Walter Benjamin e as questões da arte sob o olhar da hipermodernidade*

Ivo Lucchesi

"O indignado é esteticamente sublime,
em oposição ao desencorajado".
(Immanuel Kant)

"O estudo do belo é um combate em que
o artista grita de pavor antes de ser vencido".
(Charles Baudelaire)

"Toda a minha vida de artista não passou de uma
luta constante contra a reação e contra a morte da arte".
(Pablo Picasso)

Introdução

No sinuoso e múltiplo percurso do pensamento ocidental, a despeito das inúmeras e belas construções teóricas, tanto no campo da filosofia quanto no âmbito dos estudos literários, algo permanece posto como adiada promessa de desvendamento. Refiro-me a duas ordens de problematização que, na verdade, representam apenas o desdobramento de um mesmo ponto: 1. a questão da arte; 2. a arte como *questão*. A primeira diz respeito a um foco crítico de caráter *endógeno*, isto é, a constituição interna da obra de arte. A segunda, sem excluir a primeira, tenta compreender em que medida a arte, dadas as suas propriedades endógenas, interfere nas situações *exógenas* e como estas reenviam para a arte as inevitáveis influências. Assim, é como *questão* que tanto a arte se constitui num problema em si quanto se oferece como problema quando se a tenta compreender em relação ao que a rodeia. Procurarei, portanto, ao longo desta reflexão, tendo em mira o pensamento de Walter Benjamin, prestar alguma colaboração que, de resto, apenas anseia por alimentar a perpetuação de um tema em si mesmo esfíngico. Todavia, se alguma beleza existe na desventura de um engano, é o esforço que a inteligência promove na aventura de nele não cair, ou de dele procurar escapar. Seja como for, descartada a ambição que persegue o desvendamento, fica a consignação de um gesto traduzido

na materialidade de uma escrita cuja destinação se inclina para o convite ao pensar, compromisso de todo aquele que firma um pacto com o gosto pelo desafio de sondar o que emerge como *questão*.

Pontuações preliminares

Até Platão, parece que a opção foi a de evitar a compreensão da arte. É Platão quem reconhece que a deveria abordar. Como é próprio daquele que inaugura um caminho, torna-se inevitável que, ao mérito do ato fundador, se agregue certo infortúnio, fruto da incompletude. Sob esse aspecto, Platão, no tocante à arte, tanto deixa passos para riquíssimas derivações crítico-reflexivas quanto permite lacunares trilhas que sucessores, em diferentes épocas, iriam explorar. O ponto de convergência entre o mérito e as lacunas decorre do fato de Platão haver atribuído à arte uma *função* e uma *finalidade*.

Como função, Platão pensou a arte na sua dimensão social; como finalidade, o autor de *A República* conferiu-lhe destinação política. Mais proximamente, Alain Badiou, em publicação de 1998, na obra *Pequeno manual de inestética*, se empenhou em rebater o plano secundário ao qual Platão destinou a arte. Creio haver, em torno desse aspecto, um juízo de valor equivocado. O maior dos enganos reside em cobrar-se de Platão o que efetivamente não o foi, ou seja, teórico da arte. Sob tal questão, o melhor elogio a Platão talvez seja o de reconhecê-lo como emérito criador de um gênero no qual ele foi magnânimo e único: Platão criou o *teatro retórico*. A beleza e a profundidade de seus múltiplos "diálogos" consistem na capacidade inventiva de roteirizar com maestria singular o *timing* dramático. A nenhum dramaturgo, bem como a nenhum roteirista contemporâneo, deve faltar convivência íntima com o legado de Platão. A propósito desse tema, é rentável o comentário de Gianni Vattimo, na escrita ensaística de *A filosofia e o declínio do Ocidente* (2000:55-69) quando tece considerações traçadas por Richard Rorty, no tocante às relações tensionais a envolverem a escrita de perfil filosófico e a escrita ficcional.

Aristóteles é quem efetivamente, num reconhecido belo esforço, oferece o primeiro mapeamento, escapando da armadilha que lhe deixara Platão. O autor de *A poética* percebeu a fraca rentabilidade que seu predecessor emprestara ao tema e tratou de analisar as constituições internas da obra, a partir da relação entre arte e natureza.

Aristóteles retoma o conceito de *mímesis*, retirando-lhe o aprisionamento que Platão lhe conferira, ou seja, *mímesis* como imitação do efeito de verda-

de. Para tanto, Aristóteles liberta a arte do compromisso com a verdade do real, consignando-lhe o sentido de "verossimilhança", cuja "verdade" deve ser a da obra, além de formular as conexões estruturais e formais com que as diferentes modalidades estéticas, à época, se expressavam. Deste desafio proveio o vigoroso pensar, fixando, como legado, a iniciativa pioneira para a tentativa de nomear, classificar e conceituar os gêneros nas suas particularidades. Este passo à frente possibilitou que Aristóteles firmasse uma espécie de "gramaticalização" da obra de arte. Não bastassem tais avanços prospectivos, a contribuição suprema que Aristóteles propiciou à territorialidade da arte foi o fato de desgarrá-la da filosofia, isto é, o autor de *Poética* desfez a ameaça de vinculação da Arte à Filosofia, esboçada por Platão. Em resumo, Aristóteles chamou para si o encargo de compreender a obra de arte como *construção*, conhecimento e "objeto" próprio, como o declara na abertura de seu tratado: "Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas/.../" (Aristóteles, 1992:17). Nesse sentido, a *poiesis*, retirada da esfera do "sensível" na qual Platão a alocara, migra para uma parceria com o *logos*. No segundo milênio, Umberto Eco rebateria essa tese – o que Kant não o fizera como réplica –, ao indagar em *A definição da arte*: "se, portanto, a obra de arte se reduz a um suporte de conhecimento, em que é que o modo de proceder da arte difere do da ciência ou da filosofia?" (Eco, 1995:253).

Deixando ao largo as formulações que, na Idade Média, Horácio e Longino promoveram respectivamente em *Arte poética* e *Tratado do sublime*, bem como o legado fixado no século XVII por Nicolas Boileau, em *A arte poética*, por força das fronteiras exigidas para esta escrita, é, ao longo do século XVIII, que a arte se faz mais intensamente objeto de investidas crítico-analíticas, em mais uma tentativa de decifrar-lhe os sinuosos atalhos de uma rota que, na verdade, permanece ainda aberta a sondagens e indagações. Seja na vertente do Iluminismo francês, principalmente com Rousseau e Diderot (convém, a propósito do tema, registrar o criterioso estudo promovido por Luiz Costa Lima, em *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminisno e hoje* [1988]), seja na corrente iluminista germânica, iniciada pelas reflexões de Lessing e Kant, bem como nos desdobramentos em Fichte e, adiante – sob a atmosfera do romantismo – na qual pontificou a contribuição de Schlegel, Novalis até Hegel e Schopenhauer, é um fato incontestável que a arte, de modo efetivo, passou a integrar sistemático exercício de investigação. Dentre as referências mencionadas, não é difícil fazer despontar a emblemática figura de Kant. Em *Crítica da faculdade do juízo*, notadamente nos livros primeiro e segundo

("Analítica do belo", e "Analítica do sublime"), tem-se a sensação de que Kant procura, de modo definitivo, libertar a arte das marcações reflexivas de base aristotélica. É sintomático que, em nenhuma passagem da obra, o nome de Aristóteles seja citado, bem como igual ausência de qualquer menção a Longino, embora Kant retomasse o tema do "sublime". Todavia, é perceptível, como uma sombra permanente, a presença indireta de Aristóteles, que Kant, talvez, a tenha tentado esfumar, redirecionando o questionamento da arte para outras angulações. Nestas a que mais cumpre o propósito diz respeito ao deslocamento do foco: o olhar não mais se atém ao objeto artístico. O que importa é quem a ele fica exposto. É Kant quem, praticamente, abre o caminho – ainda que de modo indireto – para Hegel, como sucessor, direcionar a questão para as relações entre arte e público, a exemplo do que desenvolve já na parte final do primeiro volume da *Estética*, mais especificamente no terceiro tópico da parte III: "O aspecto exterior da obra de arte ideal nas suas relações com o público". Assim, Kant e, em seguida, Hegel preparam o terreno para o que seria adiante a Sociologia da Arte e, ainda mais à frente, já no século XX, a corrente da "estética da recepção".

A inicial formulação filosófica de Kant e as reflexões de Hegel, a não ser por estranha apropriação, não se prestariam à expectativa de um enfoque sociológico. Nesse particular, a estética da recepção fez da abordagem empreendida por Kant e Hegel uma filmagem em "plano fechado", redundando numa espécie de "perversão teórica". De certo modo, o ideário crítico-analítico que envolve os estudos sobre a "recepção" mais se afina com a Sociologia da Comunicação, a exemplo da "teoria do efeito", que propriamente com a Teoria da Literatura. Ou, pelo menos, fixa-se certa tensão entre os dois campos de análise. Por outro lado, a presente observação em nada poderia pretender atribuir tom pejorativo às novas angulações críticas que Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, entre outros, emprestaram com suas reflexões. A estética da recepção, inegavelmente, amplia atalhos para a investigação quanto às relações a envolverem obra, autor, público e sociedade.

É de suma importância registrar a contribuição de Kant, na medida em que, conforme já foi assinalado, Kant, sem promover explícita réplica às prefigurações aristotélicas, insere a arte no campo do "pensar", agregando-lhe os sentidos da "experiência", e da "contemplação" para, por fim, alocá-la na "dimensão subjetiva". O que o move, portanto, sem obviamente usar a terminologia, é o grau de "impacto estético" que a obra exerce (ou pode exercer) no *receptor*. A "perversão" dos teóricos da recepção consistiu exatamente em

esvaziar, por um recorte de perfil quase funcionalista, a "relação sensível" entre sujeito (leitor) e objeto (obra). Para usar-se uma terminologia kantiana, pode-se afirmar que, para Kant, a arte estaria no círculo do *intuitus originarius* enquanto os teóricos da "recepção" tendem a tratá-la como expressão do *intuitus derivatus*, o que efetivamente projeta a arte num escalão secundário.

A compreensão mais adequada do que Kant formula a respeito dos conceitos de "experiência" e "contemplação" talvez encontre melhor justeza, se forem revisitados na semântica grega. Nela, encontra-se a palavra "experiência" como *'εμπερια* ("conhecimento admitido pelo uso"). Tal significado, porém, não exclui o recorte hermenêutico, que Manuel Antonio de Castro, na escrita de *Poética e poiesis: a questão da interpretação*, confere à composição morfológica da palavra "experiência", cujo conteúdo aqui é transcrito:

> A interpretação poética nos remete para a etimologia de experiência. Ela se compõe do prefixo ex- e do radical per-. De per- se formou o verbo grego *perao* que significa originariamente: 'atravessar' e, o substantivo *peras*: 'limite' (Castro, 2000:23).

Percebe-se, pois, que "conhecimento admitido pelo uso" não conflita com os sentidos de "atravessar" (a travessia pelo "conhecimento") e de "limite" (a limitação do "uso").

Na mesma matriz grega, registra-se a palavra "contemplação" como *θεωρησις* ("o que se observa para conhecer"). Em síntese, Kant parece proclamar que a contemplação não pode prescindir de um anterior estado de "querência". Há uma admissão (predisposição do sujeito) a preceder a vivência transformadora, decorrente do "impacto da obra".

Para Kant, o mundo é o lugar no qual o sujeito, pelo investimento no saber, conquista a emancipação, condição mediante a qual o sujeito se habilita a desfrutar da liberdade. Nessa configuração de mundo, a arte representa a mediação adequada para possibilitar ao sujeito o prazer como experiência. Na visão kantiana, o sujeito é compelido ao enfrentamento com o limite do conhecimento. Não há salvação possível, fora dessa condição. Igualmente inexiste concessão para a autonomia, fora da vivência com o saber. Sujeito supõe a afirmação da inteligência, mediante a experiência com o conhecimento. A relação com a arte é parte inclusiva desse projeto no qual se situa o "sujeito transcendental", conforme acentua o próprio Kant: "A expressão transcendental designa a possibilidade do conhecimento e o seu uso *a priori*"

(Kant, 1976:113).

A construção kantiana para o entendimento do papel desempenhado pela arte sofreria, com o romantismo alemão, sensível abalo na medida em que os românticos recolocam a questão da arte na dimensão da verdade. A rigor, a vertente romântica de inspiração germânica, a despeito de suas diferentes ramificações inclusive geográficas, inscreve sua contribuição, pelo menos no tocante à redefinição da crítica, principalmente na figura de Schlegel (também aqui se faz merecedora a referência às reflexões de Luiz Costa Lima, em *Limites da voz: Montaigne e Schlegel*) e de Schelling, a exemplo de sua obra maior *Filosofia da arte*.

Enfim, ao longo do século XIX, a arte se vê confinada entre duas paredes: ora como "objeto" para exercício da crítica, ora como um dos produtos da História, cuja missão suprema é a de trazer em si o sentido da "verdade". É conhecida a sentença de Hegel, no primeiro volume da *Estética*, ao tematizar a "idéia e o ideal": "O objetivo final da arte não pode ser senão o de revelar a verdade" (Hegel, 1969:83). Para Hegel, a arte se faz subsidiária da História, enfraquecendo a "territorialidade" própria que Kant, à arte, destinara.

A questão aqui não é (nem poderia ser) a de sentenciar a avaliação de Hegel. O propósito da referência consiste em se perceber a metamorfose do olhar operada sobre a arte como fenômeno. São as mutações do real que findam por demandar diferentes percepções. É óbvio que Hegel se equivoca quando, em outro momento de sua *Estética*, vaticina: "A arte está morta". Claro, sua formulação é traída pelo tanto de criação que, à sentença, sucedeu. Bastaria, para tanto, mencionar as vanguardas no limiar do século XX. Todavia, a reflexão hegeliana, se, durante uma época, atesta certa fragilidade, não significa que, para tempos adiante, seu teor não retorne revitalizado. Quero dizer que, para as mais recentes décadas (fins do século XX e início do século XXI), o julgamento de Hegel deve ser levado em conta, principalmente se for observado o que é destacado pelo ensaísta Michel Haar na publicação de *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras* na qual, ao explicar essa questão pensada por Hegel, pontua:

> A arte morre quando o artista põe a expressão de sua subjetividade acima do conteúdo, quando ele busca, por exemplo, simplesmente exibir virtuosismo, seu talento, quando ele procura atingir o espectador para fazer-se admirar (Haar, 2000:58-59).

O olhar de Haar, em sintonia crítica com os acontecimentos estéticos, dominantes na cultura do século XXI, confere plena visibilidade ao sintoma detectado por Hegel. Sem nomear, Hegel percebe, à sua época, principalmente na música, um certo "culto à personalidade" do artista, processo que sofreu intensificações crescentes com a própria expansão do modelo instaurado pela burguesia.

Uma vez alinhavadas as observações gerais, torna-se possível o início da abordagem das questões com as quais se defronta Walter Benjamin, no tocante ao significado da arte numa sociedade modificada pelas injunções tanto políticas quanto culturais.

O lugar-margem de um *ego torturado*

Mencionar-se Walter Benjamin (1892-1940) sugere, de imediato, associá-lo à Escola de Frankfurt, mais precisamente, Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, fundado em 1924, no qual pontificou brilhante elenco de vigorosos teóricos, a exemplo de Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979), e, *a posteriori*, somaram-se Erich Fromm e Jürgen Habermas. Com a ascensão do nazismo, em 1933, o Intstituto é transferido para Genebra.

Diferentemente de seus parceiros, Benjamin, embora envolvido com o projeto intelectual dos demais, trilha um caminho gnosiológico à parte. A fronteira que melhor lhe assegura identidade singular em relação aos demais frankfurtianos é o reconhecimento da inserção de Benjamin na vertente da "hermenêutica crítica". Diferentemente do que, na mesma época, Heidegger promove no âmbito da "hermenêutica ontológica", Benjamin se esforça por agenciar embasada investigação a respeito da "verdade" no campo da filosofia em aliança com a "ação" na esfera da política, sob a mediação do enfoque da arte. Assim, a construção da gnose benjaminiana tenta a síntese possível na qual o pensar, o agir e o criar sejam capazes de desviar o curso fantasmagórico de um processo histórico que ele identifica sob a regência do "caráter destrutivo", cuja presença precisaria ser combatida para erradicá-la. A metáfora concreta dessa fantasmagoria, Benjamin a reconhece no fascismo.

Preservadas as singularidades de cada um, pode-se, entre os três citados, reconhecer um olhar convergente, a partir de uma perspectiva crítica similar. Adorno, Horkheimer e Marcuse operam um pensamento crítico em sintonia com um ideário comum. Há neles o explícito propósito de produzir um ma-

peamento situacional e conjuntural a respeito de um estado de ser da sociedade ocidental, reconhecida numa rede epocal de acontecimentos impactantes. Assim, entre prospecções sociológicas (Adorno e Horkheimer) e revisões psicanalíticas aplicadas à tentativa de compreensão do funcionamento da máquina capitalista (Marcuse), os três argutos críticos de Frankfurt procuram, no limite de suas potencialidades intelectivas, detectar quais são – e com que tipificações – os engendramentos político-sociais configuradores da realidade de seu tempo.

Respeitadas as peculiaridades dos respectivos recortes, Adorno, Horkheimer e Marcuse analisam o real com o intuito de nele identificarem e compreenderem os fenômenos gerados pela modelagem cultural. Esforços requintados derivam desse projeto, a exemplo das elaborações críticas acerca da "Indústria Cultural" e da música (Adorno), a Teoria Crítica (Horkheimer) e a releitura dos fundamentos psicanalíticos formulados por Freud, redirecionados para o entendimento da perversão presente na construção sistêmica do Capitalismo (Marcuse).

Não são poucos os aspectos nos quais a figura de Benjamin se desgarra dos demais frankfurtianos, a começar pela personalidade que o fazia oscilar entre a irritabilidade oriunda de atitudes guiadas pela inflexibilidade e o modo delicado com que distinguia o tratamento a seus interlocutores e amigos. Sobre tal questão variados olhares já fixaram a "marginalidade" de Benjamin. Em escala internacional, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Gian Enrico Rusconi, Maurice Blanchot, Peter Osborne e Andrew Benjamin compõem eficazmente um denso painel para a compreensão do pensamento benjaminiano, como, em âmbito nacional, o fazem Flávio Kothe, Barbara Freitag, Márcio Seligmann-Silva, Marcos Nobre, entre outros. Jameson, em "Versões de uma hermenêutica marxista – Walter Benjamin; ou nostalgia", capítulo 2 de *Marxismo e forma*, aponta com propriedade o significado da *anima* de Benjamin. É revelador esse perfil psicológico de Benjamin (entre a intransigência e a docilidade) na medida em que também esse traço, como Jameson destaca, se manifesta na construção do pensamento benjaminiano, tanto habitado por percepções inquietas ante o futuro sinalizado por um presente asfixiante quanto alimentado por vislumbres de perseverança, no tocante às possibilidades de transformação da sociedade.

Ir ao encontro dos escritos tanto iniciais quanto precocemente terminais, por força das circunstâncias históricas que a Benjamin impuseram a morte, implica travar contato com a densidade de uma vida trilhada por um *ego torturado*. Há, em Benjamin, a ansiedade que o move nas mais diferentes direções,

ao lado de uma pressa que parecia intuir a brevidade da vida. A raiz judaica, como a de seus três mais próximos companheiros, não colocava Benjamin no mesmo grau de sintonia deles. Não há na visão de Benjamin a missão de restabelecer a pureza do mundo, aspecto que parece nutrir o imaginário de Adorno, Horkheimer e Marcuse. Pelo menos até onde pôde conduzir seu ímpeto no investimento intelectual, Benjamin, apesar de ser o mais afetado pelas adversidades, diante destas sempre recusou o passo atrás. O primeiro impacto negativo proveio da esfera acadêmica. Após haver concluído, na universidade de Berna, em 1917, a graduação, expondo *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* teve suas aspirações ceifadas, em 1928, pela Universidade de Frankfurt, ao ser reprovada a tese *Origem do drama barroco alemão*. Como decorrência, advieram dificuldades inclusive de sobrevivência econômica, situação contornada pelo auxílio de seus parceiros.

Afora o enfrentamento das vicissitudes do cotidiano, Benjamin que, no auge da juventude, aos 22 anos, sofrera os abalos da I Guerra Mundial, via, na aurora da maturidade, a germinação do fantasmagórico espectro que redundaria no segundo conflito de proporções mundiais, somando-se o fator novo: a implacável perseguição aos judeus, sob determinação da ascensão do nazismo. Sem dúvida, o quadro era comum aos demais frankfurtianos, entretanto incomum se mostrou o olhar de Benjamin quanto ao processo de filtragem subjetiva, bem como no tocante à atitude reativa diante das cenas do mundo.

Pela natureza e destinação desta escrita, não creio que caiba resenhar o que tão bem o elenco crítico já citado sobre Benjamin escreveu, embora, obviamente, na condição de um subtexto, todos aqui se façam presentes. Se bem-sucedido no desafio, procurarei caminhar por atalhos que possam suscitar alguma percepção singular a respeito da inventividade crítico-teórica de Benjamin.

Benjamin: o pensador e o conceitualista

A obra de Benjamin está crivada de movimentos pendulares. É um permanente estado de idas e vindas, exatamente por algo que substancialmente diferencia Benjamin de seus pares. A rigor, pretendo aqui assumir o risco de afirmar que, no elenco de seus parceiros e colaboradores, Benjamin tenha vivido a real condição de "pensador", estado ao qual oponho o perfil de "conceitualista", assim como Kant fixa diferença entre "Idéia" e "conceito". Em que aspectos, portanto, o "pensador" difere do "conceitualista" é o ponto

primeiro a definir para, em seguida, melhor situar a inserção de Benjamin no curso do pensamento ocidental.

O pensador marca a diferença por dois fatores determinados pelo "olhar". São eles: a escolha do "objeto" e a capacidade de produzir "deslocamento" no tempo e no espaço, de modo que a substância do pensado tenha o vigor da permanência, independentemente dos graus maiores ou menores entre "acertos" e "erros". O pensador se faz presente e provocador, mesmo quando erra. Contudo, o erro não pode habitar o conceitualista. Para tornar essa oposição mais clara, é necessário melhor perfilar os tipos. O possível equívoco de um pensador fica revestido de uma dimensão trágica. A incorreção de um conceitualista declara a limitação de seu alcance frente à marcha dos acontecimentos. Assim, o pensador assume perante a História o risco. Ele tenta antecipar-se à própria construção do devir enquanto o conceitualista se subordina ao regime dos acontecimentos e a eles procura destinar-lhe explicações. O pensador persegue "questões"; o conceitualista promove mapeamentos. É no afã de detectar o sumo das questões que o pensador se envolve de forma "apaixonada". Quando o pensador "erra", é por "paixão". Pois é exatamente essa intensidade subjetiva que sustenta a sobrevivência do pensado mesmo "errado", permitindo a permanência do "belo" em harmonia com o "erro". A dimensão do "belo", fruto do "erro", deriva justamente da aventura de risco à qual o pensamento "apaixonado" se entrega. No projeto do pensador, o estado de paixão não se confunde com devaneios da emoção nem com a conturbação dos sentidos. Sua substância e consistência dizem respeito ao profundo grau de envolvimento do pensador com o pensar. Digamos que o conceitualista se entrega à vida na razão direta em que o pensador se doa à existência.

Acompanhar as proposições reflexivas de Benjamin significa seguir os rastros de uma obstinada ambição intelectual de alguém que, a exemplo do que Kant estabelecera em relação a Aristóteles, procurou realizar quanto a Kant, Hegel, Schopenhauer, Marx e Nietzsche. Benjamin parece tomado de um olhar espantado, ante a necessidade de marcar seu próprio lugar, ciente, porém, do tanto a fazer a fim de assegurar passo adiante. Benjamin, num primeiro momento, se debruça sobre a tradição da arte germânica. Daí resultam duas densas obras tematizadoras da "germanidade", tanto sobre o Barroco quanto a respeito do Romantismo, já mencionadas no tópico anterior, para, em seguida, lançar os olhares sobre Baudelaire, Proust, afora as novecentas páginas que compunham o "lendário projeto" – como o qualifica Jameson (1997:76) – de

Passagenwerk ou *Paris – capital do século XIX*. Em parceria com essas incursões crítico-reflexivas, o que motivou profundamente o pensamento benjaminiano foi a modernidade como "questão", a partir do trinômio arte, filosofia e política. Sua preocupação, diferentemente dos demais frankfurtianos, não residia no apego ao que apenas contemporaneamente se manifestava. Benjamin não recorta o tempo, desliza sobre o curso da história, deslocando-se em movimentos descontínuos para, nessa "mobilidade", encontrar o "fluxo contínuo" da arte como processo estético e da política como construção do real, tentando, com isso, perceber em que nível o processo estético pode intervir na constituição do real, sem no entanto atribuir à arte a finalidade político-social que lhe fixara Platão. Escapar da armadilha do reducionismo foi um dos desafios assumidos por Benjamin, assim como Aristóteles o fizera em relação ao seu mestre, Platão. O volume de sua obra é o testemunho desse enfrentamento.

Ainda encaminhando a reflexão de quem procura reconhecer os passos do pensador, outro ângulo de abordagem se pode formular com base no perfil da escrita de Walter Benjamin. O afã com que Benjamin se lança à produção de uma escrita volumosa e diversificada parece trazer em si a intuição de um fim precoce, o que efetivamente ocorreria aos quarenta e oito anos. Assim, Benjamin volta seu olhar para Hegel e redefine o sentido de "alegoria", ao mesmo tempo em que formula o pensar sobre a "ruína". Menos ainda, ignora Kant, ao recuperar o sentido de "experiência". Da retomada dessas formulações, Benjamin, ao redefini-las, promove o salto para a reflexão a respeito da arte entre a "aura" e a "ruína", tema ainda a ser tratado em outro tópico.

A avaliação atinente ao perfil de "pensador" que, em oposição aos demais "conceitualistas" frankfurtianos, atribuo a Walter Benjamin, quer destacar a desafiadora missão imposta por Benjamin a si mesmo, ao decidir enfrentar questões em campos nos quais longa e qualificada linhagem de pensadores firmou sofisticadíssimas reflexões. O mérito do pensador consiste exatamente no supremo esforço de inteligência no sentido de acrescentar novos vislumbres, demonstrando a capacidade de semear onde a fertilidade da terra parece esgotada. É exatamente nesse ponto que Benjamin constrói o olhar fundante, ao debruçar-se sobre o novo. Para tanto, ele teve de submeter-se a dupla empreitada: 1. como conceitualista: assumiu o encargo de "ler" plena e corretamente textos e subtextos fixados e indiciados por talentosos predecessores; 2. como pensador: enredou-se na trama semiótica suscitada pela aparição de recentes modalidades de linguagem (fotografia e cinema), sem excluir as mais próximas transformações estéticas provindas das van-

guardas e, com atenção especial, para o surrealismo.

Não apenas no amplo campo da arte, entretanto, concentrou-se o olhar de Benjamin. A voracidade de seu ímpeto o conduz a tramas ainda mais complexas e difusas, agregando ramificações outras, relativas à política, à violência, aos conflitos epocais que envolviam a tradição e a vanguarda, bem como as armadilhas e os desdobramentos provenientes do fascismo e do nazismo a contaminarem o curso transformador da arte. É este emaranhado de tensões que o obriga a pensar o processo histórico. Por fim, o patamar último (pelo menos, o que foi alcançado antes da fatal interrupção): as contraditórias conexões entre arte, técnica e democracia. Essa gama de tematizações é vulcanicamente revirada e retorcida por um "eu torturado" a seguir celeremente uma estrada repleta de obstáculos tanto históricos e cotidianos quanto existenciais e emocionais.

Nesse ponto da reflexão, bem cabe recuperar a imagem de *ego torturado* com a qual, em tópico anterior, foi delineada a identidade de Walter Benjamin. O perfil desse *ego torturado* que se revira e retorce-se tem raízes na própria condição de "pensador" cuja essência consiste na vivência contínua da reflexão. Etimologicamente "reflexão" não significa outra coisa senão a "dobra" do pensamento sobre o vivido e o percebido, razão pela qual o pensar implica sempre uma dimensão subjetiva, independentemente do que o ser pensante eleja como "objeto". Esta substância de caráter subjetivo da qual se nutre o estado de mentação é a linha divisória entre o "pensador" e o "conceitualista". Daí que se faz mais nítida a diferença entre Benjamin e os demais (Adorno, Horkheimer e Marcuse). Estes trilham a rota de outro perfil: o *ego contrariado*. Enquanto Benjamin escapa por sendas e dobras típicas de uma subjetividade que, a cada movimento reflexivo, se defronta com aporias sistêmicas das quais se tenta desfazer – o que realimenta o *ego torturado* – , a tríade conceitualista, centrada no *ego contrariado*, formula ideários críticos cujo teor objetiva a reversibilidade do real. Adorno, quando esquadrinha a "Indústria Cultural", pelo viés teórico de uma *dialética negativa*, está empenhado em apontar o processo degenerativo da cultura ocidental, na crença de que, pela combatividade, será possível reinstaurar o paradigma outrora vigente.

Algo de nostálgico, associado à noção de "pureza do mundo", parece situar-se na raiz do pensamento de Adorno. Tal pressuposto, porém, não se restringe a ele. Faz-se identificável também nos fundamentos da teoria crítica formulados por Horkheimer. É nessa perspectiva que se compreende a formulação de Adorno e Horkheimer na direção de uma *práxis da reversibilidade*,

ou seja, o projeto de, pela ação política orientada pelos fundamentos da teoria crítica, obter a "reversão" da realidade vigente em favor de uma que já teria sido plena. Por sua vez, Marcuse, ao mapear a perversão do capitalismo, à luz da revisitada matriz psicanalítica freudiana, tem em mira a desconstrução de uma ordem vigente, em favor da conversão do mundo em outra modelagem. Os três, portanto, se sentem *contrariados* em suas perspectivas histórico-existenciais e, como conseqüência, "conceituam", propõem projetos de natureza reativa. Enquanto Adorno e Horkheimer são movidos pela impulsividade produtiva de uma *praxis da reversibilidade*, Marcuse, pela diferença de seu recorte teórico em consonância com sua aspiração estratégica, enreda-se na construção de uma *práxis da conversibilidade*. Foram engenhosos e intelectualmente vigorosos. Todavia, o engenho e o vigor não suplantaram as forças da História. Estas fincaram raízes profundas e vingaram ferozmente. Tanto a *praxis da reversibilidade* de Adorno e Horkheimer quanto a *praxis da conversibilidade* de Marcuse não contabilizaram o furor sedutor de um corpo societário sob a predominância do *pragmatismo hedonístico-consumista*, cujo poder de irradiação contaminaria mais que qualquer estratégia centrada na crença de aumento de massa crítica, aspecto a ser tratado no tópico final. Em síntese, Adorno e Horkheimer, tocados por um certo sentimento nostálgico, envolvem-se com o presente, mirando o passado. Marcuse, instigado pela crença na utopia revolucionária, fixa-se no presente, visando o futuro já prefigurado pelo vislumbre de uma sociedade socialista.

Benjamin acompanhou-os no mesmo propósito de, pela força de um projeto intelectual, promover a transformação do real, contudo escolheu rotas distintas, acertando e errando. Seu foco prioritário é também, a exemplo dos demais, o presente. Todavia, como *ego torturado*, ele não elege o futuro e, menos ainda, o passado. Sua angústia diz respeito ao *drama da ultrapassagem*, ciente de que algo de gravemente instalado na realidade presente exige o desafio da superação. É hora, pois, de entrarmos no ideário teórico com que Benjamin construiu o olhar traduzido em obra. Sua questão central é a arte como transformação e sobrevivência.

Benjamin: a arte como *a* questão

O que efetivamente se mostra um incômodo para Benjamin, a ponto de, apesar de sua interação com os demais frankfurtianos, enveredar por caminhos próprios? Um dado inicial – e, de certo modo, já prefigurado – se refere ao

perfil subjetivo. Benjamin, mais que outros, sentiu o impacto das mutações no curso histórico, tanto em relação à vida promissora quanto a respeito de tudo que a podia ameaçar. Trata-se de uma ambivalência de essência dramática. Somente um *ego torturado* a ela poder-se-ia entregar. Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, ao refletir sobre o gênero dramático, a certa altura sentencia: "O *phatos* quer, o problema pergunta" (Staiger, 1972:139). O que Benjamin propõe, com a construção de sua obra, é o enfrentamento de uma tensão, a exemplo do que Staiger reconhece como fundamento do drama (a "tensão"). É o próprio Staiger que, no desdobramento da afirmação citada, complementa: "Querer e questionar residem igualmente numa existência futura, que a depender da índole e da densidade, decide-se por um ou outro caminho" (ib.:139).

O pensamento benjaminiano se movimenta justamente nessa oscilação pendular entre o "querer" e o "questionar". Como objeto dessa tensão histórica que, a rigor, não é outra senão o percurso da modernidade, é a arte o campo mais propício e completo para a tentativa de apreender, na radicalidade, o sentido de um cenário mundial em convulsão. É a arte, pois, que oferece ao pensar de Benjamin o centro do problema, a partir do fato de nela estar, com plena evidência, o embate entre "tradição" e "vanguarda", reconhecendo existir, ao redor do problema, a contaminação dos processos políticos cuja substância tanto incluía a matriz da latinidade – o fascismo, iniciado na Itália de Mussolini e, em seguida, na Espanha de Franco – quanto a matriz da germanidade – o nazismo, gestado nas raízes germânicas e eivado de ambições hegemônicas. O reconhecimento desse quadro dual está refletido no campo artístico observado por Benjamin e materializado nos seus escritos que tanto integram a tradição germânica (drama barroco e a estética romântica) quanto explicitam seu interesse nas vanguardas latinas. Daí deriva seu olhar a extrair, do viçoso e inovador Baudelaire e, em seguida, da provocadora escrita de Proust, a percepção das mutações. Num passo adiante, Benjamin entrega o esforço analítico na direção da escrita provocadora e enigmática de um Kafka que tanto lhe sinaliza pontuações estéticas inovadoras quanto lhe aguça a percepção política. Também não é por acaso que Benjamin seleciona Baudelaire e Proust. Ambos são marcados pela mesma tensão: cada qual em seu tempo. Baudelaire, Proust e Kafka representam para Benjamin um jogo de espelhos. Benjamin mira neles, mirando-se.

No âmbito das linguagens, Benjamin não procede diferentemente. Fixa-se primeiro no registro da tradição literária. Em seguida, envolve-se com

as expressões de vanguarda que se traduzem na fotografia e no cinema, cruzando-as com a milenar tradição da pintura e do teatro. Para a consecução de seu projeto, Benjamin lista vasto elenco de caráter nocional, com base na tensão entre símbolo e alegoria, sob a mediação dos conceitos de "aura" e de "ruína". Contornando o "quadrado conceitual", Benjamin revisita as implicações culturais atinentes aos significados relativos a dois campos de força: 1. a *tradição*: "memória" (*Gedächtnis*), "recordação" (*Erinnerung*), "rememoração" (*Eingedenken*) e "lembrança" (*Andenken*); 2. a *vanguarda*: "vivência" (*Erlebnis*) e "experiência" (*Erfahrung*). No contraponto desses dois campos, situa-se a ambivalência a envolver a questão da "origem" (*Ursprung*), já que "origem" em si não tem marca semântica definida quanto a espaço e tempo. A origem tanto pode reportar aos primórdios quanto ao emergente. Pois é nessa ambivalência, que, ao olhar de Benjamin, a questão da arte fica exposta: a) o desafio de um novo estágio da modernidade, tão auspicioso pelas conquistas e tão amedrontador pela potência de destruição; b) o peso da tradição com o poder de asfixiar a pulsão emergente do novo. Como a arte pode promover a travessia sem que seja afetada pela corrosão? A violência paira sobre o novo tempo e, com ela, também as violações subjetivas. Benjamin, em parte, crê na redenção pela arte. Como contrapartida, assiste à expansão do furor destrutivo.

Inexistem fontes que autentiquem a proposição aqui pretendida, entretanto não será imperfeito deduzir que uma das chaves para a abertura de questionamento possa ter sido o pequeno, mas emblemático romance *Morte em Veneza*, publicado por Thomas Mann, em 1912. Como é sabido, é nessa narrativa que Mann codifica a metáfora concreta da convivência conflitiva da arte entre o belo e a corrosão. Nela parece estar consignado o olhar antecipatório da apropriação da arte pelas forças destrutivas. No romance de Mann, a personagem do escritor Gustav von Aschenbach vive a experiência absoluta de uma vivência melancólica, ao dar-se conta do contraste entre a beleza da arte e a degeneração física de seu corpo a sinalizar a morte que se avizinha. Procurando contornar o desespero, Gustav resolve buscar alento na paradisíaca Veneza. Lá, outra derivação conflitiva se dá: a descoberta do adolescente Tadzio em cuja silhueta encontra a beleza em estado puro, em meio à cidade infestada pela cólera. Desse novo embate, instala-se em Gustav a insuportável angústia em imaginar que aquele jovem pudesse vir a contrair a doença. A sensação da morte da beleza o faz empenhar-se na rápida saída da família, porém isto representa também a perda do convívio com o vislumbre da beleza, em nome de preservá-la. Obviamente, o romance demandaria outras observações. Aqui,

porém, sua menção tem o intuito de ilustrar o drama de Benjamin, igualmente atado à missão de encontrar solução para a sobrevivência da arte, ante a invasão destrutiva do fascismo e do nazismo. Não seria um problema aprofundar a retórica salvacionista da arte se contaminações aporéticas à questão não se apresentassem. Todavia, elas existiam e estavam em curso.

O primeiro dilema benjaminiano se resume em como defender as formas inaugurais da arte se o fascismo também as contempla? Afinal, era conhecida a simpatia entre a estética do futurismo e a lógica política do fascismo. Por outro lado, como enaltecer as formas da arte tradicionalizada se a elas o nazismo prestava homenagem (lembremo-nos do documentário *Arquitetura da destruição*)? A propósito desse entrave, é lúcida e concisa a observação de Alexander García Düttmann, em "Tradição e destruição: a política da linguagem de Walter Benjamin", ensaio que integra o livro organizado por Andrew Benjamin e Peter Osborne, *A filosofia de Walter Benjamin*: *destruição e experiência*: "O fascismo, tal como Benjamin parece entendê-lo, marca o *esquecimento* da tradição, ao passo que revolução é a *memória* da tradição" (Düttmann, 1997:61). Percebe-se, pois, que "esquecimento" e "memória", "revolução" e "tradição" foram pares imbricados por lógicas excludentes que, em comum, tramam a "experiência de morte". Em síntese, "tradição" e "vanguarda" se tornam matrizes aprisionadas pelo fascismo. O olhar à esquerda, com base nas referências epocais, também não propiciava a Benjamin a identificação de um abrigo confiável. À frente dessa corrente, encontrava-se o stalinismo. Nele, Benjamin igualmente detectava um perigo à autonomia da arte. O suicídio de Maiakóvski, em 1930, bem o ilustrou. Exatamente 10 anos após, Benjamin encontrar-se-ia em igual situação-limite. Nela, Benjamin, como Maiakóvski, decidia pela gravidade de um gesto sem retorno. Para melhor clareza, a respeito do desconforto vivido por Benjamin quanto à retórica que, à época, dominava certa corrente de esquerda, reproduz-se aqui seu próprio testemunho, presente num trecho da escrita de "O Surrealismo", texto finalizado em 1929, porém apenas publicado em 1962:

> O socialista enxerga aquele "futuro mais belo para nossos filhos e netos" num mundo em que todos agem "como se fossem anjos", em que todos têm posses "como se fossem ricos" e todos vivem "como se fossem livres". Nem vestígio, entretanto, de anjos, riqueza ou liberdade. Tudo são imagens. E o tesouro imagístico desses poetas de clubes social-democráticos? Seus *gradus ad par-*

nassum? O otimismo (Benjamin, 1980:84).

No subtexto da reflexão a respeito das contradições que rondam a arte, quase transformada em refém no duelo entre "tradição" e "vanguarda", Benjamin pontua a questão da temporalidade, tão recorrente na filosofia quanto permanente na arte. Enfim, o que significam passado e presente, ante uma realidade convulsionada, cenário que se apresentava exposto ao olhar de Benjamin? A resposta, em forma de realimentação do impasse, Benjamin a deixa consignada num escrito cuja data coincide com o ano de sua morte (1940): "Sobre o conceito da história". Nele, o presente se mostra como a fluidez inapreensível e, como tal, desenraizado: "(...) irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela" (Benjamin, 1985:224). Em parágrafo adiante, Benjamin declara a respeito do passado:

> "O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela" (1985:224).

O olhar depositado sobre os dois tempos parecia antecipar o impulso de um ato definitivo que, pouco depois, seria consumado (o suicídio), dada a percepção da irremediabilidade das coisas. Benjamin terá intuído que, para a sua vida, não haveria mais horizonte nem quanto a tempo (presente ou futuro), nem quanto a espaço (ali ou acolá). É bem verdade que versões outras (suicídio ou assassinato) existem a respeito da morte de Benjamin. Todavia, em seus escritos, encontra-se algo capaz de fornecer alguma pista. Refiro-me a uma passagem de *Imagens do pensamento*, ao tratar, em escrita-mosaico, do "caráter destrutivo" (1931): "O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não compensa" (Benjamin, 1986:188). Na lógica aqui proposta, é como se lêssemos outro texto que assim se afirmaria: "Meu caráter construtivo vive do sentimento de que a vida vale se for para ser vivida. Em não sendo, então o suicídio vale a pena". É, pelo menos, uma possibilidade extraída de sua própria escrita.

Afora as implicações de ordem política – situadas na órbita da arte – que se apresentam à consciência de Benjamin, há (e não menos importantes) as questões internas, relativas à constituição da obra de arte como tal. Nesse

particular, igualmente fica posto o embate entre "tradição" e "vanguarda". No culto à tradição, Benjamin reconhecia o perigo da inibição da inventividade, somando-se ao fantasma da "ruína"; na atmosfera febricitante da vanguarda, ele receava a invasão de um certo entusiasmo de perfil oportunista, embora mantivesse, com a vertente fundadora do novo, vinculação mais profunda. Bem ou mal, haveria de ser por meio dela o caminho da transformação. Não se pode perder de vista que o presente é, para Benjamin, o foco de seu investimento crítico-analítico. À mesma época, entre 1935 e 1936, Heidegger e Benjamin elegiam, em direções diferentes, o mesmo objeto de reflexão: a arte. Enquanto Benjamin escrevia *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade*, Heidegger elaborava *A origem da obra de arte*. Em ambos, o problema da temporalidade se apresentava como desafio maior. Igualmente, para ambos, o vetor da temporalidade impunha o esforço de elucidação quanto às relações entre arte, tempo e verdade. São dois olhares que partem de condições políticas opostas. Benjamin se vê *sitiado*, habitante na margem dos perseguidos. Pensa a sobrevivência da arte e a sobrevivência de si mesmo; Heidegger, em 1933, alçado por mérito à condição de reitor da Universidade de Freiburg, se vê *situado* numa estrutura de poder recém-instalada (Hitler é nomeado chanceler da Alemanha). Heidegger crê que a investidura do cargo lhe permitiria, a exemplo do que declara em seu discurso de posse ("A auto-afirmação da Universidade alemã"), erguer um modelo de excelência acadêmica, em sintonia com as aspirações da sociedade alemã. Como é próprio do pensador, também Heidegger erra na avaliação, percepção da qual se dá conta adiante, destituindo-se das funções para recolher-se ao abrigo da Floresta Negra, entregando-se à continuação da densidade de uma obra cujo vigor se afirma por sua perenidade. Enfim, Benjamin e Heidegger traduzem duas vertentes, em quase tudo, opostas mas irmanadas na obsessão pelo pensar o mundo como acontecimento no qual a vida se manifesta e cumpre a destinação, seja pela auspiciosa vereda que, pela criação e pela inventividade, a engrandece, seja pela sinistra estrada que, pela barbárie e pelo "esquecimento de si", a apequena.

Na diferença dos dois olhares, pode-se, sob o risco inevitável da síntese imperfeita, afirmar que o recorte reflexivo empreendido por Benjamin se dirige à concretude do mundo enquanto Heidegger refunda para a arte o cenário da abstração como se estivesse a protegê-la de contaminações iminentes. O olhar de Benjamin é tragado pela força das contingências, tratando da arte na dimensão de sua imanência. O olhar de Heidegger se desvia para os fundamentos capazes de assegurar à arte o curso da transcendência.

A propósito das relações (associativas e contrastivas) entre Benjamin e Heidegger, é indispensável mencionar-se o ensaio de Andrew Benjamin – "Tempo e tarefa: Benjamin e Heidegger mostram o presente" – que integra o livro já citado *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Como ilustração, cabe destacar uma passagem na qual Andrew assinala a ponte entre os dois pensadores:

> Uma vez que o presente é pensado na obra de Benjamin e de Heidegger, envolver-se com o pensamento deles é por si só refletir sobre o presente, e por conseqüência, avançar rumo a uma consideração da ontologia do presente mediante sua preservação como o local em que tais movimentos se sustentam. A identificação do presente determina a natureza da tarefa filosófica. Reciprocamente, é claro, a natureza da tarefa filosófica sofrerá uma influência determinante da concepção do presente. Uma não pode ser pensada sem a outra (Andrew Benjamin, 1997: 226).

O segundo impasse se apresenta na relação arte/sociedade. Benjamin, diferentemente de seus parceiros, tenta, na expansão criativa dos sistemas comunicacionais, sintonizados com os apelos ditados pelo dado novo e, como tal, ainda um "corpo estranho" – a sociedade de massa –, encontrar o equilíbrio possível para equacionar criticamente os problemas decorrentes dessa recente realidade societária. Assim, "massa", "técnica", "arte" e "democracia" se tornam uma segunda construção quadrangular a merecer especial atenção. À análise da complexidade que agrega os componentes do quadrado temático, Benjamin entrega o investimento de um pensar cuja margem de risco se faz inevitável. O risco tornar-se-ia ainda maior com a morte precoce do pensador, impedindo-o de, tempos após, retomar, rever e redefinir possíveis angulações críticas à luz das mudanças decorrentes do desfecho do segundo conflito mundial.

Aos seus contemporâneos, a vida concedeu a oportunidade. Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm, Habermas e, em outra ponta, Heidegger tiveram a possibilidade de realinhamentos, caso os julgassem necessários. A Benjamin, faltou. Justamente o pensador que selecionou temas mais sujeitos a mutações é aquele de quem foi roubada a aventura do repensar. É como se estivesse em curso a construção de uma trama na qual se firma uma alian-

ça de poder destrutivo entre a "traição do destino" e a condição trágica do "eu torturado". As duas mantiveram Benjamin atado à Europa. Tivesse ele migrado para os E.U.A, a exemplo de seus amigos, conheceríamos hoje que desdobramentos reflexivos adviriam da análise acerca da nova conjuntura. Aí reside lamentável curiosidade intelectual que a trama histórica, somada ao drama existencial, transforma em frustração, ao reter, para si, como segredo eterno, o que, como potência de vigor intelectual, Benjamin, a seus sucessores, belamente deixaria como desdobramento de pensar revisitado, à luz das conseqüências históricas.

A análise de Benjamin a respeito das relações entre a arte e a emergência das variadas inovações se confronta, de imediato, com a binaridade do processo civilizatório: a cultura (impulso determinado pelo "caráter construtivo") e a barbárie (investimento articulado pelo "caráter destrutivo"). A complexidade deriva exatamente da ambigüidade na qual as duas faces da História se movem. Como se perceber a clareza da manifestação de uma e de outra? A massa, por exemplo, estaria disposta a caminhar socialmente para a redenção da cultura? Benjamin se deslumbra com a capacidade mobilizadora do cinema. Encanta-se com a possibilidade de a fotografia prestar-se a ilimitadas reproduções, ampliações e reduções. Inebria-se com o deslocamento do filme como objeto virtual, capaz de, simultaneamente, ser visto por milhares em diferentes lugares. Sim, Benjamin aceita o pacto de dissolução da "aura", em favor da "reprodutibilidade" técnica da obra, derretendo a sólida e congelada tradição clássica. A arte estaria disponível para a fruição das massas. A história revelaria um certo olhar ingênuo de Benjamin, talvez fundado na recusa absoluta à ameaça da fatalidade que o contexto histórico sinalizava. É preciso relembrar que Benjamin é um *ego torturado*. Como tal, ele reage contra os efeitos da imobilidade oriunda da melancolia e da depressão. O que menos o *ego torturado* admite é a entrega de si a um desses dois estados que, em comum, têm o traço psicológico da recusa à realidade constituída. O *ego torturado* também recusa. Todavia, o sentimento vem acompanhado de uma "ação", uma estratégia – vitoriosa ou derrotada, mas a ação. Já, no estado de melancolia e de depressão, o elo se dá pela imobilidade na qual a melancolia se torna nostalgia e a depressão se converte em processo de morte. Para tanto, Benjamin aposta na eficácia da ação política contra a indiferença da "crítica liberal" como afirmação de um princípio de adequação do *ego torturado* à realidade posta. No tocante à visão de Benjamin em relação ao comportamento da "crítica liberal", Fredric Jameson bem a aborda no capítulo conclusivo de

Impulsionado pela crença de que arte e política deveriam estar unidas, para, dessa união, resultar a emancipação das massas, Benjamin não contabiliza, ao reconhecer, na perda aurática da arte, um dado de negatividade. Afinal de contas, antes da arte, o mundo perdera a aura. O conflito mundial de 1914 deixara os sinais de um rasgo definitivo. O acontecimento provara que, a partir daí, a totalidade do mundo poderia envolver-se em estratégias destrutivas. As massas também delas fazem parte. O segundo conflito mundial de 1939, que Benjamin apenas o conheceu no limiar, demonstrou ainda um degrau acima na escalada do horror. Ao poder destrutivo, somar-se-ia a face da crueldade genocida do nazismo, estampada na mais absoluta insensibilidade e na mais radical insensatez. Contudo, a história, que Benjamin também não conheceu, reservaria um terceiro degrau com o qual se oficializaria o epílogo climáxico: as explosões atômicas em Hiroshima e Nagazaki, respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945. É difícil saber distinguir entre o horror do Holocausto e o terror das explosões. Para o primeiro, há total e justificado consenso de repúdio; para o segundo, até os tempos atuais, apresentam-se "justificativas lógicas". Ironia à parte, Adorno, Horkheimer e Marcuse, afora outros, escaparam do primeiro para viverem no país que produziu o segundo e nele permaneceram, mesmo após a barbárie. Estranho enredo. Benjamin não mais existia para escolha alguma. Conseqüentemente, também não assistiu ao regozijo das massas que, nas ruas norte-americanas, comemoravam o "grande feito".

Na explosão, sob a forma de imenso e tenebroso cogumelo, Benjamin perceberia que a técnica a serviço da arte para a fruição das massas acabava de converter-se em tecnologia a serviço do capital, para usufruto da expansão do poder. Se vivo estivesse, talvez Benjamin reiniciasse a revisão crítica de tudo antes escrito a respeito das relações entre "massas", "arte", "técnica" e "política". Após 1945, Benjamin, no desdobramento de um *ego torturado*, é possível que voltasse os olhos para um dos pressupostos kantianos: o belo está na obra, mas depende de quem a contempla para que ele se revele. O contemplador não é modificado pela obra, sem que ele, para ela, se prepare. A obra de arte, em si, não tem tal poder. Nem deve tê-lo para benefício dela. Por outro lado, a presente observação não se deve confundir com insinuações acerca da possível fragilidade do pensamento benjaminiano. Essa não é a questão. Benjamin tem diante de si um contexto histórico, cultural e político ao qual procura dar respostas afirmativas.

Era natural que Benjamin se encantasse com o cinema quando esta nova

estética, por exemplo, lhe oferecia, em 1927, *O cão andaluz*, de Luiz Buñuel. Benjamin experimenta o impacto subjetivo do que representa a estética surrealista em movimento enquanto imagina milhares de outros espectadores envolvidos nessa mesma sintonia. É aí que seu sonho esbarra com a implacabilidade de um real desnudado. Ele projeta o vigor do filme, associado à força da técnica, sem se dar conta das reais expectativas de um público majoritário que, na verdade, almeja outras escolhas. Mesmo nesse aspecto, Benjamin não dispõe de outras alternativas. A realidade lhe evidencia dois atalhos: aposta na democracia ou rendição ante o totalitarismo. Obviamente, apenas lhe resta a primeira. Ele é obrigado a acreditar na prática da democracia, a despeito de todas as imperfeições, a começar pelo problemático critério ditado pela lógica quantitativa, expressa pela vontade da maioria, sob pena de nenhum outro caminho se apresentar. Desse entrave de contornos dramáticos, decorre sua avaliação estética, política, cultural e existencial. Numa paisagem repleta de temores, Benjamin desloca o olhar, talvez inspirado por Baudelaire, para aquilo que, no cenário da modernidade, se declarava fulgurante, próspero e edificante. Havia nele a crença de que o impulso criativo supera a corrosão do mal. Como admitir que a maioria não possa desejar para si o melhor? O problema é que os recortes da vontade são diferentes. Motivações, ambições e expectativas habitam territorialidades subjetivas que se mutabilizam em distintos projetos, redundando em diversificados modos de ser e de agir. É um quadro cujo perfil, *a priori*, não pode ser pintado. Os marxistas ortodoxos não perceberam a capacidade deslizante do corpo societário. Enfim, Benjamin pensou até onde a "corda" de seu tempo podia ser esticada. A morte o poupou de ver a corda arrebentar-se. A hipermodernidade se estava instalando.

As reflexões de Benjamin sob olhar da *hipermodernidade*

Para este tópico final, reserva-se o que consta na segunda parte do título do presente estudo: *o olhar da hipermodernidade* confrontado com as teses sustentadas por Walter Benjamin. Em outros termos, significa analisar como mutações culturais, comportamentais e gnosiológicas impuseram diferente rumo civilizatório, em conflito com as expectativas traçadas pelo pensamento benjaminiano.

Inicialmente, cabe um registro quanto ao emprego do termo "hipermodernidade". Ele figura em minhas reflexões um pouco antes de Gilles Lipovetsky publicar, em 2004, tanto na França quanto no Brasil, o livro *Os tempos*

hipermodernos. A conceituação que propus remete primeiramente à escrita do ensaio "Do *flâneur* ao *voyeur*: a crise da(s) modernidade(s)", ao longo de 1999, para publicação na Revista Tempo Brasileiro, (abril-junho de 2000, n. 141). Para efeito de melhor compreensão, reproduzo duas passagens nas quais se fixam alguns aspectos tipificadores da "hipermodernidade", cujo teor não se confunde com o uso que do termo, em épocas anteriores, primeiramente o fizeram Daniel Bell e Alain Touraine:

> (...), fazemo-nos protagonistas de uma época marcada pela intensificação da 'diluição' e do 'estilhaçamento' de que, a título de ilustração, a linguagem do 'videoclip' é um exemplo, assim como outro o é no tocante aos progressivos recursos tecnológicos destinados à virtualização da realidade.
> Enfim, a vivência do clímax das fraturas históricas, políticas e existenciais com que se faz visível a contemporaneidade parece projetar-nos num cenário de crise do que sugerimos chamar de hipermodernidade cuja característica macrossistêmica consistiria na exacerbação do 'espólio da razão' /.../ (Lucchesi, 2000:42).

Adiante, em texto de nota, complementava a proposição do conceito:

> [A hipermodernidade] põe em relevo o 'excesso' e a exacerbação de tudo aquilo que foi potencializado no limiar deste século [XX] e cujas primeiras manifestações reportam aos idos do século XV [fundação da modernidade]. Estaria, no âmago da 'hipermodernidade', a vivência da 'agonia pela saturação', produtora também de um 'prazer desesperado'. Entre, portanto, a sensação de 'esgotamento' e a de 'gozo aflitivo', situa-se uma construção em abismo na qual, tanto se procura espacializar o tempo, quanto se almeja temporalizar o espaço, de modo a tudo ficar subordinado ao regime da velocidade e da mutação cujo desfecho parece redundar na 'pulverização' da subjetividade. (ib.:55)

No diferente enquadramento histórico que deriva de uma nova correlação de forças no cenário mundial do segundo pós-guerra, algo de imensamente transformador se instala: a transição da *época da técnica* para a *era da tecnologia*.

Nessa distinta paisagem, Benjamin fatalmente seria obrigado a perceber a rede de implicações e de complexidades que a palavra-conceito ("técnica") à qual tanto Benjamin prestara reverência passaria a representar, quando de sua conversão em "tecnologia". A alteração vocabular, com a devida correspondência na construção do real, provavelmente conduziria o pensamento de Benjamin a posições diametralmente opostas àquelas por ele assumidas. A simples observação da realidade cotidiana encarregar-se-ia de operar a mudança de percepção e de avaliação.

O que de radical ocorre na substituição da técnica pela tecnologia é o fato de a técnica possibilitar um modo de fazer o objeto enquanto a tecnologia determina o modo de produção do saber. No primeiro caso, a técnica se põe a serviço da criação; no segundo, a tecnologia demanda apropriação. Assim, quando a técnica incorpora o *logos* ("logia"), significa que o saber perde a "autonomia subjetiva", em favor da afirmação de uma construção sistêmica centrada na mediação e no controle. Num certo sentido, a apropriação da arte pela tecnologia reinsere a ameaça de uma camuflada modelagem de inspiração fascista. Nesta conjuntura, *fascismo* pode travestir-se em *fascínio*. O processo é desencadeado a partir da relação perigosa entre tecnologia e linguagem. Em outros termos, vale dizer que, quando a linguagem manifesta demandar crescente suporte tecnológico, se instala a ameaça progressiva da *desautonomização da linguagem*. Sob esse prisma, desmonta-se a aposta inicial de Benjamin quanto à expectativa de a técnica democratizar a arte, ou seja, a *desauratização da obra* não promoveu o encontro desejado entre a arte e as massas. Igualmente desmorona o restante da cadeia, i.e., a crença de que a técnica, ao democratizar a arte pelo efeito da reprodutibilidade, produziria o processo de qualificação das massas, redundando no efeito contrário, a saber: o processo de banalização da arte e da política que culmina com a *desreferencialização qualitativa* na arte e na democracia.

Por outro lado, a questão não se dissolve no ingênuo brado contra a técnica, menos ainda se resolve com a satanização, seja direcionada à técnica, seja dirigida à tecnologia. É Heidegger, no ensaio *"A questão da técnica"*, em conferência primeiramente apresentada em 1953, quem alerta para o equívoco:

> A vigência da técnica ameaça o desencobrimento e o ameaça com a possibilidade de todo des-encobrir desaparecer na dis-posição e tudo apresentar apenas no des-encobrimento da dis-ponibilidade. Nenhuma ação humana jamais poderá fazer frente a esse perigo. Mas a consideração do sentido próprio do homem pode pensar

> que toda força salvadora deve ser de essência superior mas, ao mesmo tempo, aparentada com o que está ameaçado e em perigo (Heidegger, 2002:36).

É certo que, diferentemente da expectativa benjaminiana, a sofisticação da técnica foi posta a serviço da multiplicação de subprodutos de fácil assimilação e alta rotatividade. Igualmente correta está a constatação de que o processo de expansão cultural gerou a serialização industrial e consumo imediato, passando a ditar parâmetros estéticos e comportamentais, ambos sob o regime de massificação. No âmbito da estratégia política, semelhante fenômeno tem ocorrido, ou seja, a serialização do "produto" político, com base na exploração de estratégias de *marketing* e publicidade, transformando figuras da política em ícones do *pop star*. Todavia, o fundamento real e responsável pela implantação de um modelo degenerativo, em escala planetária, tem a ver com a ausência da *"essência superior"* à qual se refere Heidegger.

É necessário compreender-se que o processo a conduzir os passos do atual estágio do capitalismo se encontra habitado por uma espécie de "essência inferior" calcada no princípio da *lógica quantificadora*, parceira inseparável da espiral do lucro que, por sua vez, alimenta e reforça a demanda de crescentes segmentos populacionais, subordinada ao ditame de outra "essência inferior" cujo modelo, já em tópico anterior, classificamos de *pragmatismo hedonístico-consumista*. É sob o império desse paradigma cuja prefiguração desponta na II Revolução Industrial que, de maneira irreversível, passa a ditar uma dinâmica construção inspirada no pragmatismo. É sabido que o pragmatismo encontra suporte no ideário alimentado pela *razão instrumental*. Esta, por sua vez, elege como princípio prioritário a produção orientada pela eficácia funcional posta a serviço da estimulação do consumo. O que une o investimento na produção à demanda de consumo é exatamente o desvirtuamento do que, na Antigüidade, é definido como hedonismo. No contexto da hipermodernidade, o culto ao prazer deriva justamente da falta daquilo que na história antiga representava, a exemplo dos ensinamentos de Epicuro, seu suporte maior: o conhecimento. A vivência profunda do prazer exigia requintada preparação centrada no aprimoramento pela aquisição do saber. Uma vez suprimida essa condição, o que resta é o rasteiro fascínio pelo objeto em si. Cabe, a propósito, lembrar que etimologicamente a palavra grega *"pragma"* significava "objeto". Como o que move a relação com o "objeto" é da ordem do encantamento banal, a resultante próxima se traduz em desencantamento, sob a vivência da frustração,

da incompletude, o que realimenta a cadeia da "insaciabilidade".

Na impulsão contínua entre prazer e frustração, instala-se o processo de excitação sensorial. Esta, por sua vez, liderada pelos meios de comunicação de massa, tanto se oferece à exposição contínua de renovados apelos para a aquisição de bens de consumo quanto se presta para a divulgação e exibição de "produtos culturais", privilegiando, obviamente, aqueles cujo perfil tende a sensibilizar o maior contingente de consumidores. É nessa espiral descontrolada que a sociedade tecnificada tende ao engessamento da subjetividade. Vale dizer, o "Éden" está reduzido ao "paraíso" do instante e o sentido do "eterno" é substituído pela volatilidade do "éter".

É, portanto, no encontro desses dois quadros (a lógica quantificadora e o paradigma do *pragmatismo hedonístico-consumista*) que tanto a técnica quanto a tecnologia se revelam isentas de culpabilidade. Não são elas, em si mesmas, a deformarem, mas o *caráter destrutivo* (como qualifica Benjamin) que nelas é projetado, sob o comando dos impulsos primários, ou seja, o consumismo originado de uma degenerada "memória infantil".

A concepção ocidental se vê imersa numa construção aporética, cuja origem se situa na própria gênese do capitalismo, sob a forma de uma contradição, o que inviabiliza a possibilidade de encontrar-se, no sistema capitalista, uma solução. Em que consiste o impasse? O modelo composto não tem como libertar as *forças produtivas*, sem a contraface das inerentes – e, por isso, inevitáveis – *forças destrutivas*. Não há como frear estas, sem inibir aquelas. Como assegurar a integralidade da livre iniciativa e, paradoxalmente, restringir a margem de lucratividade? Como deixar de oferecer o subproduto requerido pelo apelo consumista da maioria, sem afetar o princípio majoritário que rege a democracia? Ou o sentido de democracia precisa ser realinhado? Como delimitar quais devam ser os avanços do conhecimento técnico e científico que preparam a pré-história da colonização do sistema solar? E como formularem-se fronteiras éticas para a aventura que conduz ao desvendamento de toda a cadeia genética? E, se ainda assim, fronteiras forem acordadas entre as partes com poder de decisão, qual a garantia de serem cumpridas? A história da civilização atesta que acordos existem para serem desrespeitados ante a necessidade nova e o interesse de expansão do poder.

A civilização cumpre a destinação de seu impulso original: a escalada do conhecimento e a ampliação da inteligência. Será que o mundo em curso ameaça demonstrar a possibilidade de seu caminhar sem a arte como presença, sobretudo com os fundamentos com os quais atualmente ainda a con-

cebemos? Não seria esta uma pergunta cabível há apenas algumas décadas. Contudo, no cenário da hipermodernidade, a despeito do radical desconforto do que a pergunta tematiza, ela se torna assustadoramente viável e crível.

O consumo mundial prova que a *força da arte* perde, em progressão geométrica, para o *poder do entretenimento*. Ainda que a constatação seja de reconhecimento doloroso, a maturidade crítica, por outro lado, com ela não se deve chocar. Afinal de contas, é sabido que o código artístico provoca o olhar do senso comum, cobrando-lhe compromissos com a procura do sentido, a evocação de significações e, por fim, o exercício da reflexão, a partir do "jogo" de signos que a obra contém. Na contrapartida, o entretenimento se vale do código informativo, cujo direcionamento aponta para apelos sensoriais que o receptor absorve para realimentar tanto o escape da realidade quanto a excitação, em nome de "viver estados de prazer e de emoções", não se dando conta, porém, de que a base é falsa. É, portanto, nesse quadro de referências que se criam crescentemente condições para, cada vez mais, a arte ter seu espaço diminuído e invadido pela torrente do entretenimento.

O horizonte prefigurador dessa funesta possibilidade que, como o "ovo da serpente", pode estar em acelerada gestação, exigirá que tipo de enfrentamento? Por outra, caberá alguma estratégia de confrontação, ou um inexorável estado de consentimento, dada a falta de reatividade eficaz? Será possível pensar a cena futura na qual alguma redenção se apresente a partir de uma aliança com o sistema midiático? A probabilidade de sucesso nessa parceria não encontra, pelo menos na realidade presente, nenhuma sinalização. Dois são, de início, obstáculos: 1. o sistema midiático – compreendido como central de codificação impresso-eletrônica – tem sido absorvido por corporações do capital que, mesclando suas outras atividades industriais ao sistema midiático, subordinam o sistema ao complexo midiático – entendido este como central provedora dos sistemas de codificação, atrelando a construção de produtos midiáticos a interesses situados na lógica da quantificação; 2. os meios de comunicação existem fundamentalmente para as massas. Se estas aderem ao modelo do entretenimento, retorna o problema a seu lugar de origem. Vê-se, portanto, o desdobrar de uma situação aporética que, a seu tempo, por outras condições, Benjamin também as percebeu. De lá para cá, agravaram-se as implicações. No contexto benjaminiano, não era difícil identificar o inimigo feroz. Bastaria, pois, tentar combatê-lo. Grande parte do mundo se uniu e desfigurou a face do monstro. A questão que ora se põe consiste em saber se outro, com rosto até sedutor, não ocupou o lugar vago. Em sendo isto verdade, aumenta a dificul-

dade exatamente oriunda da difícil missão de, com clareza, identificarem-se as redes da barbarização, alimentadas pela "essência inferior". Versos de Hölderlin, citados por Heidegger, em ensaio já mencionado, sinalizam a direção que o olhar prospectivo aqui procuro registrar: *"Onde existe o perigo, / aí também cresce aquilo que salva"*. O desafio maior permanece quanto à esfíngica referência indiciada pelo demonstrativo: que *"aquilo"* é? A que pode remeter o sentido de "aquilo" capaz de "salvar"?

A pergunta decorrente da provocação dos versos de Hölderlin abre a perspectiva desafiadora que, por razões contextuais e existenciais, prefigurados no *drama da ultrapassagem*, terá escapado ao olhar de Benjamin: a *vivência da saturação*. Sim, talvez, a trama construída pela hipermodernidade, na contramão involuntária dos ditames do próprio projeto do capitalismo, seja exatamente a de conduzir o paradigma do pragmatismo hedonístico-consumista ao ponto de esgotamento. É provável, pois, que ainda tenhamos de descer mais degraus para a retomada de alguma ascensão. A rigor, o quadro civilizatório no qual vem pontificando a hipermodernidade, com suas inflexões desconexas entre as quais se situa a contradição oriunda da disjunção radical entre sofisticação tecnológica e descentramento cultural não representa um dado efetivamente novo. O quadro não é fruto da última década, mas de um longo processo, cujo início se dá na segunda metade do século XX. Apenas há o fato de que o que antes era vagaroso agora é acelerado. A tecnologia tem alterado o andamento do tempo e o encurtamento do espaço, o que torna cada vez menos propícia a fruição dos efeitos da *experiência interior*.

Em publicação de 1987, *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, ao tratar da "relação especular" na narrativa contemporânea, a questão já me parecia familiar, dando conta de que estávamos a caminho de um modelo marcado pela "esquizofrenia planetária", conseqüência de profunda fratura entre "subjetividade" (dentro) e "espaço social" (fora):

> A relação especular, em última análise, constitui-se num processo significativo da narrativa contemporânea, resultante de profunda crise que se abate sobre o indivíduo, em função da existência "nadificada" que lhe é imposta pela asfixiante sociedade de massa. Assim, o "espaço da escrita" deixa de ser o "lugar" produtor de sentido, para se transformar no reduto capaz de possibilitar ao "sujeito descentralizado", vítima da "esquizofrenia planetária", o reencontro da identidade. Uma vez que o exterior não é mais

> a extensão do sujeito, a sobrevivência deste, tragicamente, se restringe à condição de "eu sitiado" /.../ (Lucchesi, 1987:139-140).

Na esteira desse recorte crítico, em 1997, em outro ensaio, chamava a atenção para o perigo de, sob o estado de fascinação, havermos ingressado num investimento sem retorno, submetendo-nos à voracidade da expansão tecnológica que, numa de suas pontas, é deslumbrante e, noutra, é arrasadora. A face que fez Benjamin esperançoso foi a primeira, a única que ele viu, ainda em seu estágio primário. Nessa face dupla, o que se apresenta maravilhoso aos avanços da ciência não parece repercutir, com igual eco, no campo da arte nem na esfera das experiências subjetivas. No reconhecimento dessa assimetria, é que registrava a nova realidade tecnológica como o *tempo-templo* da "Tebas dourada", centro das tramas da"sociedade creôntica" (tanto o adjetivo alude a Creonte, o sucessor de Édipo, quanto sugere a composição "crê" + "ôntico", isto é, a sociedade na qual o indivíduo negativamente firma seu envolvimento com a vida, a partir do que nela há de "ôntico", em prejuízo do "ontológico":

> Na "sociedade creôntica", os valores afirmativos, disseminados pela matriz produtora da "sofisticação tecnológica", são aqueles que propagam a positividade proporcionada pela aquisição de variados bens de consumo, construtores e benfeitores do prazer estável, sempre prontos a propiciar facilidades que abrandam ou mascaram as dificuldades existenciais crescentes. Algo como a irradiar felicidade, mesmo com a invasão progressiva, na ordem do cotidiano, de tudo quanto seja capaz de gerar medo ou apreensão (Lucchesi, 1997:148).

A hipermodernidade parece exatamente cumprir às avessas as apostas de Benjamin. Justamente as três expectativas promissoras que Benjamin selecionou (a "desauratização" da obra de arte, a afirmação da técnica e a democratização da arte a serviço da qualificação cultural das massas) se fazem irreconhecíveis. É possível que possa ocorrer com o pensamento de Benjamin o que se deu com o de Hegel. Enquanto Hegel, equivocado em seu tempo, prenunciou a contaminação corrosiva na arte, a exemplo do que já, em outro tópico, foi assinalado, e, século e meio após, ressurge a validade de sua visão, não é improvável que Benjamin, correto na análise de sua época, dependa de outro tanto século e meio, para, quem sabe, se justifique a esperança que o moveu e o comoveu. Por um caminho ou por outro, é a arte a permanecer

como uma *questão*. Perante ela, reforçam-se desafios teóricos, críticos, a despeito de um formato de mundo que ameaça descartar-se dela. Que sobrevivam, pois, os proféticos versos de Hölderlin que faço questão de, no desfecho, os repetir: "Onde existe o perigo, / aí também cresce aquilo que salva".

Rio, 08 de maio de 2005.

Nota

⋆ A escrita deste ensaio é resultado da conferência exposta, entre 25 e 28 de abril de 2005, no colóquio "A arte em questão: as questões da arte", organizado pelo Departamento de Ciência da Literatura (Faculdade de Letras da UFRJ) e patrocinado pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin: 1892 – 1940*. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 133-176.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza (edição bilíngüe grego-português). São Paulo: Ars Poética, 1992.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. *The origin of german tragic drama*. Translated by John Osborne and introduction by George Steiner. London: NLB, 1977.

_____. *Œuvres I: mythe et violence – essai*. Préfacé et traduit par Maurice Gandillac. Paris: Denoël, 1971, (Collection "Dossiers des Lettres Nouvelles").

_____. *Œuvres II: poésie et révolution – essai*. Préfacé et traduit par Maurice Gandillac. Paris: Denoël, 1971, (Collection "Dossiers des Lettres Nouvelles").

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. e introd. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger M. da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas II: rua de mão única.* Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo, 1997.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle; trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa [et al.]. São

Paulo: Cultrix / USP, 1986.
BENJAMIN, W / HORKHEIMER, M / ADORNO, T. W. / HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (Coleção "Os Pensadores").
BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
CASTRO, Manuel Antônio de. *Poética e poiesis: a questão da interpretação.* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / UFRJ, 2000, (Série "Conferências", vol. 5).
_____. *Poiesis, sujeito e metafísica*. In: _____ (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 13-82.
DIEGUEZ, Gilda Korff. *Massa*: *misticismo e mitificação*. In: VÁRIOS. *Cadernos 4*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C / FACHA, 1996, pp. 73-86.
_____. *Narciso, ontem e hoje*. In: VÁRIOS. *Comum (12)*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C / FACHA, 1999, pp. 25-36.
_____. *Espaciando o pós-moderno*. In: VÁRIOS. *Cadernos 1*. Rio de Janeiro: O.H.A.E.C. / FACHA, 1993, pp. 25-30.
DOMINGUES, Diana. (org.). *Arte e vida no século XXI*: *tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.
_____. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
DÜTTMANN, Alexander García. Tradição e destruição: *a política da linguagem de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Andrew et OSBORNE, Peter (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp. 47-71.
ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro--Lisboa: Elfos/Edições 70, 1995.
FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, (Col. "Enfoques").
HABERMAS, Jürgen. *Philosophie herméneutique et philosophie analytique*. Traduit par Rainer Rochlitz. In: APEL, K. O. [et al.]. *Un siècle de philosophie: 1900-2000*. Paris: Gallimard/Centre Pompidou, 2000, pp. 175-230.
HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal* (vol. I). Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1969.
_____. *Estética: a arte simbólica* (vol. III). Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

_____. *Hegel: a fenomenologia do espírito, a idéia e o ideal, o belo artístico e o ideal e introdução à história da filosofia*. Trad. Henrique Cláudio de L. Vaz [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. "Os Pensadores").
HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.
_____. *L'autoaffermazione dell'università tedesca / Il rettorato 1933/34*. Traduzione di Carlo Angelino / prefazione di Hermann Heidegger. Genova: Il Melangolo, 1988.
_____. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão [et al.]. Petrópolis: Vozes, 2001.
_____. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. e posfácio de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1999. (Col. "Passagens").
_____. *Heidegger: conferências e escritos filosóficos*. Trad., introd. e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. "Os Pensadores").
ISER, Wolfgang. *L'atto della lettura: una teoria della risposta estética*. Traduzione e introduzione de Cesare Segre. Bologna: Il Mulino, 1987.
JAMESON, Fredric. Benjamin e as constelações. In: _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP/Editora Boitempo, 1997, pp. 73-84.
_____. *Versões de uma hermenêutica marxista: Walter Benjamin; ou nostalgia*. In: _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon [et al.]. São Paulo: HUCITEC, 1985, pp. 53-69.
_____. *Conclusão: a dialética da utopia e da ideologia*. In:_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, pp. 291-312.
KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
_____. *Kant: textos selecionados* (vol. II). Trad. Tânia M. Bernkopf [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. "Os Pensadores").
_____. *Critique de la raison pure*. Trad. Paris: Garnier-Flamarion, 1976.
KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. (Col. "Ensaios", 46).
_____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
_____. *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminisno e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
_____. (org.) *Teoria da cultura de massa*. 6ª. Edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
LÖWITH, Karl. *Saggi su Heidegger*. Traduzioni di Cesare Cases e Alessandro Mazzone. Torino: Einaudi, 1974.
LUCCHESI, Ivo. Do flâneur ao voyeur: a crise da(s) modernidade(s). In: VÁRIOS. *Revista Tempo Brasileiro* (vol. 141). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, pp. 39-62.
_____. *O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, tese de doutoramento, 2003.
_____. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
_____. O vigor do sentido contra o devaneio obscurantista. In: VÁRIOS. *Revista Áquila (1)*. Rio de Janeiro: UVA, 1997, pp. 137-164.
NOBRE, Marcos. Theodor Adorno e Walter Benjamin – 1928-1940. In: _____. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 1998, pp. 59-102.
SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da USP, 2001. (Coleção "Clássicos", 23).
STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
VATTIMO, Gianni. A filosofia e o declínio no Ocidente. In: MARTINS, Francisco M / SILVA, Juremir Machado da (orgs.). *Para navegar no século 21: tecnologias do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000, pp. 55-70.
WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Resumo

O presente ensaio propõe analisar os possíveis conflitos entre arte e realidade, a partir do pensamento de Walter Benjamin. Também figuram as principais características do que chamamos de *hipermodernidade*.

Palavras-chave
Arte, Cultura, Hipermodernidade

Abstract
This essay proposes to analyse the possible conflict between art and life, relying on Walter Benjamin's thoughts. Also the main characteristics of what we call *hipermodernity* included.

Key-words
Art, Culture, Hipermodernity