

O Olhar de Medusa*

Maria José Faustino*

Em uma semana de Lógica e Epistemologia não estaria fora de propósito falar de arte? No entanto não posso fugir disso já que a minha tarefa é falar sobre Walter Benjamin. Qual a dimensão dessa, outra linguagem que é a arte para os senhores da razão? É possível tomar a pintura ou o cinema ou qualquer outra forma artística como um conhecimento? Válido como as ciências? Meio estrangeira neste público, mais precisamente como o mágico daquela imagem benjaminiana¹, mas sem a bola e sem o anão. Na imagem benjaminiana se o mágico não agradar cortam-lhe a cabeça. Espero receber um tratamento mais benevolente.

Falar de Walter Benjamin não é uma tarefa fácil, principalmente para quem se iniciou à sua obra há pouco tempo e não goza daquela intimidade que deixa as coisas brotarem de forma espontânea. Além do mais, Benjamin é um filósofo muito especial, que presenciou um tempo difícil — judeu-alemão, entre guerras² — um

* Comunicação apresentada na "Semana de Lógica e Epistemologia" em 23/27/03/82 em Florianópolis — SC.

* Prof.^a Assistente do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná.

1. O mágico e o anão faz parte de um conto de Benjamin: "Rastelli Erzählt", onde um narrador fala de outra narrativa: um mágico que fazia coisas mirabolantes com uma bola — Nas suas mãos a bola dançava, pulava... obedecia-lhe. Dentro havia um anão responsável por esses movimentos, mas ninguém sabia. Um dia o mágico apresenta esse número para um sultão, se não agradar, morre. O espetáculo é um sucesso: o mágico faz o que quer com a bola. Após o espetáculo recebe um bilhete do anão dizendo que havia ficado doente e que suspenda o número da bola. Sem o saber, o mágico havia feito o espetáculo sozinho. Em Benjamin o anão muitas vezes representa a teologia. A filosofia trabalha com a ajuda da teologia e, às vezes, no caso do materialismo dialético, sem ela. in F. Kothe. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. ed. Ática, São Paulo, 1978 p. 42
2. A situação de Benjamin é desalentadora: "exilado da Alemanha por ser judeu; internado num campo de concentração francês por ser alemão; provindo da burguesia, mas lutando contra ela; a favor do movimento operário, mas intelectual convicto do caráter burguês de toda a formação intelectual, dependente do "Institut", mas em conflito com ele, ... in F. Kothe, *op. cit.*, p. 95

outsider que deixa como herança uma obra das mais originais, para não falar em heresia. O caminho que empreende é bastante singular: junta, de maneira curiosa, a teologia judaica, a cabalística e o marxismo, que resultam em uma hermenêutica dialética. Uma forma de ser surrealista no estilo e nas idéias.

Adorno analisa a obra benjaminiana em dois momentos: o esotérico e o fragmentário; neste último vê as marcas de Marx. Nos deteremos neste segundo, que por si só já oferece dificuldades, na medida em que Benjamin pretende adotar o materialismo histórico sem abandonar a teologia enquanto auxílio, muito embora afastando-se do misticismo, tendo presente que o primeiro momento jamais o abandona.

Benjamin não guarda nada do antigo filósofo clássico: nele, as fronteiras da filosofia se diluem com as do literato (aliás, Nietzsche já se apresentava como modelo desse filósofo literato). Queria apanhar a “essência sem destilá-la em automáticas operações, nem contemplá-la em duvidoso êxtase imediato”... “adivinhá-la metodicamente partindo da configuração de elementos distantes da significatividade”... “o enigma é o modelo de sua filosofia”³. E aqui me lembro da idéia grega de enigma de que nos fala Ricoeur: “O enigma não bloqueia a inteligência, mas a prova”⁴.

Benjamin afastará de sua interpretação qualquer ranço romântico, dirá: “de nada nos adianta sublinhar fanática ou pateticamente o lado enigmático do enigma: muito pelo contrário, conseguimos penetrar no mistério apenas no grau em que o reencontramos no cotidiano. Graças a uma ótica dialética, que reconhece ser impenetrável o cotidiano, e cotidiano o impenetrável”⁵.

Busca reencontrar os objetos, a história, através dos fragmentos, dos desvios, das montagens caleidoscópicas, do acaso.

Não é sem razão que Benjamin vai-se utilizar da alegoria, porquanto esta guarda um caráter enigmático. Trabalha a obra como

3. T. Adorno. *Prismas, La Crítica de la Cultura y la Sociedad*. Barcelona, ediciones Ariel, p. 244-259

4. Paul Ricoeur. *Da Interpretação*
Imago ed, Rio de Janeiro, 1977 p. 26

5. W. Benjamin “Surrealismo” in col. *Os Pensadores*, vol. XLVIII, Abril Cultural, São Paulo, 1975 p. 91

uma mônada — cada obra contém a idéia do mundo. Ainda que essa mônada tenha sua existência na materialidade, nas lutas sociais, ela guarda certa impenetrabilidade. Sua filosofia, disse Adorno com razão, tem “olhar de medusa”: congela um momento, ou melhor cristaliza-o. Dirá na *XVII Tese de História da Filosofia*: o materialismo dialético aproxima-se de um assunto histórico sob a forma de mônada, e tem como resultado “na obra a obra de uma vida, na obra de uma vida a época e na época todo o curso da história”⁶.

Seu método privilegia o fragmentário, os desvios, à medida que se distancia do acadêmico. Mas há também um forte desejo em afastar a subjetividade, por meio da filosofia, da arte — principalmente surrealista — ou até mesmo por meio do haxixe, que proporciona um afrouxamento do eu. Começemos com uma narrativa de Benjamin que se encontra em Kothe:

Um pintor chinês havia concluído a sua obra-prima. Num domingo, convidou seus melhores amigos a irem visitá-lo. Depois de terem tomado chá, foram ao ateliê. Lá viram um quadro em que estava pintado um caminho que se adentrava na floresta. E, enquanto os amigos contemplavam o quadro, viram que o pintor andava por aquele caminho, ia-se tornando cada vez menor e — antes de penetrar na floresta — ainda se voltou para eles, acenando, para depois desaparecer totalmente.

Afirma Kothe que “a subjetividade do autor desaparece na objetividade do quadro”⁷. Embora não nos esqueçamos que o quadro só surge através da subjetividade, o autor é atravessado pelo próprio quadro.

Em uma passagem afirmará Benjamin: “quem apanha o singular, aprende também o universal, sem percebê-lo ou só o percebendo depois”⁸.

A partir de agora, nos fixaremos nos seguintes ensaios do *Trabalho das Passagens*: “A obra de arte na época de suas técnicas

6. W. Benjamin “Thèse sur la philosophie de l'histoire” in *Poésie et Révolution*, éditions Denöel, 1971, Paris p. 287

7. F. Kothe, op. cit, p. 61

8. idem, p. 62

de reprodução”, “A Modernidade”, “Temas em Baudelaire” e o “O autor como produtor”. Não teríamos tempo nem fôlego intelectual para ir mais longe.

Nas obras de Benjamin, como nas dos surrealistas, o título não deixa de ser uma via de acesso à obra. *Trabalho das Passagens* (1927-1940) é um título significativo na medida em que trata da mudança por que passou a arte do séc. XIX para o séc. XX. Analisando o significado de “passagem”, dirá Kothe: “a passagem interrompe o contínuo linear das ruas...”, é “o local de compras surgido quando o poema se tornava mercadoria”; é o “lugar onde a multidão da grande cidade se encontra”⁹. A passagem é o intermediário entre a rua e o interior. Nelson Brissac fala de Benjamin como “um pensamento em forma de rua, as idéias se sucedem como em vitrines”¹⁰.

E é nos pequenos ensaios que percebemos essa ‘passagem’ adquirindo tais significados “as passagens são um centro para o comércio de luxo. Nas suas vitrines a arte se coloca ao serviço do mercado”¹¹.

Na *Obra de Arte* Benjamin tratará principalmente do desaparecimento da “aura” (FERNE) termo teológico que significava a luz que envolve uma aparição, o inatingível, “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”¹², ou ainda “a manifestação irrepitível de uma distância”¹³. O inchamento da tecnologia conduzirá à destruição do mito e, por conseguinte, à dessacralização do mundo. No que diz respeito à arte, o aparecimento do cinema irá atingir diretamente o *hic et nunc* da obra. Nesse processo, afirma Benjamin, ocorre uma crise da própria percepção, e a própria natureza da arte é colocada em questão, ou seja, o seu valor cultural, que tinha no Belo a sua manifestação mais

9. idem, p. 74

10. Nelson Brissac. *A Sedução da Barbárie*. dissertação de Mestrado — PUCSP, 1980 — texto mimeografado p. 156

11. W. Benjamin “Paris, Capitale du XIX. siècle” in *Poésie et Révolution*, op. cit. p. 123

12. W. Benjamin “A obra de arte na Época de suas Técnicas de Reprodução” in *Os Pensadores*, vol. XLVIII, op. cit. p. 15

13. W. Benjamin “Temas em Baudelaire” in *Os Pensadores* vol. XLVIII, op. cit. p. 59

alta, é abalado. Na *OAETR* compreende-se porque Benjamin opta pelo dadaísmo e pelo surrealismo em detrimento do futurismo. Isso ocorre justamente porque aquelas duas vanguardas questionarão a arte quanto à sua autenticidade — garantia de originalidade —, e, através do próprio choque, favorecerão o cinema, que por seu turno ocasionará uma mudança da sensibilidade: “no filme a percepção intermitente afirma-se como princípio formal”¹⁴. A visão que os dadás e os surrealistas têm da máquina contribui para a dessacralização, justamente porque não mantém por ela nenhuma forma de adoração — há, quase mesmo, um tratamento irônico. Os futuristas, ao contrário, adoram. O combate de Benjamin aos futuristas tem em mira Marinetti. Nas propostas do italiano, a *multidão* será transformada em obra de arte, numa estetização da política (*OAETR*). Dessa maneira os futuristas não combateram a contemplação, ao contrário, apenas substituíram o objeto de culto, “um automóvel rugidor... é mais belo que a Vitória de Samotrácio”¹⁵, o objeto aurático agora é outro, mas a atitude de contemplação ainda é a mesma. Há certa dose de conservadorismo nessa atitude: “o que faz insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo anterior”¹⁶. Essa reverência à máquina, esse verdadeiro culto estará ausente em um Brecht, Marcel Duchamp ou um Max Ernst. Embora os futuristas não tenham separado a arte da vida, visto que pregavam a liberação do homem pela festa, pelo jogo, e não desligavam a arte do social, no fundo, a grande festa futurista é, como mostrou Benjamin, a guerra, que é a grande Beleza. A despeito de terem criticado o museu, a relação futurista com o passado não é dialética, já que pregavam a sua destruição. Pode-se ler uma realidade conservadora no futurismo, pelo menos no de Marinetti.

Benjamin não podia concordar com isso. No futurismo, a luta de classe não aparece; antes, dirige a massa para a guerra fascista. Benjamin vê esperança no surrealismo: “Balzac foi o primeiro que falou das ruínas da burguesia. Mas o surrealismo é o primeiro a considerá-las de uma perspectiva livre”¹⁷. Para Benjamin o passado ilumina o presente e este o passado.

14. idem, p. 49

15. F.T. Marinetti “Manifesto Futurista” 20/02/1909.

16. Walter Benjamin. “Temas em Baudelaire” op. cit. p. 58.

17. Walter Benjamin. “Paris, capitale du XIX . siècle” op. cit. p. 138.

A exigência de uma politização da arte — na medida em que Benjamin privilegia Brecht, como o modelo do artista — não dispensa a função organizadora, o trabalho ao nível da linguagem. O próprio teatro brechtiano — gestual — traz a experiência do choque. Com a técnica da *interrupção* afasta a identificação e provoca o espanto. Dirá Benjamin: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas: tanto ao cinema como ao rádio”¹⁸. O artista na ótica do proletariado, não está dispensado dela: “a tendência só não basta . . . a melhor tendência é falsa se não ensina a atitude . . . um autor que não consegue ensinar aos escritores, não ensina a ninguém”¹⁹.

Nestes ensaios interessa a Benjamin a modernidade. Esta surge com a destruição da aura na experiência do choque. Se agora a arte é vista na ordem das mercadorias, fruto disso, uma mudança é visível: a transformação do público em massa. As massas vão desempenhar um papel crescente: “exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, ‘mais próximas’, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez”²⁰. A experiência é agora uma categoria imprescindível. Ela aparece com destaque no *Narrador*, na *Modernidade*, em *Temas em Baudelaire...* A experiência “consiste não tanto em acontecimentos isolados fixados na lembrança, quanto em dados acumulados, não raro inconscientes, que confluem na memória”²¹.

Também já não é mais possível enfrentar a questão artística sem enfrentar ao mesmo tempo a política.

Nessas mudanças, há um preço a pagar e a modernidade cobra: “a dissolução da aura na *experiência*, o choc”²².

Benjamin volta ao Engels que refletia sobre a característica da multidão. É “a indiferença brutal, o fechamento insensível de cada um dos seus próprios interesses privados”²³; o poeta só pode saber

18. Walter Benjamin. *Essais sur Bertold Brecht*. Maspero, Paris, 1978. p. 13-14.

19. Walter Benjamin. *Iluminaciones 3*. Taurus Ediciones, Madrid, 1975. p. 129.

20. Walter Benjamin. “A obra de arte . . .” op. cit. p. 15.

21. Walter Benjamin. “Temas em Baudelaire” op. cit. p. 36.

22. Idem, p. 62.

23. Idem, p. 42.

da multidão na multidão. Lembra Benjamin que Baudelaire não descreve a multidão e é exatamente nesta renúncia que a evoca. Referindo-se ao soneto: 'A *une Passante*' de Baudelaire: "A aparição que fascina o habitante da Metrópole — longe de ter na multidão somente a sua antítese, somente um elemento hostil — é proporcionada a ele unicamente pela multidão"²⁴. Ocorre aí um choque e a perda. Baudelaire falará do *flâneur*; Benjamin vai indicar uma distinção entre *flâneur* — que ainda possui o individual, que experimenta o prazer de olhar — e o *badaud*, a multidão. Ora, *A Passante* é também uma metáfora da Revolução.²⁵

Para Benjamin, Baudelaire não deixa de ser burguês e romântico, mas isto não impede que traga em si a crítica à burguesia. "No *flâneur*, a inteligência dirige-se ao mercado"²⁶. Através de uma fenomenologia da multidão, dirá Kothe, "Benjamin quer chegar às condições de produção que a determinam; estas implicam em modificações na percepção e na recepção da arte, abrindo-lhes e fechando-lhes novas possibilidades"²⁷. A abertura aparece na mudança da percepção proporcionada pelo cinema, pela fotografia. Quanto ao fotógrafo "bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo"²⁸. No entanto, não está ele totalmente livre do fetichismo. A importância que Benjamin dá ao *choque* — surrealismo, dadaísmo, Brecht — se justificava, é o choque que traz o espanto "pour épater le bourgeois", diria. No ensaio "O autor como Produtor" tratará Benjamin da aplicação dos conceitos de forças e relações de produção à arte. Interessa-lhe aí o autor como produtor e não mais a arte como contemplação.

O aparecimento da reprodução técnica — cinema, fotografia — vai significar a ruína da obra-de-arte ou da reprodução artesanal — a narrativa, o retrato realista, . . . — "o espírito . . . tem de desaparecer"²⁹. A crise da arte aurática é a crise da própria percepção, e é uma crise da representação; o preço da modernidade é a demolição

24. Idem, p. 44.

25. Ver "Paris, Capitale du XIX . siècle" op. cit.

26. Idem, p. 133.

27. F. Kothe. op. cit. p. 103.

28. Walter Benjamin. "Temas em Baudelaire" op. cit. p. 49.

29. Walter Benjamin. *Iluminaciones 3*, op. cit., p. 134.

da aura pela vivência do choque, “mas a modernidade termina quando alcança seu direito”³⁰. Há uma proximidade da modernidade com a morte. Por outro lado, a “experiência”, desaparece na metrópole. Dizia Benjamin: “o ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência”³¹. É possível o ócio na metrópole?

Enquanto Benjamin faz um elogio à reprodução técnica, na medida em que ela é destruidora da sacralidade aurática, Adorno vai considerá-la como “um retorno à barbárie”³² e Merquior considerará frágil os argumentos de Walter Benjamin, afirma: “a crença benjaminiana nos benefícios da massificação e nos efeitos salutares da tecnologia não contém apenas elementos ingênuos, mas é, sem dúvida, insuficientemente defendida”³³. Ora, embora Benjamin esteja ciente de que algo se perde com o choque, sabe que não é possível a postura adorniana — justamente porque o “bom selvagem” não é possível, nem tampouco o contrato social nas contradições de classe. Adorno acabará fazendo uma defesa da “arte autônoma” que não se distingue muito bem da “arte pela arte”. O caminho de Benjamin é Brecht. Também não aceitamos a observação de Merquior, visto que a obra benjaminiana exige uma leitura não acadêmica, os textos são estrelas que formam uma “constelação”, um ilumina o outro. A *Obra de Arte* deve ser iluminada pelo “Autor como Produtor”, e vice-versa. Além do mais, Kothe está forrado de razão quando diz que “a racionalidade técnica não é necessariamente a racionalidade da razão”³⁴.

O estilo paródico ou grotesco impede a empatia, a identificação — lembremo-nos da opção de Benjamin pelo teatro épico de Brecht: “o teatro épico não reproduz situações, antes as descobre”³⁵. Brecht acaba com a ilusão, desvela a aparência. A paródia e o grotesco fornecem uma vivência de choque.

Pela alegoria e pela paródia, há, como que uma desatualização

30. Walter Benjamin. *Illuminaciones 2*. Taurus Ediciones, Madrid, 1972. p. 99.

31. Walter Benjamin. “O Narrador” in *Os Pensadores*. vol. XLVIII, op. cit. p. 68.

32. F. Kothe., op. cit. p. 48.

33. J. Merquior. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969, p. 122.

34. F. Kothe, op. cit. p. 53.

35. Walter Benjamin. *Illuminaciones 3*, op. cit., p. 131.

do conteúdo. A arte simbólico-aurática — o símbolo que remete a uma profundidade — desaparece. O símbolo, para Benjamin, nos traz “uma visão no fundo satisfeita com o decorrer da história”³⁶. O que Benjamin propõe é “decifrar a alegoria como *écriture*”. Diz Scholen: “Na alegoria, em uma rede infinda de significados e correlações, tudo pode servir de signo para tudo, tudo permanecendo, porém, dentro do mundo da expressão e da linguagem”³⁷.

Benjamin não esconde, porém, o desejo de que as técnicas de reprodução instaurem um novo comportamento nas massas: sensibilizando-as através de um combate à indiferença, guarda um desejo de que “a passante se transforme em alegoria da revolução que poderia surgir da multidão indiferente”³⁸. Não aceita a ‘arte pela arte’ que vai entender como o lugar, o refúgio dos inconformistas, daqueles que não aceitam a arte dirigida ao mercado, mas que se realizam na ‘arte pela arte’. Nos dois comportamentos há, dirá Benjamin, uma abstração da existência social do homem.³⁹

A arte — e acredito que aqui Benjamin pensasse em Baudelaire, Brecht, James Ensor, Max Ernst, Paul Klee — é o anjo mensageiro. É preciso que o presente faça um esforço para compreendê-las.

O “Angelus Novus”, um quadro de Klee, adquirido por Benjamin em 1919, “deverá ser o aspecto do anjo da história”⁴⁰

É o “anjo dos oprimidos”, dirá Kothe, “é a visão da história que os dominados de todos os tempos teriam se pudessem exprimi-la. Por tentarem se rebelar, são condenados ao inferno e vistos pela classe dominante, como corporificação da maldade. A visão da história expressa *pela e na alegoria* corresponde àquilo que satã teria a dizer se pudesse se expressar”⁴¹

36. F. Kothe, op. cit. p. 73.

37. in F. Kothe, op. cit. p. 68.

38. Idem, p. 10.

39. Walter Benjamin. “Paris, Capitale du XIX^e siècle”.
op. cit. p. 135.

40. Walter Benjamin. *Discursos Interrompidos I*
Taurus Ediciones, Madrid, 1973 p. 183

41. F. Kothe, op. cit. p. 65

Benjamin aproxima-se muito a Brecht na crença de que a arte influencia as consciências e muda as relações sociais, mas isto não é possível na arte aurática. Mas também está consciente de que sempre se perde algo:

“Jamais ocorre um documento de cultura sem que o seja também da barbárie”⁴².

42. Walter Benjamin. *Discursos Interrompidos I*
op. cit. p. 182