



Interin

E-ISSN: 1980-5276

interin@utp.br

Universidade Tuiuti do Paraná

Brasil

Melo Ribeiro, Daniel; Xavier de Lemos Capanema, Letícia
Limiares e Fronteiras na Arte: um estudo sobre a experiência estética em Walter
Benjamin

Interin, vol. 21, núm. 2, julho-diciembre, 2016, pp. 5-22

Universidade Tuiuti do Paraná

Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504454374002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

reDalyC.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Limiares e Fronteiras na Arte: um estudo sobre a experiência estética em Walter Benjamin¹

Thresholds and borders in Art: a study about the aesthetic experience in Walter Benjamin

Daniel Melo Ribeiro²

Letícia Xavier de Lemos Capanema³

Resumo:

Este estudo enfatiza a relevância do pensamento de Walter Benjamin para a investigação do papel comunicativo das artes visuais. Para isso, resgatamos suas reflexões sobre a obra de arte na modernidade e as mudanças ocorridas na experiência estética a partir da introdução dos mecanismos de reprodução das imagens. Em particular, destacamos as noções de limiar e fronteira, demonstrando como tais conceitos podem ser explorados pelas artes para criar imagens críticas. Por fim, a função política da obra de arte - apontada por Benjamin como alternativa estética ao mimetismo - será analisada a partir de duas obras que tratam das questões sobre fronteiras e limiares do espaço contemporâneo. A análise desses exemplos segue um método fenomenológico, que procura descrever tanto suas qualidades sensíveis, seus elementos singulares, bem como seus efeitos interpretativos.

Palavras-chave:

Limiar; Fronteira; Artes; Imagens; Walter Benjamin.

Abstract:

This study emphasizes the relevance of Walter Benjamin's thought to the investigation of the communicative role of the visual arts. To that extent, we will review his considerations on the influence of modernity in arts, specially the modifications in the aesthetic experience after the introduction of the mechanisms to reproduce images. This article also debates the concepts of thresholds and borders, demonstrating how these notions, according to Benjamin, can be explored in arts to create critical images. Finally, the political function of the arts - appointed by Benjamin as an aesthetic alternative to *mimesis* - will be analyzed in two works which deal with borders and thresholds regarding the contemporary space. The analysis of these examples will follow a phenomenological method, which seeks to describe their sensible qualities, their unique elements and interpretative effects.

¹ Pesquisa realizada com apoio do CNPq.

² Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
E-mail: danielmeloribeiro@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
E-mail: capanema.leticia@gmail.com

Keywords:

Threshold; Border; Arts; Images; Walter Benjamin.

Introdução

Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. (BENJAMIN, 2007, p. 535)

Como descrever a capacidade singular de uma obra de arte de nos provocar questionamentos sobre o mundo? Essa reflexão ontológica sobre a obra de arte não é nova e já foi tema de inúmeros debates ao longo da história da filosofia ocidental. De fato, a arte pode revelar algo sobre a realidade na qual está inserida, mas de uma maneira muito particular e distinta da ciência, por exemplo. Nesse sentido, a arte não estaria descolada das questões concretas do mundo sensível. Tampouco seria impassível diante do universo técnico dos materiais, dos instrumentos e dos estilos de seu contexto histórico. Mas, ao contrário do conhecimento científico, a arte foge da interpretação unívoca, da resposta simples, das certezas irrefutáveis.

Como qualquer outro objeto do mundo, a obra de arte é um signo carregado de potencial interpretativo, capaz de transportar significados diversos sobre a natureza do universo que representa. No entanto, a intencionalidade do artista - responsável por imprimir na obra um conjunto particular de características materiais - a torna portadora de um entrelaçamento de sentidos que comunicam muito mais incertezas do que afirmações. Isso, no entanto, não a invalida como instrumento semiótico de conhecimento ontológico. Apenas lhe atribui um *status* diferente do discurso que habitualmente utilizamos para falar sobre as coisas do mundo. Mas, justamente por não trazer respostas prontas, o signo artístico nos perturba e nos inquieta.

Dessa maneira, o que faz com que as obras de arte sejam capazes de nos colocar em perturbação, provocando-nos questionamentos sobre certos valores e certezas a respeito do mundo que vivemos? Este breve estudo, portanto, almeja proporcionar reflexões sobre o papel comunicativo das artes visuais no estímulo a novos conhecimentos, de uma maneira que o discurso científico seria incapaz de

alcançar. Em outras palavras, interessa-nos “pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 15).

Sabemos, no entanto, que a resposta para tal questão é ampla, demandando uma investigação muito mais aprofundada das diferentes abordagens filosóficas sobre o tema. Neste breve estudo, buscaremos enfatizar as reflexões de um filósofo em específico - Walter Benjamin - a fim de analisar como obras de arte podem tratar da representação do espaço contemporâneo. Antes disso, faremos um breve comentário a respeito das perspectivas fenomenológicas da arte, para então nos determos com um pouco mais de detalhes na abordagem de Benjamin. Em particular, interessam-nos as discussões sobre *fronteiras e limiares*.

Por uma fenomenologia da arte

Uma visão panorâmica das diferentes reflexões filosóficas sobre a arte elaboradas pelos principais filósofos ocidentais pode ser encontrada em Michel Haar (2000). Segundo esse autor, a tradição filosófica nem sempre compreendeu a arte como instrumento singular de sentido e sensibilidade. Tal noção vem sendo, ao mesmo tempo, construída e contestada pela filosofia desde a Grécia antiga. Para demonstrar esse argumento, o autor realiza um resgate cronológico dos conceitos ontológicos da arte que foram desenvolvidos desde Platão e Aristóteles, passando por Kant, Schopenhauer e Hegel, para alcançar filósofos que desenvolveram abordagens mais fenomenológicas, tais como Schelling, Heidegger e Merleau-Ponty.

De acordo com Haar, somente no final do século XIX é o que centro de gravidade da arte se volta para a obra, materialmente constituída e situada num tempo e num espaço definidos. Até então, as interpretações filosóficas escapavam da obra em si mesma, ora enfatizando a natureza, ora a subjetividade do homem, seja ele o artista ou o apreciador. Haar afirma que o rompimento mais radical com a noção tradicional de estética - que concebia o belo a partir do sujeito - ocorreu em Heidegger. Esse filósofo considerava que o entendimento da arte parte da

efetividade da obra e não na capacidade do artista. A obra de arte é uma matéria dotada de forma que revela uma verdade implícita e não apenas cumpre uma função de representação do mundo. A obra de arte traz à superfície aquilo que está encoberto, latente, revelando, portanto uma verdade maior que estava inacessível. Não é o artista, portanto, que coloca a verdade na obra, e sim o contrário: a verdade representada na obra é que promove o artista. Da mesma maneira, também não é a época que faz as obras de arte. A arte também é responsável por fundar a história, uma vez que a verdade de uma época se revela aos homens através de suas obras. Haar também ressalta a afinidade das ideias de Heidegger na filosofia desenvolvida por Merleau-Ponty. Em sua *Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 2006), o filósofo francês considera a arte como expressão do nosso carnal pertencer ao mundo, cuja verdade inspira o artista. No entanto, a verdade fenomenológica que a arte traduz nunca é objetiva, é somente uma alusão de um mundo parcialmente percebido. É uma espécie de jogo de presença-ausência. Dessa maneira, por exemplo, Merleau-Ponty descreve a pintura como objeto corpóreo que, ao invés de ver o mundo, deixa o mundo ver-se nela.

Apoiado por esses argumentos, Haar posiciona-se a favor de uma postura fenomenológica que concebe a obra como um sentido encarnado, uma união inseparável entre materialidade e significação. Essa tendência, portanto, procura apreender o tom de uma obra a partir de um olhar totalizante e que, sobretudo, não separe conteúdo de forma. Assim, as leituras dualistas que tentam separar sentido da forma, acabam também separando a alma do corpo, enfraquecendo a experiência completa do contato com a arte. Segundo esse autor, as múltiplas manifestações dos objetos artísticos - pintura, música, escultura, arquitetura, gravura etc. - não podem ser dissociadas de seu caráter ontológico, ou seja, “a arte não é vista como objeto de especulação metafísica, mas uma verdade ambígua de nossa relação com o mundo. Toda obra de arte é unidade indissociável do sentido e do sensível” (HAAR, 2000, p. 13).

Haar descreve, brevemente, os passos necessários para se aplicar esse método fenomenológico sobre os objetos da arte. Em primeiro lugar, o autor nos convida a desprender nossos sentidos para olhar e ouvir a obra com toda a nossa

atenção, como se abríssimos nossos poros para captar o que ela tem a nos comunicar. Esse primeiro estágio, no entanto, deve estar livre de qualquer pretensão de nossa parte de sobrepor sentidos interpretativos imediatos ao fenômeno. Esse primeiro olhar que colocamos sobre uma obra de arte demanda paciência e atenção, um exercício que exige uma disposição pré-objetiva anterior à análise determinista dos objetos e das formas. É um esforço que requer um distanciamento da multiplicidade de significados, particularmente forte nas artes figurativas. Em seguida, Haar sugere uma etapa mais detalhista, a fim de descrever a obra em seus pormenores e o clima que dela emana: cores, formas, traços, harmonias e tons. Somente, então, somos convidados a buscar o repertório contextual da obra, identificando o histórico do artista, o estilo a que ele pertence e suas referências externas. Essa última etapa é indispensável, mas não pode ser a única referência interpretativa. Nesse resgate histórico, é preciso estarmos conscientes dos preconceitos de nossa época em relação à noção do belo ou à função da arte. Dessa maneira, a experiência fenomenológica, como um todo, presentifica a materialidade das obras de arte e as torna vivas, contemporâneas.

Diálogos e conexões

A obra de Haar, por ser panorâmica e abordar as principais correntes filosóficas da arte, abre uma série de janelas de diálogo com outros autores que também deixaram suas contribuições para a fenomenologia e a ontologia das obras de arte.

Por exemplo, o método fenomenológico descrito por Haar possui claras semelhanças com os mecanismos de leitura de signos desenvolvido pela semiótica de Charles Sanders Peirce (SANTAELLA, 2005). Baseada em categorias fenomenológicas universais, Peirce também nos convida a “abrir os olhos do espírito e olhar bem os fenômenos e dizer quais suas características” (PEIRCE, 1974, p. 17). Peirce sugere que há três faculdades necessárias para nos guiar nessa tarefa: a primeira seria “a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação” (*ibid*, p. 17), percebendo os

elementos em sua presentidade absoluta, sem distinção, comparação ou referência a qualquer outra coisa. A segunda seria a discriminação determinada e firme dos elementos singulares que compõem a obra. Enfim, a última etapa demanda uma faculdade generalizadora, aquela que busca a compreensão e as relações mediadoras do signo com os referentes do mundo. Essas três faculdades correspondem às categorias que Peirce denominou de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

Haar também dialoga com Walter Benjamin ao levantar a influência das técnicas modernas para levar a arte para além dos museus, galerias, teatros ou concertos, o que, por outro lado, não necessariamente resulta em uma maior familiaridade com os objetos artísticos. Como veremos, por mais que o acesso a uma reprodução técnica permita ao seu apreciador um contato mediado com a obra, a singularidade da arte, seu aqui e agora, faz parte do que Benjamin chamou de *aura*, entendida como uma “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (BENJAMIN, 2012a, p. 108)

Dessa maneira, a obra de arte ressalta certas propriedades que as diferem de outros tipos de manifestações sógnicas: a capacidade ontológica de mostrar-se a si mesma e, ao mesmo tempo, a de suscitar novos sentidos sobre o nosso mundo. Como afirma Didi-Huberman (2013a), tais sentidos não afirmam certezas nem determinam significações, mas se abrem numa verdadeira constelação de possibilidades. Assim, as artes visuais, por exemplo, demandam uma fenomenologia do olhar que operam um movimento constante de transferência, uma espécie de dialética “que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se, antes, ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 24)

Após esse breve panorama sobre o modo fenomenológico de leitura de uma obra de arte, vamos nos aprofundar um pouco mais no pensamento de Walter Benjamin, a fim de iluminar alguns aspectos de seus ensaios sobre esse tema.

Walter Benjamin e a obra de arte

A obra de arte foi um dos temas estudados por esse filósofo alemão, cujos ensaios e teses ainda repercutem de maneira frutífera no meio acadêmico. Em seu ensaio mais conhecido - *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012a, p. 179) - Benjamin argumenta como os aparatos de reprodução mecânica das imagens (em particular, a fotografia e o cinema) influenciaram definitivamente o estatuto da arte a partir da modernidade. Segundo o autor, a reprodutibilidade técnica submeteu as artes a uma profunda transformação, cujos sintomas podem ser detectados no que ele descreveu como *perda da aura*. A singularidade da obra de arte foi abalada pela chegada da fotografia, responsável por introduzir uma lógica de reprodução mecânica que subverteu o chamado valor de culto. Nesse sentido, o acesso à obra - exemplar único e autêntico, tratado como objeto sagrado digno de apreciação religiosa - se banaliza por sua reprodução industrial nas revistas, cartões-postais, *souvenirs*, cartazes publicitários etc.⁴

Porém, uma leitura superficial desse ensaio pode levar ao entendimento equivocado de que Benjamin era um nostálgico, advogando a favor da manutenção o caráter artesanal da arte autêntica e condenando a indústria do entretenimento (tal como repercutiram as críticas de Adorno e Horkheimer, companheiros intelectuais de Benjamin da chamada Escola de Frankfurt). O ponto principal que devemos nos atentar nesse ensaio de Benjamin não está em questionar de maneira “sutil e estéril” (BENJAMIN, 2012a, p. 191) se a fotografia ou o cinema possuem o mesmo valor artístico da pintura, da escultura do teatro ou da música. E sim nas mudanças profundas provocadas em nossa percepção a partir das possibilidades que a fotografia e o cinema introduziram no universo das imagens (SCHÖTTKER, 2012).

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma obra

⁴ Por outro lado, é possível também argumentar que obras-primas *originais*, expostas nos grandes museus do mundo, nunca atraíram tantos visitantes quanto nas últimas décadas. Uma rápida visita à sala onde se encontra a *Mona Lisa* no museu do *Louvre* é suficiente para notarmos que sua capacidade de atração de olhares (físicos e mecânicos) ainda movimenta multidões de turistas.

de arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. (BENJAMIN, 2012a, p. 191).

Quais foram, então, essas mudanças ocorridas na natureza da arte? Um dos aspectos mais notáveis do novo enfoque que as artes plásticas assumiram a partir do século XX (em especial as artes visuais) foi o abandono da função mimética a favor de uma outra postura estética. Mas, qual seria essa outra postura? Que saída a arte poderia encontrar nesse contexto de intensas transformações do período entre-guerras? Como afirma Benjamin:

A partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política. (BENJAMIN, 2012b, p. 18).

Assim, Benjamin aponta para uma saída que, necessariamente, passa pela politização da arte. Para isso, torna-se necessário deixar de lado a ênfase em uma estética imanentista tradicional para alcançar uma postura artística que possa melhor reverberar num contexto de transição: a sociedade capitalista de massa da virada do século (BARRENTO, 2013). E é justamente essa nova práxis política que nos leva à reflexão do conceito de *limiar* em Benjamin.

Walter Benjamin: limiar e fronteira

Em um fragmento de seus inúmeros ensaios, Benjamin (2007) chama a atenção para a necessidade de se diferenciar bem os conceitos de *limiar* e *fronteira*. Vejamos como esses dois conceitos - analisados de maneira instigante por Jeanne Marie Gagnebin (2014) e João Barrento (2013) - são fundamentais para nos aprofundarmos um pouco mais no pensamento de Benjamin e de que maneira eles se conectam com suas reflexões sobre a imagem nas artes plásticas.

Enquanto a *fronteira* designa uma demarcação abrupta e evidente, *limiar* é uma área de transição. A fronteira determina uma clara delimitação de um espaço, através de uma linha de espessura variável, a fim de evidenciar a separação de

dois ambientes: o que está dentro do que está fora, o que está do lado de cá e o que está do lado lá. A fronteira, muitas vezes instituída por regras arbitrárias, não pode ser ultrapassada impunemente. Sua presença imponente, por um lado, deixa bastante claros os limites do conhecimento; mas, por outro, inibe a ultrapassagem. Sua origem etimológica do latim remete aos conceitos de *finis*, *confinium* e, no campo do direito de propriedade, *limes*. Daí a aproximação com a ideia de *limite*, que, apesar da semelhança com *limiar*, possui origens diferentes.

Já o limiar nos aponta para algo distinto. Não somente indica a separação entre dois ambientes, como inclui a noção de transição, mudança gradual, movimento. Diferencia-se também da fronteira por não se apresentar de maneira definida. Trata-se de um conceito que incorpora noções de espaço e tempo (GAGNEBIN, 2014). O limiar, portanto, trata da passagem entre dois extremos, um lugar intermediário que nos permite transitar de um ponto a outro, experimentar gradações, testar forças, sair da zona de conforto, arriscar novas experiências, sem no entanto cair em dicotomias.

Tanto Jeanne Marie Gagnebin quanto João Barrento usam a metáfora do limiar para ilustrar a própria filosofia de Benjamin: um pensador marginal que ousou refletir sobre a experiência do desvio e das incertezas, numa postura intelectual questionadora de tais dicotomias, tão presentes no pensamento ocidental. Segundo Gagnebin, essas oposições artificiais correm o risco de nos proporcionar a confortável ilusão de clareza e de controle sobre os fenômenos do mundo. Por outro lado, não se trata de abandonar a racionalidade, e sim de experimentar o desvio, sem pressupor um resultado “ao qual levaria uma linha reta” (GAGNEBIN, 2014, p. 39-40). Ao falar de limiares, portanto, Benjamin pretendia colocar em evidência uma maneira de se pensar a “multiplicidade e a riqueza do real” através do território incerto da imaginação (*ibid.*, p. 39-40).

De maneira complementar a esse raciocínio, Barrento (2013) classifica Benjamin como um filósofo que se posiciona nas margens, cujo método não separa o pensamento da forma do pensamento. Esse método está orientado não para a construção de esquemas abstratos, mas para “imagens ou quadros mentais” (*ibid.*, p. 13) que produzem sentido através das relações e das montagens. Benjamin, portanto, privilegia os saberes que brotam no espaço entre, nos

deslocamentos sutis entre o próximo e o distante. Em outras palavras, o objeto preferencial do pensamento de Benjamin é o limiar, e sua ciência é um saber dos limiares, um saber das passagens (*ibid.*, p. 115).

A experiência limiar

De acordo com Gagnebin, a citação de Benjamin que abriu o início deste artigo encontra-se no caderno “Prostituição e Jogo”, da obra inacabada *Passagens* (2007, p. 535). Benjamin introduz o tema comentando sobre os *ritos de passagem* - cerimônias ligadas a momentos de transição como a morte, o casamento e o nascimento. “Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares”, afirma Benjamin nesse bloco.

Benjamin retoma o tema da experiência em diversos pontos de sua obra, particularmente em seu ensaio sobre *O Narrador*. Nesse texto, Benjamin (2012a, p. 213) afirma que a experiência narrativa, uma forma “artesanal” de comunicação, tende a se perder na vida moderna, o que faz com o narrador se afaste cada vez mais do nosso convívio. A narração, para Benjamin, é ambígua por natureza e não se esgota jamais em seu conteúdo. A informação, ao contrário, somente tem valor no momento em que traz alguma novidade, por isso é a matéria-prima dos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, noticiários de TV). “O elemento propriamente narrativo deixou de ter a sua função na sociedade industrializada” (BARRETO, 2013, p. 74), cedendo lugar para uma comunicação informativa. Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin vai um pouco além dos limites individuais da experiência: “Essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral” (2012a, p. 124-125).

Em outras palavras, Benjamin já antecipava, na primeira metade do século XX, a aceleração promovida pelo capitalismo global de nossos dias, cuja lógica de funcionamento pressupõe justamente a supressão das transições, das passagens. O ritmo atual de sucessão dos impulsos informacionais que estimulam nossa

percepção sufoca os intervalos, uma vez que “as transições devem ser encurtadas ao máximo para não perdermos tempo” (GAGNEBIN, 2014, p. 38). Em outras palavras, deixamos de nos atentar para a riqueza de sentidos que se manifestam nas experiências limiares, em prol da informação nova e imediata. Esse raciocínio abre portas para pensarmos sobre algumas questões relevantes do mundo atual, sobretudo no que se refere à sobrecarga de informações e à quebra de fronteiras do espaço globalmente conectado.

No entanto, para retomar o tema central desta reflexão, levantamos a seguinte indagação: de que maneira o pensamento limiar de Benjamin pode nos ajudar a compreender a experiência estética nas artes plásticas? Apostamos na hipótese de que um dos papéis das artes visuais consiste em, através de seu viés político, conceber experiências limiares sobre o espaço-entre da contemporaneidade.

Imagens dialéticas, imagens críticas

No contexto das artes plásticas, um dos principais interlocutores de Walter Benjamin na contemporaneidade é Georges Didi-Huberman. Filósofo e historiador da arte, Didi-Huberman propõe uma profunda reflexão sobre o poder das imagens, tomando como objeto de estudos as pinturas e afrescos do Renascimento, o cinema de Pasolini, esculturas modernistas, fotografias de campos de concentração nazistas ou mesmo as pranchas de Aby Warburg. Sua obra trata, essencialmente, do conhecimento pela imaginação, ou seja, da maneira como as imagens podem suscitar novas relações e analogias.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010), Didi-Huberman põe em relevo o conceito de *imagem dialética*, comentado por Benjamin em diferentes pontos de sua obra⁵. A partir da leitura de Proust, Benjamin aprimora sua definição de aura, incorporando a noção de que as imagens não podem ser compreendidas somente através de uma estética da contemplação. As imagens são portadoras de uma tensão dialética que, “como um relâmpago”, estabelecem conexões com a nossa

⁵ Por exemplo, esse conceito aparece no ensaio *Parque Central*, em sua obra sobre Baudelaire e a Modernidade (BENJAMIN, 1991).

memória, retendo o passado, mas ao mesmo tempo, ressignificando o presente (BENJAMIN, 1991, p. 173). Nesse sentido, Didi-Huberman nos lembra que a imagem dialética não pode ser reduzida a um simples gancho para o passado, mas sim uma maneira de transitar entre distâncias para estimular uma interpretação crítica do próprio presente. Daí o duplo movimento de perceber que, ao olharmos para uma imagem, ela nos olharia de volta.

O objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias - as distâncias contraditórias - se experimentariam umas às outras, dialeticamente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148).

Por nos fazer criticar o próprio presente, a imagem dialética é uma fonte de perturbação, de embate, de choque. Sua dimensão de crise não nos leva a interpretações estáveis, mas sim a transformações e a ambiguidades. Assim, a imagem dialética é uma imagem crítica, no sentido de ser uma “imagem que critica a imagem, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (*ibid*, p. 172). Embora reforce a tensão dialética, essa definição não se confunde com polaridade ou dicotomia: interessa a Benjamin justamente o movimento, a transição, ou seja, o método de descoberta que engloba tempo e espaço para criticar o presente. Portanto, o conhecimento pelo limiar.

Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento de outro. Ela é portanto comum ao artista e ao filósofo. Não é mais uma coisa somente ‘mental’, assim como não deveria ser considerada como uma imagem simplesmente ‘reificada’ num poema ou num quadro. Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa. (*ibid*, p. 179).

A partir dessas reflexões, é possível, portanto, complementar a nossa hipótese de que, de acordo com Walter Benjamin, o viés político da arte visual pode ser encontrado na função crítica das imagens dialéticas.

Limiares e fronteiras nas imagens da arte

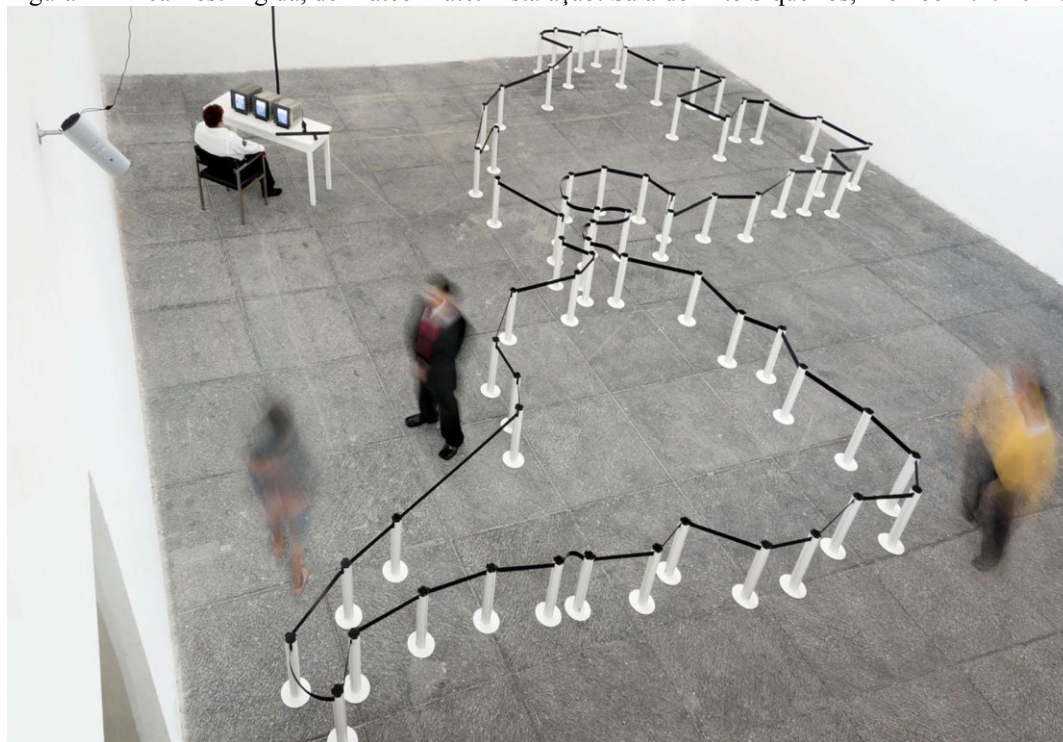
Diante de tais conceitos, cabe-nos demonstrar de que maneira o pensamento limiar de Walter Benjamin pode nos ajudar a explorar imagens artísticas. Para isso, destacaremos, em particular, duas obras de arte que explicitamente abordam o tema das fronteiras.

A figura 1 representa uma fotografia de uma instalação denominada *Área Restringida*, do artista paulista Mateo Maté. A instalação foi montada em um sala retangular onde predominam tons de cinza no piso e branco nas paredes. Atravessando de maneira diagonal duas extremidades desse ambiente, do canto inferior esquerdo em direção ao canto superior direito, destaca-se uma fita preta contínua, sustentada por postes brancos, que desenhavam um polígono fechado de múltiplas faces. Na parte superior esquerda da imagem, num canto da sala, encontra-se uma pessoa sentada em uma cadeira, observando três monitores apoiados sobre uma mesa também branca. É possível notar também, apoiada na parede lateral esquerda, uma câmera de vigilância. A fotografia dessa instalação foi tirada num plano inclinado (*plongée*), de cima para baixo, a partir do alto de uma das paredes da sala, o que permitiu enquadrar quase toda a superfície do ambiente. O acesso do público a essa sala ocorre somente por uma entrada, situada em um dos cantos.

Tal polígono evidencia, de maneira instantânea ao observador da imagem, a representação dos limites territoriais do continente americano (Américas do Norte, Central e do Sul). Como um mapa, a perspectiva inclinada da figura 1 favorece a percepção de que se trata de uma representação do continente americano. O visitante da exposição, por sua vez, teria uma visão mais horizontal, por se situar no mesmo plano que a obra. Logo em seguida o observador percebe que as fitas pretas sustentadas pelos postes brancos são, na verdade, divisórias tipicamente utilizadas para delimitar o fluxo de pessoas em ambientes, tais como filas de espera em aeroportos, bancos, museus, parques de diversão e repartições públicas. As divisórias, no entanto, não possuem abertura para que o visitante da exposição possa entrar no continente. Muito pelo contrário: o artista

explicitamente fecha e cerca as fronteiras da obra, obrigando o visitante a circular por fora da divisória. Além de ser impedido de atravessar os limites desse território demarcado pelo artista, o visitante é submetido ao olhar vigilante dos agentes de segurança: um deles (uniformizado e armado de um cassetete), monitora as imagens que são registradas pela câmera, apontada para o continente. O outro permanece de pé, de costas para a obra, com os braços cruzados à frente do corpo, observando a entrada da sala.

Figura 1 - Área Restringida, de Mateo Maté. Instalação: Sala de Arte Siqueiros, México D.F. 2011.



Fonte: website do artista.⁶

O artista Mateo Maté trata, nesta obra, de questões que envolvem vigilância e fluxos migratórios, tão presentes no debate contemporâneo. Por ser um típico instrumento de controle e restrição de acesso, o uso de divisórias na construção dos limites territoriais do continente denota ao visitante a imediata sensação de proibição, enfatizando a força da arbitrariedade das fronteiras. O próprio nome da obra (*Área Restringida*) indica que se trata de um espaço fechado, cujo acesso não pode ser autorizado a *qualquer* visitante. Além disso, a presença inquietante dos aparatos de vigilância reforça o caráter punitivo da lei

⁶ Disponível em: <<http://www.mateomate.com/area-restringida/>>. Acesso em: 27/02/2016.

que impede o visitante de transgredir o limite da obra e penetrar nesse ambiente criado pelo artista. Assim, a imagem não se apresenta como um mero mapa do continente. Ela nos incita a estabelecer inúmeras conexões com nosso repertório cultural, principalmente a respeito da noção que temos sobre o espaço contemporâneo, das nossas experiências cartográficas anteriores, como também das inúmeras situações em que fomos impedidos de avançar por tais divisórias. Trata-se, portanto, de uma imagem crítica, cujo caráter político induz um movimento de múltiplos significados que nos provoca uma ressignificação do presente.

A figura 2 ilustra a obra *Upotia*, criada pelo artista Nicolas Desplats. Trata-se de seis potes fechados. Cada pote contém um rótulo que cobre toda a sua superfície lateral, contendo o título da obra, em caracteres grandes, como também uma série de outros textos explicativos. As tampas de cada pote exibem imagens de mapas, diferentes entre si, onde é possível perceber típicos elementos da cartografia, como as linhas dos meridianos e dos paralelos, curvas de nível, estradas, nomes de cidades, legendas e fronteiras. Os potes aparentam estar bem fechados e intactos, não demonstrando qualquer sinal de que foram abertos.

Os potes representam típicas latas de tinta geralmente usadas para pintar ambientes. Utilizando um jogo de palavras com *utopia* e *pot* (pote, em francês), a obra *upotia* faz uma clara referência ao conceito de utopia desenvolvido por Thomas More em 1516, um não-lugar (u-topia) inexistente e inacessível. A utopia seria uma sociedade perfeita, modelo de justiça, igualdade e felicidade para seus habitantes. Desde então, a palavra utopia passou a significar uma espécie de sonho impossível, uma ilusão que não encontra respaldo na realidade. Entre o título *upotia*, no topo do rótulo, é possível identificar os textos Mapa Topográfico Líquido (*Carte Topographique Liquide*) e Pintura em Laca Foto-Reveladora à Água (*peinture laque photo-révélatrice à l'eau*). Cada pote contém o nome de ilhas que se situam entre as cidades de Marselha (onde vive e mora o artista) e Toulon, cidade onde ocorreu a exposição (MONSAINGEON, 2013).

Figura 2 - *Upotia: les îles de PACA*, de Nicolas Desplats. Instalação criada para a exposição Mappamundi, realizada no Hôtel des arts de Toulon, França, 2013.



Fonte: website do artista.⁷

Upotia representa o sonho enlatado de uma cartografia perfeita, que permitiria ao cartógrafo saciar seu desejo de traçar a fronteira ideal e delimitar o espaço à sua própria maneira. Dentro de cada lata encontraríamos a promessa de um novo território, capaz de cobrir as imperfeições da nossa realidade e renovar nossas esperanças sobre o futuro. O artista também evoca uma reflexão sobre a banalização dos mapas, que se tornam um tipo de produto comercial vendido em prateleiras, prometendo revelar verdades sobre o nosso mundo. Nessa obra, portanto, a crítica do artista ocorre pelo mecanismo da ironia, uma vez que a impossibilidade de se alcançar a utopia é questionada pela promessa de um falso produto de efeitos milagrosos.

Embora o tema das fronteiras seja central nas obras de Mateo Maté e Nicolas Desplats, a maneira como os artistas questionam a rigidez desse conceito evidencia justamente a relevância dos limiares. A imposição dicotômica da fronteira - ilustrada na primeira obra pela oposição permissão/proibição e na segunda obra pela oposição entre realidade/utopia - é duramente criticada. Mesmo

⁷ Disponível em <<http://documentsdartistes.org/artistes/desplats/repro4-3.html>>. Acesso em: 04/02/2016.

que ambas as obras reconheçam a força da fronteira na contemporaneidade, elas oferecem rotas alternativas para o observador que busca uma experiência limiar. Essas alternativas, no entanto, não se apresentam como respostas prontas ou afirmações assertivas. Pelo contrário, por se tratar de arte, valoriza-se a comunicação de sentidos através da multiplicidade de interpretações, sejam elas de caráter sensível ou lógico.

Conclusões: a experiência limiar nas artes

Os exemplos acima evidenciam a conexão que as obras de arte estabelecem com a realidade espacial ao nosso redor. Em termos semióticos, trata-se de uma mediação que tem potencial para provocar efeitos interpretativos particulares na mente de seus observadores, em função da maneira como o signo artístico trata o objeto representado. Contudo, a abordagem fenomenológica descrita no início deste artigo nos lembra que esses efeitos interpretativos não se restringem a sentidos lógicos trabalhados somente pela razão. Os signos artísticos, sobretudo, são potencialmente hábeis em estimular qualidades sensíveis, cujos efeitos perceptivos não devem ser desprezados como fontes de conhecimento.

Como vimos, Walter Benjamin não foi o único filósofo a tratar da percepção estética na arte sob esse viés. No entanto, quando analisados à luz de seu pensamento, esses efeitos interpretativos gerados pelas obras acima nos ajudam a elucidar certas visões críticas sobre o espaço contemporâneo, em particular as questões como vigilância, fluxos migratórios, utopias e arbitrariedade de fronteiras. Tais visões críticas são motivadas pelo caráter dialético dessas imagens, fontes de perturbações e inquietações que, ao mesmo tempo, comunicam sentidos e estimulam nossa sensibilidade.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. In: BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (Org.). Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa oficial, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaios sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WSF Martins Fontes, 2006.

MONSAINGEON, Guillaume. **Mappamundi**: art et cartographie. Marseille: Éditions Parenthèses, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. 36

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Recebido em: 09.04.2016

Aceito em: 05.07.2016