

A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO NA ARTE E NA FILOSOFIA: WALTER BENJAMIN E OS MODERNOS

Ana Gabriela Antunes Ribeiro

*"Seu olhar, de tanto percorrer as grades,
está fatigado, já nada retém.
É como se existisse uma infinidade
de grades e mundo nenhum mais além."*
Rainer Maria Rilke (1875-1926)

Resumo:

Walter Benjamin estudou a configuração da sociedade moderna observando textos literários, como a lírica baudelaireana. Ora, a arte é a primeira a repercutir os fenômenos de seu tempo, estando o artista à vanguarda do pensamento intelectual sistemático. Considerando a arte e a filosofia como formas legítimas de formação do pensamento crítico, buscamos ligar alguns conceitos benjaminianos com a arte moderna, de Camus a Chico Buarque, de Dostoiévski a Belquior.

Este trabalho se propõe a considerar alguns dos conceitos abordados por Walter Benjamin em sua obra, sobretudo no que concerne a *Sobre alguns temas em Baudelaire e O artista na época de suas técnicas de reprodução*. Observamos a partir do estudo de seus textos que o filósofo alemão teria refletido a respeito de fenômenos do mundo contemporâneo no momento em que estes ainda estavam em sua fase germinal. Pretendemos com nosso discurso estabelecer relações entre as idéias de Benjamin e uma série de obras literárias e de outras manifestações artísticas que, ao longo de nossa empreitada, possamos suscitar. O grande ponto em comum entre eles consiste justamente no fato de que trariam, implícita ou explicitamente, marcas de um evento em ebulição, vislumbrado tanto pela teoria benjaminiana como pelos artistas - a *Modernidade*. Compreendemos que o pensamento filosófico é um ponto de partida essencial para a compreensão do sistema social, e a literatura, bem como outras manifestações de arte, é igualmente uma importante forma de pensar a sociedade. Ambas, filosofia e arte, seriam capazes de instruir, imprimindo em seu interlocutor a consciência dos fenômenos de seu tempo, fornecendo subsídios para uma reflexão crítica, e o tornando, assim, capaz de resistir aos velhos padrões preestabelecidos e de propor novos.

Baudelaire é tomado como ponto de partida para muitas das discussões propostas por Walter Benjamin. O autor de *Fleurs du mal* seria, por assim dizer, o primeiro artista a registrar em sua obra o surgimento do fenômeno da Modernidade. Sua lírica traria em si as marcas promovidas pela existência de uma *massa*, típica das grandes metrópoles em expansão, dentre as quais Paris se destacaria como a *capital do século XIX*. O poeta francês não estava empenhado em

descrever apologeticamente a cidade grande, como o fizeram os artistas das gerações seguintes. Ao contrário, utilizou-se de recursos impressionistas para construir um quadro evasivo, entrecortado, um substrato de imagens recortadas a esmo, impossível de serem apreendidas em sua totalidade - e, nesse sentido, diametralmente oposto à proposta da estética Realista, sua contemporânea, à qual os pilares erigidos por sua obra contribuiriam para derrocar. Ora, em seus poemas, Baudelaire deixaria implícitas aquelas que talvez sejam as únicas características que definem o seu tempo e a sua estética - a dissonância e a fragmentação.

A composição de quadros que privilegiem as impressões estaria vinculada à existência de uma *memória involuntária*, termo que Benjamin tomará da obra de Marcel Proust. A esta memória, constituída por dados acumulados, em geral de maneira inconsciente, pela tradição, opõe-se o consciente, a *memória voluntária*, formada por informações rigorosamente fixadas pelos indivíduos. Entramos aqui no conceito benjaminiano de *experiência*, cujo papel no mundo cotidiano o pensador propõe-se a explicar tomando como base a imagem do processo de trabalho.

Anteriormente ao processo de produção industrial, na era do trabalho artesanal, o artesão dispunha de um contato com todas as etapas do processo de confecção de um objeto. Para este trabalhador - que tinha a possibilidade de deixar marcas de si em sua produção -, executar a sua função, era necessário um conhecimento advindo da prática, ou seja, da experiência acumulada não apenas de si, como também da tradição fixada por seus antecessores.

Com o advento da era industrial, todavia, não há, em primeiro lugar, disponibilidade de tempo para o aprendizado, ou mesmo para a execução manual do trabalho. O ritmo cada vez mais acelerado imposto pelo movimento das máquinas torna necessária a especialização. Um operário, após o triunfo da organização industrial do trabalho, deixa de ter contato com a totalidade do produto; ele se torna o responsável por apenas uma etapa. Ora, como a máquina é a executora da maior parte do processo de trabalho, cabendo ao homem apenas operá-la, o que não exige grande conhecimento, o domínio de uma experiência adquirida deixa de ser importante. Benjamin considera ainda mais extrema a situação do operário não qualificado. Cabe-lhe apenas adestrar previamente seu corpo, de modo a que, reproduzindo os movimentos da máquina, como um autômato, ele seja capaz de uma maior produtividade. Citando Marx, "*... não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário.*" (MARX, Apud: Benjamin, 1989: 125).

A repetição exaustiva de um mesmo movimento, para o qual não é necessário qualquer tipo de conhecimento acumulado, mantém o operário, agora incapaz de estabelecer nexos entre as diversas etapas da produção, preso a uma espécie de *eterno presente infernal*. Como o prêmio de um jogador de azar, seu salário, ausente a importância da experiência, está isento de qualquer conteúdo. Esta condição foi vastamente explorada tanto em literatura quanto pelo cinema, desde o clássico *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, até em filmes mais recentes, como o italiano *A classe operária vai ao paraíso*, dirigido por Elio Petri. Este

trabalho, realizado graças ao financiamento de sindicatos de trabalhadores fabris, apresenta-nos um protagonista totalmente escravizado pela função mecânica e repetitiva que executa numa indústria; e acaba por abandonar o sistema após, de maneira traumática, tomar consciência da (i)lógica de sua estrutura.

A rejeição ao sistema remete-nos a um tema muito caro à literatura da modernidade, que já pode ser entrevisto em Edgar Allan Poe, e ganha fôlego novo na narrativa do século XX: a inadequação. Podemos observá-lo na sensação de alheamento e automatismo diante de um cotidiano opressivo experimentada pelas personagens, ambas protagonistas, narradoras em primeira pessoa e, não casualmente, anônimas, de *L'étranger* de Albert Camus, escrito no pós-guerra, e *Estorvo* de Chico Buarque (1991). A existência de ambas as personagens é marcada por um esvaziamento de sentido, diante do qual acabam por se portar em suas relações sociais como autômatos, estranhos à ordem preestabelecida; não se submeteram - ou não se adequaram - às leis do sistema de produtividade capitalista, e devido a isso soam ao leitor inevitavelmente incômodos.

A *experiência* em Walter Benjamin consistiria, pois, no conhecimento universal, da totalidade de um dado processo. Ora, este conhecimento não seria mais viável no mundo moderno, com o qual se teria incompatibilizado. Essa degeneração da *experiência* reflete-se, por exemplo, na crise enfrentada pelo gênero romanesco, e mais especificamente, por um de seus principais elementos constitutivos - o *narrador*. A narrativa integra o acontecimento narrado à vida do leitor, de modo a que este possa transmiti-lo como *experiência*. Com o fim da *experiência*, ocorreria o declínio da capacidade de narrar. A função do narrador estaria, deste modo, relacionada ao processo artesanal - o *narrador* é aquele que detém o conhecimento da totalidade dos fatos, sendo capaz de deixar *marcas pessoais* naquilo que narra.

Nos dias de hoje, seria difícil conceber, por exemplo, um romance de dimensões enciclopédicas, como os favoritos de qualquer leitor do período realista. Caberiam mais ao nosso tempo as narrativas fragmentadas, tradição iniciada já no fim do século XIX, com as presentes na obra do austríaco Arthur Schnitzler. Aqui, a impossibilidade de apreensão da totalidade da história de suas personagens acompanha o processo de aceleração industrial ao qual Viena, a terceira maior capital europeia no *fin-de-siècle*, vinha sendo acometida - o que resulta na proposta estética do Impressionismo.

Benjamin exemplifica o efeito cultural do declínio da capacidade de narrar ao observar o caso dos jornais, nos quais não existe conexão entre uma notícia e outra, e os acontecimentos que se propõem a serem narrados *impessoalmente* estão isolados de um contexto, âmbito que poderia tornar possível afetar a *experiência* do leitor.

Na aceleração dos meios de produção, e logo na aceleração do homem, associada ao desenvolvimento das metrópoles e sua movimentação febril, vislumbramos a *vivência*, ou seja, a *experiência* degradada - o indivíduo não dispõe mais de tempo

para assimilar os estímulos exteriores, mas lhe é exigido que responda a eles instantaneamente. A vida moderna expõe-nos, pois, constantemente, ao *choque*.

"À vivência de choque sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a vivência do operário com a máquina." (BENJAMIN, 1989: 126). As multidões consistiriam num espetáculo ameaçador, ao qual seria necessário ao homem primeiramente se adaptar. Antes de objeto de admiração, o movimento frenético das massas provoca uma reação de medo, próxima àquela observada pelo narrador de *O homem da multidão* de Edgard Allan Poe, citado por Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. É de se notar que o sentimento de *estranhamento*, que já podemos pressentir em Poe, será no século XX uma das mais marcantes características da arte.

Diante das transformações oferecidas pelo *progresso* - que, se nos for concedido fazer a digressão, de maneira alguma é visto aqui como o eufórico emblema de avanço do Positivismo - a posição da arte e do artista não poderiam deixar se ser abaladas. Segundo Benjamin, a concepção de arte até então era fortemente influenciada pelo pensamento do homem da Renascença. Para esta cultura, cujos resquícios podemos entrever na nossa, a *Arte*, fruto de *inspiração*, seria um objeto único, de valor incalculável, ao qual o espectador deveria assumir uma posição contemplativa. Benjamin nos diz que o original de uma obra de arte estaria, segundo esta ótica, dotado de um *hic et nunc* (aqui e agora), o que garante sua *autenticidade*. O fato de que tenha sido produzido apenas um exemplar, num momento específico e por um autor específico, seja ele nomeado ou não, acabaria por fazer com que o público encobrisse o objeto de um caráter de devoção. Esta disposição, aqui chamada aura, mostra o objeto, assim, como "... a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja." (BENJAMIN, 1975: 15), sendo que a distância estabelecida entre a realidade do público e aquela na qual a obra está inserida confere-lhe uma posição privilegiada, tornando-a inatingível. Além disso, a unicidade do objeto artístico faz com que ele se torne inacessível à maior parte da população; poucos serão os eleitos para terem contato com ele. Todas estas circunstâncias tornam-se propícias à sacralização da obra de arte; que passa a ser objeto de uma contemplação similar àquela que se nutre por santos e ícones religiosos; embora, evidentemente, o ritual prestado à arte seja secular.

Pois bem, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução, mas como não havia uma técnica para realizá-la, muitas vezes a cópia tornava-se um trabalho muito mais laborioso que o original. O *status* da Arte é abalado quando surgem as técnicas de reprodução. Com o surgimento das massas, a posição mantida por séculos pela obra de arte sofreu sérias ameaças. Fez-se necessário buscar subsídios para que o objeto artístico se tornasse acessível a toda uma crescente população. E eis criada a fotografia. Ora, a invenção moderna apresentaria uma série de vantagens em relação ao original. Em primeiro lugar, há um nível de realidade que não desvendamos a olho nu sem o amparo do aparelho técnico - à fotografia, em contrapartida, é possível captar essa realidade. Além disso, a reprodução permite uma maior aproximação com o espectador, que não mais mantém uma atitude contemplativa, mas passa a ser apenas observador e, daí, a consumidor. O evento

uma vez produzido torna-se um fenômeno de massas, o que promove a quebra da tradição. Num plano em que objeto pode ser reproduzido incontável número de vezes, tornando-se, inclusive, descartável, não há espaço para atribuição da *aura*, que, desta forma, é quebrada. Em lugar de basear-se no ritual, a obra de arte estaria, para Benjamin, liberta enfim para se fundar sobre a política.

Os artistas, diante da fotografia, primeira técnica *revolucionária* de reprodução, passaram a professar a "*arte pela arte*", que conduzia a uma concepção de arte *pura*, que se recusasse a desempenhar um papel, ou a submeter-se a imposições de uma matéria objetiva. Podemos observar o fenômeno de que fala Benjamin ao lançarmos olhos ao Parnasianismo brasileiro, fortemente influenciado pelo francês, que por sua vez responde ao Positivismo, ao utilitarismo e ao avanço do mercado burguês. Embora o Brasil ainda não apresentasse as características típicas do fenômeno da Modernidade, a herança francesa conferiria ao movimento, implicitamente, algumas marcas da *resistência*. A proposta "*em prol do estilo, mas longe do turbilhão estéril das ruas*" da escola de Bilac e Raimundo Corrêa teria por cerne, segundo Alfredo Bosi (1997: 147-8), desalojar a poesia de qualquer sentido exterior ao estético, tomando-a como técnica autônoma da linguagem, suficiente a si mesma. No entanto, como não havia mais espaço para o trabalho artístico, qualquer tentativa análoga acabaria por se tornar, em nosso tempo, um esforço anacrônico.

Ora, as manifestações acima referidas refletem o *Artista* que sente seu trono ameaçado, prestes a se romper. Segundo Benjamin, a posição do escritor, por exemplo, é cada vez menos interessante para o público. Com a ampliação do poder de atuação da imprensa, qualquer leitor pode publicar suas apreciações, de modo a que a antiga hierarquia entre autor e público venha a ser relativizada - Aldous Huxley traçaria um paralelo entre o aumento dos índices de alfabetização e o surgimento de "*talentos literários virtuais*" (Benjamin, 1975: 25).

Análogo à vulgarização da função do artista, e conseqüência dos mesmos fenômenos, surge o fato de que o autor não possui mais autonomia para produzir o que quiser - ele agora, mais do que nunca, está submetido a uma ordem externa, determinada pelo mercado. A partir do momento em que as massas consomem o objeto artístico, o autor se torna um produtor, tal e qual o operário de qualquer outro setor. As circunstâncias que envolvem, por exemplo, a produção de *Os irmãos Karamázovi*, considerada a obra-prima de Dostoiévski, podem ser vistas como um intermediário entre passado e futuro. A extensão do romance, sua abrangência, e a complexidade e força do *narrador*, por um lado, remontam a um momento histórico acabado, em que o leitor tinha tempo para dedicar à literatura. Por outro lado, não podemos deixar de pensar que o romance tenha sido escrito por exigência do editor de um jornal, sendo que cada capítulo escrito ia sendo, ao longo de três anos, imediatamente publicado. Estas condições não estariam tão distantes daquelas as quais são submetidos os autores das telenovelas do século XXI.

Tais reflexão fazem-nos remontar, novamente, a Poe. Baudelaire, o ponto de partida da nossa trajetória, foi o grande difusor do poeta norte-americano, e

considerava a sua leitura influência essencial para sua produção lírica. Ora, o próprio Poe teria observado, em seu ensaio *Filosofia da composição*, que a obra poética está submetida a algumas condições externas. O fluxo da composição artística não é aqui o produto de um *gênio* - este conceito, caro à literatura de língua inglesa do período, é ausente no poeta d'*O corvo*. Desta forma, o autor não pode estar alheio às exigências típicas dos tempos modernos, sendo que entre elas é posta em relevo a questão da aceleração temporal:

"Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído." (POE, 1999: 103).

No século XX, o fenômeno da produção em massa, para servir às massas, infiltrou-se na arte de modo a modificar totalmente os seus parâmetros. No nosso tempo, a pintura maneirista de Bosch e *As quatro estações* de Vivaldi não estão apenas encerradas nos redutos ditos *intelectuais*, onde um público restrito mal possa tomar contato com ela - estão, sim, nas bancas de revistas, nas camisetas e nas propagandas de TV. E, como qualquer outro produto mercadológico, sua validade é descartável.

A tradição precisava ser rompida, e o era - basta olharmos para a proposta de *destruição da linguagem artística* compartilhada por quase todos os movimentos de vanguarda. A contribuição do artista em subverter a ordem preestabelecida, destruindo seu mundo para criar um novo, está no centro das vanguardas *revolucionárias*, dentre as quais o Dadaísmo e o Surrealismo. Após a ebulição *avant-garde* das primeiras décadas do século XX, notamos uma cristalização dessas tendências. A partir de então, consolidava-se o fenômeno do *kitsch*, e a arte estava nas ruas, por vezes servindo a fins utilitaristas ou, quando exposta em galerias, objetos do uso cotidiano haviam sido eleitos como *leitmotiv*.

Peter Bürger em *Estética da Vanguarda* comenta que, ao assinar seu nome num urinol e expô-lo numa galeria (La Fontaine), Marcel Duchamp estaria decretando o fim do período vanguardista. Não se teria tratado apenas da proposta do *ready-made* - a arte comprada pronta, ou seja, o objeto cotidiano dotado de valor artístico por si só. A provocação teria colocado um ponto final na elevação à função do artista, cuja produção, mais que o estético, é valorizada por seu caráter comercial. Ora, tratar-se-ia de uma crítica ao público burguês, consumidor da obra de arte, desde que esta receba a assinatura de um *artista* valorizado pelo mercado, não importando que o objeto seja, por exemplo, uma latrina.

Se, por um lado, as vanguardas do início do século foram capazes de notar a tendência da produção em massa e servir como mecanismo para que essas transformações se efetivassem, por outro desempenharam o papel contrário, negando-se a aceitá-las, oferecendo resistência, na medida em que lhe fosse possível. O Expressionismo Alemão, por exemplo, consciente do movimento de massificação, que afetava (e continua afetando) as próprias pessoas, passa a

valorizar o interior do indivíduo, sua visão subjetiva. Recursos sinestésicos servem aqui a uma proposta de revalorização do Eu como único e original - indo na total contra-mão da corrente social. Refletindo a era da automatização, os homens produzidos em série são um *Leitmotiv*, seja na narrativa kafkiana, seja na pintura, e também na produção cinematográfica, como no filme *Metrópolis* de Fritz Lang, de 1924.

Vimos que a obra de arte, desprovida de seu *hic et nunc*, perde sua *aura*. Em contrapartida, o objeto técnico pode, em decorrência de uma inversão de papéis, ser *auratizado*. Benjamin fala-nos a respeito da proposta das Exposições Universais, comuns no século XIX, e não muito distantes do nosso *Salão do Automóvel*. Trata-se, em suma, de eventos financiados pela burguesia, cujo principal objetivo seria entreter a classe proletária com a exibição de objetos técnicos os quais, evidentemente, eles próprios produziram. Podemos observar nesta situação a que ponto desencadeou o processo de substituição da *experiência* pela *vivência* do trabalhador. Como sua visão da totalidade da produção é restrita e fragmentada, uma vez que não desempenhe outro papel além da operação das máquinas, o operário muitas vezes não é capaz de identificar-se a si próprio como mão-de-obra produtiva. Deste modo, o resultado final das horas infernais de trabalho na esteira, transferido das fábricas aos espaços determinados para o lazer coletivo, torna-se peça de exposição, sem que o operário trace qualquer relação entre sua exaustão cotidiana e a peça que se torna seu objeto de desejo.

A canção *Balada de Madame Frigidaire* de Belchior, com a qual pretendemos encerrar nossas elucbrações, ilustra de maneira peculiar esta questão. Trata-se de um texto de cunho explicitamente irônico, cujo principal objetivo seria tecer uma crítica à sociedade de consumo, cujos primeiros efeitos vinham sendo sentidos na época em que o texto foi escrito, a saber, o momento da abertura econômica do Brasil ao mercado externo. A música apresenta referências explícitas a dois dos principais símbolos da arte de vanguarda, Marcel Duchamp e Andy Warhol. Ambos teriam realizado um trabalho estético no qual o objeto técnico de uso cotidiano, geralmente doméstico, é esteticizado e torna-se objeto de arte. Ora, é justamente este o procedimento empregado por Belchior em sua música - para evidenciar alguns traços peculiares da nossa sociedade, eleger como *musa*, justamente, uma geladeira. Empregando recursos satíricos, o compositor teria se utilizado de um processo de *auratização* desse objeto, de modo a evidenciar o processo de formação de um consumismo desenfreado, que prioriza a tecnologia, e faz do mais novo lançamento do mercado um bem essencial, necessário à adequação do homem ao seu tempo e, por extensão, à realidade na qual está inserido. Diante da geladeira, o sujeito poético acaba por abdicar de todos aqueles que teriam sido outrora os seus principais valores, como sugere ironicamente o segundo verso do refrão - "*Pra que Deus, Dinheiro, Sexo, Ideal, Pátria, Família pra quem já tem frigidaire?*"

Ao longo das primeiras décadas do século XX, Walter Benjamin teria formulado alguns questionamentos a respeito de seu tempo, indicando premissas para um estudo de observação social e, também, teorizando alguns dos caminhos que poderiam vir a ser trilhados na continuidade dos tempos modernos. O que

tentamos mostrar com este breve discurso é o entrelaçamento entre filosofia e arte, compreendidas como duas formas legítimas de reflexão e percepção da sociedade, relevantes enquanto instrumentos para conhecermos, discutirmos e construirmos os *mecanismos* do nosso tempo, em sentido literal e figurado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, W. Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Textos de Walter Benjamin. In: Os pensadores. Trad. José Lino Grünnewald et. al. São Paulo: Abril, 1975.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1997.

POE, Edgard Allan. Poemas e Ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1999.