

Estética do entre-lugar

Arte, política e psicanálise
nos rastros de Walter Benjamin

Marcelo Fonseca

Sumário

03	Prefácio: <i>entrelugares</i> do pensamento artístico
09	Estética do entre-lugar
11	Ponto de partida: arte e política
15	Entre-lugar
38	Perda da aura e politização da arte
69	Alegoria e ruína histórica
97	Escritos subdesenvolvidos
99	As cadeiras de kosuth
104	O que nos olha?
108	Arte e utopia
110	Referências
114	Posfácio: para um elogio do cafona
118	Sobre o autor

Prefácio: *entrelugares do pensamento artístico*

Outrora descreviam-se as coisas que se podiam ver neste mundo coisas de que gostávamos ou de que teríamos gostado de ver. Agora, a realidade das coisas visíveis torna-se evidente e manifesta-se assim a convicção de que o visível é apenas um exemplo isolado em relação à totalidade do universo e que existem ainda muitas verdades em estado latente os objetos parecem [...] contradizer muitas vezes as experiências racionais de ontem. É preciso lutarmos pela substancialização do ocasional.

Paul Klee.

Compreender o interesse de Benjamin pelo poder transformador da arte e suas ambiguidades não é tarefa simples, embora prazerosa. Pela mesma razão, tampouco é fácil apresentar, com a devida precisão, a complexidade da reflexão desenvolvida por Marcelo Fonseca nesta obra. Podemos evidentemente explicar objetivamente a proposta do autor: pensar o sentido crítico e político da arte a partir de uma reflexão pautada pelo pensamento de Walter Benjamin, enfatizando as relações entre expressão artística e psicanálise. Mas esta definição didática e talvez instrumental não dá conta do principal conceito desenvolvido por Marcelo, a “estética do entre-lugar”. Portanto, tentarei outro modo de diálogo com você, leitor.

O que posso afirmar, em primeiro lugar, é que o livro que agora você tem entre os dedos – seja em sua materialidade impressa, seja em alguma tela digital que neste exato momento aproxima suas mãos – versa sobre o poder da arte de tocar aquilo que escapa à representação plena: o que habita as frestas, as brechas, as zonas liminares entre o representável e o indizível, entre o nomeável e o indefinível.

Enfatizo o fato de este livro estar em suas mãos de forma intencional. Quero convidá-lo(a) à experiência de *entrelugares* que um livro – enquanto artefato cultural, meio de comunicação e expressão estética – é capaz de proporcionar. O livro é técnica e linguagem, representação e alegoria, obra e mercadoria. Reconhecê-lo sob essa perspectiva pode favorecer a apreensão de uma das teses centrais formuladas por Marcello, a partir de um olhar atravessado por Benjamin: a arte retira sua potência transformadora precisamente dos *entrelugares* que convoca. Ela mesma é um *entrelugar*, pois reabre, incessantemente, o problema da articulação entre o visível e o invisível, entre o que se diz e o que permanece silenciado.

É sempre oportuno recordar que o pensamento de Benjamin se constrói a partir de *entrelugares* – filosóficos, estéticos, políticos – e que é precisamente essa postura que o torna tão potente para pensar a arte, a cidade, as experiências e vivências da modernidade. Tomemos como exemplo a densa e sugestiva comparação proposta por Benjamin entre os conceitos de rastro – ou vestígio (*Spur*) – e aura:

O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou; a aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a deixou. No vestígio, apossamo-nos das coisas; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 1995, p. 226).

Nesse jogo sutil entre aproximação e distanciamento, desenha-se um *entrelugar* que não apenas desafia as categorias tradicionais da experiência estética, mas que também funda a possibilidade de uma experiência mais densa, mais sensível, menos submetida à lógica dos choques e da aceleração típica da sensibilidade contemporânea.

É justamente esse *entrelugar* – esse espaço de suspensão entre presença e ausência, posse e distanciamento – que a reflexão de Marcelo Fonseca nos convida a habitar. Sua proposta estética articula-se à urgência de politizar a arte, retomando uma das teses centrais do pensamento benjaminiano, tal como formulada no célebre ensaio sobre a reproduzibilidade técnica: a arte, despojada de seu valor de culto, deve tornar-se campo de tensão e intervenção crítica.

Essa inflexão política da estética aparece também de modo exemplar na filosofia da história de Benjamin, especialmente em seu conceito-chave da “dialética em suspensão”, expressão retomada por Jeanne Marie Gagnebin (1993). Trata-se de um instante em que o presente, atravessado pelo choque, interrompe o fluxo temporal aparentemente contínuo e naturalizado, revelando suas fraturas internas e, com elas, a possibilidade de uma reescrita das narrativas históricas, uma espécie de anti-história. A arte, pensada a partir desse ponto de suspensão, atua como forma de resistência simbólica à visão progressista e linear da história, reinstaurando o tempo como campo de disputa.

Não por outra razão, a alegoria assume um papel central na obra benjaminiana e neste livro. Diferente do símbolo, que almeja a transparência e a totalidade de sentido, a alegoria opera com o fragmento, com a fissura, com a opacidade e a ambiguidade: ela se revela como a forma por excelência de um tempo cindido, disperso, marcado pela mercantilização e pela crise de sentido.

Isso explica o fato de Benjamin reunir em sua obra temas místicos e antimísticos, como lembra Bertold Brecht (2002), com certo incômodo inclusive: ao comentar seu trabalho a respeito de Baudelaire e do conceito de aura, afirma que a reflexão benjaminiana produz um entendimento materialista da história a partir de uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo, qualificando tal atitude de “abominável” – ou “espantosa”, dependendo da tradução que você prefira.¹

É este estranhamento que o pensamento de Benjamin nos proporciona. E é nessa espécie de horizonte ambíguo que Benjamin afirma: esconder é também deixar rastros — ainda que invisíveis. Trata-se de uma arte de velar e revelar, um gesto que resiste à fixação unívoca dos sentidos, abrindo brechas no tecido semântico da obra, onde os significados podem emergir, proliferar e se subverter. É nesse jogo entre presença e ausência, entre o dito e o silenciado, que se inscreve o impulso benjaminiano de reescrever a história “à contrapelo” – não como narrativa linear e triunfante, mas como tentativa de resgatar os rastros soterrados, as vidas interrompidas, as ruínas e restos que o tempo histórico tornou descartáveis.

Essa sensibilidade para os vestígios e para as zonas de silêncio também explica a recusa de Benjamin em adotar, sem reservas, os conceitos tradicionais da filosofia da arte – como genialidade,

.....
1 Na tradução de Gagnebin (1993, p. 30-31), Brecht afirma em seu Diário de trabalho de 27 de julho de 1938: “Benjamin está aqui[...] Escreve um ensaio sobre Baudelaire [...] Ele parte de algo que chama de aura e que tem a ver com os sonhos (os sonhos acordados!). Ele diz quando sentirmos o olhar dirigido a nós mesmo que pelas costas nós o retribuímos (!). A expectativa é de que isso que olhamos devolva o olhar cria aura [...] Benjamin descobriu isso ao analisar o cinema, onde a reproduzibilidade das obras de arte conduz a desagregação da aura. Tudo isso mística, mas com uma atitude antimística. É assim que a compreensão materialista da história é adaptada! Bastante espantoso!”

estilo ou forma – por reconhecer neles uma vulnerabilidade à captura ideológica e à apropriação por interesses reacionários, tanto no passado quanto no presente. Em vez disso, propõe categorias capazes de dar conta da experiência estética em sua tensão com a história e a política. Nesse contexto, surgem, em sua obra, conceitos como a experiência aurática e a necessidade de politização da arte em uma era dominada pelo valor de exposição dos produtos culturais. Essas reflexões, ainda que nem sempre nomeadas diretamente, ressoam na presente obra, que retoma – com originalidade – as inquietações benjaminianas diante dos modos como a arte pode resistir à reificação e abrir espaço para outras formas de ver e narrar o mundo.

É a partir dessa constelação benjaminiana que Marcelo introduz uma nova inflexão, ao propor a categoria de “vazio” como dispositivo de leitura da arte. Inspirando-se na leitura foucaultiana do quadro *Las Meninas*, de Velázquez, o autor traça uma analogia entre a arte e o espelho: ambos seriam superfícies vazias, disponíveis para acolher qualquer imagem que se lhes imponha – imagens que, paradoxalmente, mascaram o vazio constitutivo do próprio espelho. Mas, como Marcelo nos revela, há uma diferença essencial: ao contrário do espelho, a arte assume esse vazio – e é nesse vazio, entendido como brecha e como potência, que se inscreve sua dimensão política. Pois é no que falta, no que escapa, no que se desestabiliza, que a arte pode operar sua força crítica, abrindo espaço para novas possibilidades de ver, de pensar e de existir.

Não por acaso, Paul Klee – artista crucial na formação do pensamento estético de Walter Benjamin – afirmou: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Essa afirmação concentra uma das chaves da reflexão benjaminiana sobre a arte: ela não se limita à representação do mundo, mas o reconfigura, exigindo de nós um posicionamento, uma abertura ao ambíguo, ao estranho,

ao não familiar. A arte, como campo de tensão entre o que se mostra e o que se oculta, nos interpela, se tivermos olhos para ver.

Por fim, é importante recordar que as questões mobilizadas por Marcelo – *em que posição a arte nos coloca? Que olhar ela nos estimula a despertar?* – são produzidas por um olhar sensível, lapidado por sua trajetória múltipla como artista plástico, professor, editor e profissional de comunicação. Sua reflexão é, portanto, atravessada por uma prática estética concreta, por uma escuta atenta dos signos do tempo e da política contemporânea.

Resta agora a cada um(a) de vocês, que me acompanharam até aqui, o gesto de se afastar desta voz introdutória e seguir o percurso que o livro propõe: entrever os novos rastros e explorar os *entrelugares* que, à luz da constelação benjaminiana, o autor nos convida a perceber e interpretar.

Leopoldo Guilherme Pio

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Referências

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Lisboa: Assirio e Alvim, 2004.

Brecht, Bertold. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Gagnebin. Jeanne Marie. *História e memória em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Gagnebin. Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história* São Paulo: brasiliense, 1993.

Klee, Paul. *Confissão criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Estética do entre-lugar

Ponto de partida: arte e política

A fantasia de uma arte autônoma, apartada dos outros domínios da vida humana, é relativamente recente se levarmos em conta o volume da produção passível de figurar sob a designação de “arte”. A arte instrumentalizada pelas esferas dos poderes religiosos e seculares é muito mais comum, bem como o entrelaçamento com a produção de objetos ditos utilitários, se consideramos a “arte” (ou pelo menos aquilo que seja permeável ao que se entende hoje como arte) o tipo de *decisão* que tem lugar na produção dos objetos de uso cotidiano. É no Renascimento que os primeiros sinais de “emancipação” da arte rumo à sua pretendida autonomia têm lugar, no esforço explícito de “elevação” da pintura, da escultura e da arquitetura ao status de “artes liberais”.

Assim, pode-se verificar desde o *paragone*, na pena de Leonardo da Vinci (Cf. Seligmann-Silva, 2011), até as “Vidas” de Vasari (Cf. Didi-Huberman, 2013b), o esforço no sentido da construção dessa autonomia. Autonomia relativa desde os seus primórdios.

Pois, quais os termos dessa autonomia? Trata-se de uma autonomia relativa à posição do artista no universo mesmo do Renascimento: relativa, pois o artista era antes de tudo um cortesão. Ser um cortesão implicava produzir para a glória do “príncipe” (fosse ele um rei, um duque italiano, um cardeal, um papa ou, ainda, um banqueiro). De qualquer maneira, o sentido de “liberdade” na expressão “artes liberais” pretende indicar um atributo central na base da ação criativa da arte que indica o cerne de sua “utilidade” desde então. A arte passa a figurar como atividade de homens livres, no sentido de ser uma atividade do espírito que visava à (Bela) expressão da Ideia. É essa qualidade expressiva, a Beleza, que permite trazer para o primeiro plano da prática artística certa *autoridade* que constitui a “pedra fundamental” na construção de sua autonomia, bem como de sua apreciação desde então. Entretanto, insistimos, no cômputo geral, a arte inaugurada pela renascença continuou a serviço, no âmbito social, de práticas que exigiam dela bem mais do que a “Bela expressão da Ideia”.

Quanto a essa questão da autonomia, ainda que não constitua diretamente um problema visado por ele, Michel Foucault (1995, p. 19-31) nos fornece um material que permite sustentar nossa proposição. No primeiro capítulo de seu livro “As palavras e as coisas”, faz uma análise do quadro *Las meninas*, de Diego Velásquez, cujo ponto conclusivo é de que se trata de uma representação da representação.

O que assegura a conclusão de Foucault é a interpretação que ele fornece do que lhe parece ser o elemento-chave na significação de *Las meninas*: o espelho no fundo do quadro que reflete o casal real. Para Michel Foucault, persuadido pela imagem refletida, era o casal que se encontrava diante do olhar do pintor, de tal maneira que a pintura de Velásquez representaria o pintor no ato de retratar o rei Filipe IV e sua esposa. Em sendo assim, o que vemos

no quadro corresponderia à cena vista por rei e rainha no ato de serem retratados pelo artista. Assim, para Foucault, ao reencontrarmos este ponto de vista, via reflexo no espelho do fundo do quadro, nós, espectadores, estaríamos identificados com o ponto de vista do rei, que seria o ponto de vista principal a partir do qual o espaço da representação se organiza.

Esse quadro de Velásquez também despertou o interesse de um pintor, Pablo Picasso¹, que debruçou-se obstinadamente sobre a obra-prima de Velásquez. Nas suas primeiras versões, vemos simplesmente o quadro, com todos os seus elementos, tratado à maneira cubista. Ao longo da série, Picasso vai colocando em destaque, um após outro, os personagens do quadro até que, nas suas últimas versões, introduz um elemento intrigante no lugar da imagem do casal real. Ele substitui esta imagem por uma série de retângulos inscritos no interior de um retângulo maior, que representa o espelho na leitura de Foucault. Esta imagem, particularmente cara ao escritor argentino Jorge Luiz Borges, é a imagem que vemos quando colocamos um espelho diante do outro e inserimos nossos olhos entre eles. Isso significa que, diferentemente de Foucault, para Picasso, *o que Velásquez tinha diante de si era um espelho, e não o casal real*. Isso significa que o lugar que nós, espectadores, podemos reencontrar é o lugar do espelho, o ponto de vista do espelho.

Então, na versão de Picasso, entre a imagem especular do rei e o observador como espelho encontra-se o olhar do artista. Além disso, para Picasso, a imagem que Velásquez tinha diante dos olhos era justamente aquilo que ele retratou no quadro e que nós, observadores, também vemos. Na leitura picassiana, *Las meninas* não é a afirmação do ponto de vista do rei, mas *a construção do olhar do artista*, que desloca as posições e revela a especularidade sobre a

.....
1 Para a argumentação que se segue, baseamo-nos no capítulo “Corte Real” de MDMAGNO, 1986, p. 177-298.

qual se sustentam as posições (inclusive sociais). A crer na leitura pictórica que Picasso faz do quadro de Velásquez, *o artista é “livre” para instituir um olhar que é, por sua natureza, subversivo*. Essa subversão reside em certa característica do espelho, uma característica que é constitutiva, também, da obra de arte. Um espelho é um campo vazio de imagem e esta qualidade o torna competente para conter quaisquer imagens que se lhe defrontem, imagens que, por sua vez, mascaram o vazio constitutivo do espelho ele mesmo. A diferença fundamental entre as imagens da arte e as imagens do espelho é que *na arte o vazio se deixa ver como tal*. O que tentaremos demonstrar no que segue é que justamente nesse último traço da arte reside seu potencial político, para tanto, procurando seguir os rastros de Walter Benjamin.

Um traço marcante no desenvolvimento da obra de Walter Benjamin é a sua aparente “guinada”, em torno de 1925, de uma perspectiva essencialmente mística e metafísica para uma materialista dialética, que se torna mais explícita a partir de 1928. Trata-se de um traço tão marcante que seus primeiros comentaristas viam uma cisão no interior da obra, optando por trabalhar os escritos posteriores a 1928 – tais como “O autor como produtor” e “Experiência e pobreza”, ensaios nos quais se verifica uma concepção marxista de tonalidade mais ortodoxa – de maneira francamente apartada da produção anterior. Outra perspectiva delinea-se mais recentemente, dispondo-se a uma leitura que, mais próxima da recepção de Theodor Adorno, se recusa a ver uma cisão na obra, de modo que julga reconhecer nela certa unidade. Unidade problemática, sem dúvida, posto que assentada na relativa contradição em que consiste a coexistência entre as tendências metafísica, mística e materialista. Nas palavras de Michael Löwy (2005, p. 17), a filosofia de Walter Benjamin...