

# 1

## O olhar contido e o passo em falso

Jeanne Marie Gagnebin

Gostaria de tentar reunir alguns elementos que possam nos ajudar a compreender melhor as transformações sofridas pela imagem na Idade Moderna : imagem tanto no sentido daquilo que se apresenta ao olhar, que é por ele apreendido (“representação”), quanto no sentido mais específico de composição artística, de quadro (*Bild*).

Minha hipótese de trabalho consiste em afirmar uma relação recíproca entre as transformações histórico-sociais da percepção humana, transformações estéticas no sentido amplo e etimológico de *aisthèsis*, as transformações das concepções estéticas no sentido restrito de doutrinas sobre a(s) arte(s) e as transformações das práticas artísticas. A lembrança do sentido múltiplo de *aisthèsis* tem por objetivo colocar a reflexão estética na encruzilhada entre filosofia sócio-política e filosofia das artes. Nas obras de Th. W. Adorno e de W. Benjamin, em particular, as reflexões sobre artes e práticas artísticas e as análises críticas da sociedade capitalista contemporânea são inseparáveis: seu pensamento dito estético não pode ser reduzido a uma doutrina do belo ou do gosto, mas alude sempre a uma crítica de alcance ético e político.

Tal ampliação da concepção clássica de “estética” remete, naturalmente, à crítica da cultura de Nietzsche, e, igualmente, à reflexão sociológica alemã do século XIX e do início do século XX sobre as mutações das “comunidades” tradicionais e sua transformação num grupo muito maior, numa “sociedade” anônima regida pelas leis do mercado capitalista. Gostaria de evocar aqui

a importância do filósofo e sociólogo Georg Simmel, que foi lido e estudado por Adorno e por Benjamin. No capítulo nove de sua Sociologia (de 1908), Simmel descreve tanto as mudanças da percepção – *aisthêsis* – quanto as mudanças nas relações entre os homens na grande cidade moderna. Ele analisa as transformações do espaço social na grande cidade, tanto no nível dito objetivo quanto no nível psíquico da percepção humana, pois o espaço social é uma “divisão e apreensão pela alma das diversas partes” (SIMMEL, 1994, p.11) do espaço objetivo. Trata-se, portanto, de uma teoria estética no sentido duplo da palavra: no sentido etimológico amplo, de uma teoria da percepção (*aisthêsis*), e no sentido moderno mais específico, de uma teoria das artes e das práticas artísticas. Essa teoria estética também é, necessariamente, uma teoria da “vida em comum”, uma reflexão sócio-política, já que percepção e história humanas se transformam mutuamente.

Simmel divide seu capítulo sobre as mudanças do espaço social em cinco sub-capítulos e três “excursos” ou digressões, menos sistemáticos e muito instigantes. Tratarei aqui mais especificamente do segundo excurso que se intitula “Para uma sociologia dos sentidos”. Tais descrições continuam na trilha da distinção fundamental elaborada por Ferdinand Tönnies entre os conceitos de comunidade/*Gemeinschaft* e de sociedade/*Gesellschaft*; Simmel não questiona essa distinção (o que é feito hoje), mas a torna mais precisa por suas análises sobre as relações entre o sistema mercantil capitalista e a constituição da grande cidade moderna. Podemos resumir essas análises em dois pontos-chaves: a grande cidade representa a vitória do racionalismo e do individualismo em detrimento de relações sociais mais orgânicas, mais afetivas, mais comunitárias que pertencem ao passado e que, apesar do seu encanto, também representavam uma ordem coercitiva e autoritária. A racionalidade moderna tem sua fonte na racionalidade abstrata da economia monetária onipotente, afirma Simmel.

Não discuto, aqui, as várias objeções possíveis, em particular a

de cunho marxista, teoria essa já exposta no livro anterior de Simmel, na *Filosofia do Dinheiro*. Em compensação, gostaria de ressaltar que, para Simmel, despersonalização das relações humanas e individualismo crescente andam juntos – só que o indivíduo não pode ser confundido com uma pessoa específica, singular, com sua carga de afetos e de histórias, como o eram certas personalidades no seio de comunidades determinadas, personalidades das quais os pintores clássicos nos deixaram o retrato ou que forneceram aos escritores modelos de heróis. O indivíduo é, agora, um elemento único, mas indiferente, entre outros vários elementos, no grande edifício das trocas mercantis. Mesmo que pareçam, à primeira vista, opostos, individualismo exacerbado e anonimato irreversível são complementares. O cidadão moderno é um indivíduo isolado, entregue à multidão no trabalho, na rua, em casa. Essa situação, que Walter Benjamin deverá descobrir mais tarde já no centro da poesia de um Baudelaire, ou que Chaplin colocará no cerne de *Tempos Modernos*, essa situação leva Simmel a uma hipótese precisa quanto às transformações da percepção na contemporaneidade: submetido a um excesso de estímulos sensoriais e intelectuais tanto no trabalho quanto na rua ou em casa, o habitante das grandes cidades deve se proteger com uma carapaça de indiferença e de frieza, a fim de não sucumbir a um esgotamento físico e intelectual. Ele deve, portanto, abdicar daqueles sentimentos que Rousseau julgava naturais no ser humano: o interesse e a compaixão pelo próximo; parece, aliás, não haver mais próximo, mas somente uma multidão de outros, muitas vezes de outros concorrentes, em que cada um esbarra. Tão pouco pode esse cidadão se interessar por todas as “mercadorias” culturais que a grande cidade oferece; ele se torna um blasé sem curiosidade verdadeira.

A percepção sensível se torna, portanto, mais pobre justamente por ser submetida a um “excesso” de estímulos sensoriais; essa combinação de saturação e de embotamento deverá ter inúmeras consequências sobre as práticas estéticas contemporâneas. Por sua vez, Simmel se contenta em ressaltar o lado positivo dessa indife-

rença: ela é uma reação necessária a uma estratégia de sobrevivência na selva das grandes cidades capitalistas, mesmo que se possa ter, naturalmente, saudades de relações humanas mais diferenciadas e atenciosas, mais calorosas e comunitárias – sem querer resolver a questão referente a se tais relações realmente existiram em grupos que pertencem ao passado e que são facilmente idealizados.

A indiferença em relação ao outro é, no mais das vezes, o primeiro grau de uma hostilidade latente, “uma fase preliminar de um antagonismo de fato” (SIMMEL, 1999, p. 242) que pode vir a se manifestar rapidamente quando esse outro invade meu território, já bastante restrito. O que, com efeito, muda drasticamente na organização espacial da grande cidade moderna são as relações de distância e de proximidade. Enquanto as distâncias muitas vezes são encurtadas, as proximidades tendem a aumentar perigosamente. Um dos méritos das descrições sociológicas de Simmel é o de ter chamado atenção para essa dimensão arriscada e crítica das relações de proximidade. Se um excesso de distância impede o estabelecimento de verdadeiras relações sociais, um excesso de proximidade também as ameaça, porque a proximidade pode ser “tanto a base da mais elevada felicidade quanto da extrema coerção”, escreve Simmel (1994, p. 720). A partir dessas reflexões, poderíamos talvez afirmar que o maior perigo da vida em comum na modernidade e na contemporaneidade jaz, curiosamente, muito mais numa destruição da intimidade por excesso de proximidades invasoras que num isolamento espacial e social por excesso de distâncias: as análises de Adorno e Horkheimer da indústria cultural deverão confirmar essa hipótese.

O excesso de proximidade que caracteriza o cotidiano do cidadão moderno reforça, paradoxalmente, os sentimentos de solidão, de incompreensão e mesmo de hostilidade entre os indivíduos: o excesso de proximidade torna as pessoas cada vez mais estranhas e distantes umas das outras. Simmel analisa esse paradoxo no domínio da percepção sensível, na própria *aisthêsis*, na transformação

histórica dos sentidos. No seu excuro Para uma sociologia dos sentidos, ele analisa, em particular, as mutações do olhar humano. Como para toda tradição clássica, o sentido da visão é, para ele, o sentido preponderante na organização sensível e intelectual do ser humano; mas, contrariamente à tradição metafísica que, desde Platão até Descartes, enfatiza as virtudes de clareza e evidência da vista ou suas pretensões sintéticas e analíticas, Simmel ressalta um outro aspecto do sentido da visão, sua capacidade de reciprocidade. O sociólogo usa várias vezes a palavra alemã *Antlitz* para enfatizar essa dimensão, palavra que pode ser traduzida tanto por “olhar” quanto por “rosto, face” (“*visage*”, dirá mais tarde Levinas). A vista humana, diz Simmel, encontra sua plenitude na reciprocidade do olhar compartilhado, quando à atenção de um olhar responde o olhar do outro. Essa afirmação, sem dúvida discutível, tira sua força e sua pertinência do contexto social que Simmel se propõe apreender e, em particular, da seguinte questão: o que acontece quando a visão humana fica submetida a uma nova organização sócio-sensorial que obriga os indivíduos a uma visão constante de seus semelhantes sem que seja possível esperar por uma reciprocidade feliz? Essa espera confiante caracterizava o olhar contemplativo tanto na teoria estética clássica quanto na devoção religiosa. Hegel, por exemplo, vê no olhar da personagem retratada na imagem, que responde ao olhar do espectador, um diálogo espiritual, um diálogo de duas almas, e critica a falta de olhar, a *Blicklosigkeit* das estátuas gregas. Walter Benjamin deverá mostrar a partir daí que a arte tradicional aurática era intrinsecamente ligada à idéia de culto e de transcendência, mesmo quando não era mais religiosa.

Ora, escreve Simmel, o desenvolvimento da grande cidade moderna acarretou mudanças essenciais para o sentido da visão, especificamente no que diz respeito a essa comunhão e comunidade de olhares recíprocos. Em primeiro lugar, a vista é submetida a um excesso de estímulos em detrimento dos outros sentidos que não conseguem mais acompanhar e explicitar o que

foi visto; ela se torna um olhar sempre à espreita. Em segundo lugar, o olhar recíproco e confiante, base da atitude contemplativa, é ameaçado de extinção, justamente por esse excesso de visão. Antes do desenvolvimento dos transportes públicos modernos, nota Simmel, em 1908 (!), nem se podia imaginar a possibilidade de ficar longos minutos, talvez longas horas, perto de outro indivíduo, de poder olhá-lo o tempo todo sem que esse olhar fosse respondido e correspondido e que se desse início a uma conversa, a um diálogo recíproco, mesmo anódino. Esse excesso de visão sem possibilidade de revezamento discursivo e comunicativo reforça, escreve Simmel, “o sentimento de desorientação no meio da vida coletiva, o sentimento de isolamento e a sensação de ser rodeado de todos os lados por portas fechadas” (HEGEL, 1965, p. 727), como se todos os habitantes das grandes cidades fossem caminheiros surdos-mudos que não podem mais nem se falar, nem se ouvir, nem se tocar, como, aliás, acontece num pequeno filme para televisão de Samuel Beckett (CARRÉ I e II, 1981).

Paro alguns instantes para anotar algumas observações soltas que me vêm, por assim dizer, à cabeça quando leio essas descrições de Simmel.

Primeira observação, especificamente estética: a famosa desaturação da arte contemporânea, na hipótese de Walter Benjamin, remete a essa transformação de um olhar recíproco numa visão simultaneamente saturada e sempre ameaçada, sempre à espreita. A “aura” significaria, pois, não só a aureola do poeta, agora caída no chão, como no conhecido poema em prosa de Baudelaire (“*Perte d’auréole*”), mas também a expectativa de um horizonte transcendente no qual meu olhar e o do outro possam encontrar-se e se juntar na pequena eternidade da comunicação feliz, da comunhão feliz, da comunidade feliz. A arte aurática era caracterizada por um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual ele se mostrava como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada

pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetem ao infinito ou ao sagrado. O objeto se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, se transforma numa imagem aurática – enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade. A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola, mas também de moldura que empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma outra dimensão que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas – daí se entende melhor a radicalidade do gesto de Malevitch quando abole o “quadro” (*Bild*) ao abolir a moldura que separa a tela pintada da parede na qual é colocada.

Nas artes plásticas contemporâneas, chama atenção essa ausência tanto de horizonte transcendente quanto de possibilidade de um olhar recíproco, saturado pela expectativa feliz de uma resposta, aquilo que Simmel chamava de “*Antlitz*”. A perda da transcendência também parece significar a perda de uma reconciliação possível entre os homens que, antigamente, podiam comunicar e se encontrar dentro de um “quadro” maior que suas pequenas individualidades particulares.

Gostaria de dar aqui um exemplo dessa mutação do olhar e da comunicação apoiando-me numa fotografia bastante eloquente do fotógrafo contemporâneo canadense Jeff Wall (que conheço muitíssimo pouco). É uma paródia da “*Olímpia*” de Manet, essa bela mulher branca, nua, a mão escondendo o sexo, que olha para frente, para o olhar do espectador, sendo ela mesma olhada com admiração (presume-se) por outra mulher no segundo plano, uma doméstica negra com ramalhetes de flores. A “*Olímpia*” de Manet é, aliás, uma retomada do motivo de Venus, adormecida (Giorgione) ou convidativa (Ticiano), isto é, das promessas de felicidade e beleza da deusa do amor. Jeff Wall intitula “*Olímpia*” a fotografia de um homem nu, deitado de perfil num sofá vermelho, não só com o sexo à vista, mas, sobretudo com um olhar

inatingível, perdido num fora hipotético da fotografia, sendo o jovem absorvido pela audição de um som tocado num *discman* cujos fones estão grudados nos seus ouvidos – que, portanto, nem olha nem ouve o eventual espectador. Não pode haver, aliás, nenhum espectador contemplativo dessa fotografia, mas somente um observador que a examinará com frieza e curiosidade, talvez com o deleite do *voyeur*, mas sem esperança de comunicação.

Segunda observação, mais ampla: a fotografia de Jeff Wall também é forte porque alude não só à transformação do olhar, mas também à transformação correlata do erotismo na modernidade. Parece, pois, que hoje, olhar, longamente nos olhos de alguém e ser correspondido somente é possível numa situação amorosa; a comunhão amorosa, porém, também fica ameaçada em sua esperada plenitude, ela tampouco escapa dessa mutação do olhar e da percepção que afeta tanto as relações coletivas quanto as privadas entre os homens. A ligação entre o olhar compartilhado e a intimidade erótica não fica incólume à preponderância desta visão objetiva, fria e rápida que é condição necessária de sobrevivência na modernidade. Na mesma época em que Simmel ainda afirmava que “as relações entre os homens, sua compreensão e sua aversão recíproca, sua intimidade e sua frieza, tudo isso ficaria transformado de maneira incalculável, se o olhar olhos nos olhos não mais existisse” (HEGEL, 1965, p. 724), outro grande observador das transformações sociais, Marcel Proust, desenvolvia uma análise, talvez tão convincente como a do sociólogo alemão, sobre as afinidades entre erotismo e voyeurismo. Conclusão provisória: ambos retratam, mesmo que de maneira oposta, uma transformação radical nas relações sociais e sensoriais entre os homens, na vida em comum e na *aisthêsis* humanas.

Terceira observação, mais filosófica: talvez fosse interessante reler também muitos motivos do pensamento contemporâneo à luz dessas análises histórico-sociais. Reler, em particular, um motivo filosófico essencial que, de Buber a Levinas, passando por Heidegger, procura por uma nova definição do diálogo e do



encontro autênticos. Essa busca também poderia ser explicitada como uma tentativa conceitual de elaboração dessas faltas e falhas na comunicação humana que o desenvolvimento acelerado da economia mercantil capitalista exacerba.

Devemos observar que o próprio Simmel oscila na descrição dessa assim chamada “desumanização” das relações sociais. Ele oscila entre uma apreciação positiva das estratégias de sobrevivência na grande cidade, estratégias que acarretam necessariamente indiferença, frieza, até hostilidade em relação aos outros, e uma nostalgia de relações mais íntimas e calorosas que encontrariam sua expressão privilegiada numa palavra e num olhar compartilhados. Essa oscilação continua determinante na nossa modernidade e na nossa assim chamada pós-modernidade – pelo menos se não quisermos nos resignar a ser robôs desalmados que só correm atrás de vãos negócios. Essa oscilação também caracteriza a ambivalência de Walter Benjamin em relação à questão da aura e da perda da aura; quero insinuar aqui no fato de que uma leitura mais atenta dos textos de Benjamin evidencia que ele nunca foi e não é nenhum defensor entusiasta da mera “desaturatização” nas artes contemporâneas, numa interpretação que o oporia de maneira simplista às críticas de Adorno à indústria cultural.

O que Benjamin tenta fazer, me parece, é elaborar teoricamente essas transformações da *aisthêsis* moderna e contemporânea pela hipótese da passagem de uma estética do olhar e da contemplação para uma estética da taticidade e do gesto, tão essenciais no teatro épico de Brecht (e também nos romances de Kafka) e, naturalmente, no cinema. Essa estética também é uma estética do choque e da grande cidade: ela é inaugurada pelo passo em falso do poeta baudelairiano que perde sua auréola quando tentava evitar um carro ao atravessar um bulevar, e tropeça no asfalto. Ora, outras imagens vão surgir nessas experiências citadinas modernas do choque e do tropeço: não são mais as imagens da contemplação, imagens estáveis e duráveis, imagens do sagrado e da beleza. São imagens frágeis,

fugazes, que escapam do controle consciente do sujeito, mas que revelam, justamente por isso, uma verdade esquecida, mas preciosa. Aludo aqui, claro, às imagens mnémicas, às imagens do inconsciente, dirá Freud, às imagens da memória involuntária, dirá Proust. O narrador da *Recherche proustiana*, outro grande paradigma da *aisthèsis* contemporânea, subitamente as percebe quando as migalhas da madeleine, misturadas ao chá, tocam seu palato ou quando dá, ele também, um passo em falso, quando tropeça na calçada desigual na frente da mansão dos Guermantes. Essas imagens involuntárias, inconscientes, efêmeras e fulgurantes fazem, portanto, irrupção no texto através de sensações táteis ou olfativas, isto é, são oriundas dos sentidos ditos “primitivos”, dos sentidos presentes na criança antes da construção do visível, antes da organização da visão; por isso também remetem, em Freud, ao território arcaico do inconsciente, antes das evidências da consciência. Podemos, aliás, observar que tais imagens, mesmo que encerradas na esfera privada do sujeito singular, abrem para uma nova dimensão do infinito: não mais um infinito transcendente e universal, mas um infinito imanente e singular, um infinito ligado à memória e ao inconsciente que reintroduz a dimensão abissal do tempo na temporalidade truncada da atualidade pós-moderna.

Gostaria de concluir com a questão de saber se essa estética da tactilidade, do choque, da interrupção, do gesto e da imagem inconsciente não ofereceria, então, além dos debates polêmicos entre “heideggerianos”, “adornianos” e “benjaminianos”, vários elementos preciosos para uma compreensão mais justa das práticas estéticas contemporâneas. Isto é, nos permitiria ir além da saudade da arte clássica e da queixa sobre a vacuidade da arte atual para não só entender melhor as transformações da *aisthèsis* contemporânea, mas também ajudar a nelas vislumbrar suas possibilidades subversivas e críticas.

## Notas

<sup>1</sup> *Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Dies Licht der Seele fällt ausserhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge ins Auge zu blicken vermag* (HEGEL G. W. **Ästhetik**. Berlin: Aufbau Verlag, 1965. v.1, p. 501-502) (Introdução do parágrafo dedicado à arte romântica). Hegel não podia saber que sua crítica dos olhares vazios da estatuaria grega clássica repousava sobre uma ignorância histórica: a saber, que os olhos das estátuas eram pintados, mas que tal pintura desapareceu como decorrer do tempo.

## Referências

CARRÉ I e II. Direção de Samuel Beckett. Londres: BBC2, 1981. 1 videocassete (20 min.), VHS, son., color.

HEGEL, G.W. **Ästhetik**. Berlin: Aufbau Verlag, 1965. v.1.

SIMMEL, Georg. Soziologie. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung. In: RAMSTEDT, Otthein (Ed.). **Gesamtausgabe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. v. 11.

\_\_\_\_\_. **Philosophie de la modernité**. [Paris?]: Payot, 1999.

Recebido em: 13 de setembro de 2007.

Aprovado em: 22 de setembro de 2007.