

Benjamin, Derrida e Agamben: para um conceito de arte

Benjamin, Derrida and Agamben: towards a concept of art

Amanda Nascimento

Resumo: Um dos conceitos mais debatidos entre os teóricos literários é o de “arte”. Desde a discussão do que Walter Benjamin chama de “aura da obra de arte” ao que poderia ser considerado arte na “era da reprodutibilidade técnica”, definir o que é uma obra de arte e o que a distingue de um mero produto é um desafio. Neste ensaio, compusemos um diálogo entre Benjamin, Derrida e Agamben para propor um possível conceito de “o que é arte?”, e como a Literatura, ao exemplo de Odradek, personagem de Kafka, se insere nesse contexto.

Palavras-chave: Arte; Benjamin; Derrida; Agamben; Literatura.

Abstract: “Art” is one of the most debated concepts in the realm of literary theory. From Walter Benjamin’s consideration of the “aura of the work of art” to what “art” would encompass in the age of its mechanical reproducibility, it is difficult to define a work of art while distinguishing it from a mere product. In this essay we examine the liaison between Benjamin, Derrida and Agamben in providing a possible concept for what “art” is. We also discuss the role of Literature in this context through the example of Kafka’s character Odradek.

Keywords: Art; Benjamin; Derrida; Agamben; Literature.

Popularmente, utilizamos a palavra “arte” nas mais diversas situações. “Isso não é um corte de cabelo, é uma obra de arte”, “Esse menino só sabe fazer arte”, “Ser professor é uma arte”. Nem sempre paramos para pensar o porquê de nos referirmos à “arte” nesses tantos contextos. Em uma análise breve, no primeiro exemplo, “arte” refere-se a um corte de cabelo diferente, e que provavelmente deixou a cliente muito bonita. O menino arteiro é o que foge do padrão, apresentando um comportamento inquieto, transgressor. Enquanto ser professor, é considerado uma tarefa difícil, uma função que “não é para qualquer um”. Se a palavra “arte” propagou-se para uma infinidade de “expressões”, estaria a obra de arte ainda em seu imaculado espaço, o museu? Bem, essa resposta depende do que se pode chamar de “obra de arte”. Para pensarmos essa questão, esse ensaio dedica-se a um possível conceito sobre o que é “arte”.

Para tal, pesquisamos alguns teóricos que propuseram suas percepções sobre a temática: Walter Benjamin, Jacques Derrida e Giorgio Agamben são os principais nomes que compõem esse estudo. Valemo-nos também do artigo publicado na *Revista Espaço Acadêmico*, da Universidade Federal de Uberlândia: *O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada*, de Talitta Tatiane Martins Freitas¹, para dialogar com o cenário em que a arte se insere no

¹Talitta Tatiane Martins Freitas é doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), foi bolsista da Capes e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac).

período pós Segunda Guerra Mundial. De início, optamos por uma definição objetiva, porém também pluralizada. O dicionário *Michaelis* apresenta a seguinte definição para “arte”:

Conjunto de regras para dizer ou fazer com acerto alguma coisa. Livro ou tratado que contém essas regras. Obra didática, que contém os princípios de alguma disciplina. Execução prática de uma ideia. Saber ou perícia em empregar os meios para conseguir um resultado. Filos Complexo de regras e processos para a produção de um efeito estético determinado. Habilidade. Artifício. Maneira, modo, jeito. Profissão, ofício. Manufatura. Habilidade calculada, por vezes, inocente, mas, outras vezes, implicando dissimulação e hipocrisia; artimanha, astúcia, engano. Maldade, malícia. Ação ruim. Travessura de criança; traquinada. Objetivação social, isto é, coisa que, como os outros fenômenos culturais, é determinada, em forma e conteúdo, pela estrutura social. (Michaelis, 2015)

Percebemos que é um conceito que se expande em diferentes vertentes, tornando-se fluído e de uma precisão do que se pode designar como arte. Sugerem-se ideias de arte com as seguintes propostas: pitoresca, escultural, plástica, visual, literária, fotográfica, cinematográfica, cênica entre outros desdobramentos. Em tempos em que o fazer artístico e a produção de mercadoria (con)fundem-se, deixando a linha que os separa cada vez mais tênue perante um público desejoso e consumista, distinguir arte de produto não é tarefa fácil. Há ainda os que se valham desse fluxo entre um conceito e outro para se firmarem como “artistas ao alcance das massas”. Como poderíamos citar, por exemplo, Romero Britto ou, no contexto Catarinense, Luciano Martins, e seus desenhos com propostas criativas e extremamente coloridos que estampam, de telas (e reprodução de telas) a chaveiros e açucareiros. Esses objetos são sucesso de público. Quem os adquire os exhibe como artigos de luxo.

No texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, e, posteriormente, em 1955, Walter Benjamin disserta sobre a arte como peças relacionadas ao sagrado, ao imaculado e ao culto. Visto que, para o teórico, a obra de arte se realiza como tal no momento em que o artista a concebe. A *práxis* do artista é que dá a obra o status de arte. Com isso, uma reprodução não carrega essa aura. Benjamin nos alerta para que não confundamos a reprodutibilidade massiva com o aprender artístico, a prática comum de artistas iniciantes de aprender técnicas reproduzindo (copiando) a obra de seu mestre, até assumir sua própria autoria. A reprodutibilidade sempre fora algo admitido pela obra, mas, claro, muito longe de ser uma produção em série, realizada para atender a demanda de mercado. Como vemos no trecho a seguir:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. (BENJAMIN, 1987, p. 166)

A nova função da arte como mercadoria só foi possível com o aprimoramento tecnológico. O desenvolvimento de maquinários, como a xilografia, viabilizou a reprodução. Esses apetrechos foram aperfeiçoados, até ser possível a produção de arte em escala industrial. Com isso, a arte se aproximou do cotidiano social tanto quanto os jornais. Estes, que já nascem com o prazo de validade vencido, são objetos de consumo diário e tornam-se descartáveis com o novo amanhecer. Aquela, não mais entocada em

museus, vira item de compra, alimentada pela cultura do “ter”. Walter Benjamin (1987) destaca o advento da fotografia como uma alavanca desse cenário:

Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (1987, p. 167)

Um processo de automatização passou a atuar no fazer artístico. Foi a aceleração da forma de produção da arte que acabou por retirar sua autenticidade. A obra ganha autenticidade no momento que é concebida. A reprodução técnica automatiza a produção, e faz com que se perca a exclusividade de uma peça única, que carrega consigo a atmosfera de seu criador. Para Benjamin (1987), isso se dá pela ausência do “aqui e agora” em que a obra é criada. O momento em que o artista imprime suas inspirações compondo a arte, substituído pela fabricação massiva:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (1987, p. 167)

A reprodução não pode ser considerada obra de arte, pois não carrega a sua essência e, para Benjamin (1987), é a essência, “sua existência única”, que possibilita a arte. O aqui e agora pode ser entendido como o momento em que o autor (o artista) dá vida à obra de arte. O artista manifesta em suas obras seus sentimentos, emoções e impressões sobre o mundo. A reprodução é oca de significados, ela apenas representa, contudo, não é arte.

Por outro lado, é a reprodução que permite que a arte esteja em lugares inimagináveis e que repercuta, tornando-se acessível a uma gama maior de pessoas, suas apreciadoras ou consumidoras. Saindo do viés embebido de marxismo, no qual Benjamin (1987) transita, trazemos um contraponto com Jacques Derrida e sua discussão sobre assinatura e contra-assinatura. Se a arte ganha *status* de tal por estar ambientada em um museu, seu reconhecimento se dá pelo contato social. Um público e um comitê institucional que fazem sua contra-assinatura. Não há obra sem assinatura. Aqui não falamos de assinatura como o ato no qual com um pincel, caneta ou outro artifício de registro, o autor (artista) escreve o seu nome. Assinatura é um nome conhecido. Machado de Assis só é Machado de Assis, o maior cânone brasileiro, pois há um construído social envolto deste nome. A publicação de obras não garante a ninguém o lugar de cânone, mesmo porque, ninguém escreve para se tornar um cânone. No entanto, é o repercutir do que foi publicado (ou do que foi exposto nos museus e

galerias) que garante o *status* de uma assinatura. Essa contra-assinatura se realiza a partir do momento em que uma instituição a legitima e um público a reconheça. No caso de um livro, uma resenha crítica, uma propaganda, a editora que o publica, esses são agentes atuantes na contra-assinatura. A obra institucionalizada e reconhecida é, de fato, uma obra de arte. Jaques Derrida, em “Artes espaciais: uma entrevista com Jaques Derrida”, comenta sobre a coautoria social para que uma obra seja reconhecida como arte:

[...] a problemática da assinatura para as obras discursivas ou literárias é que nessas obras o que geralmente chamamos assinatura é um ato discursivo, um nome no sentido geral da palavra ‘assinatura’, um nome que pertence ao discurso, embora eu tenha demonstrado que na verdade o nome não pertence à linguagem. (DERRIDA, 2012. P. 33)

Assim, pós morte do autor (em referência a Roland Barthes (2004)), Derrida (2012) afirma que é preciso de uma comunidade para o reconhecimento de uma peça como uma obra de arte. É somente depois desse reconhecimento vindo de um grupo social que a obra ganha sua assinatura efetiva. Sendo assim, a obra é sempre um elemento público. Não há obra de arte particular, essa relação entre o público e o privado é transpassada pela obra de arte. Esta garante sua existência em um espaço político:

Portanto, a assinatura não deve ser confundida nem com o nome do autor, com o patronímico do autor, nem com o tipo de obra, pois não é nada além do acontecimento da obra em si, na medida em que ela atesta de uma certa maneira – aqui eu retorno ao corpo do autor – o fato de que alguém fez isso, e é o que resta. [sic] Sem a contra-assinatura política e social ela não seria uma obra de arte; não haveria assinatura. Na minha opinião, a assinatura não existe antes da contra-assinatura, que se fia na sociedade, nas convenções nas instituições, nos processos de legitimação. (2012. P. 35)

A discussão de assinatura e contra-assinatura tem implicações na ideia de reprodução da obra. Como vimos, a reprodução não assegura ao objeto ser uma obra de arte, ou seja, não há garantias para a sua contra-assinatura.

É na década de 50, que a reprodução se destaca. Não somente pela consolidação da industrialização; a guerra esvaziou de sentido da vida humana, que passa a desconhecer o “ser”. O preenchimento do vazio deixado pela guerra se faz pelo “ter”. As pessoas passam a comprar e consumir produtos de forma desenfreada, devido a uma falsa necessidade. A persuasão da publicidade e demais mídias, como o cinema e a televisão, aludem para o consumo. Neste momento, então, a arte não vira produto por si só. Ela correspondeu a uma ordem socioeconômica comandada pelo consumo, como propõe Talitta Tatiane Martins Freitas, no artigo em que apresenta um estudo sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o ícone da *Pop Art*, Andy Warhol:

O âmbito artístico, tal como qualquer outro segmento sociocultural, busca dialogar com esse contexto, sugerindo a necessidade de se produzir também uma arte que esteja em consonância com essa efervescência do binômio produção/consumo. [sic]. Deste modo, o cerne da questão que aqui se coloca é analisar de que forma a particularização das obras de Andy Warhol se efetiva, uma vez que este se utiliza de elementos já amplamente difundidos pela mídia e pela cultura de massa. Em outras palavras, como que ocorre a consolidação de suas obras, e conseqüentemente de suas estruturas formais, se a natureza dessas produções é marcada profundamente

pelo caráter reproduzível em escalas industriais, podendo, inclusive, ser realizada por outros artistas? (FREITAS. 2012, p.80)

A pesquisadora se vale das obras de Andy Warhol para analisar como a arte se comportou no período pós-guerra. O artista e empresário norte-americano não desvencilhava arte de produto. Estrategicamente utiliza para compor suas obras figuras exaustivamente exploradas pela mídia. Era uma forma de divulgar seu trabalho e garantir as vendas. Com essa breve lembrança da concepção de arte por Warhol é possível notar o antagonismo deste para o que declara Benjamin (1987) sobre a sua percepção sobre a áurea da obra de arte:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 1987, p. 170)

A *Pop Art*, nesse contexto, pode ser entendida como o estandarte da oposição do que pregava Benjamin (1987). Porém, se ela tem como seu plano de fundo figuras midiáticas e artistas com sua imagem constantemente presente nas mídias de massa, seria a *Pop Art*, então, a própria expressão máxima de uma contra-assinatura derridiana, ou nem seria arte? Na perspectiva apresentada neste ensaio, Warhol continuaria sim com sua assinatura, aquela “pós contra-assinatura”. Não apenas por deslocar as figuras midiáticas de ambiente, mas ao ressignificá-las, acaba por colocá-las em um cenário de protesto à cultura massificada. Não é uma mera troca de figurino, em que Marilyn Monroe aparece em tons de flúor, mas sim um convite provocativo a pensarmos sobre a ordem de consumo, procura e oferta, mais valia. O movimento artístico surgido na década de 50 na Inglaterra, e que teve seu auge na década seguinte em Nova York, expressa a crise da arte no século XX e apresentava com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. A inspiração vinha da estética das massas, dos *hits* midiáticos e cinematográficos, assim como lemos em Freitas (2012):

No caso da Arte Pop a matéria-prima para a confecção desses objetos de desejos são as mesmas mercadorias que diariamente a população tem acesso. Assim, nessa era de “fartura”, encontramos elementos outrora descartáveis, mas que pelas mãos de artistas como Andy Warhol e Wayne Thiebaud são elevados à categoria de objeto de arte, mesmo se tratando da mais simplória das mercadorias. (p.83)

Elevar à categoria de arte peças do cotidiano das massas contribui para a acessibilidade, mas, conseqüentemente pode fazer da arte refém de um público, transformando-se em produtos de consumo, que só se justificam se são alvos de desejo. A participação do público não estaria apenas ao reconhecer e atestar tal peça como arte, mas sim, uma participação como cliente, que analisa a obra quanto à sua utilidade cotidiana. A arte por arte, nesse contexto, pode ser vista como algo sem espaço social,

assim como a linguagem literária, que não se aplica em nenhum ambiente social, tornando-se, também, inútil. Neste caso, nos referimos a valoração da praticidade, enquanto a literatura, na maioria dos casos, pede para que seja apreciada com calma. Por isso, Literatura no universo da reprodutibilidade técnica pode ser vista como a expressão máxima do não uso da língua, algo com a qual não tem como o se identificar, pois não faz parte do mundo dos falantes, uma vez que não é possível uma identificação com o modo pelo qual determinada coisa foi dita em um livro. Não há tempo a perder com algo sem utilidade. Em contrapartida, algo que é produzido em série, assim é feito pois já tem uma finalidade: ser comercializado e consumido feito sardinhas enlatadas.

No rastro de Benjamin (1987), se o critério de autenticidade passar a não ter importância, ou seja, se uma peça passa a não ter áurea, o “aqui e agora” em que o artista cria sua obra, torna-se tão somente um objeto. É exatamente com essa negação da possibilidade de arte que Andy Warhol traz uma nova perspectiva para ela. A ressignificação da arte parte das massas como subsídio para a sua concepção:

Para ele (Andy Warhol), a obra de arte, tal como qualquer outra mercadoria, é um bem disponível no mercado consumidor, sujeita às leis de oferta e de procura, bem como de custo/benefício. Assim, a produção em escala assegurava o baixo custo e a lucratividade de seus trabalhos, os quais eram vendidos a preços razoáveis e acessíveis a diferentes classes sociais. (2012, p. 83-84)

Warhol não distinguia a arte de produto. Como um empresário, analisava o potencial de lucro dessas peças. Um dos campos que serviam de matéria prima para a fabricação da *Art Pop* era o cinema. O cinema já nasce com a finalidade de reprodução. É a fragmentação em excelência. O set de filmagem funciona como se fosse uma fábrica, e cada funcionário é responsável por uma parte, sem ter a noção do todo. Igualmente acontece nas fábricas com a produção em série. Quem aperta o parafuso, não visualiza o produto pronto. O cinema utiliza o cotidiano para existir. O teórico de Frankfurt coloca como função do cinema um registro do comum:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1987, p. 174)

Não é por acaso que entre as obras mais famosas de Andy Warhol nos deparamos com a imagem Marilyn Monroe, Liz Taylor, Michael Jackson, Elvis Presley, Pelé, Che Guevara, Brigitte Bardot. Trabalhar com os estandartes midiáticos era uma maneira estratégica de ter sua obra em evidência sem o menor esforço. Seus serigráficos também se valiam dos artigos de consumo, como as reproduções das latas de sopas *Campbell* e a garrafa de *Coca-Cola*. Com a adição desses símbolos máximos da indústria cultural não restam dúvidas de que a década de 50 alterou o sentido de arte. Criou-se a impossibilidade de distinguir arte de cultura de massa:

Fosse um político envolvido em polêmicas ou um artista de cinema, a escolha de Warhol estava relacionada à exposição midiática da figura. A persona que o povo se identificasse e que por si só já era divulgada, tornando-se uma peça de desejo o parâmetro de escolha, nesse sentido, não perpassava o mérito e sim a identificação iconográfica imediata da população com aquela personalidade, isto é, facilmente

reconhecível e infinitamente repetíveis pelos meios de comunicação em massa. (FREITAS, 2012, p.84)

Essa realidade traz à tona um sintoma social. A troca de valores, em que prevalece o “ter” sobre o “ser”. O *status* não é mais a obra de arte, mas o “ter” a obra e se sentir um destaque em meio dessa cultura massificada. A arte serve para preencher o vazio social. A sociedade pós-guerra ferida e em busca de novos significados. Enquanto não se tem uma nova razão de viver, suprem-se os desejos de uma existência:

Como manter a originalidade utilizando-se de imagens já amplamente conhecidas e difundidas na sociedade? O que mais se torna latente quando nos reportamos ao conjunto de obras de Andy Warhol é que seu sucesso não está vinculado ao ineditismo de seus elementos pictóricos. Pelo contrário, é a proximidade destes com seus consumidores que garante a alta comercialidade. Portanto, há uma modificação na relação entre o sujeito e a obra de arte nesse pós-guerra, pois credita-se uma maior importância ao ato de poder possuir o objeto artístico, independentemente se outras pessoas terão ou não esse mesmo objeto. (p. 85)

Com isso, o conceito de arte autêntica sugerido por Benjamin (1987) já não é mais possível, visto que esta, a arte, jamais se encontraria nas prateleiras de mercados, ou infiltrada no cotidiano a ponto de confundir-se com ele. Parafraseando Benjamin (1987, p. 171-172), no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra *práxis*: a política. Com a era do capitalismo, não teria como a obra de arte existir se não fosse como um produto. Pode ser visto como, na maioria dos casos, uma forma de subsistência que a permite ao menos ser possível.

Nas obras cinematográficas, a reproduzibilidade técnica do produto que permite, da forma mais imediata, a difusão em massa de um filme, a difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara, que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode pagar uma produção cinematográfica. É a sua reproduzibilidade, e a sua reprodução em várias salas que vai permitir a existência do filme.

Nesse aspecto do não consumível, Giorgio Agamben nos presenteia com uma bossa em forma de texto, em “Baudelaire ou a mercadoria absoluta”, terceiro capítulo do livro *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. O filósofo italiano, vale-se de Charles Baudelaire para dissertar sobre a fetichismo em torno da obra de arte. Agamben(2007) relaciona o conceito de aura da obra de arte com o poder de sedução desta. O não poder tocar, o inalcançável faria do objeto essa obra de arte, o desejo pelo o que não se pode ter:

A grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte. Ele separou, também na obra de arte, o valor de uso do valor de troca, a sua autoridade tradicional da sua autenticidade. A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda a interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não teria outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea do inapreensível. A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir do momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria. (p.75)

O inapreensível de uma obra de arte teria, para Agamben (2007), uma relação direta com a ideia de *choc*. O *choc* é um dos elementos chave para que uma obra sobreviva para além de um objeto utilitário. Um artista conseguiria livrar-se das regras do mercado industrial voltando-se à estética do estranhamento. O *choc* é perceptível quando uma obra causa estranhamento, inquietação ou qualquer outro desconforto que nos intrigue e convinde a pensá-la.

Quando nos voltamos para a obra, quando nos questionamos sobre ela e não conseguimos passar por ela com descaso. Uma obra de arte é quase a relação de Clarice Lispector com suas baratas e ratos. A mescla de um horror intrigante que nos traz um desassossego. Por que essa peça veio parar em meu caminho? Por que ela me significa? Por que me identifico? Esse universo do incompreensível formando um *blend* com um tal “conheça-te a ti mesmo”.

As personagens de Clarice como, por exemplo, G.H., de *A paixão segundo G.H.*, não conseguem passar ilesas a uma barata. O transtorno desse inesperado encontro faz com que a personagem se sinta invadida. A barata roubava-lhe sua individualidade e a faz mergulhar em questionamento. Perpassar a massificação da obra de arte seria a própria inapreensibilidade. Assim como escreve Agamben (2007, p. 75-76), “*Baudelaire compreendeu que, se a arte quisesse sobreviver na civilização industrial, o artista deveria procurar reproduzir na sua obra a destruição do valor de uso e inteligibilidade tradicional, que estava na raiz da experiência do “choc”.*”

Ficaria à arte o papel de veículo do inapreensível. Franz Kafka, no conto *Preocupação do Pai de Família*, apresenta-nos um personagem que, por mais que descreva minuciosamente, não há precisão sobre:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. (KAFKA, 1994. p. 41)

O Odradek é a representação de um indefinido. Nem seu nome pode ser explicado pela filologia, por não se saber a origem ao certo. Toda a negação do personagem o coloca em um não-lugar, o mundo de Odradek é o mundo não utilitário. Talvez a arte e a literatura sejam esse Odradek. A inquietação, o incompreensível, o difícil de descrever e definir, o que causa estranhamento e o que não tem espaço em um mundo de objetos de uso.

Amanda Nascimento
Universidade Federal de Santa Catarina

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: M. Martins, 2004
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*/ Jacques Derrida; organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução Marcelo Jacques de Moraes, revisão técnica João Camillo Penna. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012.
- FREITAS, Talitta Tatiane Martins. O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada, *Revista Espaço Acadêmico*, n 128. Universidade Federal de Uberlândia, 2012.
- KAFKA, Franz. A Preocupação de um pai de família. In: *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. 3. Ed São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MICHAELES. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>, acesso em 26 jun. 2015.