

Imagem dialética e imagem crítica: conceitos benjaminianos para pensar arte e emancipação

Dialectical image and critical image:
benjaminian concepts to think art and emancipation

Bianca Ardanuy Abdala

Bianca Ardanuy Abdala: arquiteta, mestranda em Estética e Semiótica pela FAU/UnB, graduada pela Universidade Mackenzie, especialização pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba.

RESUMO

Este artigo é uma apresentação do conceito de “imagem dialética”, enquanto ponto de convergência no vasto pensamento de Walter Benjamin. Na formulação geral aqui exposta, busca-se iniciar a reflexão sobre o papel da experiência estética nas possibilidades de emancipação do sujeito no capitalismo tardio. Propõe-se um ponto de partida para articulações com a situação contemporânea através do conceito de “imagem crítica”, elaborado por Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Aura; Flâneur; Benjamin; Arte; Imagem Dialética.

ABSTRACT

This article is a presentation of Walter Benjamin's "dialectical image", as a point of convergence in his method. In the general formulation presented here, it is sought to begin the reflection on the role of aesthetic experience in the possibilities of emancipation in late capitalism. A starting point for articulations with the contemporary situation is proposed through the concept of "critical image" by Georges Didi-Huberman.

Keywords: Aura; Flâneur; Benjamin; Art; Dialectical Image.

"A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele"

Goethe

Introdução

Este texto é uma apresentação do conceito de "imagem dialética", enquanto ponto de convergência no vasto pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). Na formulação geral aqui exposta, busca-se iniciar a reflexão sobre o papel da experiência estética nas possibilidades de emancipação do sujeito no capitalismo tardio. Ciente da abrangência do pensamento benjaminiano – que transita simultaneamente pelos campos da história, arte, filosofia, teoria literária, etc. – propõe-se um ponto de partida para articulações com a situação contemporânea através de provocações e apontamentos de possíveis atualizações dessa "estética crítica" que, certamente não por acaso, tem despertado interesse no tempo presente. Importam menos, portanto, detalhes de sua obra e mais a elaboração de um panorama que *indicie* o método aberto de construção de *outra* história, através da práxis². Cabe enunciar a releitura do filósofo Georges Didi-Huberman³ de "imagem dialética" como "imagem crítica".

Walter Benjamin, pensador alemão vinculado ao Instituto de Pesquisa Social (mais tarde conhecido como Escola de Frankfurt) contribuiu decisivamente para reflexões acerca das transformações na modernidade. Entretanto foi só com o Movimento Estudantil de 1968 que a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt teve êxito, ao despontar como alternativa a qualquer pensamento que compactuasse com o nazismo, o que ainda predominava na geração anterior de sobreviventes da Segunda Guerra. O caráter heterodoxo do marxismo de Benjamin funcionou como propulsor de ideias que trabalharam para a ruptura geracional com o pensamento nazista, assim como a presença da má consciência alemã, o sentimento trágico de culpa, nos primeiros intelectuais da Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno. Apesar da crítica de Adorno à incapacidade do movimento estudantil de lidar com as reações a essa ruptura e os desdobramentos da Escola de Frankfurt terem se dado pelo caminho mais consensual⁴, o momento foi de abertura para ideias reprimidas pelo regime nazista.

Seguindo o mesmo princípio, no Brasil as primeiras traduções e estudos surgiram na década de 1970⁵, mas o pensamento de Benjamin só se disseminou no meio

acadêmico com o fim da ditadura militar, quando as ideias puderam circular sem a mesma repressão. A pesquisa sobre o autor cresceu, embora o clima esperançoso pós-eleições diretas brasileiras tenha desaparecido e a preocupação com os efeitos do processo de globalização tenha se imposto.

No campo da arquitetura e urbanismo, de onde falamos, Walter Benjamin passou a ser mais citado, na última década, com a popularização da *flâneurie* como tipo de "errância urbana"⁶. O que vale citar, em meio às tendências da disciplina e ao mesmo tempo à parte delas, é como a figura alegórica do *flâneur*⁷ pode promover o debate sobre a experiência na metrópole moderna e contemporânea. Na cidade espetacularizada de hoje, restam potências emancipatórias ao sujeito? Deve-se tentar desobscurecer a história, contestar a história oficial. Refletir sobre o que seu pensamento pode nos mostrar na situação contemporânea, o que de velho permanece no novo e com a crítica se transforma, o que tem potencial de reinvenção.

Flâneur e choque

É no conto de Poe que se origina a "estética do choque" de Benjamin. O choque⁸ sofrido pelo flâneur é a consciência da modernidade, iminência do abismo. A solidão em meio à multidão, a mecanização da vida, as velocidades aumentadas, as transformações na paisagem urbana, enfim, o que Baudelaire apresenta e Benjamin lê como uma nova sensibilidade, em constante estado de alerta perante a ameaça da catástrofe⁹.

O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. (BENJAMIN, 1994, p. 126).

A ambiguidade do *flâneur* complexifica a situação do sujeito perante a modernidade, o transforma em massa, coloca um tipo de resistência passiva e confusa, ao mesmo tempo sensível e atenta, relação de distanciamento da consciência de si e busca por ela. Esse olhar de alegorista do *flâneur* vê a cidade como

¹ Goethe, F.W. *Maximes et réflexions*, trad. G. Bianquis, Paris: Gallimard, 1943, p. 67.

² Associa a abordagem benjaminiana da arte moderna à filosofia da práxis de Gramsci. O filósofo da práxis "não só compreende as contradições, mas coloca a si mesmo como elemento da contradição, eleva este elemento a princípio de conhecimento e, conseqüentemente, de ação" (GRAMSCI, 2011, p. 204).

³ Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, leciona na *École des hautes études en sciences sociales*. Publicou vários livros sobre a história e a teoria das imagens, num amplo campo de estudos que vai da renascença até a arte contemporânea, e que compreende os problemas de iconografia científica do século XIX e seus usos pelas correntes artísticas do século XX.

⁴ Também como reação aos movimentos da esquerda alemã que adotaram a ação direta como prática de luta, a fase tardia da Escola de Frankfurt, com Jürgen Habermas (1929 -), se caracterizou pelo enfraquecimento da insistência nos potenciais de transformação, como tinha sido até Adorno.

⁵ José Guilherme Merquior foi o primeiro a publicar sobre Benjamin no Brasil, em 1969. Ver MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio Crítico sobre*

fantasmagoria através do véu da multidão (KOTHE, 1978, p. 78). A empatia do *flâneur* com a mercadoria sugere sua reificação e, portanto, sua morte enquanto sujeito pré-moderno. A nova subjetividade representada pelo homem da multidão antecipa a posição do indivíduo na sociedade do espetáculo¹⁰. Um processo de modificação de percepções iniciado com o fenômeno das massas, encarnado pelo indivíduo contemporâneo incapaz de experimentar:

O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. Apesar de não ter consciência dessa particularidade, ela nem por isso deixa de atuar sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores (BENJAMIN, 2015, p. 57).

Incapaz de elaborar experiência autêntica (*Erfahrung*), que contenha algum conhecimento transmissível, o indivíduo moderno busca se proteger contra os choques sempre presentes no mundo exterior. O excesso de estímulos faz pairar sobre ele o *spleen*¹¹, a melancolia que o faz indiferente, sedado. Sobre apenas vivência (*Erlebnis*), de quem carrega em si a experiência coletiva do choque da modernidade. A indiferença do indivíduo *blasé*, que se protege dos choques, caracteriza o sujeito impedido de experimentar. A questão está na incapacidade de transformar vivência em experiência coletiva e também de experimentar verdadeiramente a experiência coletiva transmitida. Último capaz de experimentar a cidade, o *flâneur* de Baudelaire contém em si o indivíduo *blasé* de Simmel¹², ambigualmente.

Pobreza de experiência e perda da aura

No capitalismo a infraestrutura impacta na produção cultural: a divisão do trabalho subtrai o tempo e a sensibilidade vital para a experiência autêntica. Assim, o que tem condições para ser transmitido, está fragmentado, quebrado, descontinuado. A estética do choque é formada por esses fragmentos e descontinuidades que surgem da pobreza de experiência:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das

experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza a exterior e a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja (BENJAMIN, 2012, p. 89).

O trabalho alienado é alheio a qualquer experiência. Segundo Marx, o trabalho é alienado não só na relação do sujeito com o objeto, mas na relação do sujeito consigo mesmo e conseqüentemente na relação com os outros sujeitos (MARX, 1985, p. 167). No ensaio *Experiência e pobreza*¹³, Benjamin discorre sobre a decadência da experiência em sua época,

[...] para introduzir um novo conceito, positivo, de barbárie. Senão vejamos aonde essa nova pobreza leva o bárbaro. Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar nem à esquerda, nem à direita (BENJAMIN, 2012, p. 87).

Essa necessidade de recomeço radical pautou muitas formas artísticas nessa virada moderna. Benjamin cita o precursor da arquitetura moderna Adolf Loos e o pintor Paul Klee como exemplos dessa ruptura¹⁴, além de algumas vanguardas artísticas do século XX, que assumem a pobreza de experiência e o esfacelamento da tradição, construindo uma nova linguagem, não para descrever a realidade, mas para transformá-la a partir de suas contradições.

A mutação da arte na modernidade é teorizada por Benjamin ao redor do conceito de *aura*, consagrado no ensaio *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), no qual é definido como “aparência única de algo distante”. O caráter único da obra teria dado lugar a sua multiplicidade, graças às novas possibilidades de reprodução mecânica. A arte que vigorava até então, carregada de valores arcaicos e sacralidade, tem o que Benjamin chama de “valor de culto”. A arte moderna, reprodutível para as massas e sem “sacralidade”, tem “valor de exposição”. Analogamente ao processo de metamorfose da mercadoria em Marx, seu valor de troca se sobrepõe ao valor de uso¹⁵. Para Benjamin, a relação aurática (entre obra e receptor) implica na inacessibilidade. “Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política”. (BÜRGER, 2008, p.62)

a *Escola Neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969. A primeira tese sobre Benjamin defendida no Brasil foi de Flávio René Kothe, em 1975, na FFLCH USP, sob a orientação de Antônio Cândido. Ver KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

6
A errância urbana foi incorporada enquanto metodologia de pesquisa e fundamentação teórica de pesquisas no campo. O termo foi cunhado pela arquiteta e estudiosa de arte brasileira Paola Berenstein Jacques. Creio que a popularização deve-se às suas publicações.

7
O *flâneur* foi caracterizado por Baudelaire a partir do conto *O homem da Multidão* (1840), de Edgard Allan Poe. No pequeno conto, Poe narra em primeira pessoa a perseguição a um velho que caminha sozinho pelas ruas de Londres, alheio à multidão frenética. Em *Elogio aos Errantes* (2014), Jacques apresenta e contextualiza os tipos de errâncias urbanas, justificando-as uma sob orientação contra-hegemônica. As errâncias urbanas criticam o urbanismo moderno e acontecem em Paris simultaneamente às três fases de seu desenvolvimento. A primeira modernização (meados do século XIX ao início do século XX), com a reforma urbana do prefeito Haussmann, Baudelaire escreve sobre as transformações ocorridas na cidade. O *flâneur* aparece em *Spleen de Paris* (1869) e *As Flores do Mal* (1861), e é recriado nos anos 1930 por Benjamin. As flanâncias seriam portanto o primeiro tipo de errância urbana na modernidade. O segundo momento, das deambulações, (de 1930 a 1940) fez parte das vanguardas modernas, e consistiam em

ações surrealistas, dadaístas, de deambulações aleatórias que evidenciavam as experiências físicas no espaço urbano real, ao mesmo tempo criticavam algumas das ideias urbanísticas do início dos CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*). O terceiro momento, das derivas (fim dos 1950-1960), é uma crítica aos pressupostos básicos dos CIAM e do modernismo, pelos situacionistas (JACQUES, 2012, p. 32-33).

8

Ligado ao “trauma” em Freud: “Pode-se mesmo dizer que o termo “traumático” não tem outro sentido que econômico. Chamamos assim a uma experiência vivida que leva à vida da alma, num curto espaço de tempo, um acréscimo de estímulos tão grande que sua liquidação ou elaboração, pelos meios normais e habituais, fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético”. FREUD, Sigmund. 1916-17: A General Introduction to Psychoanalysis. SE 15 e 16.

9

Ver os ensaios compilados em BENJAMIN, Walter. Baudelaire e a Modernidade/ Walter Benjamin. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

10

Ver DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo (1967), texto crítico à sociedade de imagética de consumo.

11

Ver BAUDELAIRE, Charles. O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa. Porto Alegre: L&M, 2016 e os ensaios de Walter Benjamin sobre Baudelaire.

12

Ver SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio

Antes da criação da categoria da aura, Benjamin reflete sobre a natureza, interpretação e crítica de arte no ensaio intitulado *As afinidades eletivas de Goethe* (1922)¹⁶. Partindo da distinção entre “teor factual” e “teor de verdade” na obra de arte, o autor considera que no momento de sua concepção, ambos os teores estariam unidos na obra e que estes vão se separando: “teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano” (BENJAMIN, 2009, p. 12-13). O ponto de partida da crítica corresponderia a um estranhamento nascido do confronto entre o teor factual da obra e o momento histórico ao qual pertence o crítico. “Neste sentido, a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder” (BENJAMIN, 2009, p. 13). A investigação deste estranhamento apresenta-se como única maneira de desvelar seu teor de verdade. No momento dialético do pensar, “a crítica levaria a obra à consciência de si mesma” (KOTHE, 1976, p. 17). Para Benjamin a verdade “funda-se na codificação histórica”, está em constante movimento e mutação: é a verdade de um específico tempo, nascida de seu confronto com o tempo da obra. Essa relação de distâncias de tempos, de passado que fulgura no agora da obra, caracteriza o “índice histórico”.

Historiografia dos vencidos e imagem dialética

O pensador marxista Michael Löwy inicia o prefácio de *O capitalismo como religião* (1921) afirmando a posição singular de Walter Benjamin na história do pensamento moderno: “é o primeiro seguidor do materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso linear” (BENJAMIN, 2013, p. 7). Benjamin rejeita o culto ao progresso, uma vez que a técnica estaria a serviço da classe dominante e que a história oficial seria constituída por suas vitórias. O progresso, portanto, não guiaria a sociedade à superação do capitalismo, somente à catástrofe: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2002, p. 205). Assim, subverter a noção tradicional de história, por meio de uma “historiografia dos vencidos”, abre para possibilidades de caráter emancipatório.

No livro das *Passagens*, sua última e inacabada obra, Benjamin questiona a eficácia das abordagens historiográficas justificadas pela contextualização do

tempo no qual as obras são inseridas¹⁷. O que mais importa, para o pensador, não é o que o passado teria a dizer ao presente, mas o motivo do interesse do presente em certos eventos do passado (GAGNEBIN, 2014, p.201). É o confronto entre passado (memória) e presente que permite o desvelamento do elemento oculto do passado na atualidade (*Aktualität*). Essa outra história só se torna possível através de um processo de rememoração, no sentido de reivindicação de um esquecimento, como acontece no sonho. Despertar é consolidar essa ruptura. E para despertar do sonho é preciso despertar para o sonho¹⁸. Daí a consciência de si se faz necessária na reivindicação da memória esquecida, oprimida, de sofrimento e exploração. O rememorado então se choca com o presente, faz emergir as contradições da realidade e se impõe como alegoria¹⁹ que mostra a história como ruína de algo que não aconteceu:

Mas a própria história é uma ruína alegórica: ruína enquanto resto das possibilidades possíveis (e, talvez, desejáveis), das quais ela só concretizou uma; nesta concretização, porém, se encontra o índice das outras histórias possíveis. Precisamente daí surge a possibilidade ontológica do encontro da obra de arte com a história (KOTHE, 1976, p. 47).

A memória involuntária²⁰ não obedece à cronologia linear. Essa sobreposição de temporalidades no “agora” fulgura na “imagem dialética” e sua alegorização lhe confere legibilidade e reconhecimento do tempo histórico presente: “Somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (GAGNEBIN, 2014, p. 98). O realismo da arte moderna está em seu caráter alegórico, quando denuncia a crueldade destruidora da organização capitalista, mais do que quando se pretende totalizar simbolicamente. A negatividade da alegoria para ele é “denúncia e abrigo da esperança”. Nas palavras de Benjamin:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora

de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 505 [N 3, 1])

A “iluminação profana” do despertar da imagem dialética é o “ato revolucionário como a redenção retroativa de atos fracassados do passado” (ZIZEK, 2017, p. 109), momento de ruptura com o contínuo da história, que explicita suas contradições e produz “imagem dialética”. A constelação se forma quando duas ou mais imagens se conectam. Uma imagem é ruptura, abertura e potência, universais e emancipatórias, sem totalização. O movimento da crítica consiste em rememorar para depois esquecer e assim se redimir, salvando outra história, a história verdadeira, “contracultural”, já que toda cultura é produto da história e a história é opressão.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, quando entrevistado por um jornalista negro norte-americano em um programa de televisão, comenta o “X” inventado por Malcolm X de acordo com o que entendemos por essa suspensão histórica:

Esse X paradoxalmente abre para uma nova liberdade, é tudo o que os brancos querem ser, não tribal primitivo, mas universal, criando seu próprio espaço. ‘Nós negros, temos uma única chance de não retornarmos às nossas particularidades, de sermos mais universais e emancipados que os próprios brancos.’²¹

O “X” é o marco da ruptura com a história opressora, o gesto revolucionário que abre para a outra luta. O gesto do X acontece a partir de uma situação de pobreza de experiência, quando a alegorização se faz

necessária. Para Benjamin a alegoria é também o outro da história, isto é, a História que poderia ter sido e não foi: “Nunca, na História, esse outro pode ser expresso a não ser como outro” (KOTHE, 1976, p. 36).

Arte aurática e arte alegórica

A categoria da aura reaparece no livro das *Passagens* (sua última e inacabada obra), relacionada mais ao índice histórico que à técnica e à massificação. A síntese não totalizante da obra em si mesma é a própria ligação de seu interior com o exterior²². Aura é “‘a aparição única de algo distante’, em que o ‘algo distante’ é o ‘outro’ que se diz ‘aparecendo’” (KOTHE, 1976, p. 43). O conceito de alegoria prenuncia o conceito de aura. Alegoria é “indício de uma perda”. Ao “dizer o outro”, ela afirma a possibilidade de existência desse outro, ela é não-ser. O outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto o outro da aura é “uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade”. O outro aurático é inacessível, o outro alegórico é acessível (KOTHE, 1976, p. 38).

A arte precisa se alegorizar para estabelecer uma “fase intermediária” da arte moderna, que expresse o corte da modernidade. Benjamin considera essa fase bem representada pelos Dadaístas, pela materialização da crueza presente na nova decadência, que funciona como crítica intrínseca à própria obra, conferindo-lhe poder histórico ao trazer a realidade contraditória de seu tempo presente.

A arte aurática, ligada ao arcaísmo, tradição, culto, e também à classe dominante, deixa de prevalecer. O declínio da aura teve então, por um lado, caráter democratizante ao rejeitar os valores burgueses e se abrir para o novo a partir da pobreza de experiência. Quando, por exemplo, as obras dadaístas sacrificam o valor de mercado para romper com a aparência totalizante, seu teor de verdade emerge. Para Benjamin, o Dadaísmo foi a última forma de arte em que os “barbarismos” crus afloraram, conforme segue em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*²³:

Toda criação de necessidades radicalmente nova e pioneira terá consequências muito para além do seu objetivo. É o que se passa com o dadaísmo, na medida em que sacrifica os valores do mercado, tão próprios do cinema, em favor de intenções de maior relevo – de que, evidentemente, não tem consciência na forma em que aqui

(org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

13
Publicado no jornal Die Welt im Wort (Praga), 7 de dezembro de 1933.

14
“Um artista tão complexo como o pintor Paul Klee e outro tão programático como Loos – ambos rejeitam a imagem do homem tradicional – tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas no passado – para se voltarem para o homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo.” (BENJAMIN, 2012, p. 87)

15
Ver a crítica de Adorno em sua Teoria Estética: “Se, no seio do capitalismo monopolista, se continua a saborear o valor de troca, e já não o valor de uso então a abstração torna-se para a obra de arte moderna a indeterminação irritante daquilo e para aquilo que ela deve ser, a cifra do que é.” (ADORNO, 1970, p. 34).

16
A partir da leitura do romance *Afinidades Eletivas* (1809), de Goethe.

17
Como exemplifica Anne Marie Gagnebin, tal contextualização é comum tanto ao historicismo clássico como ao marxismo trivial. (GAGNEBIN, 2014, p.201)

18
A “dialética do despertar” articula ideias de Marx, Proust e Freud.

19
O conceito benjaminiano de alegoria é desenvolvido por Flávio Kothe em *Para Ler Benjamin* (1976) e *Alegoria*.

20

“*mémoire involontaire*”, em Proust. Ver *Em busca do tempo perdido*, 1913-1927.

21

Zizek diz ao entrevistador Tavis Smiley, em 2015: “*But this X paradoxically opens up a new freedom for us, all that white people want to be, not primitive tribal, but universal, creating their own space. We, black people, have a unique chance not to become, not to return to our particularities, to be more universal, emancipated than white people themselves. You see, this is the important thing for me.*” Tradução nossa. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8iMH16pPq38>.

22

Onde se aproxima da “síntese figurativa” de Kant, num esquema de representação imagética que sintetiza o aparato conceitual.

23

Utilizada a 5ª. versão do ensaio, traduzida por João Barrento. Embora o título dessa tradução seja *A Obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*, optei por adotar o título mais conhecido no Brasil, de traduções de versões anteriores.

são descritas. Os dadaístas davam muito menos importância à utilidade mercantil de suas obras de arte do que a impossibilidade de serem utilizadas como objeto de meditação contemplativa. (BENJAMIN, 2017, p. 41)

Por outro lado, o princípio de montagem da estética fragmentada do choque promove a massificação das formas artísticas através da sua reprodução. Fotografia e cinema se desenvolvem como linguagens essenciais ao funcionamento da indústria cultural, embora os conteúdos claramente se distingam dentro das linguagens. O caráter mercadológico da arte, valor de exposição, aumenta numa relação entre distração e atenção. É o entretenimento. “O cinema restringe o valor de culto não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque no cinema não inclui o fator atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído” (BENJAMIN, 2017, p. 45). Se a arte aurática está morta, tudo é visível? Todas as imagens já foram vistas? O que por uns foi considerado fim da arte, para outros apareceu como ruínas violentas, propositalmente chocantes.

Em *Teoria da vanguarda*, publicado em 1974, Peter Bürger explica que na obra vanguardista, o receptor experimenta essa recusa do sentido como choque, que é intencionado pelo artista que pretende alertar o receptor para a necessidade de transformação de sua própria práxis vital. Para Bürger é questionável se a provocação não reforça as posturas existentes, além da impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito: “um choque assim, já quase institucionalizado, pode produzir um mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor. Ele acaba sendo ‘consumido’” (BÜRGER, 2012, p.145). Para Adorno, a obra vanguardista é a única expressão autêntica possível do atual estado do mundo. Ela aparece como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade do capitalismo tardio (BÜRGER, 2012, p.152-153), ao mesmo tempo em que ele critica esse momento da arte moderna em sua *Teoria Estética*, escrita em 1968:

Os sinais da desorganização são o selo de autenticidade do modernismo; aquilo pelo qual ela nega desesperadamente o encerramento da invariância. A explosão é um dos seus invariantes. A energia antitradicionalista transforma-se em turbilhão devorador.

Nesta medida o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de “imagem dialética” encerra este momento. Mesmo quando o Moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim como a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu caráter normativo. (ADORNO, 1970, p. 35)

A oposição enquanto finalidade torna a vanguarda norma, para Adorno, que condiciona a sobrevivência da arte enquanto arte à contínua superação da vanguarda a si mesma (KOTHE, 1978, p. 208-209). Adorno não postula o fim da arte, mas sua necessidade de saltar para o vazio como única possibilidade de seu renascimento. Ultrapassado o moderno, o que nos resta?

Embora, de acordo com a tese hegeliana, o deus que sacralizava a arte aurática tenha morrido, características do templo sagrado estão conservadas nos museus²⁴. O cânone da arte, seu valor mercadológico, ainda que a obra não seja comercializável, gera novo valor de culto por apoiar-se na relação com os bens de consumo. Para Adorno, “numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio caráter de mercadoria: paródia da aparência estética” (ADORNO, 1970, p. 27). Para Bürger, “a construção benjaminiana da história ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia.” Pode ter ocorrido uma ressacralização, rerritualização da arte, quando ela produz um ritual a partir de si mesma. “Em vez de inserir-se na esfera do sagrado, ela assume o lugar da religião” (BÜRGER, 2012, p.63).

A análise de Flávio Kothe em *Benjamin & Adorno: Confrontos* (1978) corrobora o apontamento de Adorno a uma tendência suicida da arte, manifesta em sua inclinação à paródia, o que não significa que sua “aura” não consiga transformar-se, adequando-se à era da reprodutibilidade técnica desde que ela exista em constante superação de si mesma, numa tentativa suicida que lhe confere maior vitalidade (KOTHE, 1978, p. 209). A tensão individual, a *atenção* oposta à *dispersão* é para Adorno imprescindível na experiência estética, ou então regride-se ao fetichismo arcaico da origem da arte. Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, o consumidor pode projetar as suas emoções no que lhe é apresentado, desqualificando a obra (ADORNO, 1970, p. 28):

O abalo intenso, brutalmente contrastado ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento de liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitudes. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. A ideia de um abalo profundo seria para ela uma loucura vã; [...] A fim de olhar um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é, o eu precisa, não de dispersão, mas da mais extrema tensão; isso preserva o abalo profundo, de resto, um comportamento involuntário, da regressão. (ADORNO, 1970, p. 274)

A dessacralização do novo culto ao capital se faz necessária. A década de 1960 marca o extrapolamento dos suportes da arte nesse sentido, até diluir a fronteira entre arte e vida, apontando para falta de sentido da própria arte. Toma-se como sentido a falta de sentido. Na discussão sobre a autonomia da arte, Bürger define a intenção dos vanguardistas como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital) para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa (racional) mais contesta, deve ser transformada em princípio de organização da vida (BÜRGER, 2012, p. 72).

Imagem crítica e imaginação política

Ao longo da era “pós-moderna”, o problema arte-vida tem sido abordado de várias maneiras. A discussão é longa. Continuaremos a reflexão para a reformulação de uma pergunta sobre a possibilidade de experiência “histórico-estética”, a partir deste

trecho do ensaio *O que é o contemporâneo*, escrito em 2006, pelo filósofo italiano Giorgio Agamben:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa em operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

A questão da origem, *Ursprung* tanto em Heidegger como em Benjamin, é também central na leitura contemporânea que Georges Didi-Huberman faz de Walter Benjamin. Sua análise retoma o conceito de aura do livro das *Passagens*, onde a categoria está menos ligada às condições materiais e ao culto e mais ao poder das distâncias, do “olhar que a obra lança sobre nós” através do índice histórico que, como vimos, opera por um movimento dialético. A relação dialética entre visível e invisível, aura como “espaço de jogo”, é mantida no pensamento de Didi-Huberman, no qual aura é dupla distância, “um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 147), mas também a distância entre o observador e o observado e distância entre a obra e o indiciado. O “entre” um e outro é a inquietação promotora de crítica (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 71), que não deve se propor a decifrar a obra, mas abri-la para o jogo dialético do índice, seguindo a filosofia da história de Benjamin.

Para Didi-Huberman, memórias evocadas não são mais arcaicas ou nostálgicas, mas críticas (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 114). Ao desvincular a aura da tradição, a memória implica no olhar, valorizando o que o filósofo chama de “dialética do ver”, que associamos ao que Benjamin chama de “espaço de jogo”, quando valor de culto e valor de exposição não se colocam mais com indiferença perante a História. A experimentação que acontece nesse espaço (que é

24

No ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), Benjamin comenta o uso do vidro na arquitetura moderna por ser o material “contra-aura”, inimigo dos segredos e da propriedade, que diminui as distâncias, e as hierarquias, devassa a intimidade e contesta a propriedade. Alguns arquitetos usaram vidros em casas e museus com intenção dessacralizadora, principalmente ao longo dos anos 1950 e 1960, incluindo Lina Bo Bardi em sua Casa de Vidro, construída em 1951 em São Paulo e na expografia do MASP, em 1968. Os cavaletes de vidro sobre uma base de concreto aparente, que servem de suportes para as obras. Fora da parede, próximas ao observador, sem barreiras, o nome do autor é escrito na parte de trás do cavalete. A intenção democratizante é evidente.

25

Reproduzo nota do autor: “*Symptomata*, em grego, é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas – de forma previsível mas soberana.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.65)

26

Ver HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

27

Marx explica a “subjetividade sem substância” nos *Grundrisse* e Alain Badiou retoma em sua “hipótese comunista”, desenvolvida também por Žizek. Ver sobre a radicalização do proletariado em ŽIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.

também tempo) promove novas experimentações emancipatórias. Por isso Didi-Huberman insiste no anacronismo enquanto ferramenta do olhar crítico, que atualiza os tempos pretéritos pela memória. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1988), o autor postula que não há que se escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há que se inquietar com o *entre* – momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. “É quando o que nos olha nos invade”. Para o autor, o “homem da crença” é aquele que precisa do culto e o “homem da tautologia”, o que não enxerga nada além do visível. Nenhum dos dois consegue se abrir para a “imagem crítica”, porque nenhum deles é crítico.

A partir de Benjamin, Didi-Huberman entende a obras como desvelamento das contradições, imagens em crise, cujo *entre aurático* se manifesta enquanto *sintoma*: “A dificuldade sendo agora olhar o que permanece (visível), convocando o que desapareceu: em suma, perscrutando os rastros visuais desse desaparecimento, o que antes chamamos: *seus sintomas*.”²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 65). O “lampejo” da imagem dialética de Benjamin é a “aparição” da nova aura que é sintoma, antitética em si mesma, negativa, ou seja, imagem crítica, que por sua vez transmite a crítica ao sujeito crítico que a narra. Isso implica na consciência da perda que todo saber impõe: a obra de arte como ruína. Uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma “eficácia teórica – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Coloca-se aura na contemporaneidade enquanto índice de transcendência, um jogo de distâncias que determina a própria natureza da obra de arte, ligado ao que dizia Heidegger²⁶. O acontecer da verdade na obra envolve que aquilo seja indiciado, sugerido, numa ampliação da alegoria. Acontece mostrando e

ao mesmo tempo ao mostrar, remete a algo distante. Nem tudo que se apresenta como arte tem teor de verdade. O que Didi-Huberman defende é que as imagens críticas demonstram a possibilidade de uma imaginação política quando indiciam a história dos vencidos, a partir de gestos que explicitam a indestrutibilidade do desejo.

A “tradição dos oprimidos” de Benjamin é recolocada na sociedade pós-industrial, de arte sem aura, mas com sintoma, nova forma aurática “secularizada” da era da *superreprodutibilidade* técnica, aquela à qual Adorno apontou. Sem ignorar a onipresença do capital, a situação tenebrosa como chama Agamben, Didi-Huberman diz:

A arte não nos salva de nada. No pior dos casos é uma forma de recobrir as coisas com um verniz e esquecer o que está embaixo. A arte não tem valor em si. Especialmente porque é absorvida pelo mercado. (...) No melhor dos casos, a arte provoca o impensado, o recalcado, um real. E então, é magnífica no que isso abre de possibilidades e permite o exercício de uma imaginação política. (DIDI-HUBERMAN, 2016)

O exercício de imaginação política abre para o sentido da “organização do pessimismo” no espaço das imagens, como diria Benjamin. É preciso estar desperto para enxergar e produzir imagens contra-hegemônicas “duradouras do passageiro” e trazê-las à narração. As imagens em crise, os sintomas são, na ordem capitalista, contradições necessárias e estruturantes que mostram o real da “subjetividade sem substância”²⁷ do proletário contemporâneo. Deve-se radicalizar a noção de proletariado para um nível existencial e catastrófico de descontinuação do progresso. Somos todos pobres vivenciadores de barbárie em meio à multidão, alguns ainda com um pouco de memória e imaginação, capazes de perceber o caráter religioso do capitalismo.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009
- BENJAMIN, Walter. *O Capitalismo como Religião*. Michael Löwy (org.); trad. Nélcio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Passagens*. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Levantes: depoimento [11/2016]*. ARS Revistas USP, número 19. Entrevista concedida a Vera Casa Nova.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere – Vol. 1: Introdução ao estudo da filosofia – a filosofia de Benedito Croce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KOTHE, Flávio René. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- LÖWY, M. *A filosofia da História de Walter Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, 16, 45, p.199-206, 2002.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política - Vol 1: Os Economistas - Livro 1: O Processo de produção do capital*. Paul Singer (coord.) Trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- _____. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

