

Revista da Graduação

Vol. 5

No. 2

2012

18

Seção: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Título: A ESTÉTICA DO ESPETÁCULO: Walter Benjamin: fragmentos

Autor: Caio Yurgel

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS
CURSO DE FILOSOFIA

CAIO YURGEL

A ESTÉTICA DO ESPETÁCULO: WALTER BENJAMIN: FRAGMENTOS

PORTO ALEGRE

2011

CAIO YURGEL

A ESTÉTICA DO ESPETÁCULO: WALTER BENJAMIN: FRAGMENTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Ronel Alberti da Rosa

Porto Alegre

2011

CAIO YURGEL

A ESTÉTICA DO ESPETÁCULO: WALTER BENJAMIN: FRAGMENTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ronel Alberti da Rosa – PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Prof. Dr. Sérgio Augusto Sardi – PUCRS

Porto Alegre

2011

AGRADECIMENTOS

Este texto é resultado de três anos de pesquisa, e deve muito a muita gente.

À artista e professora Elida Tessler (PPGAV/UFRGS), pelo altamente criativo espaço de discussão sobre procedimentos artísticos e de pesquisa promovido em sua disciplina *Laboratório de criação de textos*. O capítulo 4 é fruto de tais conversas.

Ao professor Ricardo Barberena (PPGL/PUCRS), pela liberdade de diálogo dentro e fora das disciplinas por ele ministradas, com especial menção à *Abordagens teóricas da literatura*, fundamental na construção argumentativa do capítulo 2.

Ao professor Ricardo Timm (PPGL e Filosofia/PUCRS), pelas preleções sobre catástrofe e representação de sua disciplina *Teorias críticas da literatura*, a partir das quais pude repensar a barbárie em Walter Benjamin e sua incidência no presente trabalho.

Ao professor Sérgio Sardi (Filosofia/PUCRS), pelas indispensáveis (e tranquilizantes) disciplinas de *Monografia* ministradas, e pelo constante apoio 'psicológico' oferecido aos alunos em pleno pânico filosófico (e as decorrentes crises existenciais).

Ao professor Teixeira Coelho (ECA/USP), pelo diálogo firmado durante o Curso de Especialização em Gestão Cultural (Universidade de Girona / Itaú Cultural) e, sobretudo, pelo livro *A cultura e seu contrário*, indispensável na reflexão e oposição entre 'crítica' e 'espetáculo'.

Ao maestro e mestre Ronel Alberti da Rosa (Filosofia/PUCRS), pela leitura atenta, pelas sugestões precisas (e bem humoradas), e pela imediata disponibilidade em aceitar orientar um trabalho levemente (mas apenas levemente) anárquico.

À Fundação Joaquim Nabuco, que, por ocasião do *III Concurso Mário Pedrosa de Ensaio sobre Arte e Cultura* (2010), julgou prudente premiar um experimental (e romanesco) ensaio meu dedicado a Adorno, Benjamin e Kracauer, e cujo incentivo (financeiro e moral) foi decisivo para a continuação da pesquisa.

À Magda Gans, pelo auxílio com a língua alemã, e pela sugestão de leitura do conto *Die Panne*, do escritor suíço Friederich Dürrenmatt, decisivo às questões de fundo do capítulo 5.

Ao Marcos Freire, pelas leituras de versões anteriores e opiniões (nem sempre amenas) sobre o andamento do texto, e pela indicação do ensaio *Será que*

Benjamin devia ter lido Marx?, do crítico britânico T.J. Clark, que veio a corroborar minha não tão pacífica visão do marxismo.

À minha família, pela paciência.

RESUMO

O objetivo deste ensaio (pois é um ensaio antes de ser uma monografia) é descer à urbe e analisá-la criticamente; aportar um olhar filosófico ao modo como certos fenômenos se produzem e se repetem – e se repetem ao ponto de destituírem-se de sentido. O ensaio toma a (fragmentária) obra completa de Walter Benjamin (1892-1940) como um mapa da cidade: percorre caminhos similares àqueles percorridos pelo filósofo alemão, porém atualizando-os aos dias atuais. Com isso, cumpre função dupla: de um lado, atualiza o pensamento de Benjamin, provando sua relevância e seu extremo eco mesmo setenta anos após sua morte; e, de outro, propõe um texto vivo, que almeja fazer a filosofia respirar e não soterrá-la debaixo de conceitos mofados que se exaurem em si mesmos e se restringem a um grupo muito pequeno de iniciados. Trata-se bem de um texto inscrito no âmbito da filosofia – e, mais precisamente, no da estética –, porém um que transitará por cinco outros territórios adjacentes: literatura, arquitetura, artes visuais, fotografia e cinema. Um conceito comum une tais territórios, o da *estética do espetáculo*. ‘Espetáculo’ aqui proposto enquanto aquilo que se opõe a ‘crítica’ – ou seja, enquanto o evento que causa barulho mas não reflexão; o evento que prenuncia a falência do espírito crítico.

A incapacidade crítica é a porta de entrada para a estética do espetáculo.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Estética. Espetáculo. Crítica. Fragmento.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to critically analyze the metropolis, to draw a philosophical look at certain phenomena, at their occurrence and at their recurrence to the point of meaninglessness. The essay takes the (fragmentary) complete works of Walter Benjamin (1892-1940) as a map of the city, locating therein paths similar to those crossed by the German philosopher and updating them. Therefore, it both reassesses Benjamin's critical thinking, proving its relevance and even its extreme echo over seventy years after his death, as well as proposes a living text, one that aims at giving philosophy some breathing space, and not burying it under discussions that exhaust themselves in themselves and are thus restricted to a small group of insiders. This one is indeed a philosophical text, but one that seeks leeway in adjacent territories, such as literature, architecture, visual arts, photography, and cinema. A common concept unites these territories: the *aesthetics of the spectacle*. 'Spectacle' here understood as opposed to 'critique', i.e., as the event that causes noise but not reflection; as the event that foreshadows the failure of critical thinking.

The failure of critical thinking leads the way towards the aesthetic of the spectacle.

Keywords: Walter Benjamin. Aesthetics. Spectacle. Critique. Fragment.

LISTA DE ABREVIATURAS DA OBRA DE WALTER BENJAMIN

A&P – *Aesthetics and Politics*

C – *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*

GS – *Gesammelte Schriften*

PA – *Passagens*

SW – *Selected Writings, 1938-1940*

WB1 – *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*

WB2 – *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*

WB3 – *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. LITERATURA E ESPAÇO URBANO	18
2.1. DO LADO DE CÁ DO BULEVAR	18
2.2. DO LADO DE LÁ DO BULEVAR	19
2.3. O BULEVAR INTEIRO	20
2.4. O HABITANTE DO BULEVAR	23
2.5. O HERÓI DO BULEVAR	26
2.6. A VISTA DO BULEVAR	28
3. ARQUITETURA E EXÍLIO	32
3.1. O IMPÉRIO DAS FORMIGAS	32
3.2. PLACE DE LA CONCORDE: OBELISCO	36
3.3. APAGUEM OS RASTROS!	41
4. PINTURA E IDEOLOGIA	48
4.1. ALARME DE INCÊNDIO	48
4.2. DA BELEZA À AUSÊNCIA	51
4.3. MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA	53
4.4. DA REVOLUÇÃO À ACOMODAÇÃO	56
5. AUSÊNCIA DA OBRA-PRIMA E INSTRUÇÕES PARA UMA CONCLUSÃO	63
5.1. LABIRINTO E MINOTAURO	63
5.2. AURA E TÉCNICA	65
5.3. MÃO E OLHO	70
5.4. O RETRATO DE KAFKA E A ÚLTIMA OPERAÇÃO DE DOBRA	78
6. ANOTAÇÃO PÓSTUMA	82
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement et la conscience vides.
(MONTAIGNE, 2002, p. 244)

Este é um ensaio filosófico. É bom avisar, para que se façam sentir o peso dos séculos – para que desde já se adote aquela postura solene e meditativa, um pouco pomposa, uma das mãos no queixo, isto, esta postura auto-importante que a palavra *filosofia* parece inspirar. Se houver uma toga à disposição, não hesite em vesti-la (um bom figurino apenas acrescenta verossimilhança ao peso dos séculos).

Este é um ensaio filosófico dedicado à memória de Ludwig Wittgenstein, o que é, em si, igualmente pomposo, e talvez um pouco menos solene, porém sem dúvida digno de nota. Posto de forma mais precisa, como convém à filosofia, este ensaio filosófico é tributário de um momento específico de seu pensamento: o momento em que o filósofo austríaco percebeu que de nada adiantaria construir uma complexa linguagem artificial para tentar abarcar e superar as ambiguidades do cotidiano, mas sim abandonar este ideal de perfeição e simplesmente (o que não é, claro, nada simples) observar o uso que as pessoas davam à linguagem na vida cotidiana. Observar e refletir, observar e refletir – e deste incansável e obsessivo trânsito nasceu o *Segundo* Wittgenstein, embora o próprio não o tenha sabido em vida e tenha morrido crendo-se uno: o bem-comportado *Segundo* foi-lhe conferido postumamente, por círculos acadêmicos que costumam ter por esporte predileto o estabelecimento de quadrados teóricos firmemente delimitados e dóceis cronologias.

Este é um ensaio filosófico dedicado à memória de Ludwig Wittgenstein, porém interessado no legado da chamada Escola de Frankfurt. Pois a Escola de Frankfurt ilustra uma passagem semelhante àquela perpetrada por Wittgenstein, e que bem exemplifica o tônus e a tônica da filosofia do século 20: uma filosofia que deixou de ser apenas uma clarificação de linguagem, tediosamente classificando enunciados como ‘verdadeiros’ ou ‘falsos’; uma filosofia que abandonou a parcela mais nociva de sua pretensão científica justamente para poder falar de enunciados dos quais não se pode dizer – ou os quais não se resumem a – V e F; uma filosofia que não abriu mão de seu trabalho conceitual mais duro, mas soube acompanhá-lo de uma flexibilidade que, em lugar de segregá-la, deu-lhe liberdade para falar do mundo real. A Escola de

Frankfurt ilustra um momento na história da filosofia em que ela, a filosofia, deixou de significar a resolução de questões que se esgotam nela mesma e passou a acolher um maior grau de instrumentalização. Em outras palavras, palavras mais dialéticas, uma filosofia que superou e conservou suas dimensões teórica e concreta e pôde sintetizá-las em uma outra e renovada abordagem.

Este é um ensaio filosófico interessado no legado da Escola de Frankfurt, e, mais especificamente, nas aventuras de Walter Benjamin. E *aventuras* não é um mau termo, pois este ensaio filosófico tratará, dentro dos limites e do bom-senso da discussão filosófica, incorporar às suas teses centrais alguns elementos biográficos do pensador alemão. Biografismo e psicologismo são manobras abjetas quando operadas em excesso ou aquecidas por aquele fervor freudiano que terá, em pouco tempo, reduzido tudo a falos e pulsões e mães – motivo pelo qual se propõem aqui pequenas e cirúrgicas incisões: breves relatos dos exílios de Benjamin, sua famosa (e romantizada) travessia da fronteira franco-espanhola, os dias e anos que sucederam sua morte, bem como de intermitentes recursos à sua correspondência íntima (inclusive em alemão, o que costuma despertar o perdão acadêmico por eventuais falhas anteriores). A inclusão de tais passagens tem por objetivo estabelecer um amplo panorama da ressonância do pensamento de Walter Benjamin, além de funcionar como um constante e poderoso lembrete do período histórico de onde fala o filósofo: entre o ápice pós-hegeliano da segunda metade do século 19 e a conturbada e violenta primeira metade do século 20. As cirúrgicas inclusões biográficas tencionam lembrar o leitor justamente da concretude que há por trás do texto teórico (um texto nunca é apenas um texto), e a barbárie que ameaça (e impulsiona) cada movimento empreendido pelo homem. Falar não apenas da obra de Benjamin, mas de sua vida, funciona como um *memento mori*: a filosofia (a filosofia que interessa a este ensaio filosófico) não faz concessões, e leva às últimas consequências a análise de sua época, de sua realidade. Do contrário é outra coisa, é roteiro para novela, é pauta de uma revista de tricô.

Este é um ensaio filosófico que se origina das ruínas, da concretude dos destroços e da paisagem urbana da cidade moderna. Nas palavras de outro dos mais instigantes pensadores do século 20, e que mereceria ser melhor estudado no Brasil, Siegfried Kracauer, a proposta de Benjamin é por uma filosofia das ideias, contra a filosofia universalizante e abstrata, que assegure a “plena concretude” e corrobore “a estrutura descontínua do mundo”:

Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin. [...] O seu material próprio é o que passou: para ele, o conhecimento nasce das ruínas. Aqui, portanto, não se prepara para salvar o mundo vivente; muito mais, aquele que medita salva fragmentos do passado. [...] Com Benjamin a filosofia reconquista uma precisão de conteúdo, o filósofo passa a ocupar 'aquele posto nobre entre o pesquisador e o artista'. (KRACAUER, 2009, pp.280-285)

Este é um ensaio filosófico que aprecia a ideia um tanto pretensiosa (mas agora já é tarde demais para isso) de estar a meio-caminho entre pesquisa e arte. Contudo, mais do que isso, este é um ensaio filosófico que tem a mesma mentalidade de um cão bem adestrado, um para o qual a fidelidade ao dono é de suprema importância. De maneira que, ao ser tributário do pensamento de Walter Benjamin, este ensaio filosófico também lhe é fiel do ponto de vista formal¹. É neste sentido que este ensaio filosófico se propõe fragmentário: porque a própria obra de Benjamin o foi. Se desejássemos um texto monolítico, recorreríamos sem dúvida a Kant. Não recorreremos, e tampouco imporemos elementos estilísticos completamente alheios ao filósofo em análise (nas modestas medidas de alguém que não possui a iluminação profana e genial de um Walter Benjamin). Um bom exemplo da voz altamente literária de Benjamin pode ser encontrado no volume *Rua de mão única*, que funciona também como uma espécie de guia para os aspectos formais empregados neste ensaio filosófico em sua pretensiosa busca pelo diálogo entre pesquisa e arte, em sua pretensiosa busca pela voz de Walter Benjamin.

Este é um ensaio filosófico embora a linguagem empregada renegue (mas muito educadamente, por favor) uma certa fleuma filosófica. E isto porque, além das motivações acima mencionadas, este ensaio filosófico transitará pelas áreas da literatura, da arquitetura, das artes visuais, da fotografia e do cinema, e caberá a ele, ao ensaio, dar o devido espaço a cada uma dessas manifestações estéticas, como o fez com maestria o maestro Benjamin. A linguagem, portanto, não poderá soterrar a estética com jargões, frases prontas e estruturas abafadas. O papel da filosofia (o papel da filosofia que interessa a este ensaio filosófico) é justamente o de abrir janelas, ventilar ambientes, e não o contrário.

¹ 'Forma' e 'conteúdo' são conceitos aqui utilizados sem fins de problematização. O próprio Benjamin os recusava, considerando-os uma oposição "estéril", e preferindo tomar de empréstimo de Goethe o termo 'teor' (*Gehalt*) (vide BENJAMIN, 2011, p.13).

Este é um ensaio filosófico ciente da barbárie, mas receoso da política. É improvável falar da Escola de Frankfurt sem fazer menção ao marxismo, e muito difícil analisá-la em profundidade sem lançar mão do vocabulário marxista. Improvável, difícil, mas não impossível – isto é, se aceitarmos compreender o marxismo como uma espécie de gíria. Hemingway disse certa vez que toda gíria deveria ser evitada, uma vez que era apenas questão de tempo até que azedasse². O marxismo azedou, como azedou, em alguma medida, qualquer teoria política que não tenha vivido maio de 1968 e novembro de 1989. Analisadas desde a primeira década do século 21, tais abordagens não mais condizem plenamente com a realidade, porém isso não significa (está longe de significar) que os pensadores que aderiram a tais teorias políticas tenham caído em obsolescência. Muito pelo contrário: a filiação política pode servir como um filtro, um teste imposto pelo tempo – todo aquele pensador que se mantiver atual e relevante em décadas muito distantes das que foram as suas é um pensador que merece ser atualizado e redescoberto. Do contrário não se tratava de reflexão, mas de panfletagem – e, para estes, o esquecimento é o melhor consolo. Ao tomar o pensamento de Walter Benjamin, em grande medida, e da Escola de Frankfurt, em menor medida, será mantido o uso do jargão marxista, porém, simultaneamente, se o acompanhará com notas de rodapé e observações que terão por fim ampliar e atualizar *possíveis* significados de tais termos para os dias atuais, mostrando sua relevância para além do materialismo histórico e das lutas de classe³.

Este ensaio filosófico não é nem anti-, nem pró-Marx, mas a favor do pensamento crítico, a favor da filosofia como campo de mediação de ideias.

Portanto Benjamin, e não outro integrante da Escola de Frankfurt, e portanto filosofia, e não outra disciplina das chamadas ciências humanas. A tais esclarecimentos se presta o território artificial da *introdução*, esta espécie de composição em estado de suspensão onde os mesmos elementos que surgirão no texto são didaticamente antecipados, estragando a surpresa, diminuindo consideravelmente o impacto teórico. A introdução compartilha o *modus operandi* do tio bêbado em festas de família: expõe em

² “Try and write straight English; never using slang except in Dialogue and then only when unavoidable. Because all slang goes sour in a short time. I only use swear words, for example, that have lasted at least a thousand years for fear of getting stuff that will be simply timely and then go sour.” (PHILLIPS, 2004, p.82)

³ A esse respeito, recomenda-se a leitura do ensaio *Será que Benjamin devia ter lido Marx?*, do historiador da arte britânico T.J. Clark (2007).

um par de linhas e de forma abrupta aquilo que se gostaria de ir revelando aos poucos (ou aquilo que jamais se gostaria de revelar).

Dentro desse espírito catalisador, convém elencar algumas palavras mais em defesa do título do presente ensaio filosófico e, sobretudo, da engenharia de sua tese central (sua subdivisão em capítulos temáticos; suas insistentes notas de rodapé; suas citações bibliográficas abreviadas; seu pendor barroco por uma eventual citação em francês que poderia muito bem ser traduzida, mas não será; sua pretensão labiríntica; seu apelo fragmentário; seu abuso dos travessões e dos dois pontos). Começemos pelos dois pontos:

A ESTÉTICA DO ESPETÁCULO: WALTER BENJAMIN: FRAGMENTOS

É fundamental compreendê-los, os dois pontos, em sua acepção mais benjaminiana: a do elogio do fragmento, a da conexão súbita entre duas sentenças, a do efeito-surpresa que confere novo fôlego à leitura. Os dois pontos, em Benjamin, abrem o texto para o inesperado: qualquer coisa pode sucedê-los: um chiste irônico, uma frase de efeito, uma conclusão arrasadora. Os dois pontos representam o penhasco da linguagem, diante do qual não resta ao leitor senão deixar-se cair e confiar na mão do escritor. A filosofia de Benjamin é também a filosofia dos dois pontos, da ambiguidade desses dois pontos: tanto brusca quanto arejada, ao mesmo tempo lógica e contraditória (e apesar disto, contradição das contradições: fundamentalmente coerente). Os dois pontos substituem conjunções enfadonhas como 'todavia' e 'não obstante' e, em troca, oferecem nada, o que significa dizer que oferecem tudo: cabe ao leitor completar o significado daqueles dois pontos; cabe ao leitor integrar-se ativamente ao texto e partilhar de sua simbologia. Os dois pontos convocam, fisgam o leitor – e então a mão de Benjamin o empurra penhasco abaixo.

Não, portanto, um maneirismo monográfico, mas a preservação de um espaço indeterminado e labiríntico (o sinal gráfico de dois pontos é um palíndromo que não deixa marcas, um fragmento que não indica nenhum sentido preferencial). Fragmento e labirinto são dois outros elementos-chave, uma vez que a construção do texto como um todo prevê, pretensiosamente, múltiplos portões de acesso. À maneira de um quebra-cabeças conceitual (um *Jogo da amarelinha* benjaminiano), não há ordem “correta” para a leitura dos quatro capítulos. Idealmente, os capítulos deveriam ser lidos lado a lado, sobrepostos, em pleno diálogo (como tentou, com

algum grau de êxito, o premiado ficcionista sul-africano J.M. Coetzee em seu *Diário de um ano ruim*). Por uma impossibilidade física, todavia (e pela ausência de um prêmio Nobel para validar qualquer anarquismo metodológico), optou-se por uma ordenação didática: o nível de exigência conceitual eleva-se, embora muito discretamente, de um capítulo para o seguinte. E, apesar de serem múltiplos os portões de acesso, cabe apenas ao leitor localizar as saídas (motivo pelo qual a *conclusão* não cumprirá com seu papel de bengala hermenêutica, resumindo em um par de linhas o que se tentou explicar durante dezenas de páginas cuidadosamente redigidas. Conclusões são ofensas à inteligência do leitor).

O que nos conduz ao derradeiro, e mais complexo, esclarecimento preliminar, o último arroz-de-festa (também conhecido como *leitmotiv*) deste ensaio filosófico: a tese central. Tudo o que foi anteriormente dito, e tudo o que será posteriormente acrescentado, tem por fim estabelecer relações com a – e aumentar o alcance da – tese central: a *estética do espetáculo*. Não se trata de um conceito cunhado pelo próprio Benjamin, porém por ele exaustivamente abordado. Sob a alcunha de *estética do espetáculo*, subsumem-se os principais temas tratados pelo filósofo alemão, os quais serão gradativamente introduzidos ao longo de cada capítulo, conforme a ênfase e as especificidades de cada uma das cinco linguagens estéticas aqui selecionadas. De modo que serão evitadas as introduções prematuras, para que estas possam ocorrer em seu devido tempo e lugar. Ao invés disso, propõe-se uma apresentação mais aprofundada do que se entende por *estética do espetáculo*⁴.

Porventura de imediato não transpareça, porém estamos diante de um conceito bastante pessimista. A vaga e romantizada ideia do espetáculo pode até soar bonita, emocionante, porém suas engrenagens são apocalípticas. Os bastidores do espetáculo são como cozinhas de restaurantes: mais vale não conhecê-las, não se aventurar por entre panelas imundas e ambientes abafados e infrações sanitárias, sob o risco de perder para sempre o apetite. Por isso o amador é *amador*: apenas aquele que não frequenta as cozinhas do mundo pode continuar a amá-lo cegamente, idealizadamente. O olhar que se debruça do outro lado das cortinas é o olhar da reflexão crítica, da coragem diante do desencanto, da aceitação do nojo.

“Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas” (WB1, p.74). O

⁴ Importante ressaltar que esta discussão continua ao longo do texto, não encerrando-se nem exaurindo-se aqui.

espetáculo conforta, tranquiliza, apazigua. O espetáculo instaura a rotina, a melancolia dos domingos à noite, e o faz discretamente, em silêncio. O espetáculo é aquilo que se opõe à crítica – ou seja, o evento que causa barulho mas não reflexão. Ele é tão-somente o que ele é: um espetáculo, e nada mais, como fogos de artifício que mesmerizam e então somem sem nada terem deixado para trás (além de um eventual buraco na camada de ozônio). O espetáculo não acompanha o trabalho da memória com a virtude do entendimento. Ele limita-se a pontuar um dia, uma década, uma vida, sem acrescentar à experiência do espectador. Há registro mas não há brilho, e no dia que um eventual espectador comentar com outro sobre os fogos de artifício da virada do ano, talvez o outro se lembre, mas mais provavelmente não será capaz de distingui-los dos fogos de um outro ano qualquer, e, mesmo que saiba, não terá como continuar a conversa porque nada haverá a se acrescentar: o espetáculo satisfaz-se em si mesmo. Na melhor das hipóteses (e que péssima hipótese será esta), o interlocutor contribuirá ao diálogo dizendo que sim, que eram bonitos, e a conversa deixará na boca o mesmo gosto amargo de alimentos excessivamente industrializados, quando exaurido o efêmero efeito do sal e do açúcar.

“Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”, escreveu certa vez o crítico literário Antonio Candido (2008, p.13). Não é a intenção, aqui, a de esboçar um panorama quase apocalíptico que exija a extração do *sentido último* de cada ação, ou proibir e condenar os pequenos e despreocupados prazeres cotidianos. Extremismo algum pode ser benéfico, e não se proporá uma filosofia da racionalidade pura, nem tampouco uma da sensorialidade (ou da sensualidade) absoluta (não se insistirá neste tipo recorrente de dogmatismo, de polarização). O objetivo é justamente o de demonstrar como ‘espetáculo’ e ‘crítica’ constituem pólos opostos *mas* curiosamente complementares, pólos que demandam constante reavaliação – do contrário, como se costuma observar, é o lado mais frágil da equação, o lado crítico, que sofre os mais nefastos revezes, as mais permanentes aniquilações. É nessa polaridade, nessa tensão entre os dois pólos, onde “se localizam a reflexão e a ação” (WB1, p.77) – e é uma filosofia a meio-caminho entre reflexão e ação que interessa a este ensaio filosófico.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. (WB1, p.196)

“Não há nada de tão grave com que não possamos conviver durante algum tempo” (WB1, p.58), sentenciou, em 1930, o profeta Benjamin. A extrema capacidade de adaptação a novas realidades, a diásporas e guerras e desastre climáticos, é a marca indelével do ser humano: ao mesmo tempo a razão de sua sobrevivência e de sua falência crítica. Pois se em um primeiro momento ‘conviver’ significa ‘sobreviver’, no longo prazo converte-se em ‘acomodar’, e tudo o que um dia foi ganho passa a ser perdido. Da acomodação nasce o espetáculo, seja ele ético, político, estético, e os erros do passado convertem-se em erros do presente (a derrota em uma guerra converte-se em mais tanques enfileirados à espera da seguinte; as expressões artísticas são desprezadas enquanto contemporâneas, endeusadas quando enfim históricas; o nazismo vira neo-nazismo; as ditaduras do passado começam a suscitar algum grau de saudosismo – “ah, que bom que era...”). O espetáculo assume ares de soberba crítica, de autoconfiança em excesso, de miséria da reflexão. Ele solapa aquela que deve ser a tarefa mais urgente do indivíduo moderno: “chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo” (WB1, p.131).

O espetáculo rechaça o novo, o desconhecido, e instaura o já-visto, o bem-comportado. Ele não tem por função transformar a realidade, e sim apenas descrevê-la (WB1, p.117), tranquilizar o espectador e impedir a plena consciência da pobreza de seus dias iguais (o espetáculo é como uma mãe super-protetora que tece uma rede invisível entre o filho e o mundo). Ao propor-lhe filmes sobre emoções genéricas, pastiches de obras-primas do passado, versões edulcoradas de romances impressos, o espetáculo limita-se a “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo”, uma manobra fadada ao infinito enquanto for abastecida por artistas “rotineiros” (WB1, p.128).

Acomodação, rotina, domesticação: o espetáculo retira da arte sua alma, seu valor revolucionário, e pratica com ela uma espécie de *dumping* crítico, devolvendo-a ao mercado a “preços vis”, convertendo-a em “objeto de diversão urbana” (WB1, p.77). O espetáculo é a saturação da arte: “transforma em excitações tudo o que toca” (WB1, p.132), banaliza, esvazia, subtrai a experiência. O espetáculo não propõe “uma renovação autêntica” da vida, “e sim uma galvanização”, um divertimento inócuo sem qualquer validade, pois “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (WB1, p.115).

Analisada muito de perto, a estética do espetáculo é esquizofrênica: ao propor vivências de segunda mão (a velha polarização entre bem e mal, sem qualquer nuance), ao requestrar técnicas obsoletas do ponto de vista crítico (uma natureza-morta pintada cem anos depois, sem qualquer constrangimento), ela se furta completamente da coincidência entre ação e mundo. Ela é o equivalente artístico do paciente internado que clama, jura, insiste ser Napoleão – porém, ao contrário da medicina (que não se vexa em prescrever remédios), a arte permite que a doença se alastre, contamine o público de forma definitiva, torne eterna a máxima benjaminiana: “Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo” (WB1, p.188).

O recorte que fazemos aqui da filosofia de Benjamin visa organizar um elogio da crítica, isto é, um elogio da arte verdadeiramente propulsora, desafiadora, a arte digna de seu nome. Uma arte que preserva a força transformadora do “recolhimento”, em oposição à simples e não-comprometida “distração” (WB1, p.191). Uma arte que não aceita atalhos e saídas fáceis, mas acolhe uma dose de contra-senso, esta “marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão” (WB2, p.264). Uma arte capaz de inserir-se nos meandros da economia e da política para sabotá-los de dentro, sempre que necessário (WB1, pp.29-30). Uma arte ciente de que não há cultura sem barbárie (WB1, p.225). Uma arte que imponha ao artista e ao público uma fundamental exigência: “a reflexão” (WB1, p.134), e uma reflexão que vincule-se à experiência de cada indivíduo, para que esse indivíduo possa dar um pouco de humanidade à massa de consumidores, “que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro” (WB1, p.119).

Porventura novamente não transpareça, porém estamos diante de um cenário decididamente pessimista.

2. LITERATURA E ESPAÇO URBANO

Honoré de Balzac (1799-1850) – Alexandre Dumas, pai (1802-1870) – Émile de Girardin (1802-1881) – Victor Hugo (1802-1885) – Georges Eugène Haussmann (1809-1891) – Edgar Allan Poe (1809-1849) – Iluminação a gás (1820) – Charles Baudelaire (1821-1867) – Fiódor Dostoievski (1821-1881) – Folhetim (1836) – Marcel Proust (1871-1922) – Iluminação elétrica (1878)

2.1. DO LADO DE CÁ DO BULEVAR

Pois os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoievski. (WB2, p.15)

Paris, *circa* 1836: Émile de Girardin lança o *La Presse* e a época dourada do periódico impresso tem seu início. Émile de Girardin que foi uma espécie de *self-made man* napoleônico, tendo dividido seu tempo entre fundar jornais e duelar com cavalheiros cujas honras ofendera aqui e ali. De uma mão, foi responsável pelas publicações dos primeiros textos de Honoré de Balzac e Alexandre Dumas pai, em 1825, no jornal *La Mode* (MIRECOURT, 1869, p.35); de outra, baleou fatalmente o adversário que ousou alvejá-lo na coxa durante um duelo (MIRECOURT, 1869, p.48). Havia muito mais corpo-a-corpo na literatura de então, e um preço a se pagar por certas filiações literárias.

É também no preço a se pagar que o *La Presse* subverte a até então vigente lógica do mercado editorial francês: numa época em que os jornais não podiam ser comercializados avulsamente, em bancas, o *La Presse* reduz a 40 francos anuais o preço de sua assinatura, a metade do valor praticado pela concorrência (GUILLAUMA, 1988, p.12). Porém não o faz impunemente: a 40 francos anuais, o novo empreendimento não seria capaz de cobrir a totalidade de seus custos operacionais, e o risco de perder dinheiro (motivo sem dúvida muito mais premente que uma eventual paixão pela literatura) leva Girardin a introduzir duas inovações

decisivas em seu negócio: o anúncio (o *réclame*) e o romance-folhetim. Quando se há um preço a pagar, não é surpreendente que as decisões escapem do âmbito artístico para dependerem exclusivamente do mercantil.

E isto foi apenas isto – em um século tão movimentado quanto foi o décimo nono, um século que testemunhou a invenção de locomotivas (cortesia de George Stephenson) e revólveres (cortesia de Samuel Colt), que diferença poderiam fazer duas pequenas inovações circunscritas à bidimensionalidade de uma folha de papel? Toda, sugere Walter Benjamin, um século mais tarde. Em texto publicado em 1938, e referindo-se justamente ao *La Presse*, o filósofo alemão constata o movimento ascendente no qual fora lançada a literatura: “as belas-letras lograram um mercado nos diários” (WB3, p.23). Benjamin não se vexa em recorrer a números (números!) para sublinhar o mercantilismo subjacente a um tal movimento: se “em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal, em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil” (WB3, p.23). Havia (alguma) literatura, sim – Balzac, Dumas, Hugo –, mas havia também uma nova lógica de consumo da palavra impressa: “a informação curta e brusca começou a fazer concorrência ao relato comedido. Recomendava-se pela sua utilidade mercantil” (WB3, p.23).

A palavra impressa destituída de seus últimos fiapos de inocência – restava saber se um mundo que ruía ou outro que surgia.

2.2. DO LADO DE LÁ DO BULEVAR

Paris, *circa* 1852: a revolução urbanística da cidade tem seu início. Durante 18 anos (1852-1870), o político e funcionário público Georges Eugène Haussmann, no melhor espírito cartesiano, orchestra a impensável tarefa de atravessar a capital francesa com bulevares, largas calçadas e comportadas praças. Segundo Benjamin, Haussmann

realizou sua transformação da imagem da cidade de Paris com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do provir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos (WB3, p.84)

A cidade-luz é convertida em canteiro de obras: pás descem às raízes da cidade e dão forma a uma outra ordem sócio-política (ou a manutenção de uma mesma, mas reorganizada, instalada em novos prédios de cúpulas douradas cintilantes); novos focos de tensão eclodem e velhos vícios se sedimentam. (Reflexo dos novos tempos, ou marco da metade do caminho desta Paris posta às avessas, Victor Hugo publica em 1862 sua obra-prima, *Os Miseráveis*.) Benjamin, atento, escreve:

No início da década de [18]50, a população parisiense começou a aceitar a idéia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. Pode-se supor que, em seu período de incubação, essa limpeza fosse capaz de agir sobre uma fantasia significativa com tanta força, se não mais, quanto o espetáculo dos próprios trabalhos urbanísticos (WB3, p.85).

A expurgação da imagem urbana; o espetáculo dos trabalhos urbanísticos – definitivamente um novo mundo que surgia.

2.3. O BULEVAR INTEIRO

O espetáculo dos trabalhos urbanísticos – pois que o bulevar instaura na cidade uma nova dinâmica: veloz, urbana, fundamentalmente moderna. As ruelas escuras, insalubres e estreitas são convertidas em largas vias iluminadas a gás; praças oferecem bancos, espaços de convívio, jardins milimetricamente podados (à francesa, *évidement*). A cidade reinventa-se – Paris ganha na base da pá e do suor os contornos da hoje mítica e cerebral Paris. E com a cidade, também os periódicos: também os periódicos devem dar prova de pertinência e de sintonia urbana. A cidade passa a oferecer-se como assunto, como uma fonte primeira, privilegiada e rica em “mexericos urbanos, intrigas do meio teatral e mesmo ‘curiosidades’” (WB3, p.24), e os periódicos somente seriam capazes de manter “o aspecto a cada dia novo e inteligentemente variado da paginação, no qual residia uma parte de seu encanto” (WB3, p.24), se lograssem refletir o dinamismo desta nova geografia urbana.

A palavra impressa – já encurtada pelas pressões mercantis – passa também a falar do cotidiano mais próximo do leitor: de rápido consumo, de fácil identificação. Nasce aí o que Benjamin chama de “imprensa do bulevar” (WB3, p.24). Era no bulevar que o leitor “tinha à disposição o primeiro incidente, chiste ou boato” (WB3, p.25), e era ali por onde um maior número de pessoas circulava. Em cafés e bistrôs,

ao redor de mesas, acompanhadas ou não por uma garrafa de vinho (francês, *bien sûr*): eis os locais privilegiados do debate das notícias diárias. Com a redução do preço de assinatura, os periódicos se tornam dependentes da renda advinda dos reclames, e tanto mais gente tomasse contato com os anúncios impressos a cada página, tanto mais lucro gerariam. Ao habitante desta cidade em obras, desta cidade que era aos poucos convertida em luz, o pedido era claro e distinto: reagir ao periódico, comentá-lo, maldizê-lo, pedir mais uma garrafa de vinho e virar mais uma página. A informação do jornal deveria ser atrativa, estar ao alcance dos dedos. O silêncio não faria vender mais quotas de anúncio.

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele dismantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção (WB2, p.55).

Não apenas o vinho, como também o circo: eis o artista, o escritor, que através de sua pena cria capítulos cujas tramas só são desvendadas no capítulo seguinte, e então no seguinte, e então ainda no seguinte – o leitor ali, segurando a respiração. Eis no bulevar “a assimilação do literato à sociedade” (WB3, p.24). Eis o folhetim: no limite, a conceder ao escritor uma função social bastante clara, embora artisticamente ambígua. Através do folhetim, este gênero apesar de tudo – alertanos Benjamin – “radicalmente pequeno-burguês” (WB3, p.34), a literatura pôs em andamento dois movimentos. Em um primeiro momento, vanguarda: questionou sua posição e seu papel ao abandonar um meio consagrado e – com o perdão da expressão, fazemo-lo por Benjamin – *pequeno-burguês* (o livro), para propor-se como experiência da massa e da urbe (o periódico). Balzac e Dumas, para dar dois exemplos de folhetinescos de primeira hora, aumentaram a difusão e a inserção da literatura no cotidiano através das páginas impressas dos jornais.

Em um segundo momento, todavia: acomodação. As conquistas das primeiras gerações de folhetinescos foram cristalizadas pelas gerações subsequentes, e os textos passaram a acomodar-se dentro de uma fórmula pronta e previsível (dando origem à acepção menos gloriosa que hoje em dia guardamos do termo ‘folhetim’). O que havia de instigante na inserção de formas altamente narrativas dentro do âmbito informativo e superficial do periódico foi perdido quando também a literatura passou a

optar pelo superficial, pelo facilmente assimilável, pela “linha da menor resistência possível entre os consumidores” (ADORNO, 2003, p.158). Estes dois movimentos demonstram justamente a dinâmica dos dois pólos de uma mesma cultura: o pólo crítico, que desafia, e o pólo do espetáculo, que repete.

Dois pólos, portanto: informação e narrativa; periódico e livro. “Nem todos os livros se lêem da mesma maneira,” propõe um espirituoso Benjamin. “Romances, por exemplo, existem para serem devorados. Lê-los é uma volúpia da incorporação. Não é empatia. [...] Ao comer, se for preciso, leia-se o jornal. Mas jamais um romance. São obrigações que se excluem” (WB2, p.275). À informação caberia o império do fisiológico; à narrativa, o da cura:

A criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. [...] A cura através da narrativa [...]. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração (WB2, p.269).

A narrativa impulsiona, recria-se com o tempo. A atitude de Balzac e Dumas é uma de transgressão: impor uma quebra onde havia apenas continuidade; sugerir ruptura entre um anúncio de espartilhos e uma nota sobre um criminoso guilhotinado.

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. [...] A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. (WB2, p.276⁵)

Balzac e Dumas representam o folhetim antes do folhetim – a força breve de uma literatura que não se deixa facilmente dobrar, como facilmente se dobra um jornal lido: esquecido sobre a mesa, não faz mais que indicar sutilmente o elemento que está na raiz de dias e histórias pouco notáveis: a redução da experiência da realidade. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (WB1, p.203) – e a

⁵ Uma versão semelhante desta passagem pode ser encontrada também em WB1, p.203.

informação mercantil não faz senão instaurar-se como uma barreira entre homem e mundo: um mundo por demais controlado, e um homem por demais automatizado.

Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução [da experiência da realidade]. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornecesse, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (WB3, pp.106-107)

O jornal ficou esquecido sobre a mesa, mas algumas ideias não se deixam tão facilmente dobrar.

2.4. O HABITANTE DO BULEVAR

Entre 1836 e 1870, Paris deixa de ser Paris para ser *Paris*. *Paris* em itálico, iluminada, efervescente, reinventada ao redor de uma dinâmica urbana que dá origem a uma nova geração de escritores – “a geração de Baudelaire” (WB3, p.34). A geração de Baudelaire não acompanha somente a ascensão e o ocaso do folhetim enquanto vanguarda literária, como também – e sobretudo – acompanha a trajetória da renovação da capital francesa: “Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos” (WB3, p.34). Dizer ‘proteção contra os veículos’ significa dizer ‘segurança do pedestre’, significa afirmar que o habitante do bulevar passa efetivamente a descer à rua e habitá-la, como nunca antes pôde fazer plenamente. Eis a ocupação das calçadas; eis o surgimento de uma figura-chave do século 19: o *flâneur*.

“A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (WB3, p.35). Este burguês⁶ que lê o folhetim sobretudo depois de tornado vazio de significados, que não desperdiça ocasião para deliberar sobre as idades de consumo dos mais

⁶ O termo ‘burguês’ está historicamente comprometido pelo discurso marxista e suas variantes – seu emprego, aqui, busca preservar a coerência do texto benjaminiano. Deste modo, sugere-se compreender ‘burguês’ não por sua condição sócio-financeira, mas por seu espírito domesticador – o burguês benjaminiano é todo aquele que opta pelo vazio do espetáculo e tenta, de lá, adaptar o mundo ao seu redor.

variados tipos de conhaque, e que prefere sua arte comodamente etiquetada em paredes, em ambientes climatizados. Quando Benjamin afirma que o folhetim tornou-se um gênero ‘pequeno-burguês’, ele refere-se justamente a uma mentalidade que domou o que havia de crítico na inserção de um texto altamente narrativo dentro da lógica superficial do periódico: “Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes” (WB3, p.43). A acomodação da arte é o medo da cidade: fechar-se dentre quatro paredes na tentativa de preservar valores que rapidamente encontravam sua obsolescência (e um copo de conhaque entre os dedos). E quando esta mentalidade quis buscar conforto em espaços fechados, o *flâneur* ergueu-se para subvertê-la: tendo descido às ruas, tendo passado a habitar os bulevares, o *flâneur* os converteu “em interiores” (WB3, p.35).

Baudelaire representa a literatura que soube apropriar-se da rua, fazê-la urbana. Este (nada) simples movimento de afirmar a coincidência entre arte e mundo reinstaura o componente crítico ausente, pavimentando o caminho para o bordão surrealista formulado por Breton, e citado pelo próprio Benjamin: “La rue... seul champ d’expérience valable” (WB2, p.198). “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?” pergunta-se Baudelaire, em citação de Benjamin. “Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?” (WB3, p.37).

Em termos mais amplos, a manobra iniciada por Balzac e Dumas encontra continuidade em Baudelaire: a contraposição radical ao ideal romântico (WB3, p.73). Esquecido seria o idílio utópico das verdejantes paisagens, dos dourados campos de trigo e das pequenas vilas rurais, de rouxinóis e cachoeiras e pilhas de feno displicentemente espalhadas pelos campos. Toda a literatura diria respeito à realidade concreta ou não seria. Caberia à literatura – e, por extensão, à arte como um todo – abrir-se ao urbano, à experiência dos bulevares e da multidão. E abrir-se ao mundo significava acolher a massa – acolhê-la *criticamente*.

...à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas procede de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que já por volta da transição para o século XIX é

destacada num relatório policial: ‘É quase impossível – escreve um agente secreto parisiense em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém’. Aqui, a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (WB3, p.38)

Assim como a arquitetura moderna cria espaços que privilegiavam o anonimato, efeito semelhante é engendrado pela massa: diferentemente das pequenas (e, talvez, ainda idílicas e românticas) cidades do interior onde todos se conhecem, do prefeito ao padeiro ao amante da Marquesa (em sua casa de campo), as novas aglomerações urbanas convertem-se em macrocosmos do anonimato. O habitante desta cidade, o habitante do bulevar, assemelha-se ao ator de cinema mudo, para quem o gesto significa tudo e as palavras, quando muito, não passam de um adendo à imagem. Elas interrompem o fluxo apenas para confirmar o próprio fluxo, de forma tautológica. O gestual do habitante do bulevar exprime, de um único golpe, a necessidade de provar sua identidade e a desnecessidade de explicá-la.

À maneira do ator, que se dirige apenas à câmera, mas sabe-se controlado por uma massa anônima e invisível (WB1, p.180), também o habitante da cidade deve dar constante prova de si para, devidamente controlado, poder finalmente usufruir de seu anonimato. Pois a cidade moderna não mais constitui uma experiência verbal – o contato que o homem mantém com o outro é puramente residual: a respiração do sujeito que o precede na fila, o silêncio constrangido dentro dos recém-inventados elevadores modernos. Não mais é necessário dizer-se a realidade para compreendê-la – ela passa a ser um processo fundamentalmente visual, um conjunto de reações a estímulos imediatos, como a de um ator perante as deixas que lhe são fornecidas. Do ator – e, por extensão, do habitante do bulevar – não é exigido *sentir* a experiência de suas ações, mas apenas executá-las corretamente.

De onde a necessidade de abordar *criticamente* a massa: descer até ela e inserir-se nos processos cotidianos, analisando-os a partir de um ponto de vista criativo, criador. Eis, novamente, Baudelaire: amar a solidão, mas querê-la na multidão (WB2, p.47). Eis a figura do *flâneur*, este instigador das multidões que, em última análise, propõe uma experiência do cotidiano que impeça a desumanização das identidades, a criminalização das narrativas. Afinal de contas, lembra-nos Benjamin, “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica” (WB2,

p.73). Contudo, “o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (WB2, p.94).

Antes de mais nada, e apesar de tudo: a criação de heróis.

2.5. O HERÓI DO BULEVAR

No anonimato da cidade, cada esquina representa uma possível cena do crime, e cada homem é um criminoso que precisa dar prova de sua inocência. Acusado de vilipendiar a narrativa, de abraçar cegamente o espetáculo e suas formas vazias, este homem converte-se em caso de polícia, e “...o *flâneur* se torna sem querer detetive” – isto é, “um observador que não perde de vista o malfeitor [e] desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande” (WB3, p.38).

Uma primeira forma de reação a esta transição vertiginosa ao anonimato surge com outro *flâneur*, Edgar Allan Poe – de quem Baudelaire foi tradutor. O gênero policial introduzido por Poe tenciona explodir com os muros desta nova sociedade que surge, deste mundo repentinamente expandido no qual vizinhos deixam de conhecer-se, no qual a familiaridade deixa de ser pressuposto dos relacionamentos humanos. “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (WB3, p.41). Poe, o detetive, deseja rastrear os vestígios ocultos, fazer o caminho inverso e expor os culpados como maneira de inserir ruptura onde há apenas continuidade; estranhamento em meio a um mar de acomodação.

A força do bulevar, todavia, é ambígua: propulsiona tanto quanto cimenta. O gênero policial proposto por Poe não demora até ser extirpado de sua potência narrativa e convertido em subterfúgio. A nova organização urbana, impelida por bulevares e locomotivas, inquieta o habitante da cidade – a velocidade das coisas, a lógica do mundo: há medo em suas arestas. A única maneira de espantar o medo da cidade é movimentar-se tão rapidamente quanto ela. Uma simples viagem de trem converte-se em pesadelo – enquanto move-se o trem, paralisa-se o passageiro: abandonado à sua própria sorte e a seus próprios pensamentos. O medo de estar atrasado, o medo da solidão na cabine, o medo de perder a baldeação, o medo da estação de destino desconhecida (WB2, p.220) – pouco espaço sobra para o que não seja consolo. Este passageiro torna-se cliente preferencial de livrarias de

estação de trem, ricas em livros pobres em narrativa, em romances policiais que não mais questionam, apenas resolvem. “São uma minoria os que, no trem, lêem livros que possuem na estante, em casa” (WB2, p.220). A anestesia de um medo por meio de outro passa a ser a salvação do passageiro: “Entre as folhas recém-separadas dos romances policiais, ele procura as angústias ociosas, de certo modo virginais, que poderiam ajudá-lo a superar as angústias arcaicas da viagem” (WB2, p.220).

Incorporado ao espetáculo da velocidade, o romance policial – à maneira do folhetim – é domesticado e convertido em uma forma previsível e esquemática. A fórmula narrativa idealizada por Poe não tinha por intenção alhear o leitor do mundo, e sim o oposto: lembrá-lo da multidão, afirmá-lo enquanto identidade individual, para então dar forma à massa. “Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão” (WB3, p.45). Quão mais anônima torna-se uma sociedade, tão mais ela precisa ser observada, pensada de forma crítica. O *flâneur* – é dizer: o escritor – não pode furtar-se do mundo: deve humanizar o bulevar à medida que uma mentalidade domesticadora faz justamente o contrário. Nas palavras de Baudelaire, citadas por Benjamin: “Quem é capaz [...] de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil. Um imbecil, repito, e desprezível” (WB3, p.35).

Humanizar o bulevar, convertê-lo em moradia. Além das calçadas largas que protegem contra os carros, Napoleão III – para quem obraava Haussmann – fez instalar por toda Paris um sistema de iluminação a gás, o qual “elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa” (WB3, p.47). Esta luz a gás que bruxuleia, desenha sombras, ao mesmo tempo revela e esconde, mantém algum mistério – este o espírito anti-espetáculo que surge na base do pensamento do *flâneur*. Neste contexto que o escritor, o observador, o detetive coleta material para sua produção, acolhe técnica e massa, busca a potência de uma síntese. Através da construção narrativa, da observação atenta do cotidiano, o escritor propõe uma experiência não-exaustiva de mundo, uma que deixa margem para o leitor construir-se ao redor. Quando não há mais espaço para o leitor em um livro, é porque não há mais mistério, apenas conforto. E o conforto isola (WB3, p.124).

O conforto literário é como uma sala amplamente iluminada, na qual tudo é exatamente tal qual se apresenta – como informação, portanto, e não narrativa. As coisas estão dadas, e não há a fazer senão aceitá-las.

Também Paris caminha em direção ao conforto da clarividência, e em 1878 introduz-se a iluminação elétrica. Se os lampiões a gás preservavam algum mistério na noite, o novo sistema de iluminação pública surge como um “choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica” (WB3, p.48). A multidão “aparece sombria e confusa como a luz na qual se move” (WB3, p.48), e até mesmo a noite é domesticada. Até mesmo a noite pode ser dada como apenas isto, ‘a noite’, como outra coisa mais com a qual o habitante do bulevar não precisa perder tempo decifrando.

(E, do ponto de vista da literatura, começar a não se preocupar é o primeiro dos últimos passos.)

2.6. A VISTA DO BULEVAR

Há sempre uma centelha que resiste, uma ideia que vinga. O herói-detetive de Poe e Baudelaire mantém-se vivo, espia por detrás de pesadas cortinas de veludo, mergulha mais um bolinho na xícara de chá e rabisca longas e circulares frases numa caligrafia igualmente labiríntica. “Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores” (WB1, p.44). Marcel Proust pertence a uma terceira geração, uma que surge e cresce já em uma Paris reconstruída, porém ainda fortemente abalada pelo anonimato e pela nova velocidade das coisas (ou, em francês: *l'esprit du temps*). Herdeiro de uma *flânerie* às avessas, uma *flânerie* convertida em frases e linhas e parágrafos, Proust é um detetive do anonimato: capaz de contar “histórias de cocheiro [...] de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado” (WB1, p.39). Em outras palavras, Proust, através de sua narrativa vertiginosa, amplamente imagética, continua o esforço de Balzac, Dumas, Poe e Baudelaire⁷: dar forma à multidão, dar espaço ao leitor (“O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos” (WB1, p.43)), subverter a fácil e cômoda compreensão de mundo.

⁷ Convém aludir ao *A propos de Baudelaire*, escrito por Proust “no ponto mais alto de sua glória e no ponto mais baixo de sua vida, no leito de morte” (WB1, p.47).

O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro de sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. (WB1, p.41)

Proust, todavia, enxerga o bulevar da janela – com sete anos de idade a luz elétrica já faz parte de seu cotidiano, e isto o diferencia fundamental e definitivamente de Poe e Baudelaire. Proust cresce sob a luz ofuscante dos postes, caminha por ruas devidamente domadas, vive dia e noite esvaziados de novidade. “Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial...” (WB1, p.37). A *flânerie* proustiana é mental – testemunha da domesticação de uma cidade que em algum momento pôde ser comparada a florestas e pradarias; de uma multidão ofuscada que aos poucos permite banalizar-se. O escritor, que um dia fez da rua um interior, agora faz do interior uma rua, um mundo. “Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano” (WB3, p.51).

Através da janela, Proust não vê somente o bulevar, mas também a “camorra dos consumidores” presa no “labirinto das mercadorias”⁸. Proust é fruto da ambiguidade do bulevar e de suas noites iluminadas: o bulevar que conduz a literatura rumo a novas formas expressivas é o mesmo que inevitavelmente coloca a literatura em perigo.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. [...] E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas (WB2, pp.27-28).

⁸ Benjamin diz ‘mercadoria’ tendo em mente o produto físico resultante dos processos de produção em massa, porém há na maneira em que ele emprega o termo a possibilidade de uma interpretação mais atual: ‘mercadoria’ como aquele produto acrítico, aquele produto (físico ou não) que contenta-se em ficar debaixo da luz excessiva ao fio de dias e noites – um espetáculo do conforto.

A derrota da quietude é a glória do espetáculo – não há silêncio que resista à força domesticadora do reclame, das vitrines, das galerias. Debaixo do turbilhão de luzes, tudo perde sua identidade. Estar iluminado é estar possuído – é estar às ordens de outra entidade, é repetir um padrão de comportamento. O espetáculo se revela na capacidade de produzir a mesma luz, a mesma lâmpada, tantas vezes quantas. O espetáculo despreza as zonas escuras, refuta o mistério e o contra-senso. O espetáculo não constitui conhecimento: “Todo conhecimento [disse Schuler] deve conter um mínimo de contra-senso. [...] É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão” (WB2, p.264).

O espetáculo conforta sem pedir nada de volta, sem pedir nada que não seja sua manutenção. Um pedido razoável – fazer rodar a engrenagem torna-se tanto mais simples quanto mais gente houver para ajudar. Até o ponto em que não mais possa ser interrompida, e então todo o processo passa a se retro-alimentar. “A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante a seu redor. A massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria aumenta o encanto desta para o comprador mediano” (WB3, p.53).

Primeiro o poder dos números (o poder da multidão), para depois a perda de poder (a engrenagem já gira sozinha). O *flâneur* é expulso das ruas e substituído pela mercadoria. Esta tem a vantagem de não incomodar ninguém com perguntas, não lembrar ninguém que o anonimato é apenas um lado da moeda – o outro é a indiferença brutal, a solidão dos pequenos espaços. Para ilustrá-lo, Benjamin recorre a Engels, e desta única vez permitiremos que ele o faça:

‘Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... [...] e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo’ (WB3, p.54).

Eis uma multidão que passa a aturar-se mutuamente em um tácito acordo de indiferença – não a autenticidade, portanto, mas a indiferença passa a ser regra. A repetição de um padrão. Pois o olhar indiferente não é aquele que humaniza – é

aquele que objetifica, converte tudo, espiritualmente, em mercadoria. A multidão faz sua escolha, e, ao fazê-la, rechaça o espírito crítico. Passa a ser 'massa' no sentido mais nocivo (e até mesmo obsoleto) do termo. Massa disforme, massa falida.

Um estranho paradoxo: as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo tempo são determinadas mais que nunca em seu comportamento pelos instintos da massa. E mais que nunca os instintos de massa se tornaram desatinados e alheios à vida (WB2, p.21).

O espetáculo conforta; o conforto isola. Os habitantes do bulevar agora são frequentadores de galerias, eles "se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques" (WB3, p.126). Pois é a isto que se resume o espetáculo: ao choque, ao espanto, e depois nada. Depois apenas a repetição dos dias iguais.

De janelas, de limiares, a literatura observa. Observará inclusive de dentro de vitrines e galerias, se a situação exigir. O escritor estará disposto a partilhar "a situação da mercadoria" (WB3, p.51), se com isso for capaz de subvertê-la. Se com isso for capaz de promover uma autêntica experiência, capaz de interromper a cadeia mecânica de ações cotidianas. A literatura – e, por extensão, a arte – deve ser autêntica ou não será. O risco da arte é apegar-se ao choque, ao espanto, e depois nada. O artista é o detetive, ele representa o último recurso da crítica, o último recenseador do contra-senso: "O pensador que reflete sobre esse espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão" (WB3, p.56).

3. ARQUITETURA E EXÍLIO

Revogação do imposto sobre o vidro na Inglaterra (1845) – Plano Haussmann (1852-1870) – Ferro fundido (1854) – Concreto armado (1861) – Paul Scheerbart (1863-1915) – Adolf Loos (1870-1933) – Franz Kafka (1883-1924) – Le Corbusier (1887-1965) – Sigfried Giedion (1888-1968) – Bertolt Brecht (1898-1956) – Bauhaus (1919-1933)

Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. (WB1, p.24)

3.1. O IMPÉRIO DAS FORMIGAS

No dia 28 de junho de 1938, Benjamin tem um sonho.

Encontrava-me em um labirinto de escadas. Um labirinto que não era inteiramente coberto. Eu subia; as outras escadas conduziam para baixo. Em um pavimento da escada, percebi que alcançara um cume. Uma ampla vista da paisagem revelou-se diante de mim. Vi outras pessoas sobre outros cumes. Uma delas foi subitamente tomada por uma vertigem e despencou. A vertigem espalhou-se; outras pessoas despencaram de outros cumes em direção às profundezas. Quando também eu fui tomado por este sentimento, acordei. (GS, p.533)⁹

Desorientado, Benjamin acorda. O quarto escuro, o corpo pesado contra o colchão – Benjamin respira. O sonho ainda queima no fundo da retina: as escadas labirínticas, a queda no vazio. Permanece deitado, permanece escuro. Talvez não saiba onde está, se preso no tecido do inconsciente ou se devolvido à crua realidade. Não sabe, não pode saber. Com uma mão hesitante, talvez tateie o infinito espaço ao redor. Busca o concreto: paredes, lençóis, os óculos sobre a mesa

⁹ Em alemão, no original: "Ich befand mich in einem Labyrinth von Treppen. Dieses Labyrinth war nicht an allen Stellen gedeckt. Ich stieg; andere Treppen führten in die Tiefe. Auf einem Treppenabsatze nahm ich wahr, daß ich auf einem Gipfel zu stehen gekommen war. Ein weiter Blick über alle Lande tat sich da auf. Ich sah andere auf andern Gipfeln stehen. Einer von diesen andern wurde plötzlich von Schwindel ergriffen und stürzte herab. Dieser Schwindel griff um sich; andere Menschen stürzten von andern Gipfeln nun in die Tiefe. Als auch ich von diesem Gefühl ergriffen wurde, erwachte ich."

de cabeceira. Apesar de intransponível, o escuro torna-se aos poucos mais nítido, seus contornos ganham alguma densidade. Talvez ouça rumores distantes. Uma voz – Brecht? Senta-se na beirada da cama, apoia a cabeça nas mãos, ou quem sabe levante-se com cuidado, passos lentos em direção à porta, silêncio. Silêncio e a mesma voz, ao longe – Brecht. Sim, está na Dinamarca. Foge do exército de um homem, foge da tirania de uma nação. Está em Skovsbostrand, Dinamarca – ninguém mais pode saber. Abre a porta.

Aos pés da casa estende-se uma parcela do mar Báltico, e sobre ele deslizam em silenciosa diligência as distintas bandeiras de diversos navios de carga. Na casa ao lado, em uma diligência um pouco menos silenciosa, Bertolt Brecht aguarda o vizinho para o único compromisso fixo que a agenda de um exilado pode comportar: uma partida de xadrez (SW, p.427). Mas nada tão simples, nada tão idílico: Benjamin aluga a casa de um oficial da polícia dinamarquesa (SW, p.427), e, portador de um visto sempre às margens da revogação, sabe que navega por águas traiçoeiras. Cada passo, uma incerteza – como um sonho repleto de escadas descobertas, nas quais outros homens já haviam tropeçado e das quais outros homens já haviam despencado. Também Benjamin a qualquer momento poderia tropeçar: todo novo mês o oficial da polícia vinha cobrar-lhe aluguel, e todo novo mês havia um mês a menos no prazo de duração de seu visto. Não restava a Benjamin senão trancar-se no quarto – arriscar-se até a casa ao lado já poderia ser arriscar-se demais. Trancar-se no quarto, portanto, e fazer o que sabe, o que pode: ler Kafka (C, p.563), escrever sobre Baudelaire e a Paris do Segundo Império (SW, pp.427-430), tratar de seu diário e de sua correspondência.

O policial, o visto, a guerra iminente. Na porta ao lado, pouco conforto: além do xadrez de todo dia, não há nada que Brecht, também exilado, também perseguido, possa oferecer. “Apesar de minha amizade com Brecht,” escreve Benjamin a uma amiga, “devo prosseguir com meu trabalho na mais estrita seclusão. Há no meu trabalho alguns elementos muito distintos e que são inassimiláveis por ele” (SW, p.428). Os encontros com Brecht tornam-se sobretudo exercícios de reclusão – um exercício praticado a quatro mãos, um silêncio pronunciado a duas vozes. Pois o isolamento é a escuridão da boca, da mesma forma que a escuridão é o silêncio dos olhos, e não resta aos dois vizinhos senão o ligeiro consolo da presença física um do outro – não resta senão intercalar breves conversas com circulares passeios pelos mesmos cômodos da casa.

“Em uma das vigas que sustenta o teto do escritório de Brecht, estão pintadas as seguintes palavras: ‘A verdade é concreta’” (A&P, p.89). De volta à casa que coube ser sua, sentado à escrivaninha, Benjamin anota estas palavras e talvez olhe através da janela, para os navios mais adiante, ou talvez simplesmente continue a encarar a folha de papel. Não há muito mais onde descansar o olhar – os espartanos móveis que decoram o escritório pouco lhe dizem respeito, e em sua presença física nada há a que ele possa se agarrar. O escritório assemelha-se à “cela de um monge” (SW, p.428): todos os rastros foram apagados do ambiente, e não há vestígio algum de moradores passados. Escrever torna-se a única maneira de afirmar-se ali, presente, a única maneira de agarrar-se a alguma coisa, alguma viga, alguma verdade.

Concreta como uma cadeira, a verdade, porém – e talvez nisso resida a desavença intelectual entre Benjamin e Brecht¹⁰ – elusiva como um labirinto. A verdade é um discurso que o poder valida – a verdade tangível da folha de um passaporte só o é plenamente quando acrescida da força labiríntica do carimbo de um visto¹¹. A verdade concreta de uma obra de arte não é apenas sua beleza abstrata, mas sim a crua potência de tudo o que ela poderia ter sido e não foi. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (WB1, p.225), diz a famosa fórmula benjaminiana. A verdade é a um só tempo concreta – o que se diz – e labiríntica – o que se poderia ter dito (e o que é labiríntico está condenado a ser intangível). Acordar de um pesadelo representa apenas metade da equação.

No dia 28 de junho Benjamin acorda de um sonho, mas o sonho não lhe pertence totalmente. Pertencia a Kafka, porém Kafka não acordou a tempo – desnortado, deu o passo a mais, o passo em falso, e foi engolido pela escuridão. Kafka fracassou porque “nunca encontrou uma solução, nunca acordou do pesadelo” (A&P, p.88). Kafka fracassou porque esqueceu por completo do concreto, perdeu-se inteiramente no labirinto. Tampouco os móveis de Kafka já lhe representavam presenças físicas, senão apenas monstros, senão apenas ausências. O exílio, em Kafka, passara de um estado temporário de suspensão para uma constante intransponível. E não é surpreendente que, vizinhos de isolamento, companheiros de exílio, Benjamin e Brecht façam de Kafka um dos principais e

¹⁰ Vide Konder, 1989, pp.63-66 (um tema retomado no último capítulo).

¹¹ O carimbo é a noite da verdade (vide WB2, p.57).

recorrentes tópicos de discussão: “Kafka tinha um e apenas um problema:” – diz Brecht, em anotação de Benjamin – “o problema da organização. Ele apavorava-se diante da ideia do império das formigas: a ideia de um homem alienado de si mesmo devido às formas de organização da vida em sociedade” (A&P, p.88).

Acima de qualquer coisa, [Kafka] crê, está o temor do crescimento interminável e desenfreado das grandes cidades. Ele diz conhecer o pesadelo que esta ideia representa a partir de sua própria experiência pessoal. Tais cidades seriam a representação do infinito labirinto dos relacionamentos indiretos, das complexas dependências mútuas, das compartimentalizações impostas aos seres humanos pelas formas modernas de viver. Estes seres humanos que, por sua vez, buscariam consolo na figura de um ‘líder’. (A&P, pp.90-91)

No dia 12 de junho de 1938, poucos dias antes de viajar para a Dinamarca (SW, p.427), Benjamin escreveu de Paris ao amigo Gershom Scholem. O assunto era Kafka, porém Kafka é apenas uma das camadas textuais presentes na carta – sem dúvida a mais visível, mas não necessariamente a mais importante. Na ocasião, Benjamin argumentou assemelhar-se a obra de Kafka a uma elipse, cujos pontos focais distanciam-se um do outro e são determinados, de um lado, pela “experiência mística (que é sobretudo a experiência da tradição)”, e, de outro, pela “experiência do habitante da cidade moderna”.

Quando digo ‘a experiência do habitante da cidade moderna’, subsumo aí uma variedade de coisas. [...] refiro-me ao cidadão moderno, que sabe estar à mercê de um vasto maquinário burocrático cujo funcionamento é ditado pelas autoridades, estas que permanecem nebulosas junto aos próprios órgãos executivos – quem dirá junto às pessoas com quem tratam. (É bem sabido que isso corresponde a um nível de significado de suas novelas, especialmente em *O Processo*.) (C, p.563)

O policial, o visto, a guerra iminente. O exílio, o labirinto, o maquinário burocrático. O anonimato, a massa, o império das formigas. A passagem do 19 ao 20 – a conversão de um século em outro – traz de arrasto uma nova geografia urbana: vertiginosa, labiríntica, em *loop*. Isoladas em seus respectivos anonimatos, confinadas a algumas dezenas de metros quadrados de área privativa, fustigadas pelo sempre presente fantasma da burocracia, as formigas perdem o sentido de comunidade que um dia as confortou e definiu, e sentem-se subitamente atraídas pela ideia de um líder, isto é, pela ideia de um discurso que novamente as una, que faça ressoar suas

antenas de formiga em uníssono. Do líder, todavia, pode advir o canto, porém este será apenas o início – depois do canto: o policial, o visto, a guerra iminente.

De onde a importância fundamental do *flâneur* na obra de Walter Benjamin. Mais do que uma figura historicamente específica como Baudelaire ou Poe, o *flâneur* representa uma ferramenta teórica contra a histeria de massa, contra o recurso cego ao líder. O *flâneur* como aquele que acolhe a massa, e com ela busca construir uma narrativa comum, digna, autêntica. O *flâneur* que habita a cidade, e a cidade que se torna local privilegiado para a redenção via arte. O habitante moderno seria acordado de seu pesadelo não através do choque vazio e pontual imposto pela mercadoria (pelo espetáculo), mas através da possibilidade de encontrar na cidade esta narrativa comum (a arte). A geografia urbana convertida em geografia narrativa – em pequenos fragmentos críticos, em distintas formas de reação ao isolamento.

A urbe, portanto: ponto de confluência, nó górdio, delta crítico da experiência de vida do homem moderno. Em Kafka, Benjamin enxerga não apenas a potência da inserção de ruptura narrativa em cotidianos automatizados – enxerga em especial a discussão dos labirintos da burocracia, da arquitetura da cidade, da redução ao medo e ao anonimato. O comentário sobre a viga que sustenta o teto do escritório de Brecht ('A verdade é concreta') não é gratuito: a filosofia de Benjamin depende da observação bem concreta de alicerces bem labirínticos.

3.2. PLACE DE LA CONCORDE: OBELISCO

“Os trabalhos arquitetônicos mais característicos do século XIX: estações ferroviárias, pavilhões de exposição, grandes lojas [...], têm todos por objeto o interesse coletivo,” escreve Benjamin, a partir dos comentários do historiador e crítico de arquitetura suíço, Sigfried Giedion. “O *flâneur* se sente atraído por essas construções ‘mal vistas, ordinárias’, como diz Giedion. Nelas já se antevê a entrada de grandes massas no cenário da história” (WB3, p.235).

As grandes massas adentram as portas destas monumentais edificações – espaçosos átrios, a luz natural filtrada por coloridas clarabóias – e pasmam. Cabeça jogada para trás, boca entreaberta: o pé-direito altíssimo, o teto envidraçado, as intrincadas estruturas em ferro. Apesar de evitado em construções residenciais o ferro “é utilizado em passagens, pavilhões de exposição, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente, amplia-se o campo

arquitetônico de aplicação do vidro” (PA, p.40). Simultaneamente, abre-se espaço físico para o espanto, e a massa se espanta: e então chega o próximo trem, e então apresentam-se quatro novas vitrines. O processo inteiro não dura mais que alguns segundos; não exige qualquer interação, qualquer movimento exterior.

A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem ‘o papel do subconsciente’. Os primeiros momentos da Revolução Industrial – construções em ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como as precursoras das lojas de departamento – repercutem fortemente no imaginário coletivo (PA, p. 65).

Apesar de concebidos para uma multidão, os trabalhos arquitetônicos da segunda metade do século XIX são efêmeros e silenciosos em seu consumo – são “a mais recente droga do indivíduo isolado” (C, p.556). Com seu hábil manejo de espaços vazios, de materiais translúcidos, de uma economia ornamental, tais edificações convertem-se em lugares de massa, a ela se adaptam e a ela dão passagem – e, como ela, tornam-se lugares de passagem. Uma passagem que não deixa rastro, à maneira dos pássaros na fábula de João e Maria: “a multidão apaga todos os traços do indivíduo” (C, p.556). Não há como voltar: as portas já estão fechadas. Não há como voltar: não há vestígios de outros caminhos. A multidão, “o mais denso labirinto dentro do labirinto da cidade” (C, pp.556-557), está condenada a seguir sempre adiante. Cada vez mais fundo no coração de um intrincado labirinto. Como formigas em um pesadelo de Kafka.

Kafka tentou avisar, e sua tentativa tornou-se seu legado. Sua tentativa e seu fracasso, o fracasso de um escritor que desejou ser mais que apenas isso, que desejou ser colecionador e historiador dos pesadelos de uma multidão anônima. Pois ser historiador é também tarefa do artista benjaminiano: desnudar a cidade, revelar o passado no presente, a modernidade na antiguidade, e assim dar forma ao contemporâneo (C, p.556-557). Uma história que, para Benjamin, é sobretudo redentora: mantém constantemente aberta a possibilidade da arte, da crítica, da ação. Uma história não-determinista, ambígua como a própria cidade e sua sobreposição de edifícios, seus diversos estilos co-existentes, sua invasão dos espaços rurais, suas calçadas gastas e seus postes recém-instalados. Ambíguo e sobreposto como a própria maneira de se escrever sobre esta cidade, a partir desta concepção de

história. Ambíguo, sobreposto, por vezes alarmista – porém jamais descartando a possibilidade da crítica, jamais descartando a possibilidade do homem.

Assim como todas as coisas que estão em um irresistível processo de mistura e impurificação perdem sua expressão de essência, e o ambíguo se põe no lugar do autêntico, assim também a cidade. Grandes cidades, cuja potência incomparavelmente tranquilizadora e corroborante encerra o criador em uma paz de castelo fortificado e é capaz de tirar dele, juntamente com a visão do horizonte, também a consciência das forças elementares sempre vigilantes, mostram-se por toda parte vazadas pelo campo que penetra. Não pela paisagem, mas por aquilo que a livre natureza tem de mais amargo, pela terra arável, por estradas, pelo eu noturno que nenhuma camada vibrante de vermelho esconde mais. A insegurança mesma das regiões animadas acaba reduzindo o cidadão àquela situação opaco e cruel no mais alto grau, em que ele tem de acolher em si, sob as inclemências da planície desolada, os produtos da arquitetura urbana. (WB3, p.25)

Ao mesmo tempo perturbar o significado corrente do que seja uma cidade, do que seja uma vida na cidade, e recuperar, renovar este próprio significado. Renová-lo de dentro, subvertê-lo. À maneira de Proust, que quis transformar sua vida em cidade, sua obra em urbe. Buscar passado no presente e presente no passado como um meio de se alcançar uma síntese, criar uma narrativa. A ‘arquitetônica urbana’ só passa a compor uma narrativa quando o habitante de suas ruas é capaz de extrair dela experiências que rompam com uma vivência automática e mecânica do cotidiano.

O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu, como a fachada de uma casa quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se. (WB3, p.43)

O hábito anestesia, todavia o hábito é inevitável. Não se trata de uma utopia (‘evitar o hábito’), senão de uma manobra crítica: saber identificá-lo e contorná-lo, escapar das zonas de conforto. A geografia urbana tem algo do enredo de um livro: é preciso saber virar suas páginas. Saber *quando* virá-las, ou quando *não* virá-las. A experiência da urbe, muito como a experiência da literatura, intensifica-se quando há espaço para o leitor construir-se ao redor: “Saber orientar-se numa cidade não

significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (WB3, p.73)¹².

O habitante da cidade moderna requer instrução, do contrário a floresta se converte em labirinto; a experiência de mundo em passagem sem rastros. Saber perder-se requer instrução; saber instruir-se requer perder-se. Conhecimento fundamental à geografia urbana, perder-se, pois é estando perdido que o indivíduo se descobre, mais do que nunca, entranhado na cidade. A experiência de perder-se é a experiência de confrontar-se com solidão, anonimato e labirinto. É a experiência *consciente* do hábito cotidiano; é o lado *crítico* de uma mesma moeda. Conhecimento, portanto, provido de dois lados, portador de instruções contraditórias: saber reconhecer os rastros e saber apagá-los. Passado e presente. Antiguidade e modernidade. O fundo narrativo da geografia urbana surge nestas intersecções, contradições, ambiguidades. Perder-se significa mergulhar no estômago ambíguo da cidade: a solidão, o anonimato, o labirinto. Diante da perplexidade: o salto. Das entranhas: a possibilidade de redenção. Em momentos de aguda pobreza (material, espiritual, intelectual), “é bom poder buscar o anonimato que uma cidade grande tem a oferecer” (C, p.434).

Experiência-limite, o anonimato e a solidão – experiência fundadora do artista e destruidora do habitante. Submersos nas entranhas da urbe, integrados à paisagem da cidade, anonimato e solidão são conduzidos às últimas consequências: provocam e impedem a narrativa. Ao habitante, impedem – cada vez menor é o número de vizinhos que se conhece, e cada vez menor, por conseguinte, é o número de narrativas em comum. Ao artista, provocam – “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (WB1, p.54).

¹² Vide ainda o seguinte trecho de uma carta escrita por Benjamin: “Considering the loneliness of my ramblings, in the final analysis I looked at too many paintings yet did not have enough time to be able to concentrate on architecture. For my inductive way of getting to know the topography of different places and seeking out every great structure in its own labyrinthine environment of banal, beautiful, or wretched houses, takes up too much time and thus prevents me from actually studying the relevant books. Since I must dispense with that, I am left only with impressions of the architecture. But I do come away with an excellent image of the topography of these places. The first and most important thing you have to do is feel your way through a city so that you can return to it with complete assurance. Your first limited stay in such places cannot help but be somewhat inferior if you have not most thoroughly prepared for it.” (C, p.254)

O romancista segrega-se. [...] Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (WB1, p.201)

É apenas quando o habitante *perde-se* em seu hábito que ele percebe como são frios os seus dias. O exercício de perder-se é o risco de não encontrar-se, é o medo de sair da rotina – um hábito é sobretudo um conforto. Manter à risca e ao fio dos anos um hábito é uma espécie de arte da negação. Dizer não para a ruptura; não para a narrativa. “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.” (WB1, p.214) O recurso do habitante à literatura costuma ser precedido do exercício de perder-se no labirinto, do duplo fazer historiográfico de encontrar e apagar os rastros. O caminho do habitante à literatura é o caminho para fora da zona de conforto, o desvio da rota mecânica do cotidiano. E é este movimento, este mover-se de si, que mune de *recolhimento*¹³ o habitante convertido em leitor. A ele, a recompensa é uma renovada capacidade de concentração (uma cujo hábito, é claro, tratará de minar um pouco mais a cada dia – retornar a ela significará um exercício constante; perder-se é obra de uma vida inteira).

A literatura em estado de recolhimento. Só isto já seria vitória bastante: garantir um (ainda que tímido) reduto para a literatura, uma fortificação narrativa. E contudo não é o suficiente. Nunca é suficiente – para Benjamin, também a cidade, a arquitetura, devem ser vistas em estado de recolhimento. Cidade e arquitetura, ambíguas e sobrepostas, também ofereceriam saídas às zonas de conforto, possibilidades narrativas, redutos críticos. Basta saber perder-se; saber olhar.

Afirma-se que as massas procuraram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério de

¹³ ‘Recolhimento’ e ‘distração’ estão na base do controverso e ambivalente conceito benjaminiano de ‘aura’, tema, em menor e maior grau, dos capítulos 4 e 5.

dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas. (WB1, pp.192-193)

Na distração do olhar: a ruína. O olhar distraído é indiferente aos vestígios. Ele passeia pela paisagem sem nunca ater-se a nada, sem nunca oferecer nada em retribuição – está sempre e apenas de passagem. O olhar distraído destitui o lugar de sua aura: elimina sua autenticidade e sua localização espaço-temporal específica (WB1, pp.165-170). E, ao fazê-lo, converte o lugar em um amontoado de linhas e cores e formas, surrupia-lhe qualquer possibilidade de redenção, de narrativa. Um tal olhar não preserva mistério – acende todas as luzes e dá nome para todas as coisas. E no entanto a ninguém se dirige, e a ninguém diz respeito – são nomes que não interessam a pessoa alguma.

Place de la Concorde: obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória? Nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição. Assim toda glória cumpre o prometido, e nenhum oráculo a iguala em astúcia. Pois o imortal está ali como esse obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém a inscrição que está sepultada ali é de utilidade. (WB3, p.36)

A morte da narrativa prenuncia o nascimento do não-lugar, e o nascimento do não-lugar prenuncia a morte de Benjamin.

3.3. APAGUEM OS RASTROS!

“Hoje o lema não é enredamento, mas transparência. (Corbusier!)” (WB3, p.189). Tudo o que foi dito até agora foi dito de maneira quase desnecessária – teria bastado apenas esta única anotação de Benjamin. Nela encontramos o arcabouço dialético de sua reflexão sobre a cidade e a arquitetura. Todo o resto foi adorno – mas algum adorno se faz por vezes necessário.

Teria bastado, em realidade, dizer (Corbusier!) como quem diz Coca-Cola®, como quem diz uma marca que dispensa adendos, e que desperta paixões antagônicas. Teria bastado dizer que o não-lugar significa o limite da reflexão urbana engendrada por Walter Benjamin, o limite de sua vida. Benjamin morreu na fronteira,

no limiar, no não-lugar: começou a morrer em um posto aduaneiro entre França e Espanha, e terminou em um quarto de hotel. Não houve tempo para que resolvesse plenamente o embate por ele criado, o embate entre antiguidade e modernidade, entre enredamento e transparência. Porque se trata bem de um embate, um pelo qual o próprio Benjamin deu a vida – a maleta contendo as mais de mil páginas manuscritas do que viria a ser suas *Passagens* é disso um contundente exemplo.

Também a filosofia pode ser um campo de batalha.

De um lado do ringue, pesando aproximadamente 150 anos, “solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado” (WB1, p.116): o enredamento. De outro lado do ringue, “nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (WB1, p.116): a transparência. Em um primeiro momento, o embate pode parecer covarde, e o juiz, Benjamin, tendencioso. É preciso, todavia, partir da ambiguidade postulada pelo conceito de história benjaminiano, ou seja, invocar toda uma narrativa dialética que contrapõe antiguidade e modernidade, passado e presente, tradição e novidade, espetáculo e crítica. E, mais ainda, lembrar que o resultado de um combate, assim como o da arquitetura, estará intimamente ligado a uma questão de tempo, de sincronia, de ritmo¹⁴. A força pode causar seu estrago, mas é o tempo que terá a última palavra.

O ferro era evitado nas moradias, mas usado em galerias, salões de exposição, estações ferroviárias e edifícios com finalidades transitórias. Simultaneamente, as áreas arquitetônicas em que o vidro era empregado, ampliavam-se. Mas as condições sociais para a sua maior utilização como material de construção só surgiram cem anos depois. Na *Glasarchitektur* de Scheerbart (1914), ele ainda aparecia no contexto de uma utopia. (PA, p.40)

O vidro é a grande arma da transparência, sua melhor estratégia. Para azar desta, todavia, a aceitação do vidro não é imediata – há resistência crítica. No que depende da multidão, a transparência vence por nocaute: as clarabóias coloridas dos salões de exposição, os tetos envidraçados das galerias comerciais – banaliza-se, do interior, o exterior, e o resultado é espetacular¹⁵; a multidão não tem do que reclamar: o mundo está devidamente compartimentado para que ela possa tranquilamente desfilar por ele. Para alguns críticos e outros arquitetos, contudo, a

¹⁴ A arquitetura é, afinal de contas, “essa componente concisa da rítmica da sociedade” (WB3, p.148).

¹⁵ Dois conceitos são aqui importantes, e estão aqui implícitos: a “banalização do espaço” (WB3, p.188), e a transformação de “ruas em interiores” (WB3, p.192).

reação imediata é de desdém. O próprio Benjamin não está convencido – na melhor das hipóteses, o vidro parece tão-somente fazer parte das “utopias bem ventiladas de um Scheerbart” (WB1, p.28). O vidro é um material descriterioso: deixa atravessar toda a luz que sobre ele se insinua. Um objeto por demais iluminado morre por ser incapaz de preservar um mínimo de mistério. Torna-se, como já foi dito, apenas mais uma coisa como qualquer outra, rica em informação mas pobre em narrativa. “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério.” (WB1, p.116)

Inimigo do mistério, inimigo do enredamento. Benjamin concorda com Breton quando este afirma que o vidro torna o mundo opaco (WB1, p.116), pois o vidro é uma maneira de se possuir o mundo de forma pobre. Tudo dado, tudo dito – o que resta ao observador? O que resta além de uma “pobreza de experiência”?

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (WB1, p.117)

Este seria o efeito de uma ‘cultura de vidro’ – transparência, anonimato coletivo, ausência de vestígios. “Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (WB1, p.117).

Habitar sem vestígios. Quando se entra num aposento burguês dos anos [18]80, a impressão mais forte, em meio de todo o ‘aconchego’ que talvez irradie, é: – Aqui nada tens a procurar. – E isto porque não há canto no qual o morador já não tenha deixado seu vestígio [...]. Aqui, no aposento burguês, o comportamento oposto se tornou costume. E vice-versa, o interior obriga seus moradores a adquirir a quantidade maior possível de hábitos. Eles estão reunidos na imagem do ‘senhor mobiliado’ tal como o têm presente as donas-de-casa. Habitar esses aposentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos. E até mesmo a irritação que, ao menor dano, tomava conta dos lesados, era talvez apenas a reação do homem ao qual apagavam ‘o vestígio de seus dias na Terra’. O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram nas fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses aposentos tão superpovoados como os columbários. Pois os novos arquitetos obtiveram isso com o seu aço e vidro: criaram espaços onde não é

fácil deixar vestígios. “Depois do que foi dito” – escreveu Scheerbart já há vinte anos – “pode-se muito bem falar de uma ‘cultura de vidro’. O novo ambiente de vidro transformará completamente o ser humano. E agora só resta desejar que a nova cultura de vidro não encontre oponentes em demasia.” (WB3, pp.266-267)¹⁶

A transparência ameaçada – em caso de empate, Benjamin parece preparado a conceder uma vitória por pontos para o enredamento. O que preocupa Benjamin é a riqueza de experiência que pode ser perdida em ambientes excessivamente transparentes. A opacidade, a solidão de um vizinho vista pelo outro através de lâminas de vidro. Quase um sadismo da proximidade: à vista, mas intocável; diante do mundo, porém distante.

“Como representar uma existência que se desdobra inteiramente [...] nos espaços de Le Corbusier?” (WB1, p.32), questiona-se Benjamin, em busca de exemplos concretos. Como imaginar uma vida em um ambiente desprovido de rastros, um ambiente opaco e excessivamente iluminado? Na busca por respostas, Benjamin recorre mais uma vez a Giedion e adiciona às suas anotações um breve parágrafo escrito pelo crítico suíço:

“Os prédios de Corbusier não são nem espaçosos nem plásticos: o ar sopra através deles! O ar se torna fator constituinte! Para tal, não conta nem espaço nem plástica, apenas relação e penetração. Existe apenas um único e indivisível espaço. Caem as cascas entre o interior e o exterior.” Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Berlim, 1928, p.85. (WB3, p.194)

O questionamento perturba Benjamin, pois simplesmente negar a arquitetura transparente seria a saída por demais cômoda – e é justamente o comodismo que deve ser evitado, uma vez que reside nele a falência da crítica. Dizer não significaria negar todo o arcabouço dialético que, de forma fragmentária, Benjamin construiu. Significaria negar o imbricamento entre antiguidade e modernidade, passado e futuro. Significaria, em última análise, contradizer uma visão de história calcada na possibilidade de redenção. Seria perder a batalha. E a batalha não estaria perdida conquanto houvesse a possibilidade de encontrar nela poesia.

“Para levar nossa cultura a um nível mais alto somos forçados, gostemos ou não, a mudar nossa arquitetura”, afirma Scheerbart em seu *Glasarchitektur*, e complementa:

¹⁶ Uma versão semelhante dessa formulação pode ser encontrada em WB1, pp.117-118.

E isso só será possível se livrarmos as dependências em que vivemos de seu caráter fechado. Isso, por sua vez, só será possível pela introdução de uma arquitetura de vidro que deixe entrar a luz do sol, da lua e das estrelas, não só por algumas janelas, mas pelo maior número possível de paredes, que devem ser inteiramente de vidro... (apud FRAMPTON, p.139)

Uma poesia utópica, talvez, porém o germe de uma síntese ambígua e sugestiva, bem ao gosto benjaminiano. Encontramos um eco desta mudança possível nos rumos do embate entre enredamento e transparência nas palavras do arquiteto Adolf Behne, em um comentário à afirmação de Scheerbart:

A afirmação de que a arquitetura de vidro fará surgir uma nova cultura não é o capricho louco de um poeta. É um fato. As novas organizações de bem-estar social, os hospitais, as invenções ou inovações e aperfeiçoamentos técnicos não darão origem a uma nova cultura –, mas a arquitetura e vidro cumprirá esse papel. [...] Portanto, o europeu está certo quando teme que a arquitetura de vidro possa tornar-se incômoda. Ela o será, sem dúvida. E este não constitui sua menor vantagem, pois, em primeiro lugar, é preciso arrancar os europeus de seu comodismo. (apud FRAMPTON, p.140)

Arrancar os europeus de seu comodismo. Já podemos enxergar Benjamin movendo-se ao redor das cordas, observando a movimentação no ringue a partir de outros – e novos – ângulos. Ele vê, agora, o ringue em sua totalidade – as marcas de sangue e de suor, o encardido dos passos sobre a lona. Ele vê – e isto é decisivo, o movimento crucial – o rastro de sujeira que fica para trás.

Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época. (WB1, p.116)

Para alguém que afirmou que “A tarefa mais urgente do escritor moderno é de chegar à consciência do quão pobre ele é, e de quanto precisa ser pobre para começar de novo” (WB1, p.131), Benjamin não pode ignorar que não existe nada de mais pobre do que estar nu, deitado como um recém-nascido em fraldas sujas. Não existe nada de mais incômodo – e portanto não existe melhor maneira de se começar de novo.

‘Aqui nada tens a procurar’, disse Benjamin em relação à arquitetura do enredamento, e em um primeiro momento tal declaração pareceu crucificar a transparência. Porém Benjamin não é um de se entregar facilmente, e a ele não escapou o que há de mais perturbador na imagem tipicamente enredada do ‘apartamento burguês dos anos 1880’: o excesso de vestígios. Existe, indiscutivelmente, um grande perigo na experiência que primordialmente *apaga* os vestígios – porém o mesmo pode ser dito do processo inverso: ‘Habitar esses apartamentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos’. Porque o vestígio é um hábito, é como uma trilha escavada à força dos passos em meio a um gramado. Em ambientes ‘forrados de pelúcia’, pouco espaço sobra para o habitante construir-se livremente. A poltrona favorita do pai, o porta-retrato exibindo a fotografia da mãe, a prataria herdada da avó, a coleção de selos do avô – vestígios, vestígios, vestígios, vestígios. ‘O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram nas fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses apartamentos tão superpovoados como os columbários’. E o que é um vestígio senão um ‘como fazer’, senão a transmissão implícita de um conjunto de instruções, de regras de um jogo já jogado antes por outro, por outros. Cada rastro representa uma expectativa, um viés, um marco obsoleto. O presente pode ser permeado por rastros do passado, contudo jamais medido a partir deles – da mesma forma como o passado não pode ser medido pelos rastros do presente. A antiguidade está na modernidade, e a modernidade na antiguidade¹⁷ – mas a cada uma seu próprio labirinto. A cada uma, e a cada tempo, suas respectivas possibilidades de redenção.

A arquitetura da transparência postula um recomeço – o vidro é o precursor do botão de *reset*. O vidro é ambíguo, seus usos devem estar sob constante análise crítica: expõe-nos, anônimos e só em nossos poucos metros quadrados de área privativa, ao mesmo tempo em que nos lembra da existência do outro, anônimo e só a apenas alguns metros de distância. E, ao fazê-lo, insinua que anonimato e solidão possam ser alternativas, possam resultar de decisões conscientes. A transparência não dita o jogo – apenas coloca as cartas sobre a mesa. Cria um espaço neutro, um espaço de recolhimento crítico diante do espetáculo e da rotina. Expõe as entranhas do mundo, edifica um observatório da própria cidade. “No meu caso,” escreve

¹⁷ O próprio Loos “considerava que toda cultura dependia de uma certa continuidade com o passado” (FRAMPTON, p.105)

Benjamin, “esta carta significa justamente que eu enfim encontrei tempo para pensar – tem apenas algumas horas que estou em um cômodo que não interfere com minha reflexão” (C, p.153).

A arquitetura da transparência irrompe como uma impostura infantil, como um grito para que se apaguem os rastros – e se comece tudo novamente.

4. PINTURA E IDEOLOGIA

El Greco (1541-1614) – Rembrandt (1606-1669) – Immanuel Kant (1724-1804) – Louis Daguerre (1787-1851) – Claude Monet (1840-1926) – James Ensor (1860-1949) – Impressionismo (1874-1886) – Paul Klee (1879-1940) – Giorgio de Chirico (1888-1978) – Max Ernst (1891-1976) – Expressionismo (a partir de 1908) – Dadaísmo (1916-1925) – Surrealismo (a partir de 1920)

A expressão das pessoas que se movem dentro de galerias de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros. (WB2, p.61)

4.1. ALARME DE INCÊNDIO

Para efetivamente institucionalizar Walter Benjamin no cânone da filosofia ocidental, basta erigir-lhe número adequado de monumentos. Não há nada como um monumento em praça pública para atestar a ideologia vigente: para (muito discretamente) acenar aos apertos de mãos políticos e trocas de favores e engrenagens burocrático-legais que tiveram de ser acionados para que ali, naquela tarde ensolarada de um dia qualquer (provavelmente um sábado), com a presença das devidas lideranças locais (e, com sorte, do artista que produziu a peça), aquele bloco X de metal ou de pedra ou de vidro pudesse ser descortinado e inaugurado e docilmente incorporado à narrativa da cidade – já havendo o indivíduo que deu-lhe origem há muito falecido, e não possuindo, portanto, nada a declarar a respeito. Um herói é refém dos monumentos póstumos que o honram.

Porque um monumento dedicado ao indivíduo Z representa os 25 monumentos que não foram dedicados aos indivíduos de A a Y, e tão somente porque estes últimos não respondem aos critérios ideológicos em vigor. Para aqueles que planejam um dia ser condecorados com um monumento, saiba-se: exige-se mais do que uma constituição heróica – exige-se ter vivido e morrido no tempo certo¹⁸.

¹⁸ Adorno, por exemplo, talvez tenha desprezado este critério e vivido um pouco mais do que deveria. Quem sabe isso comece a explicar porque, em comparação a Benjamin, tenha ele sido tão infreqüentemente transformado em monumento. De todos os modos, Benjamin foi mais fotogênico.

Morto pelas mãos da ideologia, talvez seja justo que Benjamin receba delas um afago póstumo. Ou talvez seja simplesmente irônico, ou, ainda, faça parte de uma grande manobra de mea-culpa alemã diante da barbárie nazista, e que encontra em Benjamin um simples elo entre muitos. De todas as maneiras, os monumentos e memoriais e fundações que surgiram após sua morte inscrevem-se em uma intrincada teia ideológica que atingiu seu ápice na noite do 27 de setembro de 1940, em um quarto no segundo pavimento do extinto Hotel de Francia, em Port Bou, Espanha.

O próprio fato de Benjamin ter chegado ao hotel é digno de nota, uma vez que sua entrada na Espanha fora rejeitada, mas, devido a sua supostamente debilitada aparência, foi-lhe permitido pernoitar em um local menos desagradável que uma cela de prisão. No dia seguinte os oficiais aduaneiros resolveriam sua extradição de volta para a França, porém no dia seguinte Benjamin já estaria morto. “Hemorragia cerebral”, atesta o laudo assinado pelo juiz local (ROLLASON, 2002, p.5), embora outras hipóteses – como a de uma parada cardíaca – não sejam completamente descartadas. Para aquele momento, todavia, hemorragia cerebral servia perfeitamente aos propósitos de uma Espanha neutra, e um Benjamin às avessas pôde ser enterrado no cemitério local: sob o nome de Benjamin Walter, foi inadvertidamente (ou não – a ideologia pode operar de forma bastante discreta) destituído de sua origem judia e encaminhado à eternidade ao lado dos demais católicos e cristãos do pequeno povoado espanhol (ROLLASON, 2002, p.6).

(Cinco anos depois¹⁹, no entanto, seus restos mortais foram transplantados à vala comum, e Benjamin voltou a ser apenas pó, como o bom filósofo materialista que foi. Seu paradeiro físico é agora desconhecido – um destino comum aos pensadores de inclinação marxista.)

Foram necessários 39 anos para que a ideologia mudasse, e com ela as versões de sua morte. Em 1979, quatro anos após a queda do general Franco, inaugurou-se uma placa no cemitério local com a simples inscrição de que por ali, misturado à terra, encontrava-se a ideia de um falecido “filósofo alemão”: Walter Benjamin (ROLLASON, 2002, p.6). A placa representou um primeiro passo em direção às reparações promovidas pelos subsequentes governos alemães e espanhóis, bem como o reconhecimento da crescente importância do pensamento de Benjamin dentre os círculos filosofantes da Europa. Uma importância que passou

¹⁹ Tempo pelo qual fora adquirido o túmulo no qual Benjamin foi enterrado (com o que dinheiro que encontraram em seus bolsos), conforme relato de ROLLASON, 2002, pp.4-8.

a refletir-se no novo rearranjo *simbólico* dos últimos dias de Walter Benjamin: relatos de sua fuga pelo sul da França, de sua tentativa de embarcar em um navio em Marselha com destino à Ásia, de sua escalada pelos Pirineus, de seus problemas cardíacos, de seu suicídio heróico no Hotel de Francia. Nenhuma de cujas versões pôde ser inteiramente comprovada, porém pouco importa – importa a manobra ideológica, a validação de um herói da cultura sacrificado pela barbárie.

Em 1990, um segundo passo: uma espécie de pedra memorial (ROLLASON, 2002, p.7), um retângulo lapidado em mármore negro e uma citação apocalíptica, retirada da sétima tese de seu *Sobre o conceito da História*: “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein”. Estava sedimentada a institucionalização de Walter Benjamin, sua conversão em monumento, e não tardou até que em 1994, ainda em Port Bou e contando com a presença de delegações alemãs (incluindo o então presidente) e espanholas, se inaugurasse o monumento definitivo: *Passages* (ROLLASON, 2002, p.8). Com *Passages*, e com a criação de um fundação dedicada à preservação de sua obra e memória, Benjamin tornou-se o mais ilustre dos portbouenses – mesmo não havendo passado na cidade mais do que 24 horas.

É altamente indicativo (e igualmente irônico) que se tenha escolhido uma das mais emblemáticas frases de Benjamin para marcar o local de sua morte, uma frase aqui anteriormente citada, e à qual chamamos novamente a atenção. A versão citada corresponde à cuidadosa tradução de Sergio Paulo Rouanet, retirada da décima reimpressão da obra de referência do filósofo alemão no Brasil, editada pela Brasiliense, e que lê: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (WB1, p.225). Repare-se que onde diz ‘*Dokument*’ no original alemão, encontra-se ‘monumento’ (*Denkmal*) na tradução brasileira. Coincidência, descuido ou apurado senso crítico do tradutor – aos poucos e por todos os lados Benjamin é convertido em monumento, engolido pela ideologia²⁰.

²⁰ Cabe notar, como nota de rodapé, que o título deste sub-capítulo foi retirado de um curto texto chamado *Alarme de incêndio*, no qual Benjamin esboça uma discussão sobre política e ideologia. A esta análise dedica-se o presente capítulo, mas não sem antes apontar para a seguinte e inocente coincidência (outra?): a Fundação Walter Benjamin, em Port Bou, fica localizada ao lado do corpo de bombeiros (ROLLASON, 2002, p.6).

4.2. DA BELEZA À AUSÊNCIA

O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político. (WB1, p.26)

Todo o esforço intelectual de Walter Benjamin – suas teses sobre a história, sua exaltação da experiência (*Erfahrung*) em oposição à vivência (*Erlebnis*), sua aposta pela narrativa, seu elogio da figura do *flâneur* – culmina no contraditório objetivo de instaurar um “aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho” (WB1, p.30). Ou seja, através de uma manobra potencialmente romântica porém fundamentalmente anti-romântica, instaurar uma ideologia crítica da própria ideologia. Invadir as zonas de conforto dos conchavos políticos e lá instalar o elemento crítico do choque, uma “usina geradora” (WB1, p.21) que duvide, questione e impeça a falência moral e crítica de seus membros.

...extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. [...] ...aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’. (WB1, p.34)

Pois a contemplação, por mais fundamental que seja²¹, não se sustenta sem o sufixo que a complementa: a ação. De nada adianta a ‘arte pela arte’ se esta não aborda temas cruciais da experiência do homem, se esta não se compromete no plano ideológico. Uma obra apenas bela, em pacífica conformidade com o cânone, é incapaz de fricção, de choque, e está condenada a ser esquecida pela história. O ideal ocidental do ‘belo’, este legado grego por excelência, esteve inscrito, dentre os próprios gregos, em uma tradição (WB1, p.171) que não o resumia apenas à

²¹ Como já o discutimos no capítulo anterior: o recolhimento em oposição à distração. E, como nunca deixa de ser interessante ressaltar as contradições inerentes a todo pensamento ambicioso, como o de Benjamin, convém notar que o *recolhimento* foi visto com muitos bons olhos pelas monarquias europeias, uma vez que encorajava o hábito de se estar só – um hábito altamente estratégico (para as classes governantes, é claro) em uma época marcada por violentas manifestações coletivas, políticas e anti-establishment.

simetria de suas formas. Ofereciam-se aos gregos de então mais elementos naquele belo do que conseguem captar nossos olhos de hoje. Havia algum ritual mágico na beleza das obras gregas, um posteriormente incorporado à ideologia da igreja durante a Idade Média e convertido em favor da religião, para então ser finalmente resgatado pelo Renascimento (WB1, p.171). O “culto do Belo” renascentista (WB1, p.171) retoma uma ideia de beleza originária da ritualística grega e perpassada pela função religiosa que lhe foi inculcada pela igreja medieval. E, ao retomar este belo, o Renascimento encontra-se diante de algo totalmente distinto do que possa ter sido seu sentido original. Não é dizer que já não exista beleza, mas que procurá-la nas mesmas fontes do passado torna-se estéril e datado. Os grandes artistas, na concepção de Benjamin, procuram beleza lá onde não se a está buscando, e de lá erigem suas obras:

Compreendi de súbito como a um pintor – não terá acontecido a Rembrandt e a vários outros? – a feiúra pode aparecer como o legítimo reservatório da beleza, ou melhor, como seu escrínio, como uma montanha rasgada que encerra todo o ouro interior da beleza que lampeja nas rugas, nos olhares, nos traços. (WB2, p.251)

Contudo, de pouco serve apenas encontrar o belo nas margens da civilização²², nas margens da vida do homem – é preciso atá-lo à experiência deste mesmo homem. Não se trata do que, via Sartre, veio a se conhecer por ‘arte engajada’ – a arte panfletária é, para Benjamin, tão vazia quanto a arte simplesmente bela. Benjamin não deseja a “estetização da política”, mas a “politização da arte” (WB1, p.196). Isto é, aliar a beleza (pois, sem ela, sai-se do campo da experiência artística) à ação política, uma ação que não deve ser compreendida como mero engajamento à causa marxista, mas sim como um comprometimento com os valores da narrativa, da *flânerie*, da experiência – enfim, em uma palavra: do homem que vive.

Benjamin não defende que cada nova geração de artistas deva superar-se apenas no plano estético, introduzindo novas linguagens e recursos expressivos. A tarefa do artista é ainda mais exigente: ele deve aliar renovação estética à

²² A propósito do método de Benjamin – relembramos aqui a citação já feita na introdução –, disse Siegfried Kracauer: “Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin. [...] Com Benjamin, a filosofia reconquista uma precisão de conteúdo, o filósofo passa a ocupar ‘aquele posto nobre entre o pesquisador e o artista’” (KRACAUER, 2009, pp.284-285).

transformação política. Referindo-se à literatura, advertiu: “Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (WB1, p.117). E foi ainda além: “Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (WB1, p.121). Isto é, uma arte apenas política não é arte: é política; uma arte apenas bela não é arte: é distração.

4.3. MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA

O pensamento de Benjamin é como um imenso conjunto de portas interligadas que nos obriga a retornar a cômodos já visitados apenas para descobri-los completamente diferentes. O conforto em Benjamin é saber-se sempre mutável, nunca sujeito ao hábito de uma mesma decoração. Motivo pelo qual, para avançarmos nesta tese sobre artes visuais, devemos aludir a uma versão possível da história da literatura do séc.18, uma contada por um dos mais instigantes leitores de Walter Benjamin: o crítico inglês Terry Eagleton.

Para Eagleton, a literatura é um discurso não-pragmático, uma espécie de linguagem autorreferente (*self-referential*) que alude não à rigidez das coisas do mundo, mas à maneira como as encaramos. Existiria, portanto, um valor mutável subjacente à experiência do texto literário, e que tornaria a literatura como um todo sensível ao contexto vigente (*context-sensitive*). De maneira que a definição do que possa ser literatura dependeria mais de como se lêem os textos ditos literários do que da natureza própria daquilo que está *escrito* (EAGLETON, 2008, pp.7-8).

Não existe uma obra ou uma tradição que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. ‘Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare (EAGLETON, 2008, p.10)²³.

²³ E ainda: “All literary works, in other words, are ‘rewritten’, if only unconsciously, by the societies which read them; indeed there is no reading of a work which is not also a ‘re-writing’. No work, and no current evaluation of it, can simply be extended to new groups of people without being changed, perhaps almost unrecognizably, in the process; and this is one reason why what counts as literature is a notably unstable affair.” (EAGLETON, 2008, p.11)

A literatura, conclui provisoriamente o autor, não é nem objetiva, nem tautológica: ela é o produto de uma ideologia e de um contexto.

Para melhor compreender esta ideologia e este contexto, Eagleton retraça o surgimento da literatura, tal qual a conhecemos, e o situa na Inglaterra do século 18. Uma Inglaterra às portas de uma revolução industrial que trazia de arrasto uma crescente – e crua – classe média. Dentro deste contexto, e diante da massificação dos meios produtivos da imprensa, a literatura apresentava-se como meio ideal para transmitir-se a esta classe média os valores sociais das classes dominantes, na esperança de que ela pudesse assimilá-los e reproduzi-los. Todavia, o avanço da revolução industrial revelou seu lado sórdido no decurso do século 19: as longas jornadas fabris, as condições insalubres de trabalho, a exploração abusiva da mão-de-obra, inclusive a infantil. Contra esta realidade atroz insurgiram-se os chamados românticos, com sua valorização do imaginativo sobre o prosaico – o imaginativo como uma alternativa à crueza das relações sócio-econômicas impostas por uma sociedade industrial. Assim, a literatura e a poesia ditas “imaginativas” ganharam fundo político: a tentativa de mudar a sociedade em nome da arte (EAGLETON, 2008, pp.15-17).

O próprio Benjamin situa na disseminação do livro impresso em meados do século 18 o ponto de partida para o fenômeno da reprodutibilidade da obra de arte (WB1, p.188; 238), assunto com o qual nos ocuparemos no próximo capítulo. Por ora, cabe notar que a função social concedida à literatura pela monarquia inglesa não diferiu em nada da história pregressa dos meandros da obra de arte: a arte sempre serviu a fins extrínsecos a ela mesma, seja enquanto iconografia (a igreja da Idade Média e sua arte sacra), seja enquanto símbolo de status e prosperidade (os mecenas do Renascimento e seus retratos de família). Com a insurreição dos românticos, entretanto, a coroa inglesa subitamente percebeu os riscos de incentivar o consumo de um meio expressivo potencialmente subversivo, e suspendeu seu endosso. Além disso, o exacerbado idealismo romântico pregado por este grupo de artistas engendrou uma concepção “transcendental” de arte, uma que, em última análise, distanciou excessivamente o artista da realidade (ou da história), e assim marginalizou os impactos da arte produzida (EAGLETON, 2008, p.18).

Um produto desta alienação entre arte e realidade foi o surgimento das teorias estéticas (Kant, Schiller, Coleridge...), as quais visavam usar a favor da arte o

fato de que ela não mais possuía uma função social óbvia (a arte como um meio sem fim, na famosa formulação kantiana). Esta retomada artística, reconduzida por teorias que trocavam o “transcendentalismo” pelo que mais tarde Adorno viria a chamar de “fetichismo”, respondia ainda à decadência da Igreja, que, de um lado, não mais financiava obras nem artistas, e, de outro, via sua influência diminuída dentre a população (EAGLETON, 2008, p.19).

Ou seja, a arte perdera o endosso da igreja, dos mecenas e dos aristocratas e, por fim, da própria monarquia; simultaneamente, o romantismo vigente alijara por demais a arte da experiência concreta, da *Erfahrung* benjaminiana, e restringira a experiência artística a uma elite de iniciados. Não bastasse isso, Louis Daguerre aperfeiçoara seus experimentos com o daguerreótipo, assim usurpando a última função social (e a última fonte de renda) disponível aos artistas do século 19: o retrato.

No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *câmera obscura*, os técnicos substituíram, neste ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos... (WB1, p.97)²⁴

As poucas famílias que detinham meios suficientes para encomendar retratos à óleo do avô já muito idoso ou da bela esposa recém-casada deixaram de fazê-lo em prol da inovação tecnológica: a fotografia substituíra a pintura, e o pintor morria de fome. A ausência de uma função social específica ao artista é sintomática de uma mudança ideológica, de uma nova organização política que se impõe à anterior. Coube à nova geração de pintores perceber a extensão do poder avassalador da nova ideologia que se instaurava nos principais pólos europeus do século 19, uma geração que passou a ser referida sob a alcunha do ‘impressionismo’.

...uma pintura reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver. Aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo. O que separa a fotografia da pintura, e o motivo de não haver um princípio único e extensível de criação para ambas, está claro, portanto: para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede. (WB3, pp.138-139)

²⁴ Acerca desse tema, vide ainda WB1, p.176; e p.188.

Diante dos novos ventos da ideologia e dos novos adventos da técnica, os impressionistas perceberam que de nada adiantaria insistir nos velhos moldes – o retrato à óleo convertia-se em peça de museu, e o simples registro de uma paisagem verdejante era tão mais fidedignamente registrado pelas máquinas fotográficas. Se a arte ainda haveria de fazer alguma diferença na sociedade, na vida do homem, esta diferença deveria resultar de algo único, próprio dela, algo que não pudesse ser reproduzido pela câmera obscura – algo, de certa forma, que resultasse de um olhar *crítico* sobre o mundo. Lançando mão de invenções antigas – as telas portáteis dos séculos 15 e 16 – (WB1, pp.173; 193) e novas – os tubos de tinta do século 19 –, os impressionistas abandonaram seus ateliês e invadiram a natureza, fazendo dela sua própria ideologia.

Quando Monet pinta seu *Impression, soleil levant*, em 1872, não é apenas da harmoniosa imprecisão das pinceladas que se está falando, das variações da luz na paisagem e do calor radiante de um sol alaranjado em oposição à frieza de uma composição em tons de azul, não – se está falando de ideologia, se está falando de um contundente rompimento com o academicismo e, ainda, de uma manobra incisiva em reclamar de volta para os artistas uma função social que lhes fora usurpada. Por detrás dos pores-do-sol de um Monet, ou dos girassois de um Van Gogh, ou das paisagens litorâneas de Sisley há mais do que a beleza das formas: há todo um mundo de carne e osso às margens da ruína. Não há nada como a ameaça da fome para gerar revoluções. E não há nada como a força antagônica da ideologia para gerar fome.

4.4. DA REVOLUÇÃO À ACOMODAÇÃO

Visto à distância dos séculos, o impressionismo marcou um curto interregno na história da arte: por um brevíssimo espaço de tempo, a arte respondeu a valores intrínsecos a ela mesma. Em outras palavras, destituídos dos financiamentos da igreja, dos mecenas e do governo, os impressionistas optaram por pintar, de forma altamente subjetiva, aquilo que lhes captava a atenção. Não havia ordens prévias – exaltar esta ou aquela passagem bíblica, retratar este ou aquele membro da família. Havia apenas a atitude decidida do artista que posicionou seu cavalete diante de um porto, uma igreja, um campo de trigo e converteu aquilo em pintura, em arte. O

interregno é, entretanto, curto, pois este mesmo artista viu-se obrigado a vender sua produção, uma vez que a fome e a ausência de uma função social clara nunca deixaram de ser-lhe ameaças muito concretas. Estabeleceram-se, pois, as galerias e os *marchands*, e o dinheiro passou a controlar os meandros da arte, impor-se como um novo (e, até agora, definitivo) valor extrínseco. Não tardou para que a ideologia do capital impusesse as estruturas que são as suas, e o mercado fez da arte um bem como qualquer outro, dotou-o de canais de produção e escoamento e converteu-o em objeto, em fetiche.

Isso, é claro, apenas para a parcela da chamada arte que se permite domar. Pois o impressionismo estabeleceu um padrão altamente reproduzível de arte, e, ainda por cima, um com enorme penetração entre os mais distintos estratos sócio-econômicos da população. O impressionismo é uma espécie de unanimidade artística: não há quem o desaprove, e portanto não há fim para a avalanche de quadros à moda impressionista (inclusive porque este impressionismo de segunda mão mascara uma eventual carência técnica do suposto artista tardio). Todavia, poucos movimentos são mais nocivos à arte que sua mera continuidade, pois ela despe o objeto artístico de toda ideologia, de toda relação com a realidade, e o apresenta como simples objeto decorativo. Uma natureza-morta fora de época é tão podre quanto uma cesta de frutas cem anos depois.

Se o impressionismo (e, em alguma extensão, também o imediato pós-impressionismo) compreendeu as amarras que lhes eram impostas pela ideologia vigente, por outro lado ele instaurou uma versão barata de outra ideologia: a da comodidade, a da linha do menor esforço entre duas tensões opostas. Porque toda grande arte deixa um rastro de destruição por onde passa, de onde ramificam, anos mais tarde, frutos estéreis de um tempo passado e agora vazio. E é apenas quando se chega a este cenário pós-apocalíptico que a linguagem desta grande arte é incorporada à cultura e convertida em espetáculo: filmes retratando a vida gloriosa de artistas malditos em seu tempo; livros escritos em uma linguagem um dia vanguardista e hoje simplesmente maneirista; monumentos e memoriais. É muito fácil admirar Van Gogh um século depois de sua morte. É muito fácil rechaçar o artista contemporâneo enquanto ele ainda vive. O espetáculo é uma espécie de saudosismo desengonçado travestido em pastiche.

A verdadeira arte é crítica, ela recusa as salas cômodas que lhe são construídas como armadilhas:

O que encontra a 'elite intelectual', ao confrontar-se com esse inventário dos seus sentimentos? Esses mesmos sentimentos? Eles já foram vendidos, a preços de ocasião. Ficaram apenas os lugares vazios, em empoeirados corações de veludo, em que outrora estiveram guardados tais sentimentos – a natureza e o amor, o entusiasmo e a humanidade. Hoje as pessoas afoagam essas formas ocas, com um gesto distraído. [...] Ninguém nunca se acomodou tão confortavelmente numa situação tão desconfortável. (WB1, p.75)

Na esteira do impressionismo, o incômodo apresentou-se inicialmente como expressionismo (pense-se em Kafka²⁵), e então em dadaísmo e surrealismo. Inútil dizer que todos estes movimentos, seja no plano da literatura ou das artes visuais, foram prontamente rechaçados, e somente muito tempo depois incorporados à cultura vigente, à ideologia padrão. Sobretudo dadaísmo e surrealismo inseriram na sociedade as maiores doses de desconforto, motivo pelo qual Benjamin dedicou-se a analisá-los e admirá-los²⁶.

A Benjamin interessa romper com a mentalidade romântica predominante, e apresentar a arte não como uma disciplina transcendente, boêmia e gestada por musas inspiradoras, mas como uma ação concreta, diretamente relacionada à vida dos habitantes da urbe.

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. [...] A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo 'surpreendido', são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. (WB1, pp.32-33)

²⁵ “Como El Greco, Kafka, despedaça o céu, atrás de cada gesto; mas como em El Greco, padroeiro dos expressionistas, o gesto é o elemento decisivo, o centro da ação.” (WB1, p.147)

²⁶ Porém jamais incondicionalmente: Benjamin foi grande crítico de uma 'inteligência de esquerda' que aproveitava-se dos movimentos artísticos em prol de uma acomodação política – uma que caberia à verdadeira e autêntica arte combater: “Nos últimos quinze anos, essa inteligência de esquerda tem sido ininterruptamente agente de todas as conjunturas intelectuais, do ativismo ao expressionismo e à 'Nova Objetividade'. Mas sua significação política se esgotou na conversão de reflexos revolucionários (na medida em que eles afluíam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, rapidamente canalizados para o consumo. [...] O expressionismo expôs em papier maché o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado.” (WB1, p.75)

O surrealismo instalou “nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme” (WB1, p.21), e assim foi capaz de “explodir de dentro” o discurso vigente, a acomodação prevista:

Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. (WB1, pp.22-23)

Experiências, não teorias. A vida concreta, não a especulação abstrata. O poder revolucionário da arte crítica está em sua capacidade de acordar o homem do torpor de seus hábitos, e assim convocá-lo a participar ativamente da construção de seu destino.

Esses autores [os surrealistas] compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos [os objetos que começavam a extinguir-se] e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. [...] Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino. (WB1, pp.25; 26)

A verdadeira arte precisa ser “conquistada e ocupada”, ela não se oferece gratuitamente ao espectador. Ela não se explica: ela exige o esforço, a participação ativa. Ela provoca mais do que responde; insinua suas formas mais do que mastiga seus conteúdos. Nisso reside a grande diferença entre crítica e espetáculo: na inserção do choque, do elemento reflexivo, da descontinuidade com o hábito e a rotina. A crítica trata de encontrar beleza e sentido lá onde não se o está buscando, e então, como um espelho, reflete tais imagens para a multidão – tenciona vincular ao homem, individualmente, a experiência que traz em sua essência. A incômoda, grotesca e poética obra do pintor belga James Ensor serve como ilustração a esta manobra crítica: esqueletos irrompem em meio à multidão, máscaras burlescas cobrem os rostos dos habitantes da cidade, elementos alegóricos de forte apelo psicológico inserem desconforto em meio a uma pintura altamente plástica e expressiva, e cujo efeito seria completamente outro acaso o artista houvesse se

dedicado à diligente e confortável tarefa de repetir a fórmula vigente de naturezas-mortas e tranquilas paisagens acadêmicas.

Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles [...]. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências... Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? [...] A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina mal consegue sujeitá-la. Posteriormente, James Ensor não se cansará de integrar corporações militares às suas bandas carnavalescas. (WB1, p.115; WB3, p.124)

Uma outra maneira de provocar choque e reflexão é subverter, de dentro, uma tradição já frouxa e pobre em experiências. A isto dedicaram-se os dadaístas: a testar a força da arte, seus limites, sua comodidade institucional.

Pense-se no dadaísmo. A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. (WB1, p.128)

Inserir um “fragmento autêntico da vida diária” no campo fetichizado da pintura representa uma atitude revolucionária por excelência, uma ruptura em tudo ideológica – após a sangrenta e cruel experiência da primeira guerra mundial, e diante da ascensão e da ameaça nazistas, realizar uma obra puramente agradável aos olhos representaria a pior das traições: representaria um escapismo sem precedentes, um do qual a verdadeira arte crítica nunca mais se livraria.

Um dos riscos da crítica, em comparação ao espetáculo, é que esta primeira pode conduzir a experiências-limite tão intensas, que o passo para trás torna-se impossível. A integralidade de seus reflexos, entretanto, manifesta-se apenas décadas mais tarde, coloca-se na mão de futuras gerações de artistas – e cabe a estes extrair daí algum sentido e oferecer, através de sua arte, experiências válidas ao espectador. Aos olhos de muitos, o atual estado da arte contemporânea (de fins de século 20 e início de 21) refletiria justamente uma inaptidão em lidar com este

legado – embora o mesmo tenha sido cogitado na época dos impressionistas, surrealistas e dadaístas.

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte²⁷. (WB1, p.190)

O papel do crítico é conseguir enxergar, no presente, a confluência de passado e futuro²⁸. Identificar as tensões e as ideologias que regem grande parte dos acontecimentos diários, e tentar inserir um mínimo de contrassenso, de ruptura, de ação.

E é na proposta ativa, concreta, que Eagleton (2008, pp.169-189) revela-se grande leitor de Benjamin, e ecoa, com as suas palavras, ideias semelhantes às que um dia foram as do filósofo alemão. Após realizar todo um panorama da literatura ocidental moderna, o crítico inglês expõe sua posição, a qual ele chama “political criticism” e fundamenta na consideração de que toda teoria é política: apega-se ao concreto mais que ao abstrato, e responde de forma dinâmica à vida diária de homens e mulheres. Qualquer teoria que fuja de suas responsabilidades políticas, encontre refúgio em disciplinas acadêmicas e estereis, é uma teoria sem validade. Toda teoria é aplicada a partir de uma motivação prática – os elementos tidos como importantes em um objeto artístico são importantes dentro do quadro referencial de quem os analisa, estando, assim, intimamente ligados a valores sociais e políticos subjacentes. Toda teoria, mais ou menos explicitamente, responde a uma ideologia. Além disso, homens e mulheres não vivem apenas de cultura, e qualquer teoria cujo ponto de partida ignorar esse fato é uma teoria fadada ao fracasso. Enquanto as teorias da arte mantiverem-se hermeticamente circunscritas à academia, o risco maior é que definham até desaparecerem. Se a arte almeja alguma redenção – e

²⁷ Um dos exemplos citados por Benjamin, nos poucos anos de vida que lhe restaram, foi o do futurismo liderado por Filippo Marinetti (WB1, pp.195-196).

²⁸ Para dar mais um exemplo da perspicácia de Benjamin – um assunto sobre o qual nos ocupamos no próximo capítulo –, podemos citar o modo como o filósofo alemão anteviu o ocaso da obra-prima, de sua decadência à sua ausência (como pudemos notar a partir da segunda metade do século 20, na Europa ocidental e na América do Norte, e, no Brasil, a partir dos anos 1980). Vide WB1, p.131, WB2, p.162 e, evidentemente, sua contundente tese sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

não apenas a redenção da História –, ela precisa aceitar e interagir dinamicamente com o mundo a seu redor.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu resto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (WB1, p.226)

5. AUSÊNCIA DA OBRA-PRIMA E INSTRUÇÕES PARA UMA CONCLUSÃO

*Charles Baudelaire (1821-1867) –
Eugène Atget (1857-1927) – Georg Simmel
(1858-1918) – Léon Daudet (1867-1942) –
Marcel Proust (1871-1922) – James Joyce
(1882-1941) – Franz Kafka (1883-1924) –
Siegfried Kracauer (1889-1966) – Bertolt Brecht
(1898-1956) – Theodor Adorno (1903-1969)*

Auch das Göttliche nutzt sich ab. (DÜRRENMATT, 1980, p.116.)

5.1. LABIRINTO E MINOTAURO

Se Benjamin é labiríntico, o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é o Minotauro: habita o centro do labirinto e deve, em algum momento, ser domado e vencido. Porém não o será facilmente, nem domado nem vencido, pois são muitos os Minotauros e muitas mais ainda suas interpretações. Um mesmo leitor, diante de tão voraz texto, se descobrirá abstraído conclusões contraditórias de uma leitura para a outra. E ser-lhe-á exigido um posicionamento – nem que seja este o eterno direito de reposicionar-se. Não, portanto, um texto dócil, mas um em tudo incômodo, contestador, provocante. Dele, pode-se fazer uma leitura apocalíptica ou vanguardista; reacionária ou mística – motivos pelo qual dele pode-se dizer uma obra *seminal* (diríamos até, por força do hábito e do elogio, uma *obra-prima*, não fosse justamente o intuito do presente capítulo anunciar sem qualquer pompa ou cerimônia a impossibilidade mesma de qualquer obra-prima). Um Minotauro no auge de suas capacidades físicas e mentais espreita o leitor por entre os estreitos corredores de um vasto labirinto.

Porém não *um* Minotauro, mas *três* – e aqui nos permitimos um atalho na trama benjaminiana e recorreremos ao fio de Ariadne tecido por um de seus melhores comentadores brasileiros:

Há uma primeira versão do ensaio [*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*], redigida em alemão no final de 1935 e começo de 1936, enviada por Benjamin a Bernhard Reich, na esperança de que o texto viesse a ser publicado em Moscou, o que

não aconteceu. Há uma segunda versão em alemão, que só veio a ser publicada em 1955, por Gretel e Theodor Adorno. E há uma terceira versão, em francês, que apresenta algumas diferenças em relação às outras duas. (KONDER, 1989, p.66)

Não bastasse a natureza camaleônica e arredia do texto, o mesmo nos foi legado de forma plural, com pequenas e grandes modificações que carregam consigo material suficiente para uma tese inteira (pense-se, por exemplo, nas sempre prestimosas opiniões de Adorno a Benjamin, o primeiro inevitavelmente tentando dirigir o segundo em sua leitura da obra de Marx, sugerindo-lhe conclusões que eram apenas suas²⁹; ou ainda na indicativa mudança das citações que abrem a primeira e a segunda versões de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*³⁰). Nesse sentido, optamos pelo atalho porque não nos interessa restabelecer a genealogia plural do texto, nem mesmo depreender dele uma interpretação estática e definitiva, senão apenas identificar um certo messianismo benjaminiano: a maneira como já estava previsto, no texto de 1935/6, uma realidade inescapável de meados da segunda metade do século 20, e definitiva no modo como passaram a se organizar as diversas manifestações artísticas – a impossibilidade da obra-prima.

Interessa menos valorar o polêmico texto de Benjamin (místico demais; reacionário demais; radical demais; marxista demais; fetichista demais), e mais efetuar uma *operação de dobra* mediante a qual se unam pontos distintos da obra do filósofo alemão. Dobrar o labirinto sobre ele mesmo, visitar salas a partir de outros corredores, retrair conceitos sob novos pontos de vista. Trata-se, em alguma extensão, de uma conclusão provisória do que possa ter sido o presente trabalho (que é o mais próximo que chegaremos de uma *conclusão*, no sentido estrito do termo): insistir no labiríntico e fragmentário, nos múltiplos portões de acesso, no quebra-cabeça conceitual, na autonomia do leitor. Para tanto, convoca-se de volta ao palco personagens de capítulos anteriores: Adorno, Brecht,

²⁹ Uma viva troca de amenidades e reprimendas pode ser encontrada na correspondência entre Adorno e Benjamin recolhida em A&P, 2007, pp.110-141.

³⁰ Para a primeira versão – traduzida ao português por José Lino Grünnewald como *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, e comumente vinculada à coleção *Os Pensadores* –, uma longa citação de Paul Valéry sobre história, técnica e a compreensão do belo. Para a segunda versão – reunida junto às *Obras Escolhidas*, base do presente trabalho –, uma sucinta (e contundente) frase de Madame de Duras: “Le vrai est ce qu’il peut; le faux est ce qu’il veut”. A esta segunda versão, cotejaremos ainda elementos da edição alemã, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Baudelaire, Kracauer, Kafka e Proust – retornam todos para iluminar (ou tentar iluminar) novos meandros no labirinto de Benjamin.

5.2. AURA E TÉCNICA

“As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio sem dirigir a palavra umas às outras.” (SIMMEL, apud WB3, p.36)

Ofereçamos um livro novo a duas crianças: a que o lerá por último terá seu prazer comprometido. O mesmo ocorre com aqueles que, no metrô, lêem o jornal sobre o ombro de seu vizinho: este último será importunado pela idéia de dividir uma leitura que na realidade é realizada por dezenas de milhares de pessoas no mesmo momento. (VIRILIO, 1993, p.67)

O fim já estava no começo: a morte da obra-prima anunciava-se nas páginas impressas dos periódicos. O fim também estava no meio: em ônibus lotados, por largas calçadas, a morte da obra-prima transitava junto à massa pelas ruas da cidade. E o fim está no fim, mas na maneira de um recomeço.

Tomemos o metrô, por exemplo (mas poderia ser um ônibus, um bonde, uma van clandestina). Tomemos o metrô, por exemplo, a partir das considerações de Georg Simmel sobre a dinâmica silenciosa do transporte público, e do comentário de Paul Virilio sobre dois vizinhos de assento que compartilham (contra a vontade de ambos) um único jornal. Imaginemos a cena. Sem dúvida já a vivenciamos – sem dúvida já tentamos ler algo por sobre o ombro de outro passageiro, ou outro passageiro já tentou roubar informações do jornal que tínhamos em mãos (a previsão do tempo, os resultados do futebol). Imaginemos, por fim, Walter Benjamin sentado nesse mesmo vagão, atento. Façamos o esforço.

O passageiro está incomodado. O passageiro que detém o jornal, isto é. O vizinho de assento não se cansa de espichar o olho e roubar, sem autorização, as manchetes do dia. O detentor do jornal irrita-se. O que o importuna – e o que importuna a todos nós, quando alguém nos lê algo por sobre nosso ombro, para colocarmos a questão em termos benjaminianos – é a súbita perda de uma ingênua sensação de unidade (*Einheit*), da impressão que tínhamos de compartilhar com

aquele objeto uma experiência única e recíproca. É a lembrança, uma que nos acomete violentamente, de que muitos outros efetuam a *mesma* leitura que nós, ao *mesmo* tempo, com o que para todos os propósitos é o *mesmo* jornal. A única diferença superficialmente tangível entre a nossa edição de hoje do jornal e qualquer outra edição de hoje do mesmo jornal é que uma nos pertence, e a outra não (o que é, convenhamos, uma distinção puramente econômica). Bastou que nosso vizinho esticasse o olho por sobre nosso ombro para conferir a previsão do tempo e pronto: perdemos o desejo momentâneo de ler aquele jornal, e não será improvável, em dias mais metafísicos ou nublados, que nossa irritação nos leve a abruptamente oferecer a edição de nosso jornal ao vizinho, para que o leia em paz e não nos perturbe com sua presença (apesar de que ali continuará, sentado ao nosso lado, folhando nosso ex-jornal). O ato de nossa leitura é vilipendiado por sua banalização: compartilhamo-na com uma multidão de desconhecidos sem que isso nos ofereça qualquer tipo de experiência – a única certeza que se pode ter é a de que, findo o dia, grande parte das edições daquele mesmo jornal serão confiadas à lata de lixo mais próxima. Vemos espalhados pelo ônibus a repetição do mesmo objeto, porém é como se lá já não mais estivessem – destituídos de seu aqui e agora (*Hier und Jetzt*), é como se em sua presença (*Präsenz*) já estivesse antecipada sua ausência (*Entzug*).

O que importuna o vizinho, para usarmos o vocabulário benjaminiano, é a *perda da aura*.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (WB1, p.167;168)

É evidente: não é no jornal que Benjamin pensa quando formula tais considerações. Entretanto, o exemplo do jornal ilustra um recurso retórico benjaminiano por excelência (e que faz da *aura* o mais benjaminiano dos conceitos): mesmo na banalidade de um jornal (do ato de leitura de um jornal) pode haver algo de ‘sagrado’ (*Heilige*) (vide KONDER, 1989, p.10; LINDNER, 2006, p.237). Temos aí uma acepção provocativa do *sagrado* em Benjamin (um conceito fustigado pelo fogo-cruzado das

críticas tecidas à sua concepção aurática da obra de arte: místico, profano, obscurantista), uma que gostaríamos de reter, separar da polêmica sobre a validade da aplicação da teoria à prática artística: o sagrado como o espaço da experiência, como a possibilidade de iluminar o banal – enfim, como método benjaminiano.

Brecht talvez não concorde. A maior divergência entre ele e seu amigo “girava em torno da utilização feita por Benjamin do conceito de ‘aura’, em sua análise da história recente da produção artística. Segundo Brecht, numa tomada de posição contra a mística, Benjamin se tornava... místico” (KONDER, 1989, p.66). Benjamin nunca deixou de ser místico, se aceitarmos o termo com o valor que propusemos acima. E é por ter preservado esta área mínima de contra-senso que certos textos seus assumam caráter messiânico – ou, para usar o termo mais materialista proposto por Konder, nosso propositor de atalhos: assumam “caráter de prognóstico” (KONDER, 1989, p.67).

Pode-se, sem dúvida, realizar uma leitura mística (no sentido cultista e hermético do termo) da obra de Benjamin, e em particular do texto aqui tratado, todavia, “mais importante do que o substrato de culto como tal, são para Benjamin as expressões históricas as quais a experiência da aura possibilita” (LINDNER, 2006, p.237)³¹. Em outras palavras, através do sagrado (o banal transfigurado, a iluminação profana) alcançar as expressões históricas: analisá-las, prognosticá-las, revisá-las. Konder presta-nos aqui excelente serviço, sintetizando em um par de parágrafos o nó duro da questão, e permitindo assim que o capítulo avance para os fins que pretendem ser os seus:

[Benjamin] lembrou que, em seu nascimento, a arte se achava posta a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. A produção artística gerava objetos que só em formas secundárias e proporções irrelevantes podiam ser eficazmente reproduzidos. Toda a história da arte ficou marcada por objetos únicos, insubstituíveis. Havia, em cada um desses objetos, o selo de um ‘aqui’ e ‘agora’³² que emocionava as pessoas.

De certo modo, nesses objetos ‘autênticos’ os seres humanos passavam a enxergar uma espécie de ‘aura’, aquele tipo de luminosidade característica da aparição única de algo que está sempre longe, por mais próximo que possa parecer. O que está acontecendo nos nossos dias é que a obra de arte está se emancipando da existência parasitária que lhe era imposta,

³¹ Em alemão, no original: “Wichtiger aber als das kultische Substrat als solches sind Benjamin die historischen Ausprägungen, welche die Aura-Erfahrung ermöglicht.”

³² Referência similar encontra-se em LINDNER, 2006, p.237.

tradicionalmente, pela sua função ritualística. *Pressionada pelo desenvolvimento das forças produtivas, a arte está assumindo uma função social diferente.* O valor que a obra de arte sempre teve, como objeto de culto, está cedendo lugar ao valor que ela adquire na medida em que passa a ser muito mais amplamente exposta do que no passado e é posta ao alcance de um público muito mais vasto... (KONDER, 1989, pp.67-68, grifo nosso).

Grifamos, na passagem de Konder, um atalho dentro do atalho – e não o recusaremos. Assim, convém recomendar o texto integral do comentador brasileiro caso o interesse do leitor esteja mais pelas repercussões e tensões do conceito de aura em Walter Benjamin. Nesta bifurcação do labirinto, tendo já (ou assim nos parece) suficientemente conceituado a acepção aurática que nos toca, avançamos como que pela porta lateral rumo ao desenvolvimento das forças produtivas e seu impacto na obra de arte. Avançamos rumo à técnica.

Léon Daudet, filho de Alphonse, ele próprio um escritor importante, líder do Partido Monarquista francês, publicou certa vez em sua *Action Française* um relato sobre o Salão do Automóvel, cuja síntese, embora talvez não nessas palavras, era: 'L'automobile c'est la guerre'. O que estava na raiz dessa surpreendente associação de palavras era a idéia de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia, etc., que não encontram em nossa vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Na medida em que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos se justificam pela guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro. Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as idéias técnicas de qualquer direito de participação na ordem social. Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos. (WB1, p.61)

Konder aponta, com propriedade, que a aparelhagem conceitual de Benjamin “lhe parecia ter a vantagem de não poder ser utilizada pelo fascismo”, e, tendo-se em vista o contexto Mussolino-Hitleriano da época, “a preocupação antifascista era bastante compreensível” (KONDER, 1989, p.67). Cabia a Benjamin esmiuçar e analisar os avanços da técnica sem, entretanto, oferecer seu pensamento às ideologias que

detinham o poder dessa mesma técnica – uma acrobacia digna das mais elásticas ginastas romenas. De um lado, condenar o avanço dos instrumentos técnicos ‘que não encontram em nossa vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada’, que são incapazes ‘de esclarecer questões morais’, e que, em última análise, estão em favor da guerra; de outro, aceitar as irreversíveis mudanças que a técnica impunha às formas de expressão artística – pensamos aqui, especificamente, nas vertiginosas revoluções engendradas pela fotografia e pelo cinema –, suas múltiplas possibilidades e seus infinitos desdobramentos. Rechaçar a técnica, mas não rechaçar a técnica (entre a cruz e a espada: entre a barbárie e a barbárie). Porque a vitória da técnica poderia significar, por extensão, a vitória da guerra, e “Ganhar ou perder uma guerra, segundo a lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, invenções” (WB1, p.64). Correr o risco fatal do empobrecimento de experiências e ainda assim apostar na técnica, incentivar sua assimilação junto aos meandros artísticos: uma aposta quase suicida, uma postura *sagrada*.

Aqui aparece, com todo o peso da sua nulidade, o conceito filisteu de ‘arte’, alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. (WB1, p.92)

Não nos interessa, por ora, os motivos específicos por trás da crítica de Benjamin – interessa-nos a crítica em si: um conceito antitécnico de arte seria, apesar de tudo, apesar dos riscos, apesar da guerra iminente, filisteu e fetichista – ele acomodaria a obra, subtrairia dela todo o potencial de experiência, selaria sua obsolescência.

Pois compete à arte reverberar na vida do homem, no cotidiano da urbe, não devendo, por mais conveniente que lhe pareça, continuar-se a guiar por paradigmas de épocas anteriores. Eis o processo doloroso: aceitar a *perda da aura* enquanto o componente que liberta a obra de uma apreciação restrita – a arte não deve dizer respeito a apenas uma (privilegiada) pessoa por vez, mas a muitas simultaneamente. Ao leitor do jornal que se sente importunado pelo vizinho, aconselha-se imaginar que a multiplicidade de exemplares de uma mesma edição

pode multiplicar também a quantidade de reverberações entre seus muitos leitores³³. Eis a radicalidade de Benjamin: entender na perda da aura o nascimento da reprodutibilidade, e no nascimento da reprodutibilidade o futuro da arte:

Cada dia, fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o 'semelhante' no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (WB1, p.101)

E Benjamin ainda conclui, páginas adiante, com uma frase desaconselhada a cardíacos e conservadores: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (WB1, p. 180).

5.3. MÃO E OLHO

Não valoraremos: se é benéfico ou maléfico para a arte – seja lá o que se entenda por esses dois termos – colocar em seu centro a reprodução em detrimento do original, eis um desdobramento que deixaremos para outra ocasião, para outros leitores de Benjamin. Ao invés, optaremos por uma abordagem histórica que demonstre os efeitos da reprodutibilidade prognosticados pelo filósofo alemão – e alguns pequenos exageros para fins de retórica (mas isto, é verdade, estivemos fazendo desde o início).

Se tomássemos cada um dos três capítulos anteriores por uma aba, e se dobrássemos essas abas tal qual faríamos a um origami, teríamos dois resultados possíveis: ou um belo cisne com suas asas entreabertas, ou a convergência das três abas para um ponto comum – a invenção da fotografia. Nela identifica Benjamin a ampliação do espectro da reprodutibilidade, suas repercussões junto à urbe e seus habitantes, seus reflexos na literatura e na pintura. De um lado, a invenção da

³³ Não dizemos ‘experiências’ pois já esclarecemos, no primeiro capítulo, que o terreno jornalístico (o da informação, em oposição ao da narrativa) não é o terreno propício à experiência. Mantemos aqui o exemplo do jornal por uma questão de continuidade argumentativa do presente capítulo.

fotografia permite registrar de forma inequívoca os rostos dos habitantes, para em seguida colá-los em passaportes e controlá-los durante seus movimentos migratórios (capítulo 2); de outro, descobre-se de que maneiras esse processo administrativo de controle esteve na gênese do romance policial (capítulo 1).

Medidas técnicas tiveram de socorrer o processo administrativo de controle. [...] Na história desse processo, a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez, a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra. (WB3, p.45)

Dito de maneira mais ampla (sejamos um pouco mais ambiciosos): a fotografia impôs uma renovação à literatura a partir do momento em que foi capaz de resumir uma existência num pequeno retângulo em preto-e-branco, assim como o fez, de maneira radical, com as artes visuais (capítulo 3). A velocidade da fotografia, com seu elogio da objetividade, iniciou um movimento em direção ao olhar, em direção à superfície das coisas: rostos, campos, cidades.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (WB1, p.167)

O olho e a boca, o registro fotográfico e o relato oral: neles o predomínio do instantâneo e do imediato, neles a ausência da mão do pintor e do escritor. Há aí uma tentativa de acompanhar a velocidade da urbe (capítulos 1 e 2), das linhas férreas, das novas avenidas, uma tentativa de abarcar o crescimento da população e de seu anonimato de vidro. Porém aí inevitavelmente crescem-se camadas de técnica, e ao olho adiciona-se o ótico, e o registro fotográfico converte-se em fotografia.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada

percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (WB1, p.94)

Complexifica-se o olhar – toma-se dele distância sem obrigá-lo a uma redução de velocidade; busca-se simultaneamente a superfície do mundo e suas profundezas; eterniza-se um rosto anônimo mas também seu inconsciente³⁴. O olhar incorporado pela fotografia, convertido em fotografia, preserva os ambivalentes desejos de velocidade, imposto pela técnica, e de experiência, requerido pela arte; preserva a confluência de passado e futuro, pois tanto ameaça quanto requer a pintura (requer o código para apresentar-se como o novo; requer o passado para vender-se como o futuro).

Com base nessas reflexões, uma pintura reproduziria em uma imagem o que os olhos não se fartam de ver. Aquilo com que o quadro satisfaria o desejo, que pode ser projetado retrospectivamente em sua origem, seria alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo. O que separa a fotografia da pintura, e o motivo de não haver um princípio único e extensível de criação para ambas, está claro, portanto: para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede. (WB3, pp.138-139)

A fotografia sacia, encerra entre seus quatro cantos uma narrativa que parece inteira desdobrar-se diante dos olhos velozes (e, portanto, mais distraídos) do espectador. A pintura provoca, exige paciência (recolhimento) (capítulo 2) antes de revelar seus segredos. O relevo tátil da pintura revela uma personalidade, revela as veias do pintor, revela os caminhos de seu pincel³⁵, revela a assinatura flutuando próxima à moldura (a própria moldura como o elemento que tenta conter a pintura, impedir sua explosão, mantê-la aprumada). Tocássemos a pintura e tocaríamos o artista, a agilidade de seu pulso convertida em massa pictórica e pigmentação – na pintura, com o tempo, a habilidade do pintor (sua presença física) *soterra* a imagem retratada. A fotografia, pelo contrário, esconde sua autoria: possui profundidade,

³⁴ “...o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano.” (WB1, p.102)

³⁵ Como os pais que *corrigem* a criança que insiste em tocar as coisas do mundo, sentir sua superfície na ponta dos dedos: “Tu enxergas com os olhos ou com a mão?”. E a criança *aprende* a conter o instinto da mão, substituí-lo pelo olho.

mas não relevo tátil, acusa o gênio do fotógrafo, mas não sua geografia – na invisibilidade do fotógrafo, com o tempo, a fotografia *desvenda* a imagem retratada.

A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [...], algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'. (WB1, p.93)

A fotografia põe em evidência o retratado, em um momento de aceleração urbana onde o anonimato é a norma. Ela não o expõe aos caprichos criadores do pintor, mas o confia à promessa de eternidade objetiva postulada pela técnica. Aliviado diante da câmera, o retratado sorri – atitude quase impensável diante do cavalete da pintura, já que a esta reservam-se poses mais metafísicas, tendo bastando uma fugaz e controversa sugestão de sorriso para uma obra ter-se consagrado como prima: *La Gioconda*. De resto, a seriedade parece combinar melhor com o óleo; ao olho, arrisca-se um sorriso. Porque o olho da fotografia promete um produto economicamente mais acessível do que a mão da pintura (capítulo 3), facilitando, assim, a 'irresistível necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível'. Em pouco tempo o retratado já possui na palma da mão o resultado de sua pose, um mundo inteiro dedicado a apenas ele, um espaço reservado para sua inequívoca existência³⁶ – uma cuja intensidade não se traduz para a realidade cotidiana: as coisas sempre parecem mais visíveis na fotografia do que na realidade.

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso de nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações

³⁶ Nunca é demais lembrar Benjamin, precursor de Andy Warhol: "Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado" (WB1, p.183).

coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas. (WB1, p.104)

E *possuir na palma da mão* não é má expressão, como dizíamos, já que revela a *portabilidade extrema* da obra final, sua irreversível *miniaturização*. Irreversível porque não apenas no plano físico: a fotografia (que, note-se, não carece de molduras, não corre o risco de explodir – se se vale de porta-retratos, é mais para deixá-la de pé sobre uma mesa, ou para não perdê-la pela casa) instaura no plano artístico uma nova escala: a escala da palma da mão do homem³⁷. O esforço da obra-prima, sua origem e seu destino, sempre foi o de *suplantar* o homem, espantá-lo, apequená-lo diante do mundo para engrandecer sua alma, seu intelecto, seu caráter. Os próprios quadros impressionistas, contemporâneos da fotografia, eram frequentemente superiores em comprimento à envergadura do homem médio, e, apesar de portáteis (esta foi, afinal, a grande revolução renascentista da *tela*, em comparação às placas de madeira nas quais até então se costumava pintar), seu transporte exigia algum esforço físico. A fotografia subverte esse cenário: pesando poucas gramas e resultando de um processo muitíssimo mais veloz que seus predecessores (incluindo-se aí litografias e xilogravuras), ela submete-se à escala do homem e o homem não mais se permite suplantar – a arte passa a ter o tamanho de sua mão e a velocidade de seu olho.

O universo é reduzido para caber dentro de sua própria explosão: as fotografias são colocadas sob um microscópio, e os limites de seus anonimatos miniaturizados são convertidos em mundos coletivos. Cria-se, a partir de alguns centímetros quadrados, a ilusão de um espaço infinito.

Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. (WB1, p.189)

³⁷ Não estamos, aqui, inserindo a fotografia na lógica hegeliana (talvez visionária) do fim da arte – das gigantescas pirâmides egípcias, passando pela estatuária grega e pela pintura renascentista, até chegar à imaterialidade da música: a redução da escala, da materialidade, apresentar-se-ia como uma constante. Fazemos esta nota de rodapé apenas para garantir que sabemos da existência de tal teoria, porém por ora passamos dela ao largo.

O cinema assoma como a operação de dobra definitiva: a destruição da aura (a difusão maciça, o apelo às massas), a supremacia da técnica (a reprodutibilidade como necessidade motriz), a elevação de um espaço controlado e restrito a um espaço de imaginário coletivo (a velocidade do olho, a explosão de um mundo miniaturizado).

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme.* O filme é uma criação da coletividade. (WB1, p.172)

É o cinema, e não o porta-retratos, que serve de moldura à fotografia: os limites da sala de projeção convertem-se nos limites do mundo – um mundo provisório que mantém o prumo (i.é, a lógica) daquela realidade ficcional, embora (aparentemente) mais real do que o cotidiano porque *feito de imagens*.

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (WB1, p.187)

Diante de uma massa sedenta e faminta não apenas por imagens, mas por *realidades* tais quais aquelas que a urbe progressivamente impede (o silêncio dos elevadores, a impessoalidade do transporte público, as filas para controle de passaportes), o cinema fornece um subterfúgio narrativo (ênfase em ‘subterfúgio’) capaz de saciar os desejos de *distração* de uma coletividade.

O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo

dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte.

Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema. [...] Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. (WB1, p.188)

A aura é despedaçada nas filas da bilheteria do cinema. E, golpe de misericórdia: a bilheteria nunca fecha – o espectador pode adentrar a sala de projeção quando bem lhe aprouver, o escuro o protege, a massa o acoberta. Trata-se de um antecedente inimaginável para o primo refinado do cinema, o teatro, e um precedente para o primo cego, o rádio.

Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. (WB1, p.83)

Trata-se de uma profunda mudança de mentalidade incutida pela técnica. Se o olho e a boca se desejavam em princípio imediatos, acabaram mediatizados ao infinito quando enfim soterrados por camadas e camadas de técnica – foram irremediavelmente incorporados ao universo de imagens criado pelo microscópio: “O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz” (WB1, p.162). Camadas sobrepuseram-se umas às outras, códigos sobre códigos, técnica sobre técnica, velocidade sobre velocidade, realidades sobre realidades – o universo expandido, o universo explodido.

Através do aperfeiçoamento da técnica, aperfeiçoou-se também a imagem – da miniatura chegou-se à perfeição. Uma perfeição muitíssimo distante daquela que

guiava o belo da Grécia Antiga (capítulo 3) – uma perfeição, inclusive, antípoda ao ideal grego: não uma que *parte* do mundo, que é proposta, à beira da transcendência, de baixo para cima (eterna), mas uma que se *impõe* ao mundo, que é dada de cima para baixo (transitória).

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exercer seu direito de escolha [...]. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relacionava com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era de uma obra de arte montável. (WB1, pp.175-176)

O belo, na visão do olho e da técnica, é veloz. Ele é o que pode ser, naquele dado momento, e não nutre qualquer pretensão de continuar a sê-lo cinco minutos mais tarde (cinco minutos mais tarde podem ser tarde demais). O olho é menos exigente que a mão: ele completa, automaticamente, os espaços deixados em branco; ele contenta-se com menos, regozija-se de sua maleabilidade, autoriza-se miragens. Agrada-se ao olho com uma facilidade que surpreenderia à mão – entretanto a mão agora de pouco serve: não há nada que possa descobrir na superfície de uma fotografia, de um rolo de celulóide – a mão é o instrumento da ligação, da comunhão: tocar o outro é formar uma comunidade. Mas a mão agora de pouco serve: o caráter fragmentário e perfectível da arte e do mundo os tornam complexos demais, lisos e escorregadios demais, camadas sobre camadas que impedem o caminho inverso – embaralhe-se as cenas de um filme e nunca mais se o montará como estava antes; desmonte-se uma torradeira e não se saberá como novamente colocá-la de pé. Não se pode negar a comodidade da supremacia do olho: vivemos cercados de torradeiras às quais não damos valor, as quais tomamos por banais, e no entanto desconhecemos a simples lógica de sua manufatura. A mão tornou-se obsoleta: que ao menos se pinte a torradeira de um belo tom de vermelho para que agrade ao olho.

5.4. O RETRATO DE KAFKA E A ÚLTIMA OPERAÇÃO DE DOBRA

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o menino segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. *Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança.* (WB1, p.98, grifo nosso)

A perda da plenitude e da segurança: a destruição da aura não se dá sem seus revezes. A obra de arte, inscrita sob a égide da reprodutibilidade, ganha em difusão – porém perde em profundidade de conteúdo; beneficia do instantâneo – mas falta em recolhimento. Ela substitui uma contemplação ritualística, cujo valor está dado em si e de antemão, por uma pragmática, cujo valor deve ainda ser provado. À medida que seus mecanismos ganham em velocidade (e a arte não fez senão ganhar velocidade, desde que incorporada à lógica da técnica), ela parece escapar, simultaneamente, ao controle do artista e do público: incapaz de postular valores ontológicos (incapaz, em outras palavras, de ser *Arte* no sentido romântico do termo, acompanhado de um transcendente A maiúsculo), resta-lhe somente propor questionamentos. Um valor, portanto, que não é *dado*, mas *construído* – e nisso reside a perda da plenitude e da segurança inspiradas pela obra de arte, expiradas pelo artista, respiradas pelo espectador. Não há mais garantias. Não há mais obras-primas.

A velocidade é a chave: a lógica propagada pelos instrumentos técnicos de reprodutibilidade prevê um tempo de consumo determinado (pense-se, por exemplo, na duração dos filmes em cartaz nos cinemas: nem tão breve a ponto de passar despercebido e comprometer o retorno financeiro esperado, nem tão longo a ponto

de prejudicar a fruição do próximo filme)³⁸, um tempo que elimina as vicissitudes inerentes à criação artística e a reduz a uma mercadoria como qualquer outra. A arte – comenta Benjamin a partir de uma observação de Kracauer – passa a ser consumida na mesma velocidade em que é produzida (WB1, p.96), suprimindo assim os descompassos logísticos que poderiam acarretar em ‘estoques’ indesejados. Não há espaço para a obra-prima, pois a obra-prima não se exaure e nem sucumbe a um tempo pré-estabelecido de contemplação – como uma amante particularmente difícil e exigente, ela requer anos antes de se entregar (porém quem tem tempo, hoje em dia, para viver anos inteiros?). A velocidade é a chave, e a obra-prima demanda tempo demais. Não lhe resta senão sair de cena.

Porém sem pânico, sem catástrofe: o fim da (possibilidade da) obra-prima não é o fim do mundo. Pois não é apenas a arte que se adapta à nova dinâmica imposta pela velocidade das coisas, pela velocidade da produção de conhecimento³⁹: também artista e espectador alteram-se, moldam-se, fragmentam-se. Do ponto de vista da produção artística (mais especificamente, pensamos aqui as artes visuais, campo no qual se percebe com maior nitidez os efeitos analisados por esse capítulo), a perda da plenitude e da segurança levanta uma dúvida crucial sobre a natureza da obra de arte, obrigando-a a buscar refúgio em outras áreas do conhecimento – e, por conseguinte, testar a elasticidade de seus limites; testar a paciência de seu espectador. O espectador de uma mostra contemporânea de arte, expressão desconcertada no rosto, e que receia tocar em qualquer coisa com medo de que aquilo também seja uma obra (uma porta, um banco de madeira, uma lata de lixo...) – eis os efeitos da fragmentação da arte. Embora dotada de potencialidades criativas, trata-se de uma manobra sobretudo perigosa: em busca de reencontrar-se com uma aura que não mais pode ser reavida, arrisca dispersar ainda mais seus significados, distorcer as propriedades estéticas que sejam as suas, e instaurar uma arena de vale-tudo onde tudo é arte e nada é arte.

Benjamin já o havia previsto: o momento em que a arte deixaria de *mostrar-se*, para unicamente *explicar-se*. Exemplo claro de tal manobra reside na produção

³⁸ “A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.” (WB3, p.125)

³⁹ Um dos substratos mais decisivos da obra de Baudelaire (e da leitura dela feita por Benjamin), diz respeito à dicotomia entre a montanha de novos conhecimentos freneticamente produzidos pela modernidade e a incapacidade do homem moderno em manter-se minimamente atualizado com essa velocidade do mundo.

mandatória de catálogos a acompanhar cada exposição: não é raro que a obra exposta ganhe sentido *apenas após a leitura do texto crítico que a elucida*. Tamanho o grau de sua fragmentação, de seu recurso a outros campos de pesquisa, da velocidade simultânea de sua produção e de seu consumo, que a obra de arte não teve outra alternativa senão adotar um novo aliado estético: a legenda.

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam, no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma reportagem, cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no leitor associações lingüísticas. A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve interferir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (WB1, p.107)

A legenda explica ao espectador o que o artista não foi capaz, ou simplesmente facilita a vida do espectador ao eximi-lo da necessidade de *contemplar* a obra. O mesmo pode ser dito em relação ao cinema: a perfectibilidade inerente a tal forma de expressão artística permite adicionar, mesmo após as filmagens, elementos altamente explicativos que protegem o espectador de si mesmo (ele pode relaxar em sua poltrona, esquecer dos problemas da vida, pois tudo lhe será esclarecido em seu devido tempo – como se vida e arte fossem compartimentos antitéticos ao extremo). Para Benjamin, como já vimos anteriormente, trata-se de “abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo” (WB1, pp.128-129). À maneira de uma torradeira, trata-se de transferir a responsabilidade à técnica, e portanto diminuir paulatinamente a autonomia do homem, e portanto minar ainda mais sua sensação de plenitude e segurança – como o retrato do jovem Kafka.

O risco de misturar arte com velocidade é fazê-la tropeçar em sua própria rapidez: tropeçar em suas próprias pernas. (E, quando isso ocorre, não é surpreendente que as definições do que possa ser ‘arte’ recaiam, forçosamente, no

território da tautologia: arte passa a ser tudo aquilo que se convencionou chamar 'arte'. Um cão perseguindo seu rabo.)

A fragmentação e fragilização das fronteiras da arte dissipam as condições de possibilidade para a obra-prima, porém, paradoxalmente, passam a exigir a presença de um espectador mais benjaminiano (um que desconfia que uma obra por demais explicada não passa de um objeto, de um passatempo, de um conforto para as horas vagas, de uma acomodação das formas, do recurso vazio ao espetáculo, de uma positividade isenta de barbárie). Apesar de uma maior tolerância estética (e dos riscos acima elencados), estamos diante de uma arte em estado de constante construção. A arte na era de sua reprodutibilidade técnica não mais oferece garantias: apenas dúvidas. Cabe ao espectador (o leitor, o público, a massa) assumir um papel ativo, um nunca antes por ele plenamente assumido, uma vez que se tinha a arte por transcendente, por aurática, por ritualística. Em tais situações, o espectador estava dispensado da tarefa mais crítica, do trabalho intelectual mais criterioso, pois a obra já estava pronta, dada, majestosa. Agora, porém, é no espectador que a obra se completa, e portanto não mais pode ser *prima* (no sentido de um número primo: divisível apenas por um ou por ele mesmo), mas *múltipla*. A ausência da obra-prima dá lugar ao nascimento da obra-múltipla – e demanda um espectador à sua altura (do contrário, acomoda-se: estamos condenados a repetir naturezas-mortas e comédias-românticas?). O artista – o autor – sugere caminhos; o espectador os efetiva. O labirinto está desenhado: cabe a cada um encontrar suas próprias saídas.

Dois fatos marcaram o ano de 1922 em Paris: a morte de Marcel Proust e a publicação de *Ulisses*, de James Joyce. A obra do escritor irlandês – que recorre ao mito para tentar resguardar a narrativa dos perigos da técnica – é, muito provavelmente, a última obra da literatura mundial que poderá ser dita, inequivocamente, *prima* (e, como toda obra clássica, é muito citada e pouco lida). A morte do escritor francês – herdeiro de Dumas, Balzac, Poe e Baudelaire – encerrou, simbolicamente, toda uma linhagem literária que invadiu os jornais para então invadir as ruas (e, em seguida, voltar para dentro de casa, molhar um bolinho no chá). Havíamos deixado a Paris de Proust, ao término do capítulo 1, no ano de 1922 – conviria agora, justamente, retornar à Paris de Joyce no mesmo ano de 1922.

6. ANOTAÇÃO PÓSTUMA

Poe morre em 1849; Balzac, em 1850; Baudelaire, em 1867 – todos eles mais ou menos pobres, mais ou menos amargurados. Em 1863 o *Salon de Paris* rejeita o óleo *Dejeuner sur l'herbe*, de Manet, e ao grupo dos impressionistas não resta senão agrupar-se sob o simbólico telhado do *Salon des refusés*. Manet morre em 1886; Sisley, na miséria, em 1899. Na esteira do impressionismo surge o pós-impressionismo e a multidão prontamente o rejeita – querem ver Manet. Em 1871 nasce Proust; em 1883, Kafka; e em 1896, Breton. Van Gogh morre em 1890; Cézanne, em 1906. Em 1915 *A Metamorfose* é publicada e o pós-impressionismo cai nas graças da multidão – tarde demais: Van Gogh já havia cortado apenas uma orelha e vendido apenas um quadro. *A Metamorfose* é rechaçada e Kafka não encontra qualquer reconhecimento em vida. Em 1916 eclode o movimento dadaísta, pronta e violentamente criticado por uma multidão ainda mesmerizada por Van Gogh e Manet. Em 1924 surge o manifesto surrealista, para escândalo da população bem pensante, que está agora às voltas com esta maravilha que é o dadaísmo.

A História da Arte é a história de sua rejeição.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter; BLOCH, Ernst; BRECHT, Bertolt; LUKÁCS, Georg. **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2010.

_____. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972.

_____. **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Selected writings, 1938-1940**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

_____. **The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jurgen; HORKHEIMER, Max. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; São Paulo: Editora 34, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CLARK, Timothy James. Será que Benjamin devia ter lido Marx?. In: _____. **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.281-305.

COETZEE, J.M. **Diary of a bad year**. Londres: Penguin Books, 2008.

- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DÜRRENMATT, Friederich. **Die Panne**. Zurique: Diogenes Verlag, 1980.
- EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- _____. **Walter Benjamin or Towards a revolutionary criticism**. Londres: Verso, 2009.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GUILLAUMA, Yves. **La presse en France**. Paris: Éditions la découverte, 1988.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin, o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Editora Corpus, 1989.
- KRACAUER, Siegfried. **O Ornamento de massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LINDNER, Burkhardt (Org.). **Benjamin Handbuch**. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2006.
- MIRECOURT, Eugène de. **Émile de Girardin**. Paris: Librairie des contemporains, 1869.
- MONTAIGNE. **Essais: Livre premier**. Paris: Le Livre de Poche, 2002.
- PHILLIPS, Larry W. **Ernest Hemingway on writing**. New York: Scribner, 2004.
- ROLLASON, Christopher. Border crossing, resting place: Portbou and Walter Benjamin. **Lingua Franca**, Bruxelas, v.5, n.8, p.4-9, agosto. 2002. Também disponível em:
< <http://www.wbenjamin.org/portbou.html> >. Acesso em: 10 ago. 2011.
- SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TEIXEIRA COELHO, José. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras; São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.