis modernos*. Pelotas: EGUP, 2005, pp. 161-206.
- BENJAMIN, Andrew. Benjamin's Modernity. In: FERRIS, David (org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 97-114.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado S.P., 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. e org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BOLLE, Willi. A modernidade segundo Walter Benjamin. In: MUTRAN, Munira H.; CHIAMPI, Irlema (Orgs.). *A questão da modernidade*. Caderno I. São Paulo: Departamento de Letras Modernas, FFLCH-USP, 1993, pp. 65-74.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. London: MIT Press, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, pp. 139-154.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009a.
- GATTI, Luciano. *Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire*. In: *Kriterion*, n. 119, pp. 159-178, 2009b.

- HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: *Sociologia*. Sel. e trad. Bárbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet.. São Paulo: Ática, 1980, pp. 169-206. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, pp. 99-123.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JAUSS, Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- JAUSS, Robert. Reflections on the Chapter “Modernity” in Benjamin’s Baudelaire Fragments. In: *On Walter Benjamin*. London: MIT Press, 1991.
- KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos Estudos Cebrap*, n. 84, pp. 215-233, 2009.
- LÖWY, Michael. *A Escola de Frankfurt e a modernidade: Benjamin e Habermas*. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, pp. 119-27, 1992.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 13-33.

ARTE E REVOLTA EM HERBERT MARCUSE: PERSPECTIVAS (1967-1969)¹

Rogério Silva de Magalhães²

Resumo: O objetivo central deste artigo é apresentar, brevemente, o diagnóstico marcuseano sobre a sociedade industrial avançada e, ao mesmo tempo, demonstrar em que medida a arte possui potencial para a transformação radical dessa sociedade em três textos específicos de Marcuse, escritos no fim dos anos 1960. Pretendemos averiguar se o autor considera ou não viável que a arte ultrapasse os limites de sua forma.

Palavras-chave: sociedade industrial avançada, propaganda, arte, libertação.

ART AND REVOLT IN HERBERT MARCUSE: PERSPECTIVES (1967-1969)

Abstract: The primary goal of this article is to briefly present Marcuse's diagnosis of the advanced industrial society and, at the same time, to show to what extent art has the potential to change that society in a radical way using three texts written by Marcuse in the late 1960s. We intend to inquire if the author considers it viable or not that art can go beyond the limits of its form.

Keywords: advanced industrial society, advertisement, art, liberation.

¹ Uma versão parcial deste texto foi apresentada em formato de comunicação oral com o título *Arte e revolta em Herbert Marcuse* na I Jornada de Filosofia, Arte e Estética, realizada entre os dias 26 e 29 de agosto de 2018, no Auditório I Fausto Castilho, do IFCH-Unicamp.

² Mestre e doutor em Filosofia pela EFLCH-Unifesp: <magellandec@hotmail.com>.

INTRODUÇÃO

Em *Eros e civilização*, obra publicada em 1955, Marcuse afirma que a gênese da indústria de entretenimento tem vínculo estreito com o fenômeno do aumento da produtividade na sociedade industrial avançada. Com o aperfeiçoamento do aparelho tecnológico de produção, a sociedade governada pelo princípio de desempenho se lançou em busca de novas formas de controle do tempo livre do indivíduo.

Se, no século XIX e no início do XX, o trabalho ainda era penoso, consumindo assim uma grande quantidade de energia libidinal dos indivíduos, e o tempo livre servia basicamente como instrumento para a recuperação do organismo com a finalidade de execução de mais trabalho alienado, a racionalização e mecanização, afirma Marcuse (1972, p. 94), “tendem a reduzir o quantum de energia instintiva canalizada para a labuta (o trabalho alienado), assim libertando energia para a consecução de objetivos fixados pelo livre jogo das faculdades individuais”. Ele acredita que a redução da jornada de trabalho poderia liberar a energia erótica reprimida dos indivíduos, isto é, fazer surgirem relações de trabalho e sociais não repressivas. Nesse caso, a razão seria reorientada para a realização de atividades genuinamente gratificantes e, por conseguinte, para a satisfação de necessidades não repressivas. Essa libertação da energia libidinal não provocaria o caos na sociedade, mas uma revolução de valores que abalaria a estrutura capitalista da ordem estabelecida.

O que Marcuse defende é uma ampliação do conceito de Eros, que se encontraria restrito à sexualidade para a reprodução ou prazer sexual genital na civilização industrial avançada. Ele “propõe a liberação de Eros em uma civilização não repressiva, em que todas as energias eróticas

fluiriam livremente em um *continuum* não antagônico de gratificação sexual, relações interpessoais afetuosas, jogo e trabalho criativo” (KELLNER, 1984, p. 184).³ A questão é que, como constata Marcuse (1972, p. 95), a civilização “tem de se defender contra o espectro de um mundo que possa ser livre”. Assim, para impedir o fim do controle repressivo dos instintos, os meios de comunicação transmitem os valores a serem seguidos e, diante do grande poder econômico presente nessa sociedade, tanto empregadores quanto empregados sucumbem a esse poder que possui a forma de administração. Nas palavras de Marcuse (p. 99):

O elevado padrão de vida, no domínio das grandes companhias, é *restritivo* num sentido sociológico concreto: os bens e serviços que os indivíduos compram controlam suas necessidades e petrificam suas faculdades. Em troca dos artigos que enriquecem a vida deles, os indivíduos vendem não só seu trabalho, mas também seu tempo livre.

Em *O homem unidimensional*, publicado em 1964, Marcuse relata um processo de submissão da razão à organização tecnológica da sociedade industrial avançada, ao ponto em que o espaço privado, que outrora era resguardado para a prática da liberdade interior, é contaminado pelas exigências da produção em massa de mercadorias. Esse espaço em que a razão crítica podia florescer é, então, preenchido pela preocupação com as falsas necessidades impostas pelo aparato de produção dessa sociedade. No primeiro capítulo da obra, Marcuse (2015, p. 49) redige o seguinte diagnóstico:

³ “[...] proposes releasing Eros in a non-repressive civilization in which all erotic energies would freely flow into a non-antagonistic continuum of sexual gratification, affectionate interpersonal relationships, play and creative work”. Todas as traduções de citações deste artigo são nossas.

O aparato produtivo e os bens e serviços que ele produz “vendem” ou impõem o sistema social como um todo. Os meios de transporte e de comunicação de massa, as mercadorias de habitação, alimentação e vestuário, a irresistível produção da indústria do entretenimento e da informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que unem os consumidores mais ou menos prazerosamente aos produtores e, por meio destes últimos, ao todo.

Se essas necessidades são determinadas externamente por um aparato, elas visam, portanto, a atender interesses comerciais. A alta produção de mercadorias restringe ao invés de ampliar o campo da liberdade, mantendo os indivíduos presos à lógica de uma ordem social consumista. A indústria da propaganda exerce aí um papel fundamental na criação dessas necessidades, pois seus anúncios induzem os indivíduos a crerem que a construção de suas individualidades depende da satisfação dessas falsas necessidades. A satisfação plena poderia assim ser obtida por intermédio da aquisição desses produtos manipulados pelo aparato da sociedade industrial avançada, os quais, na verdade, têm a função de manter o todo social coeso em uma totalidade sem realização plena das potencialidades humanas. Em *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, Kellner (1984, p. 245) relata o seguinte sobre o papel da propaganda na sociedade unidimensional:

A propaganda promete, por exemplo, soluções mercadológicas para problemas ou associa o produto com a “vida boa”: anúncios para certos xampus ou pastas de dente prometem popularidade e *sex appeal* intensificado, por exemplo; os refrigerantes prometem diversão, juventude, comunidade; os carros prometem poder e prestígio social; [...].⁴

⁴ “Advertising, for instance, promises commodity solutions to problems or associates the product with the ‘good

Por conta desse modo alienado e totalitário de racionalização da vida humana, Marcuse denomina essa sociedade de unidimensional. A civilização industrial avançada dificulta por todos os meios possíveis o desenvolvimento da razão crítica, que poderia gerar uma alternativa histórica em que a luta pela pacificação da existência seria extinta, pois o vínculo do homem com a máquina seria modificado, permitindo assim a autodeterminação de necessidades. Segundo Kellner (1984, p. 235), o conceito de unidimensionalidade é utilizado por Marcuse para descrever “um estado de coisas que se conformam ao comportamento e pensamento corrente, no qual há a ausência de uma dimensão crítica e da dimensão de alternativas e potencialidades que transcendam a sociedade existente”.⁵ Sem os mecanismos de controle da sociedade industrial avançada, o ser humano seria livre para jogar com suas faculdades. E a arte nessa sociedade? Qual seria o estatuto dela nesse cenário? Neste artigo, pretendemos investigar se a arte ainda reteria algum potencial emancipatório capaz de contribuir para a transformação qualitativa dessa sociedade duramente criticada por Marcuse em suas obras.

TRANSGRESSÃO E CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE LIVRE

No terceiro capítulo de *O homem unidimensional*, Marcuse conclui que a força subversiva da arte – que continha uma verdade que contradizia a ordem estabelecida – teria sido invalidada pelas conquistas materiais da sociedade industrial avançada. Essas obras da cultura superior carregariam uma verdade que seria a de uma possibilidade de existência sem luta

life’: advertisements for certain shampoos or mouthwashes, for instance, promise popularity and intensified sex appeal; soft drinks promise fun, youth, community; cars promise power and social prestige [...]”.

⁵ “Thus I interpret ‘one-dimensional’ as a concept describing a state of affairs that conforms to existing thought and behaviour in which there is the lack of a critical dimension and the dimension of alternatives and potentialities which transcend the existing society.”

constante pela sobrevivência e, por conseguinte, de denúncia das injustiças da experiência cotidiana. Perdeu-se, sem dúvida, o compartilhamento de experiência comum ligada a essas obras, cujo acesso se poderia alegar que pertencia a um pequeno grupo de pessoas da aristocracia. Contudo, esse fato em si não invalidaria o poder das obras de arte da cultura superior para, segundo Marcuse (2015, p. 91), “invocar outra dimensão da realidade”, pois, elas “interrompem e transcendem a experiência cotidiana”. Elas apontariam assim não só as contradições e injustiças da sociedade vigente, mas também protegeriam verdades rejeitadas por essa sociedade.

Com o advento da sociedade unidimensional, Ele nota que essa outra dimensão possível da existência humana presente nas obras de arte dessa cultura “é absorvida no estado de coisas predominante. As obras de alienação são elas próprias incorporadas nessa sociedade e circulam como parte integrante do equipamento que adorna e psicanalisa o estado de coisas vigente” (MARCUSE, 2015, p. 91). O resultado da massificação de obras teria um efeito diverso daquele pretendido, que seria a crítica contundente da sociedade repressiva, e, portanto, elas iriam perdendo paulatinamente sua capacidade de incitar os indivíduos a transformarem qualitativamente a sociedade industrial avançada. Sobre os efeitos dessa massificação, Reitz (2000, p. 151) comenta:

O potencial emancipatório da estética é incapacitado pela excessiva familiarização repressiva que ocorre por meio da incorporação afirmativa da grande arte em esquemas de massa da educação geral. Marcuse contesta essa atrofiação da abordagem das artes liberais. Semelhante a Eliot, Joyce e Dilthey, ele propõe a necessidade de *distanciamento crítico e alienação estética* e defende a reafirmação da qualidade subversiva do juízo estético contra interesses funcionalistas.⁶

⁶ “The emancipatory potential of the aesthetic is incapacitated through the repressive overfamiliarization that

Isso significa que o exercício que a razão deveria empreender na compreensão das obras, com conseqüências explícitas em termos de luta contra a racionalização unidimensional da vida, está sendo substituído pelo prazer do entretenimento e por dispositivos funcionais no trabalho e no lar. Se essa ordem cria um universo social em que o progresso científico conquista a natureza e promove contentamento pela redução da escassez, a imagem de liberdade contida nas obras de arte parece perder seu brilho e, para seres humanos unidimensionais, essa imagem se torna até mesmo desnecessária diante da possibilidade crescente de gratificação imediata, mesmo que esta seja administrada.

No ensaio "Art in the One-Dimensional Society", de 1967, Marcuse questiona se a arte ainda é possível diante da realidade totalitária da sociedade industrial avançada. O que Marcuse considera mais grave, na época em que redige o ensaio, é a dificuldade de a arte servir como canal de comunicação para transmitir valores que se contraponham aos interesses meramente comerciais dessa sociedade. Isso acontece porque a denúncia das repressões que os seres humanos sofrem na realidade concreta do mundo, mas, sobretudo, as verdades da possibilidade de uma vida em que o indivíduo possa ter as rédeas sobre as próprias potencialidades de seus instintos, estariam sendo obnubiladas pelo progresso tecnológico dessa sociedade e seu amplo consumo de mercadorias. Nesse contexto, como já havia feito em obras anteriores como *O homem unidimensional*, Marcuse conclui que a concepção de vida feliz para os indivíduos das sociedades industriais avançadas é a da forma-mercadoria.

Marcuse lembra que, mesmo com a queda do surrealismo no circuito das mercadorias, a arte ainda resiste como uma linguagem de protesto. A

occurs through the affirmative incorporation of great art into mass schemes of general education. Marcuse argues against this atrophy of the liberal arts approach. Much like Eliot, Joyce, and Dilthey, he propounds a need for critical distance and aesthetic alienation and for the reassertion of the subversive quality of aesthetic judgment against operationalist concerns".

possibilidade de imaginar uma civilização não repressiva não teria, desse modo, desaparecido por completo do horizonte da arte. Se a construção de uma nova sociedade deve ser considerada como tarefa emergencial, a questão é como fazer com que a arte atue para que esse projeto possa ser concretizado.

Ela sempre foi capaz de criar belas imagens de uma existência gratificante que se chocam com a realidade concreta do mundo de existência não pacificada. E executa seu papel quando desvia a percepção da experiência imediata da realidade cotidiana e de seus desempenhos programados, libertando assim o prazer da sensibilidade. Ou seja, a arte mostra aos seres humanos que os objetos podem adquirir formas distintas daquela imposta por uma ordem social repressiva. Em “Art in the One-Dimensional Society”, após um olhar panorâmico sobre a linguagem da arte do passado, levando Marcuse (2007b, p. 116) a afirmar que “a arte podia conceber a si mesma somente permanecendo ilusão e criando ilusões”.⁷ E, ao mesmo tempo, partindo de sua experiência com os manifestantes que cantavam as músicas de Bob Dylan nos protestos contra a Guerra do Vietnã, ele tece a seguinte observação sobre o estado da produção artística de sua época:

Mas esta eu acho que é a importância da situação presente da arte, a arte de hoje é, pela primeira vez na história, confrontada com a possibilidade de modos completamente novos de realização. Ou o lugar da arte no mundo está mudando e a arte hoje está se tornando um fator potencial na construção de uma nova realidade, uma probabilidade que significaria o cancelamento e a transcendência da arte no cumprimento de seu próprio fim (MARCUSE, 2007b, p. 116).⁸

⁷ “[...] art could realize itself only by remaining illusion and by creating illusions”.

⁸ “But, and that I think is the significance of the present situation of art, today art, for the first time in history, is confronted with the possibility of entirely new modes of realization. Or the place of art in the world is changing,

Isso significa que a arte, pela primeira vez, não necessitava mais permanecer acima da existência cotidiana, como acontecia na cultura superior. Caberia, então, levantarmos uma pergunta: A arte poderia realmente transcender os seus limites na reconstrução da ordem estabelecida?

No mesmo ano em que profere a palestra “Art in the One-Dimensional Society” na New York School of Arts, Marcuse faz uma outra intitulada “Society as a Work of Art”, em que discute a função da arte na contemporaneidade. Ele lembra que, nas três primeiras décadas do século XX, movimentos artísticos pretendiam denunciar a subordinação da razão à lógica de dominação da sociedade capitalista, mas também propor a imaginação como remédio para esse mal, como foi o caso do surrealismo. Esses movimentos eram uma ruptura com a ideia motriz da arte tradicional: o apaziguamento da interioridade humana. Mais uma vez, o autor cita o surrealismo como representante dessas manifestações artísticas rebeldes e explica como os surrealistas dotaram a imaginação de potencial político.

Para Reitz (2000, p. 167), o que Marcuse queria fazer, ao mencionar a herança principal do movimento surrealista – que seria a de colocar o tema da imaginação na ordem do dia –, era transmitir o alerta de que “*a imaginação estética precisava direcionar a revolução social*, e não o contrário”.⁹ Mas essa palestra proferida por Marcuse não tem como eixo central o surrealismo. Em “Society as a Work of Art”, ele usa a ideia da arte como segunda realidade, obviamente, não material, para levantar uma questão. Ele deseja saber como ela poderia se tornar uma força de mudança real.

Para o autor, a sociedade industrial avançada impõe, sem dúvida, dificuldades para a arte tradicional. Nas grandes obras de arte, a beleza

and art today is becoming a potential factor in the construction of a new reality, a prospect which would mean the cancellation *and* the transcendence of art in the fulfillment of its own end.”

⁹ “[...] *the aesthetic imagination had to direct the social revolution*, and not vice versa”.

coexiste com a miséria da realidade do mundo concreto. Porém, o elemento crítico de reconciliação dessa arte é preservado, isto é, imagens de pacificação em potencial. Então, embora a sociedade de consumo se esforce para transformar as obras de arte, como afirma o próprio Marcuse, “em um artigo de consumo de massa que parece perder sua função transcendente, crítica, antagonista” (MARCUSE, 2007c, p. 128)¹⁰ – conclusão esta semelhante àquela feita por ele em *O homem unidimensional* –, o poder da imaginação não teria sucumbido totalmente, na medida em que vestígios estariam presentes no progresso tecnológico.

A questão é que o potencial libertador da arte para a espécie humana é reprimido por valores essencialmente econômicos, isto é, para o aumento de consumo. Mas nem tudo parece estar perdido. Em *Art, Alienation, and the Humanities*, Reitz (2000, p. 168) comenta que:

A arte não mais precisava continuar a ser a realização meramente imaginativa da beleza e do prazer em uma esfera externa aos mundos sociais e físico. A arte contemporânea poderia desenvolver e implementar seus objetivos mais altos, não simplesmente nos objetos tradicionalmente concebidos como arte, mas nas atividades fundamentais, sensíveis e práticas da civilização humana.¹¹

Reitz (2000, p. 169) acrescenta ainda que “Marcuse acreditava que a emancipação pela arte poderia ser “uma possibilidade histórica hoje por causa das conquistas da civilização tecnológica, que teriam permitido que certas aspirações belas e utópicas da humanidade (voo, telecomunicações

¹⁰ “[...] an article of mass consumption and seems to lose its transcendent, critical, antagonistic function”.

¹¹ “Art no longer needed to remain the merely imaginary realization of beauty and pleasure in a sphere external to the social and physical worlds. Art in the contemporary epoch could develop and implement its highest aims, not merely in the traditionally conceived objects of art, but in the fundamental, sensuous, practical activities of human civilization.”

e automação) se tornassem realidade”.¹² Em outras palavras, as aspirações que antes encontravam expressão somente na imaginação, agora ganham força de concretude na realidade do mundo.

É interessante notar que, por conta dessa possibilidade, Marcuse demonstra ousadia ao apresentar a ideia de “society as a work of art” [sociedade como uma obra de arte] em ambos os ensaios. Nesse momento, deveríamos perguntar se a proposta de transformação radical da sociedade pela estética implicaria uma dissolução da arte. Ou, melhor dizendo: a construção estética de uma sociedade ditaria o fim da arte?

Em “Art as Form of Reality”, ele questiona a tese do fim da arte difundida por radicais, os quais acreditam que, pelo fato de a cultura superior não impelir à práxis, isto é, não ajudar a mudar o mundo, ela deve ser ignorada. Nessa palestra, Marcuse retoma constatações feitas anteriormente sobre a superação da arte pelo progresso da civilização. Com o divórcio da arte em relação ao trabalho, ela ganha uma forma própria, e essa forma passa a ter a função de transportar os indivíduos para uma dimensão mais elevada de existência, mais profunda, isto é, mais agradável para o aparelho mental. Nesse sentido, a arte seria considerada afirmativa, uma vez que mantém a ordem estabelecida incólume a transformações sociais, mas é exposto que ela é também uma força de negação, porque revela verdades reprimidas na ordem do mundo. E, mais uma vez, ele aponta que toda a revolta contra a arte se coloca como uma tentativa de romper com o seu caráter idealista. Para ilustrar essa revolta contra a arte da cultura superior, Marcuse cita o “living-theatre”¹³ no texto e o que considera um fracasso nessa manifestação.

¹² “[...] an historical possibility today because of the achievements of technological civilization that have allowed certain of humanity’s most fanciful and utopian aspirations (flight, telecommunication, and automation) to be realized”.

¹³ O “Living Theatre” foi um movimento teatral norte-americano fundado por Judith Melina e Julian Beck no fim dos anos de 1940, mas que conquistou projeção na década de 1960. A proposta do grupo era fazer um

As *obras* autênticas, a verdadeira avant-garde de nosso tempo, longe de obscurecer essa distância, longe de negligenciar a alienação, a *amplia* e endurece a incompatibilidade delas com a realidade dada, ao ponto de resistir a qualquer aplicação (comportamental) (MARCUSE, 2007a, p. 146).¹⁴

Seria possível alegar que a “living-theatre” estabelece outro patamar de participação do público, tornando obsoleta a necessidade de estranhamento. E também seria possível dizer que essa forma de arte teria o grande potencial para a realização do universo da felicidade na realidade do mundo. Contudo, Marcuse argumenta que a participação em sessões do “living theatre” era organizada previamente. Mas então seria impossível conceber a realização da arte na realidade concreta do mundo? Em “Art as Form of Reality”, ele apresenta um conceito nesse sentido similar ao “society as a work of art” [sociedade como uma obra de arte], que seria o de “art as form of reality” [arte como forma da realidade]. O que isso quer dizer? Marcuse (2007a, p. 147) afirma que “Art as Form of Reality” não seria o embelezamento comercial de fábricas e escritórios, mas, nas palavras dele, “a construção de uma realidade totalmente diferente e oposta”.¹⁵ Aí vem à tona novamente

teatro experimental de contestação. Ora, se a ideia central era fazer florescer uma consciência política nos indivíduos, é difícil pensar que Marcuse pudesse ter algo contra as apresentações desse grupo. Todavia, o que incomodaria Marcuse seria o fim do caráter de estranhamento, isto é, o fim da distância entre atores e público, enfraquecendo assim a negação tão necessária para a libertação da razão, pois a transformação da consciência estaria presa somente ao momento da peça. Por outro lado, na tentativa de libertar o corpo e a consciência e, portanto, de tentar promover a transformação interna do indivíduo, mas também social, o filósofo acusa o grupo de envolver os espetáculos em misticismo ao apelar para a cabala, ensinamentos tântricos e o I Ching. Por esse motivo, na visão marcuseana, o apelo à participação direta do público nos atos programados pelo grupo não teria força suficiente para mudar a consciência e o comportamento dos indivíduos unidimensionais. Em sua rejeição à forma estética, parece ser possível dizer, sem exageros, que os atos do “living theatre” acabariam por desembocar em um escapismo com tom terapêutico. Cf. Herbert Marcuse (1982, pp. 111-112; e 2007a, p. 146).

¹⁴ “The authentic *oeuvres*, the true avant-garde of our time, far from obscuring this distance, far from *playing down* alienation, *enlarge* it and harden their incompatibility with the given reality to an extent that defies any (behavioural) application.”

¹⁵ “[...] the construction of an entirely different and opposed reality”.

a ideia de que o progresso tecnológico pode ser redirecionado e que a arte poderia propor uma história não repressiva para a humanidade. Diante do questionamento sobre a invalidação da arte tradicional em uma ordem social que tivesse concretizado a ideia de “art as form of reality”, ele acredita que a arte sempre reterá suas verdades. Em uma realidade social criada com o suporte da arte, teríamos o fim da experiência conformista da arte tradicional (Cézanne, Monet etc.). Após todo esse percurso, que conclusões podemos tirar sobre a arte nesses três textos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Art in the One-Dimensional Society”, Marcuse conclui que a arte atua como poder de libertação da consciência. Todavia, a mudança social depende mais de práxis política do que da forma da arte. “Enquanto a arte em si é insuficiente para alcançar o objetivo de uma forma pacificada e harmoniosa da realidade social, ela é, de acordo com esse ensaio, um chamado absolutamente necessário e singularmente revigorante à ação nesse sentido” (REITZ, 2000, p. 173).¹⁶ Em “Society as a Work of Art”, Marcuse acredita que a arte por si mesma não pode atuar diretamente na construção da sociedade livre, mas pode ajudar com a libertação da percepção. Entretanto, defender a ideia utópica de uma realidade estética no mundo seria importante para indicar a necessidade de mudança qualitativa. E, por último, em “Art as Form of Reality”, ele parece defender mais enfaticamente a possibilidade de a arte contribuir concretamente para a construção da sociedade não repressiva. Todavia, olhando mais atentamente, o que teria em mente seria uma contribuição via criatividade da imaginação e, principalmente, propor a

¹⁶ “While art, alone, is insufficient to the achievement of a pacified and harmonious form of social reality, it is, according to this essay, an absolutely necessary and uniquely invigorating call to action in this regard.”

ruptura da associação entre o mundo do comércio e a arte. Para que esse projeto possa ser executado, ele vislumbra o surgimento de um novo tipo de ser humano produtor, que seria capaz de construir uma sociedade livre dos interesses capitalistas.

Parece razoável, portanto, concluir que a tendência predominante da argumentação marcuseana nos três textos seria a de acreditar que as propriedades contestadoras da arte poderiam, pelo menos, exibir sensivelmente um modo de vida qualitativo para a razão. Marcuse deseja defender a arte como uma experiência ainda relevante para a espécie humana, mas não no sentido contemplativo, e sim no sentido de desenvolver uma nova racionalidade, norteada pelos instintos de vida e, por consequência, capaz de conquistar felicidade autêntica. Com a ideia de convergência entre tecnologia e imaginação criativa da arte na contemporaneidade, ao invés de sugerir que ele pretende propagar o fim da arte, uma interpretação mais justa seria dizer que Marcuse parece propor uma imagem de libertação, que, para se tornar realidade, demandaria uma revolução de valores.

Com o auxílio da função cognitiva da imaginação artística, ele mostra como a tecnologia está construindo um princípio de realidade repressivo e, ao mesmo tempo, impele os indivíduos a pensarem que o progresso tecnológico carrega, em seu âmago, potencial que não estaria sendo explorado para a concepção de um mundo não repressivo. Lembremos que, assim como a arte pode ser afirmativa no sentido de manter a ordem do mundo intacta, ela também pode ser, como vimos, uma força de negação. Podemos falar aqui de uma dialética da arte no pensamento de Marcuse, cuja finalidade principal seria revelar as apropriações repressivas, tanto da tecnologia quanto da arte.

REFERÊNCIAS

- KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 5. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MARCUSE, Herbert. *Contrarrevolução e revolta*. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MARCUSE, Herbert. Art as Form of Reality. In: KELLNER, Douglas (Ed.). *Herbert Marcuse: Art and Liberation*. London/New York: Routledge, 2007a, v. 4, pp. 140-148. (Collected Papers of Herbert Marcuse)
- MARCUSE, Herbert. Art in the One-Dimensional Society. In: KELLNER, Douglas (Ed.). *Herbert Marcuse: Art and Liberation*. Vol. 4. London/New York: Routledge, 2007b, pp. 113-122. (Collected Papers of Herbert Marcuse)
- MARCUSE, Herbert. Society as a Work of Art. In: KELLNER, Douglas (Ed.). *Herbert Marcuse: Art and Liberation*. Vol. 4. London/New York: Routledge, 2007c, pp. 123-129. (Collected Papers of Herbert Marcuse)
- MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. 1. ed. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: Edipro, 2015.
- REITZ, Charles. *Art, Alienation, and the Humanities: A Critical Engagement with Herbert Marcuse*. New York: State University of New York Press, 2000.

