

Walter Benjamin e a figura do artista na modernidade

Walter Benjamin and the artist's figure in modernity

Allan André LOURENÇO¹

Resumo

Os trabalhos de Walter Benjamin sobre a lírica de Charles Baudelaire possuem como plano de fundo a experiência de se viver nas grandes cidades. O impacto da urbanização na Paris do século XIX provocou uma mudança radical da experiência da vida cotidiana. A expansão das cidades levou conjuntamente ao dilatamento das mensagens visuais. Esse bombardeamento de imagens nas metrópoles trouxe como seqüela a fragmentação da experiência visual, ou aquilo que Benjamin ilustrou como a perda da aura. Resgatar da totalidade acinzentada da modernidade o prazer de olhar foi um trabalho captado por artistas ímpares ao longo da história. O próprio Benjamin identificou alguns destes, tais como Constantin Guys, Honoré Daumier e os membros do surrealismo. Em vista disso, o presente artigo visa contextualizar o trabalho benjaminiano acerca de sua crítica da cultura, consubstancialmente a uma análise iconológica de algumas obras dos artistas mencionados, buscando captar as percepções que tiveram de seu contexto histórico.

Palavras chave: Arte. Charles Baudelaire. História, Modernidade. Walter Benjamin.

Abstract

Walter Benjamin's works about the Charles Baudelaire's lyric have as background the experience of living in big cities. The impact of urbanization in the XIX century's Paris provoked a radical change of experience of the quotidian life. The towns's expansion carried along to the enlargement of visual messages. The high increment of images on metropolis bring as sequel the fragmentation of visual experience, or what Benjamin called of zephyr loss's. To ransom from the gray totality's modernity the pleasure of looking was a work captivated by odd artists alongside history. The very Benjamin identified some of these, like Constantin Guys, Honoré Daumier and the members of surrealism. In view of that, the present article look forward to contextualize the benjaminian work about his culture criticism, along with a iconologic analysis of some art work of the mentioned artists, searching to captivate the perceptions that they had of their historical context.

Keywords: Art. Charles Baudelaire. History. Modernity. Walter Benjamin.

¹ Graduando do Curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Membro do Grupo de Pesquisa "Ética, política e religião: questões de fundamentação" da PUC-Campinas. E-mail: allan.al@puccampinas.edu.br

Introdução

A relação de Walter Benjamin com a lírica de Charles Baudelaire correspondeu ao seu momento intelectual mais maduro. Sua primeira publicação a esse respeito se refere a uma *exposé* intitulada *Paris, a capital do século XIX*, escrita no ano de 1935 sob o pedido de Max Horkheimer e Jackson Pollock, diretores do Instituto de Pesquisa Social. A referida *exposé*, que ganharia uma segunda versão em 1939, consistia numa apresentação resumida do projeto das Passagens, seu mais importante trabalho que pretendia publicar em livro.

As dificuldades com o financiamento desse projeto, somadas às incertezas de conclusão levaram a Benjamin destacar o Baudelaire de seu projeto maior: uma reconstrução histórica e filosófica do século XIX. Nesse sentido, considerando a incompletude de seu plano, o histórico bibliográfico deixado por Benjamin se resume a uma significativa porção de ensaios sobre o poeta parisiense. Entre eles *A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire* – texto profundamente criticado por Theodor Adorno –, e *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, seu último trabalho sobre o mesmo, o qual conseguiu terminar no início do ano de 1939 e publicar na Revista do Instituto de Frankfurt (*Zeitschrift für Sozialforschung*).

Em cartas remetidas a Max Horkheimer, Benjamin delineou seu propósito com o Baudelaire. Sua intenção era inseri-lo no quadro do século XIX, a marca que o poeta deixou “tem de se distinguir de forma tão clara e intata como a de uma pedra que esteve durante décadas no seu lugar e que um dia deslocamos para o lado” (BENJAMIN, 2015, p. 226).

Desde seu primeiro escrito, as noções de *spleen* e *ideal* utilizadas por Baudelaire em sua lírica retornam como modelo explicativo do século XIX. O *spleen* consiste no sentimento de catástrofe permanente promovido pelo progresso, o qual Baudelaire perseguiu com todo seu ódio, catástrofe a mesma que estilhaça o *ideal*, enquanto imagem utópica da história. Há, para Benjamin, uma relação ambígua fundamental nesse campo relacional: ao mesmo tempo em que a modernidade ergue escombros pela história (*spleen*) ela planta em seu seio a imagem dialética, que é utópica, onírica: “a ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade.

Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica” (BENJAMIN, 2006, p. 48).

A urbanização desenfreada de Paris ao longo do século XIX promoveu uma mudança radical nas relações sociais. Benjamin interpretou esse processo, parafraseando o poeta francês, como o desaparecimento da aura: a destruição da experiência visual e o triunfo da efemeridade, do choque. Contudo, longe de se assentar em algum tipo de fatalismo, tanto Benjamin como Baudelaire captaram a imagem de artistas que representam um impasse a esse processo, haja vista o resgate que estabelecem em face do *flâneur*. A flânerie marca o triunfo do prazer de olhar, ela celebra a distração, ela marca a posse da individualidade do artista nas cidades.

Nesse sentido, o presente artigo busca refletir as consequências da literatura benjaminiana sobre Baudelaire para o entendimento da modernidade e como ela contribuiu para a construção da figura de artistas como Constantin Guys, Honoré Daumier e Max Ernst, artistas que experimentaram uma forma diferente de encarar o moderno, distantes do choque e próximos da embriaguez, da politização da arte.

Experiência da aura, vivência do choque

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin traçou um diagnóstico interessante sobre a arte na modernidade. Partindo de um estudo materialista das técnicas de produção e reprodução da arte na história, ele se apoiou numa prosa baudelairiana para constatar que a obra de arte perdeu sua função ritual nos dias atuais. Pode-se, então, falar de uma perda da aura artística:

– O quê? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me!
– Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê!

– Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado.
– Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegra pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser! (BAUDELAIRE, 2011a, p. 215).

Nesse sentido, Benjamin introduziu o conceito de aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). É o contato da obra de arte com a tradição, caracterizado pelo culto religioso que lhe era indissociável. Ela recolhe-se em si mesma pela apreciação que o tempo lhe proporcionara. Contudo, o surgimento das técnicas de reprodução da arte implicou em um processo de emancipação da arte em relação ao culto; logo, aumentaram as ocasiões para que a obra fosse exposta e aproximada ao público (GATTI, 2008).

Uma explicação mais esmiuçada sobre a consistência da experiência da aura foi descrita por Benjamin em seu ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*. Neste texto, a aura foi retratada como uma percepção onírica que o sonho faz de modo tão preciso: “as coisas que eu vejo veem-me, tal como eu as vejo” (BENJAMIN, 2015, p. 144). Esse fenômeno do olhar é característico de alguns poemas do *ideal* de Baudelaire, a exemplo do soneto *Correspondências*². No entanto, quanto mais o poeta reconhecia a distância desta experiência, mais sua obra se aprofundava em direção ao declínio da aura³: “o que acontece é que a expectativa criada em relação ao olhar humano não é correspondida. Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar” (BENJAMIN, 2015, p. 145). A aproximação da obra de arte às massas pela técnica dissolveu a experiência da aura, que era justamente a possibilidade de suprimir a distância na troca de olhares. Destruir a aura é empobrecer a experiência da distância (GATTI, 2008).

² A primeira estrofe do soneto *Correspondências* ilustra de forma precisa a experiência da aura: “A Natureza é um tempo onde vivos pilares/Por vezes dão a ouvir palavras muito estranhas;/Nas florestas de símbolos o homem se emaranha/Que o observam com olhos bem familiares” (BAUDELAIRE, 2012, p. 31).

³ Em seu ensaio, Benjamin fez uso de uma estrofe de Baudelaire bastante expressiva a respeito do declínio da aura: “Adoro-te tal como a abóbada noturna,/Ó vaso de tristeza, ó grande taciturna,/E te amo tanto mais se tu foges de mim,/E pareces-me, enfeite das noites sem fim,/Mais ironicamente as léguas cumular/Os meus braços de esfera azul a esperar” (BAUDELAIRE, 2012, p. 47).

A técnica, portanto, longe de corresponder aos pressupostos positivistas de neutralidade e progresso, foi desvelada por Benjamin enquanto motor de empobrecimento da experiência: “uma miséria totalmente nova se abateu sobre o homem com esse desenvolvimento monstruoso da técnica” (BENJAMIN, 1986, p. 195). No lugar da experiência da aura, a modernidade criou a vivência do choque:

O organismo está dotado de reservas de energias próprias e tem sobretudo de se preocupar com a proteção das formas particulares de transformação dessa energia que nele atuam, defendendo-as da influência uniformizadora, e portanto destrutiva, das energias muito mais poderosas que atuam no exterior. A ameaça que vem dessas energias é a dos choques. Quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques (BENJAMIN, 2015, p. 112).

A nova configuração das relações sociais provocadas pela crescente urbanização de Paris alterou não somente a vida do poeta⁴ como também a do trabalhador urbano: “o trabalhador não especializado é o mais degradado por essa forma de domesticação pela máquina. O seu trabalho é refratário a qualquer forma de experiência, com ele a aprendizagem prática perdeu todos os seus direitos” (BENJAMIN, 2015, p. 129). Consoante Jaeho Kang (2009), houve uma influência nítida da sociologia urbana de Georg Simmel, que tratou de investigar a cultura da metrópole, também sobre o signo do choque.

Georg Simmel (2005) constatou que as grandes cidades promoveram sobre os indivíduos uma forma de intensificação da vida nervosa. A lógica do mercado capitalista promoveu o império das relações de entendimento e a anulação das relações de ânimo. Isto é, os indivíduos da metrópole caracterizar-se-iam pela incapacidade de reação aos estímulos exteriores, uma atitude de reserva denominada pelo caráter *blasé*: uma totalidade acinzentada e baça que estimula constantemente a renúncia à reação como forma de proteção.

⁴ Há alguns poemas nos quais Baudelaire se defronta com a vivência do choque. Ela é dada em sua lírica pela metáfora do esgrimista, que reage com rápidos reflexos a cada golpe externo que recebe: “Pela velha avenida, onde pende aos tuguírios/muita persiana, abrigo de atos espúrios,/Quando esse sol cruel bate em raios fatais/Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,/Exerço-me sozinho a fantástica esgrima,/Cheirando em todo canto os acasos da rima,/Tropeçando em palavras como em chão calçado,/Chocando muita vez em verso já sonhado” (BAUDELAIRE, 2012, p. 104).

A natureza da vivência moderna foi interpretada, portanto, como a postura de insegurança promovida decorrente de um superestímulo visual. A urbanização desencadeou uma mudança substantiva da cultura visual nas cidades: “o olhar que procura segurança dispensa a divagação onírica na distância e pode chegar a sentir algo como prazer na sua desvalorização” (BENJAMIN, 2015, p. 147). Surge, então, a figura da multidão, das massas, fenômeno essencialmente moderno. No entanto, foi justamente nesse contexto que as imagens dialéticas benjaminianas tomaram cores, e no seio das multidões – da criação do ser impessoal pelo espetáculo que a cidade lhe oferece – a figura do *flâneur* surgiu, marcando, ainda, a posse de sua individualidade e idiossincrasia, enquanto a do basbaque desaparecia.

Com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra seu triunfo. A experiência do olhar nas cidades fez com que os poetas encontrassem “o lixo da sociedade nas ruas, e é também ele que lhes oferece sua matéria heroica” (BENJAMIN, 2015, p. 81). O olhar do *flâneur* esteve presente na imagem de figuras ímpares, a exemplo de Constantin Guys, Honoré Daumier e os membros da vanguarda surrealista, que se opõem ao ritmo desenfreado do progresso, da produção, enfim, do capitalismo (KANG, 2009).

Política e embriaguez

Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin foi além da constatação da perda da aura artística e das relações mágico-religiosas entre as pessoas e a obra. A perda da aura, a rigor, além de marcar a destruição da experiência promoveu em consonância uma mudança funcional da obra de arte: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, p. 171-172). Esta práxis política, contudo, possui duas manifestações distintas na modernidade, conforme esclareceu no fim deste mesmo ensaio. Pode-se falar de uma estetização da política e de uma politização da arte.

Enquanto a estetização da política garante que a reprodução em massa corresponda à reprodução das massas, a politização da arte, por outro lado, implica no processo de libertação da condição de massa. Em seu ensaio *d’O Surrealismo* podemos encontrar algumas colocações mais detalhadas sobre essa característica libertária da

arte, que pode ser resumida pela seguinte máxima: “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p. 33).

A característica da embriaguez apareceu nesse texto como um dos elementos fundamentais para se refletir a proposta de politização da arte. O entendimento que Benjamin possuía desse termo também teve íntimas inspirações baudelairianas. Em seu ensaio *Poema do haxixe*, Baudelaire definiu a embriaguez nos seguintes termos:

A embriaguez, em toda sua duração, será apenas, é verdade, um imenso sonho, graças à intensidade das cores e à rapidez de concepções; mas guardará sempre a tonalidade particular do indivíduo. O homem quis sonhar, o sonho governará o homem; mas este sonho será o filho de seu pai. O ocioso esforçou-se por introduzir artificialmente o sobrenatural em sua vida e em seu pensamento; mas, após tudo e apesar da energia accidental de suas sensações, ele continua sendo o mesmo homem aumentado, o mesmo número elevado a uma altíssima potência (BAUDELAIRE, 2011b, p. 22).

Nesse sentido, há consideráveis afinidades entre as noções de ócio, embriaguez e *flânerie*, conforme o próprio Benjamin destacou: “o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados” (BENJAMIN, 1994, p. 33). Pode-se, então, concluir que as práticas artísticas dos autores ovacionados por Benjamin e Baudelaire caminharam nessa mesma direção. Foram artistas que se dedicaram a uma forma de experiência praticamente morta nas metrópoles e justamente por isso são iluminados, são as imagens dialéticas que a própria modernidade produziu.

A figura do artista

Constantin Guys e Honoré Daumier foram dois dos artistas plásticos de maior destaque em um dos ensaios baudelairianos sobre a modernidade. Do outro lado, os membros da vanguarda surrealista – em especial os literatos – foram saudados por Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo mencionado anteriormente. De fato, as produções desses artistas são expressivamente diferentes uma das outras; além disso, a proposta de leitura da modernidade de Benjamin, por mais que seja inspirada no poeta francês, excede seus limites heurísticos. Isso implica em dizer que a dimensão política da arte é muito mais manifesta na arte surrealista e no trabalho benjaminiano do que em

Baudelaire. O grande trunfo dos escritos baudelairianos sobre arte reside na inovação do tratamento do conceito de belo: “não só o belo é interessante, mas também o presente que o produz. Pode-se dizer assim que o belo funde-se com o histórico” (GATTI, 2009, p. 160).

Diferentemente de Guys, Daumier e Ernst assumem notoriamente um compromisso político, ao passo em que o desenhista de *croquis* se limitava aos aspectos efêmeros da modernidade. De todo modo, uma análise iconológica de suas produções fornece significativas experiências para uma pesquisa qualitativa com imagens. Consoante Weller e Bassalo (2011), a imagem foi negligenciada no contexto dos métodos de pesquisa qualitativa, o que soa de forma contraditória se considerar o contexto hipervisual que vivemos atualmente. Segundo as autoras, a imagem tem o “poder de materializar aos olhos o que não está materialmente ao alcance das mãos” (WELLER; BASSALO, 2011, p. 286).

Desse modo, no ânimo de fomentar as pesquisas qualitativas das imagens, propõem-se três análises iconológicas dos referidos artistas. Para tanto, recorre-se aos pressupostos metodológicos reformulados por Ralf Bohnsack (2007), o qual retomou as teorias da iconologia de Erwin Panofsky e ao método documentário de Karl Mannheim para realizar uma análise documental através das imagens:

A grande contribuição da iconologia de Panofsky - que, salvo algumas exceções, não foi introduzida nas Ciências Sociais e na Educação - foi justamente sua revelação do habitus, ou seja, do ‘sentido do ser’ (Wesensinn) e do sentido documentário (de um período histórico como o Renascimento, por exemplo), através de analogias ou homologias entre diferentes mídias e diferentes formas de representação de uma época: da literatura à pintura e arquitetura não deixando escapar a música (BOHNSACK, 2007, p. 293).

Constantin Guys

Figura 1 – *Reception*, Constantin Guys, c. 1850



Fonte: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14833>

No que se refere à primeira parte do método, pode-se dizer que se trata de um *croqui* (esboço) de uma festividade formal parisiense e relativamente numerosa. O desenho de Guys é composto por sete adultos, sendo eles duas mulheres e cinco homens. Há uma separação grosseira entre primeiro e segundo plano, levando em consideração a baixa focalização nos dois homens adultos do canto superior direito do desenho. No primeiro plano, ao centro, temos as figuras mais detalhadas e iluminadas representadas pelas mulheres, ao passo em que os demais homens do primeiro plano as circundam. A proximidade dos corpos sugere que o espaço ocupado por eles era relativamente pequeno, sugerindo que o ambiente estava ocupado por mais pessoas. Essa afirmação ainda é reforçada pela ausência quase completa de elementos no terceiro plano, o que torna quase todo o espaço do desenho ocupado pelas cinco pessoas no primeiro plano.

Com relação à análise dos elementos iconográficos, pode-se notar que não houve uma preparação para a composição da obra, tanto pelo desenhista quanto pelos

personagens em evidência. Isso pode ser observado tendo em vista o ambiente de descontração entre os representados. Nenhum dos homens e mulheres em primeiro plano dirige seus olhares para o desenhista. Há um enfoque em dois interstícios sociais em primeiro plano, no qual o primeiro se refere aos dois homens e a mulher à esquerda, enquanto os segundo se delinea pelo homem e pela mulher à direita. A direção dos olhares entre esses personagens indica que estavam conversando em tom displicente e não repararam que estavam sendo retratados, levando a concluir também certa aleatoriedade do desenhista em recortar a referida cena da festividade.

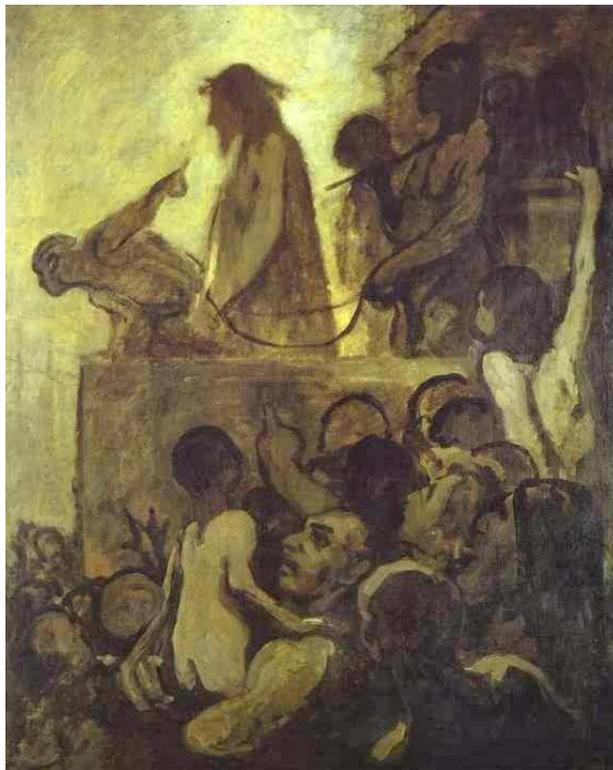
A composição da imagem está marcada pela escolha de um ambiente fechado com praticamente nenhuma referência acerca do local. Sua composição planimétrica se limita a duas linhas horizontais praticamente retas que se destacam entre os joelhos e cabeças dos personagens em primeiro plano, colocando-os todos em mesmo nível na composição. A linha vertical, logo à direita do rosto do segundo homem em primeiro plano indica a profundidade do ambiente, apontando o limite das paredes que os cercam.

A partir da aplicação da perspectiva, nota-se que os homens de modo geral estão mais desfocados e representados por menos cores e traços. Logo, o centro perspectivista não está centrado em todo o grupo, mas nas mulheres. Toda a composição sugere, assim, que as mulheres são os centros das atenções nesse evento e que, portanto, estariam sendo cortejadas pelos cavalheiros ao seu redor, como a pose do homem à direita da imagem sugere.

Pode-se afirmar que o poder aquisitivo deste grupo é informado pela forma como estão trajados para essa festividade, indicando que representam membros de condição econômica privilegiada. O desenho indica, ainda, que o desenhista teve a intenção de resguardar para outros seu retrato dos costumes parisienses de sua época. Os traços rápidos e generosos apontam para o movimento constante dos personagens que não se dão conta do retrato feito às pressas. Os maiores destaques para as roupas do que para os traços do rosto e do corpo apontam também para a preocupação do artista em registrar a moda prevalecente neste período. Aos homens camisa social, colete, terno e gravata. Às mulheres, vestidos que exaltam o seio e os ombros, além de comprimento longo e volumoso.

Honoré Daumier

Figura 2 – *Queremos Barrabás*, Honoré Daumier, c. 1850



Fonte: <http://migre.me/vJ6xy>

Referente à primeira etapa do método, pode-se observar que se trata de uma pintura em tela que retrata um evento envolvendo uma quantidade extremamente numerosa de indivíduos, impossível de dizer ao certo quantos são. Cerca de três quartos da tela são compostos por essa extensa quantidade de indivíduos, os quais não dão para distinguir seu gênero nem sua idade, devido à forma pela qual foram retratados. Contudo, há uma espécie de suporte ao centro da tela que realiza uma divisão entre o numeroso contingente de indivíduos. Acima dele à direita se encontram representados indivíduos um tanto quanto diferentes dos dispostos abaixo do suporte. Estes possuem algum tipo de adorno em suas cabeças e portam objetos compridos em suas mãos, o que sugere que cumprem algum papel nesse evento além de expectadores, tais como os indivíduos do plano inferior da tela. Na parte superior esquerda se encontram os dois

indivíduos mais detalhados da pintura e, também, isolados dos restantes. A posição privilegiada que ocupam na cena sugere se tratar dos protagonistas do referido evento.

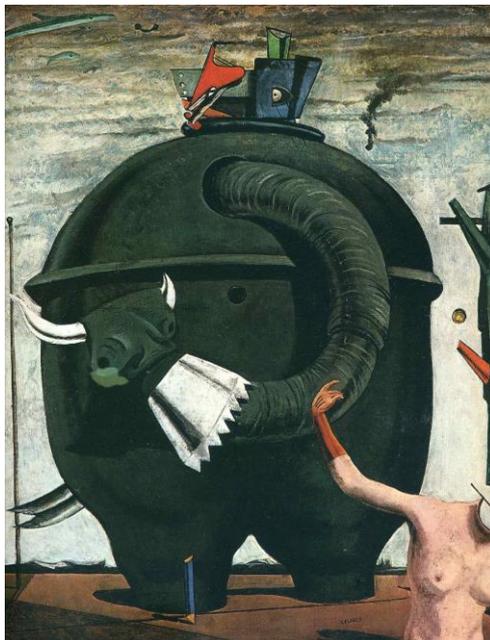
A pintura é composta por uma pequena paleta de cores que varia entre o amarelo, o marrom e o preto. A silhueta do homem que ocupa o centro da imagem é composta por um adorno que circunda sua cabeça, além de possuir barba e uma vestimenta comprida única que se estende do pescoço aos pés. Ao redor dessa silhueta, ao horizonte, observam-se os pontos mais luminosos da tela, revestindo-o uma espécie de aura iluminada. O outro corpo em destaque mais à esquerda apresenta pouquíssimos detalhes e uma postura demasiado contraída e esguia, os traços que o formam sugerem que está nu. Deste corpo saem duas linhas pretas espessas em direção à mão de um dos homens posicionados logo atrás desses dois personagens. Nesse sentido, esse personagem assume caracteres animais, tais como a nudez exposta e seu tratamento como um animal que precisa ser controlado por rédeas.

Algumas mãos dos indivíduos do plano inferior da tela estão apontando para um dos dois personagens em destaque, o que corrobora com o título da obra “Queremos Barrabás”, o título nada mais é do que o grito de escolha entre um desses personagens: o animal ou a silhueta iluminada. Se tratando, portanto, de alguma espécie de julgamento, a forma como o artista ilustrou a multidão aponta para uma crítica que o mesmo fez da escolha destes. Ao utilizar pouquíssimas cores, traços grosseiros e pouco detalhados para esses indivíduos, o artista fez questão de ressaltar o caráter amorfo, repugnante e fraco do público (e juiz) desse espetáculo. A deformação desses personagens é antes uma deformação moral que propriamente física, manifestando a facilidade de manipulação e controle que pode ser exercido sobre a multidão.

A obra buscou simbolizar, assim, uma das passagens bíblicas mais famosas referentes à condenação de Cristo e a libertação do criminoso Barrabás, conforme o título indica. A pintura aponta, portanto, a uma atitude política dentro do campo das artes ao deformar tecnicamente elementos corpóreos para estabelecer uma crítica profunda a um fenômeno social cada vez mais crescente com a urbanização da metrópole parisiense no século XIX: as multidões. O artista, portanto, não buscou retratar uma cena bíblica em si, mas a partir dela exprimir visualmente o seu significado moral: o comportamento tolo e ignorante da multidão em se alinhar às decisões dos poderosos a ponto de absolver um demônio e castigar um santo.

Max Ernst

Figura 3 – *Celebes*, Max Ernst, 1921



Fonte: <http://thirddime.com/arts/max-ernst-the-elephant-celebes>

A pintura em tela de Max Ernst se refere a um universo onírico, criado pela imaginação do autor. Os elementos presentes na obra mesclam objetos reais de tal forma que não há como encontra-los na realidade. O cenário é composto por um chão de terra e um grande céu texturizado com dois peixes nadando em seu lado superior esquerdo. Quase toda a tela é tomada por uma imensa figura preta, semelhante a um elefante. Ela possui duas grandes pernas cilíndricas que a sustentam além de uma espécie de tubo que sai de sua parte superior e termina com duas presas, criando uma tromba sem começo nem fim. Há também, do outro lado dessa criatura outro par de presas, sugerindo que a face dessa criatura esteja oculta ao expectador. Mais próximo ao artista há a presença de um corpo humano sem a cabeça, no canto inferior direito. Além disso, alguns objetos díspares completam o ambiente da cena.

Na parte superior da grande criatura há uma série de elementos geométricos que não são encontrados *in natura*, assim como o grande elemento cilíndrico branco que reveste a tromba da figura. Isso leva a entender que a criatura é uma criação humana.

Nesse sentido, ela alude a um tanque militar e esse elemento mecânico em suas costas faz referência à torre do canhão do veículo de guerra. O corpo sem cabeça foi pintado em tons esbranquiçados, sugerindo se tratar de carne morta. O céu, conjuntamente, foi pintado por uma série de texturas e cores, sugerindo um ambiente tempestuoso e caótico.

A mistura de objetos heterogêneos para compor essa espécie de elefante contrasta com as cores fortes e precisas utilizadas em seu corpo, conferindo-lhe um aspecto metalizado. Contudo, as ondulações pintadas nas pernas revelam a organicidade desse fenômeno mecânico. Curiosamente, a cabeça na qual brotam os chifres do estranho tubo se assemelha a um manequim feminino com os seios achatados.

Essa profusão de imagens oníricas aponta para uma crítica bastante comum entre a *intelligentsia* alemã desse período, a saber, a condenação ao militarismo. As consequências econômicas, sociais e políticas decorrentes da Primeira Guerra Mundial foram profundamente horripilantes para a população europeia em geral e, em especial, para a derrotada Alemanha. O cenário dessa época era de profundas críticas à guerra e ao desenvolvimento bélico, que desencadearia aspectos cada vez mais bárbaros para toda a sociedade. A obra de Ernst ressaltou esse compromisso político e crítico a respeito das consequências negativas da guerra, mostrando-a em forma de pesadelo. A pintura é a incorporação social do marasmo encarnado em cada indivíduo europeu.

Considerações finais

O objetivo deste artigo foi traçar um dos possíveis percursos dentro da literatura benjaminiana para compreender a sua visão de artista na modernidade. Através de seus estudos sobre a lírica de Baudelaire, foi possível constatar a significativa – e caótica – mudança decorrente do processo de expansão das cidades e o afloramento da modernidade. As consequências desse processo se resvalam na destruição da experiência visual e na criação das multidões, enquanto entes amorfos e manipuláveis pelos dominantes.

Propõe-se, conforme argumentado neste texto, que a dimensão política da arte passe a ser um dos elementos fundamentais para vislumbrar a subversão da vida moderna assentada no choque e na dominação política e econômica. Para tanto, a figura

do artista deve incorporar essa dimensão política, a fim de reverter as consequências negativas de nossa civilização travestida de barbárie. Os artistas incorporados nesse trabalho, em especial Daumier e Ernst foram notáveis exemplos de politização política, captando de maneira crítica e subversiva seus respectivos contextos históricos.

Referências

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris**. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2011a.

BAUDELAIRE, C. **Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho**. Porto Alegre: L&PM, 2011b.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.

BENJAMIN, W. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOHNSACK, R. A interpretação de imagens e o método documentário. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 18, p. 286-311, 2007.

GATTI, L. F. O *ideal* de Baudelaire por Walter Benjamin. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 127-142, 2008.

GATTI, L. F. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 119, p. 159-178, 2009.

KANG, J. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Novos estudos**, n. 4, p. 215-233, 2009.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, n. 11, v. 2, p. 577-591, 2005.

WELLER, W.; BASSALO, L. M. B. Imagens: documentos de visões de mundo. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 28, p. 284-314, 2011.