

5 Conclusão

5.1. O retorno do mosaico

Quanta simpatia não lhe estaria garantida se o autor, debruçado sobre uma boneca ou marionete, esquecesse por um momento o seu tema e o seu manuscrito, o editor e o público, o seu tempo e, principalmente, se ele se esquecesse de si mesmo! (BENJAMIN, 2007. p.136)

É difícil concluir uma *história sem fim*. Principalmente quando se tem “a impressão de que algo foi excluído...” (ROUANET, 1984. p.46) O relicário de Benjamin – se é que ele existe – já está fragmentado e escapa das mãos. A passagem que encerra o último capítulo resume e bem ilustra grande parte de sua filosofia como colecionador de fragmentos luminosos; enquanto isso, as reticências não permitem esgotá-la! A jornada se dá no descaminho, no vai-vem e nos desvios. O *Caminho*, nem mesmo para os sábios chineses, é retilíneo – muito pelo contrário. Enquanto se se trata aqui, “exatamente agora enquanto escrevo, surge-me uma outra lembrança de então” (*Ibid.* p.136), de todo o texto que precede a conclusão e de toda a vida: a citação-epígrafe acima faz menção a Max von Boehn, autor de *Bonecas e teatro de marionete* – a boneca-matéria que vira mocinha pelas mãos do o autor-espírito, como em *Alice*, de Švankmajer¹⁰⁹. A dissertação, na intenção de dialogar e discutir (sem disputar) o pensamento de Benjamin foi também uma tentativa de experimentar a linguagem para compreensão de sua filosofia. Boehn e Böhme – colecionador e místico – inspiram a maneira de lidar com o pensamento. Uma maneira de pensar criticamente que não está na ordem do criticismo. Também não está na ordem da

109 Jan Švankmajer (1934 –) é um diretor de cinema surrealista. Produziu e dirigiu um longa-metragem em *stop motion* chamado *Alice* (baseado no primeiro livro de Carroll) onde a protagonista (representada pela única atriz de carne e osso), quando toma a poção “*drink me*” ou morde o cogumelo, cresce de boneca para menina ou diminui no vice-versa.

indução – que “degrada as idéias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las” – nem da dedução – que “atinge o mesmo resultado, na medida em que projeta num *continuum* pseudológico” (BENJAMIN, 1984. p.65), que “oferece fundamento para um ceticismo fecundo” (*Ibid.* p.67); mas na descrição do mundo das idéias, “que começa sempre de novo com cada idéia, como se ela fosse primordial” (*Ibid.* p.65): arte e filosofia, independente do seu gênero abstrato, “podem ser ajudadas por uma investigação (...) que vise o que é exemplar, ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento.” (*Ibid.* p.66) Por isso, a cada instante, a preocupação de saltar sobre a minudência das palavras, dialogando etimologia com filologia, φύσις e ο τοπός υρανός – tudo linguagem. A tentativa é sempre frustrada; só não mais, por se saber que este caminho não se ilude com o progresso, mas vai e volta. E nada melhor que uma retomada da introdução, agora, no fim do primeiro passo da odisséia.

Benjamin foi taxado de marxista quando alguns dos seus textos foram categoricamente selecionados para um fim; conseqüentemente, um materialista. Mas “o originário não se encontra no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela (...) como restauração e reprodução.” (*Ibid.* p.68) Como visto, seu materialismo histórico não é mecânico, autômato, e por isso Kant, Hegel e os místicos estão entre as cadeiras. *Essentia* e *Form* foram categorias do puro intelecto que não podem ser abandonadas pelo materialista como vê o ensaísta, mas intuídas e refletidas *ad infinitum* sem se ater à “percepção das relações das essências” (*Ibid.* p.68), como cabe ao hegeliano e como aparentou, algumas vezes, estar-se fazendo aqui. Do contrário, fora apercebido (depois de algumas laudas) que grande parte do método adotado nesta pesquisa foi semelhante àquele da sua tese de doutorado: técnica de colagem das citações, o que não quer dizer de relações para chegar a um terceiro passo da dialética, mas a uma nova maneira de apresentar Benjamin, sendo o mais fiel possível ao seu pensamento. Numa passagem importante Benjamin parece esclarecer esta preocupação:

Como um doente, ardendo em febre, transforma em idéias delirantes todas as palavras que ouve, o espírito do nosso tempo se apropria de todas as manifestações de mundos intelectuais passados ou distantes, arrasta-os para si e, sem nenhum amor, incorpora-as às suas fantasias egocêntricas. Esse é o sinal dos tempos: não

se pode descobrir nenhum estilo novo, nenhuma tradição popular desconhecida, que não apele imediatamente, e com total evidência, para a sensibilidade dos contemporâneos. Essa fatídica sugestibilidade psicológica, pela qual o historiador, por um processo de substituição, procura colocar-se no lugar do criador, como se este, por ter criado a obra, fosse também o seu melhor intérprete, recebeu o nome de ‘empatia’, que mascara a simples curiosidade com disfarce do método. Nessa aventura, a falta de autonomia característica da presente geração sucumbiu ao peso impressionante do Barroco, ao defrontar-se com ele. Somente em poucos casos a mudança de perspectiva que começou com o expressionismo (...) levou a uma intuição capaz de descobrir novas e verdadeiras conexões, não entre o crítico moderno e seu objeto, mas dentro do próprio objeto. (*Ibid.* p.76)

É de fato difícil afastar o ego do centro e da empatia para com o autor de *Passagens*, mas essa é a tentativa para se aproximar, com amor “nesse *querer*”, aos objetos. Franz Werfel e Martin Opitz – do barroco ao expressionismo – são dois poetas que se tocam em tempos diversos ao tratar das troianas; e são os contemporâneos, “na dimensão da linguagem”, os responsáveis pelas proximidades históricas e formais – “somente a forma como tal” (*Ibid.* p.77): cada particular é incluído; são idéias diversas aproximadas e não unidas, não numa totalidade externa, mas apenas o brilho do esmalte. Tudo se diz como origem através de pequenos cacos; como os mosaicos florais e geométricos das tablas egípcias ou das darbukas turquesas. Como Shiva Nataraja toca seu tambor para dar ritmo ao universo, a batida faz brilhar cada uma das lascas de madrepérola. Mosaico semelhante ao arabesco que enfeita as mesquitas, representando a *infinita criação*, através de vínculos contínuos das linhas entre cada uma das caligrafias sagradas (فن الخط, *fann al-jatt*). Cada parte constitui uma instância do mosaico que possui um impacto no todo e outro ainda mais forte quando aproximada a vista. Cada instância, cada minudência, tem o seu valor próprio. A tentativa é de “recompôr suas ruínas e ressuscitar seus mortos”. (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984. p.46)

Há uma ilustração de Grandville¹¹⁰, para *Un autre monde*, onde um homem excêntrico passeia numa ponte entre planetas. “Em suas especulações gráficas e

110 J. J. Grandville – pseudônimo de Jean Ignace Isidore Gérard (1803–1847) – foi um ilustrador francês que seguiu um estilo de fisiognomia animal (BALTRUŠAITIS, 1999) de políticos para traçar suas caricaturas fantásticas, assim como o fez John Tenniel, com muita semelhança, para

literárias, Grandville projetou a ideologia de confronto do mundo burguês sobre o universo. Sua gravura tem também a conotação de um projeto de expansão planetária.” (in BENJAMIN, 2007, *Passagens*. p.876) Todavia, é possível ver os planetas como cada um dos mundos explorados por aquele que ensaia. O homem com um belo balandrau passeia de um a outro. Sabendo que no fim da ponte sua morada é pequena, ele retorna para explorar sempre e novamente cada um desses mundos. Mais do que planetas, as idéias são sóis. Todavia, o homem não os penetra com o corpo, pois, do contrário, tudo é queimado. Caminha pela terra e eleva os seus fenômenos às idéias. O filósofo está entre a intuição e a reflexão; entre a eternidade do vazio, do preto-forma e da infinidade do branco-matéria.

O branco e o vermelho – Rainha e Rei¹¹¹ – podem então celebrar suas *nuptiae chymicae* nesta fase. Analogamente o Sol é um símbolo universal do Rei, coração do império, a Lua (símbolo da Rainha) é sempre *Yin* em relação ao Sol *Yang*, pois este irradia a luz diretamente, enquanto a Lua reflete a luz do Sol. Portanto, um é princípio ativo, e outro, passivo. Isto tem uma aplicação simbólica muito ampla: considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato; a Lua, o conhecimento por *reflexo*, racional especulativo. (MAGNO, 2000. p.14)

Benjamin caminha por via da linguagem: mágica e hermética como há muito não se via na filosofia, visto que as forças dos fenômenos e suas idéias foram separadas por influência do platonismo cristão e quiçá pela exteriorização e vulgarização do pensamento esotérico. “A filosofia hermética perdeu o fundamento sob os seus pés, aspirando às alegorias bombásticas e especulações vazias que só se alimentavam das lembranças dos melhores tempos.” (MAGNO, 2000. p.12)

diversas edições da revista inglesa Punch.

111 A relação de branco ou vermelho com preto ou azul seguem o mesmo princípio alquímico. O *Taichi* representa o equilíbrio das forças *yang* (preto) e *yin* (branco). Na bandeira da Coréia do Sul, o *Taichi* (chamado *Taegeuk* entre os coreanos) vem em azul e vermelho: *yang* e *yin*, respectivamente. Hoje é raro, mas o xadrez na Era Vitoriana era composto por peças vermelhas e brancas, como bem ilustra *Através do espelho*. A Rainha é ativa enquanto o Rei é protegido pelo roque. No *I Ching*, Rei é aquele que para dominar os homens antes deve ter domínio sobre o céu (*yang*) e a terra (*yin*). Analogamente, Platão já dizia que são os homens os únicos seres que necessitam da filosofia, pois estão entre o céu e a terra, entre os animais e os deuses. É verdade que no final da dialética, a razão é cessada para ficar a intuição pura das idéias, o Sol da *Alegoria da caverna*, o que dá abertura a um platonismo esotérico e o que foi bem considerado por Fichte e pelos primeiros românticos.

Procurou-se, aqui, uma forma de exposição que fizesse jus a essas alegorias, mostrando, todavia, a carne das mesmas. Foram trazidas as idéias de Platão e a forma de Kant, passando por uma reflexão com os românticos para chegar à relação com a materialidade da mônada de Leibniz e, enfim, tocar algumas imagens, tentar uma crítica e compreender o tempo das coisas. Para que isso fosse possível, nada melhor que retomar as fontes e romper com alguns tabus da ciência. Benjamin é um tipo de fisiólogo moderno – como os gregos antigos – que faz penetrar as entranhas do mundo com seus ensaios. Depois de sua leitura, a árvore deixa de ser árvore para ser *uma* palmeira ou *um* carvalho. Por isso, houve também uma tentativa de evitar ao máximo qualquer termo que se aproximasse do ‘eu’ ou do ‘nós’, em toda a dissertação, não por via de um conselho de formalidade imparcial, mas tentar as forças da expressão de um tradutor junto à linguagem. Se fosse pelo *eu*, pediria desculpas pelo pedantismo: talvez um excesso de notas com explicações de minúcias que noutro caso poderia estar abstruso. A exposição excessiva tira de fato grande parte da magia poética de um texto. Mas, além da “mímeses (irônica) com que Benjamin copia, em seu livro de mais de 500 citações, o pedantismo dos eruditos” (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984. p.12) houve a necessidade de exploração de diversos mundos e estrelas, para ter uma experiência do novo com o orientador, com os colegas e professores que fizeram parte disso. As notas formaram a base da tabla ou a moldura da rosácea. Houve também a necessidade de explorar não só a linguagem no senso mais filosófico, mas etimologia e a língua dos povos, para achar suas fronteiras; principalmente o τύπος (a imagem, a forma como figura), o que compõe o sistema de escritas e que por esse mesmo fascínio não deixou o esperanto nascer para expor ao mundo os traços de grandes calígrafos.

Por esses e outros motivos, uma conclusão como síntese não faz sentido, mas apenas como o último esmalte de um pequeno mosaico.

No museu são expostos cânones lado-a-lado; obras diversas que apontam cada uma com uma maneira de ver o mundo. O museu contém uma atemporalidade, onde os expositores mostram num mesmo local, obras de vários artistas, onde as respectivas origens das mesmas podem ser apreciadas. Porém,

sob outro ponto de vista, é uma prisão das mesmas, além de se auto-intitular em ‘arte’ por já estarem num lugar consagrado. Todavia há aqueles que reivindicam sua autonomia e que, dado o veredicto do público e principalmente dos críticos, acabam acolhidos. Daí, uma mudança de paradigma.

Cabe à crítica, acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e *com um mínimo de ousadia*, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e disseminar, dentro destas regiões de ressonância, novos espaços de produção e circulação para a arte. (OSORIO, 2005. p.13) (...) Todo drama é a limitação institucional da arte [e da filosofia], os esforços de ultrapassar esta clausura e o inevitável retorno a ela como condição de circulação [e eterno retorno]. (*Ibid.* p.59)

Como concordaria Benjamin¹¹², o jovem é lançado ainda imaturo na universidade para que logo amadureça dentro dela, podendo, assim, servir para uma finalidade intrinsecamente política. Para buscar transcender este limite, foi preciso, antes de tudo, apontar para uma nova noção filosófica, como a de Benjamin, para chegar à sua conclusão que não passa de uma *história sem fim* ou de minúcias de uma “conversa [ou *reflexão*] infinita”. (*Ibid.* p.10)

Porém, diante desta imanência das obras no museu, foi preciso ousar um pouco para romper com a inércia do olhar, como foi, a lúdica e agressiva *Fonte*, de Marcel Duchamp. Devido a essa diferença (da *Fonte*) que nasce da indiferença (do *mictório*), sem técnica e sem *a priori*, há de ter a necessidade da crítica. Duchamp, neste sentido, é um dos maiores nomes da arte que permitiu falar desse gesto poético e crítico, já que não se reconhece a aura de sua arte. Sem crítica, não há *Fonte*, mas apenas mictório. A crítica faz jorrar idéias. Na maturidade, Duchamp criou caixas com miniaturas das suas próprias obras dentro que se fecham e lá no invisível elas se tocam. Abrir a caixa significa o mesmo que ter acesso àquele ser da linguagem pictórica e permitir, como pra Benjamin, ver os pormenores de cada uma das obras vinculadas. O dobrar e o desdobrar são efeitos críticos, onde a obra não é apreciada sem o movimento. Na caixa verde, o *Homem nu descendo as escadas* toca a *Fonte*, mas elas continuam sendo o que são em

112 *Revista Educação Especial: biblioteca do professor – Benjamin pensa a educação.* v.7. p.76-85. São Paulo, Editora Segmento, 2008.

suas unidades minúsculas, sabendo que – no caso dos *readymades* – não importa o mictório original, mas o gesto ou a idéia. Assim é como se sente o crítico de literatura. Para o colecionador, por outro lado, é de um valor inestimável tocar um manuscrito original.

O crítico não deve cair no engano político de um sentido pragmático da arte. Não necessariamente uma obra deva possuir uma vibração consonante ao público existente. Algumas obras e artistas nascem já póstumos (como Nietzsche e seus livros) e hão de serem trazidas das cavernas pelo crítico. Dependendo do tempo requer um ato criativo e mágico que se permite quem ensaia, pois, com intencionalidade sem intenção de dominar a obra, o fenômeno ou o seu sentido. Um anseio de comunicação frente ao público pode trair a obra no que tange a sua íntima participação no Ser da idéia, que é atemporal.

Como em *Dados* (também de Duchamp) a mulher foi sacrificada ou, nos termos de Benjamin, mortificada. A alegoria tem essa natureza reminescente: é nascida da morte e da violência. *Dados*, dá uma brecha: no final, os observadores são como *voyer* do conhecimento; a verdade aparece como no buraco de uma porta fortalecida e sem maçaneta: obscuro, violento, com a imagem do paraíso perdido ao fundo, iluminado pelas mãos daquilo que tenta e que movimenta: o espírito.

A conclusão, de certa maneira, fica aberta a exploração ainda mais precisa de todas essas nuances como ato criador e da origem das idéias no mesmo. Enquanto o artista cria geneticamente, o crítico vai um pouco além (no aquém), revelando a sua origem que co-existe na obra e na eternidade.

O perigo de cair, dos píncaros da ciência, no abismo profundo do espírito barroco, é grande, e não pode ser desprezado (...) Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo (...) [isso] descreve o itinerário dessa aprendizagem. (BENJAMIN, 1984. p.79)