

MAURICIO LISSOVSKY

**A FOTOGRAFIA E A
PEQUENA HISTÓRIA DE
WALTER BENJAMIN**

Dissertação de Mestrado em
Comunicação apresentada à Coordenação
dos Cursos de Pós-Graduação da Escola
de Comunicação da Universidade Federal
do Rio de Janeiro.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ORIENTAÇÃO: PROFESSOR DOUTOR MÁRCIO TAVARES D'AMARAL

RIO DE JANEIRO - 1995

Página de Aprovação

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

ORIENTADOR

Professor Doutor Márcio Tavares D'Amaral

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Beatriz Jaguaribe

Professor Doutor Henrique Antoun

Rio de Janeiro, 1995

*"Passeia teus olhos pelo meu traçado, e verás
uma escrita onde a tinta é ar.
Aquele que me escreveu se parece comigo em duas coisas:
em termos corpo, mas perdemos o coração."*

Ibn Hatima

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pela bolsa.

À Escola de Comunicação da UFRJ, por sua acolhida, e pelo incentivo e amizade de seu corpo docente.

A meus colegas de curso, particularmente Fernanda Bruno e Paulo Blank, por reviverem em mim a agradável camaradagem dos bancos escolares.

A meus confrades do Programa IDEA - André Martins, Luís Alberto Oliveira, Paulo Vaz e Rosa Pedro -, por isto em que me enredam e pelo que ali se engendra.

A Jô Gondar, Henrique Antoun e Auterives Maciel, por sua amizade e pelo desvêlo em manter acesa a tênue chama do pensamento durante meu longo inverno ártico.

A Nadja Pellegrino, por ter "encomendado" um *workshop* sobre a "Pequena História", há alguns anos, e por cultivar em mim o gosto de falar sobre fotografia.

A Ana Maria Galano e Ligia Segalla, pelo cacife de afeto com que bancaram as primeiras apostas neste trabalho.

A meus colegas no ISER, por relevar gentilmente minha presença matinal sonolenta após seguidas madrugadas redigindo este trabalho.

Ao Prof. Márcio Tavares d'Amaral, por sua confiança heróica - muito além do dever - nos esforços deste seu orientando, pelo inestimável apoio e pela delicadeza com que constrói um ambiente saudavelmente acadêmico junto a si.

A minha filha, Clarice, por seu brilho em minha vida.

A minha irmã, Elisabeth, paciente e gentil revisora deste texto, e a meus pais, por sua dignidade e amor pelas coisas belas.

Sumário

	Pag.
Abreviaturas	6
Introdução	7
Cap. 1 - A Pequena história e o fragmento cintilante	12
Cap. 2 - Benjamin e a vanguarda fotográfica alemã	30
Cap. 3 - Fotografia e aura	46
Cap. 4 - Utilidade e desvantagem da fotografia (para a história e para a vida)	62
Cap. 5 - A Mônada fotográfica	87
Conclusão - A Quase-fábula do tigre e da lontra	110
Bibliografia	120
Resumo	126
Abstract	127

Abreviaturas

Foram utilizadas as seguintes abreviaturas para indicar os textos de Walter Benjamin mais frequentemente citados neste estudo:

- ACP - O Autor como Produtor
- AIP - A Imagem de Proust
- CM - A Capacidade Mimética
- DS - A Doutrina das Semelhanças
- IB - Infância em Berlim por volta de 1900
- IP - Imagens do Pensamento
- OAR - A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica
- ODB - Origem do Drama Barroco Alemão
- PCS - Paris, Capital do Século XIX
- PHF - Pequena História da Fotografia
- SCH - Sobre o Conceito de História
- SLG - Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana
- STB - Sobre Alguns Temas em Baudelaire

INTRODUÇÃO

A "Pequena História da Fotografia" não é, de fato, um texto grande. São menos de sete mil palavras, dezessete páginas na edição brasileira. Há cerca de seis anos, a equipe da Funarte que organizava a VIII Semana Nacional de Fotografia convidou-me a coordenar uma oficina sobre ele. Preparei um roteiro para 12 horas de aula. Pareceram-me insuficientes, na época. E, no entanto, lembro-me bem da reação espantada de um colega: "como é que voce conseguiu tirar uma semana de curso disto?"

Tendo retornado a este tema, por ocasião do estudo que aqui introduzo, ainda não estou certo se as pouco mais de uma centena de páginas que as dezessete de Benjamin desdobraram em mim já são afinal suficientes. Se Michel Löwy tem razão em apontar a "irredutibilidade" do filósofo alemão às matrizes sociológicas que apreendem seus contemporâneos - sendo, deste ponto de vista, "estritamente inclassificável" e situando-se "no cruzamento de todos os caminhos"¹ - então eu talvez não exagere em postular que a "Pequena História" foi escrita no lugar preciso desta encruzilhada.

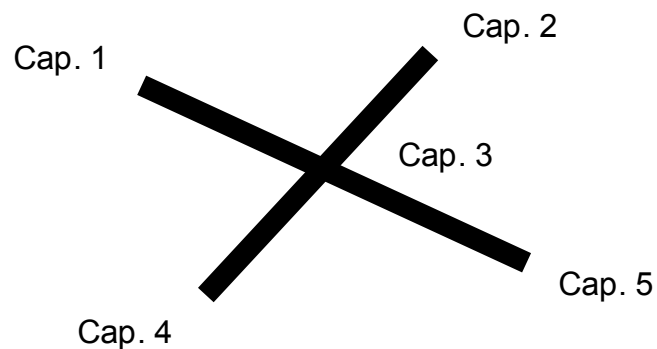
Passagens importantes deste ensaio foram reutilizadas, literalmente ou pouco modificadas, em textos posteriores: "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica", "Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte", "A Doutrina das Semelhanças", "Sobre o Conceito de História", entre outros. Está igualmente atravessada pelos principais investimentos de Benjamin nos anos vinte: a "história filosófica" e a "mônada" de *Origem do Drama Barroco Alemão*, a tradução de *Em Busca do Tempo Perdido*, e as primeiras investigações sobre a Paris de Baudelaire.

Este estudo, portanto, assume-se neste cruzamento, e desde aí desdobra dois movimentos: um deles encharca a "Pequena História" com os temas fundamentais do pensamento de Benjamin que ela evoca; o outro persegue as ranhuras por onde, no conjunto da obra, a fotografia se infiltra. Não é,

¹ LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 85.

seguramente, exaustivo em nenhuma das duas direções. Mas pode servir a pelo menos dois objetivos: contribuir para uma compreensão mais fina daquilo que Benjamin espera pensar diante de uma fotografia e a natureza do olhar que ela mobiliza nele; e valer-se da fotografia para iluminar suas expectativas quanto à natureza da história e seu objeto.

O resultado deste estudo está exposto em cinco capítulos, cuja perspectiva de conjunto pode ser resumida pelo esquema abaixo:



O capítulo 3 - "Fotografia e Aura" - funciona como a encruzilhada propriamente dita. Sem dúvida, o tema da aura celebrizou a reflexão de Benjamin sobre a fotografia e é bastante conveniente colocá-lo no centro da exposição deste estudo. Esta posição confere-lhe ainda um papel específico frente aos demais capítulos: serve de passagem para as linhas que conectam os capítulos 1 ao 5 e 2 ao 4. Os capítulos 1 e 5 concentram-se no fazer histórico, enfocando, respectivamente, o tema do fragmento - "A Pequena História e o Fragmento Cintilante" - e o tema da mônada - "A Mônada fotográfica". Já os capítulos 2 e 4 enfatizam as questões suscitadas diretamente pela fotografia. No capítulo 2 - "Benjamin e a Vanguarda Fotográfica Alemã" - as preocupações do filósofo são situadas em face do debate acerca da fotografia moderna; que se traduzem, no capítulo 4 - "Utilidade e Desvantagem da Fotografia" -, em um programa benjaminiano para a imagem técnica diante de seus limites e das propostas que formula para sua superação. Do ponto de vista desta encruzilhada, portanto, história e fotografia são projetadas uma sobre a outra e transfiguradas pelo crivo da aura: monadização do fragmento, literalização da imagem.

Mas se a perspectiva acima exposta descreve o modo pelo qual este estudo se desdobra, convém ainda apontar como ele se desenvolve.

No capítulo 1, busca-se caracterizar a especificidade do fazer histórico de Benjamin, sublinhando o modo particular de descontinuidade que exprime. Confrontam-se os distintos modos de pensar por partes: os modelos reconstitutivos e reconstrutivos, referidos respectivamente às repartições dos detalhes e dos fragmentos. Procura-se observar, com um pouco mais de atenção, a natureza do fragmento em Benjamin - a **centelha** - e, face a isto, distinguí-lo tanto das partes que resultam da análise bem como daquelas que se produzem por desmontagem ou desconstrução.

No capítulo 2, o olhar de Benjamin sobre a história da fotografia é retomado; e o debate entre intelectuais, artistas e fotógrafos alemães nos anos vinte acerca da fotografia moderna é organizado segundo conceitos desenvolvidos pelo autor da "Pequena História" - particularmente a distinção entre as recepções **visual** e **tátil**. Assume-se como premissa que as reflexões de Benjamin acerca da imagem técnica são elaboradas a partir deste debate e procuram assinalar os impasses que a Nova Fotografia não havia logrado transpor.

No capítulo 3, o conceito de **aura** é discutido, enfatizando-se as preocupações de Benjamin quanto às possibilidades de sua recuperação, reencontro e experiência, principalmente em relação à fotografia. São investigadas as noções de **perceptibilidade** e **receptividade** como indicadores auráticos nas palavras e nas coisas.

O capítulo 4 realiza o percurso inverso do capítulo 2. Enquanto naquele procura-se ler o campo da fotografia à luz de Benjamin, agora importa identificar com precisão seu "programa" para a imagem técnica, seus juízos e critérios de valoração e, principalmente, os recursos pelos quais imaginava ser possível de superar tanto o debate intelectual descrito no capítulo 2 como os **limites** que encontrava em seu próprio "programa".

O capítulo 5 procura investigar o conceito de **mônada** como operador de ligação entre as preocupações de Benjamin com a fotografia e com a história.

Ressaltando-se, em particular, o papel crucial desempenhado pelo "dom" de perceber e engendrar **semelhanças** na formação de imagens nestes dois domínios.

A Conclusão - "Quase Fábula do Tigre e da Lontra" - recolhe alguns resultados alcançados nos cinco capítulos deste estudo com vistas a sugerir uma chave de entendimento para as elaborações teóricas de Benjamin acerca da fotografia: as exigências da composição de imagens numa "história filosófica". Resumem-se então os principais aspectos da recepção paradoxal de Benjamin diante do aparecer da imagem técnica.

Assim desdobrado e desenvolvido, nada resta a introduzir, e tudo mais ainda por dizer.

1

**A PEQUENA HISTÓRIA E O FRAGMENTO
CINTILANTE**

As teses "Sobre o Conceito da História", de Walter Benjamin, são dezoito - e mais dois apêndices. As epígrafes são seis: Hegel, Brecht, Scholem, Nietzsche, Dietzgen, Kraus. As dobras são quatro: de Nietzsche sobre Marx, de Fourier sobre Blanqui, da teologia sobre o materialismo histórico, do passado sobre o presente. Os heróis são três: o anão, o anjo e o Messias. Os inimigos são dois: Foustel de Coulanges e o Anticristo. O tempo é o do Juízo, sob o signo do Tigre.

A epígrafe retirada de Nietzsche é: *"Precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência."* ² Acabo de me surpreender com isto, neste instante em que releio o texto. Nas notas que tomei sobre ele, há alguns anos, estava escrito:

"Epígrafe das 'teses': 'De fato, está mais do que no tempo de avançar contra os descaminhos do sentido histórico, contra o desmedido gosto pelo processo em detrimento do ser e da vida' (Nietzsche)".

Ambas as frases são extraídas da "segunda intempestiva" (1874), uma das inspirações profundas das "teses", e que Benjamin faz aí coabitar com a "Crítica ao Programa de Gotha", redigida por Marx em maio de 1875.³ O engano trai e traduz, pois a "minha" epígrafe - a epígrafe que poderia ter sido - corresponde, ainda com mais precisão, à "filosofia da história" que anima as "teses".

"Sobre o Conceito de História" é um texto de revelação, e por isso a linguagem teológica não lhe é estranha. Aquilo que se revela é um anão feio e corcunda, manipulando ocultamente os movimentos de um autômato enxadrista que disputa um jogo que é a própria história.⁴ Se na história há um "processo"

² BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 222-32.

³ NIETZSCHE, Friedrich. Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida. In: *Obras Incompletas* (Os Pensadores). São Paulo, 1983. pp. 58-70.

⁴ Eis o parágrafo que abre as "teses":

"Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante de um tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a

(dialético, mecânico) - o autômato -, ela se define a cada lance. Aquele que se opõe ao processo - no mesmo movimento que lhe garante a vitória -, o anão, é o **acontecimento**. Dar conta do acontecimento é igualmente vital para a política e para a história. Que tipo de história - pequena história - surge do acontecimento? Que tipo de história nos conta o anão? Não a **crônica**, que supõe o tempo como um *continuum* (e os acontecimentos como uma infinitesimal sucessão), certamente não o **processo**, como uma reconstituição abstrata do *continuum* (sua *mise-en-scène* simbólica). Mas aquela que faz "saltar pelos ares o *continuum* da história".⁵

Descontinuidade, portanto. Mas não a das estruturas, dos cortes. A descontinuidade de um salto **agora**, que ora visa uma coisa, ora outra: "um salto de tigre em direção ao passado... sob o livre céu da história."⁶ Salto que não é um movimento unidirecional até a presa. O tigre sente-se igualmente visado por ela. Ele também foi escolhido. Tigre e presa são, no salto, um só movimento. Então, já estamos bem longe de uma causalidade que institui o acontecimento histórico (causado por quem? causador de quê?). E ainda mais afastados das formas vulgares do subjetivismo. Se o "curso da história" fosse "uma procissão em movimento", dizia E. H. Carr em uma de suas famosas conferências na Universidade de Cambridge, em 1961, então:

"O historiador nada mais é do que um figurante caminhando com dificuldade no meio da procissão. E à medida que a procissão serpenteia, desviando-se ora para a direita, ora para a esquerda, algumas vezes dobrando-se sobre si mesma, as posições relativas das diferentes partes da procissão estão constantemente mudando ... O historiador é parte da história. O ponto da procissão em que ele se encontra determina seu ângulo de visão sobre o passado".⁷

mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre de xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado 'materialismo histórico' ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se." [BENJAMIN, W. SCH, p. 222]

A explicação - falsa - sobre o funcionamento deste famoso autômato, Benjamin toma provavelmente de Edgar Allan Poe. De fato, em 1836, quando Poe testemunhou em Richmond a exibição do "autômato enxadrista", ele era pilotado pelo exímio mestre alsaciano Wilhelm Schlumberger, que não era anão. [cf. LOSANO, Mario. *Histórias de Autômatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 88-98] Como Rouanet observa, o mesmo autômato havia sido mencionado em um conto de Hoffmann.

⁵ BENJAMIN, W. SCH, p. 231.

⁶ Idem, p. 230.

⁷ CARR, Edward Hallet. *Que é História?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 35.

Mas o tigre não tem apenas um "ângulo de visão"; seus olhos são os do "anjo da história": "Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro..."⁸ No salto, o tigre não destaca um acontecimento da cadeia, mas faz dele a pedra de fecho de uma "catástrofe única". O lugar de onde salta é o presente - que é sempre um **agora** "no qual se infiltram estilhaços do messiânico".⁹

O tigre com olhos de anjo que explode o *continuum* da história junta cacos e recolhe estilhaços. De modo algum, uma coisa após a outra. Explode quando junta, faz saltar pelos ares quando recolhe. O tigre com olhos de anjo faz o parto da **pequena história**.

É, portanto, de cacos e estilhaços que primeiramente se trata.. E um modo adequado de principiar é considerar aquilo a que cacos, estilhaços, vestígios, costumam ser primordialmente associados: a idéia de **parte**.

Omar Calabrese considera que a tradição crítica nos legou dois modos de pensar a parte em sua relação com o todo - uma vez que os termos são interdefinidos.¹⁰ A natureza desta relação é primariamente uma divisão. Pode ser um corte, então a parte é um **detalhe**, ou pode ser uma ruptura, e a parte é um **fragmento**. No primeiro caso, o todo precede a parte e pressupõe um sujeito que corta o objeto, detalhando-o. No fragmento, o todo está *in absentia*, o objeto se rompe, e o fragmento "se oferece assim como é, à vista do observador, e não como fruto da ação de um sujeito". Em resumo, e em termos atuais, diz-se que o corte do detalhe obedece a uma "geometria plana", enquanto o fragmento, rompe-se em sua própria geometria, fractalmente.

Detalhe e fragmento correspondem a estratégias diferentes de aproximação do sistema de pertinência da parte, remetendo a distintos modos de investigação,

⁸ BENJAMIN, SCH, p. 226.

⁹ Idem, p. 232

¹⁰ CALABRESE, Omar. *La Era Neo Barroca*. Madrid, Cátedra, 1989. pp. 84-92

descrição e explicação dos fenômenos. Aquilo que é reconstituição no detalhe, torna-se reconstrução no fragmento. Segundo Calabrese, a análise detalhada dos fenômenos tem caráter hipotético-dedutivo, permitindo sempre reler o "sistema global" à luz do detalhe que dele se extraiu provisoriamente. Já o fragmento sustentaria uma investigação de tipo indutivo, obedecendo a um "modelo conjectural", nos termos de Ginzburg, uma vez que o sistema considerado como hipótese está ausente.

A clareza do esquema proposto por Calabrese pode nos levar a ultrapassar muito rapidamente alguns dos problemas afeitos às relações entre fragmento e detalhe na reconstituição/reconstrução de seus respectivos inteiros. Ele obscurece, por exemplo, que detalhe e fragmento podem frequentemente revezar-se no mesmo objeto quando se referem a inteiros distintos. Esta dupla remissão, em Calabrese, parece ocorrer apenas em casos como o da *connoisseurship*, quando esta "considera a obra momentaneamente anônima como fragmento de um sistema do qual há que reconstruir o conjunto que falta", ou quando, mais precisamente, um "detalhe" de uma obra manifesta melhor que a obra completa o "pertencimento a um autor ou a um estilo ou a uma época."¹¹ Em ambos os casos, no entanto, a transformação do detalhe em fragmento se faz por meio de uma ampliação do inteiro: de uma obra em particular, para o conjunto da obra de um autor, estilo ou época. Tal transformação seria causada apenas pela mudança de escala, que acaba por reduzir o inteiro anteriormente considerado a fragmento cujo pertencimento a um outro inteiro que o subsume é, de fato, a hipótese a ser verificada.

Calabrese irá apontar outro tipo de transformação na tendência - contemporânea - de "perda da totalidade", na qual os detalhes se tornam "cada vez mais autônomos" em relação ao "inteiro de referência". O exemplo citado é bastante conhecido. Em *Blow up*, de Antonioni, um detalhe de uma imagem fotográfica - várias vezes ampliado - indica a ocorrência de um crime, "com a moral conclusiva da impossibilidade de remontar ao conjunto".¹² Mas em *Blow up* - apesar do que sugere o título - não é o processo de ampliação do minúsculo que leva à fragmentação, à transformação do detalhe em fragmento. A cada nova ampliação - corte, afinal - o detalhe segue sendo detalhe, se não da imagem, a

¹¹ Idem, p. 92.

¹² Idem, p. 99

cena fotografada, da granulação que **constitui** a imagem fotográfica. Podendo portanto, remeter sempre a uma mesma totalidade, ou seja, à fotografia. Prevalece aqui o mesmo engano de atribuir à mudança de escala a propriedade exclusiva de transformar a natureza da parte. Mas, o que obviamente está acontecendo em *Blow up*, é que o detalhe em questão, independente da ampliação e desde o início do processo, teria sido sempre fragmento. Não da imagem fotográfica - ou da cena -, mas de um crime que se supõe ter acontecido.

A confusão de Calabrese acentua-se quando compara - a título de corroboração - o filme de Antonioni com seu clone de Brian de Palma, *Blow out*. Teria sido mais proveitoso se houvesse tomado outra replicação da mesma situação: *Blade Runner*, de Ridley Scott. Neste, a mesma estratégia de ampliação do detalhe de uma imagem fotográfica é utilizada. Mas desta vez, o detalhe do início - um reflexo no espelho - torna-se outro detalhe no final - a cobra tatuada no braço de uma andróide. Detalhe de uma outra totalidade. O verdadeiro fragmento, no entanto, é uma escama artificial de cobra encontrada na banheira. Ter podido distinguir claramente detalhe e fragmento pode afinal explicar porque a "investigação" de Ridley Scott foi bem-sucedida onde a de Antonioni fracassou.

Os problemas do fragmento e do detalhe não se restringem àqueles suscitados por uma estética de base semiótica. No âmbito da crítica de arte mais antiga, a questão do detalhe esteve constantemente referida a uma ética da representação, pelo menos, desde Leonardo da Vinci em suas polêmicas com Miguelângelo, mas, principalmente, por meio de Diderot. No seu vitupério contra o maneirismo e a deformação do objeto "segundo as regras do gosto", o filósofo proclama a natureza causa suficiente de todas as formas: "A natureza não faz nada incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser."¹³

A ética do detalhe, em Diderot, é essencialmente uma ética das relações com o todo, com o todo último - a natureza - que a obra de arte deve verdadeiramente "imitar". Se no rosto há um "detalhe" - as órbitas vazadas na face de uma mulher que perdeu os olhos na juventude - a imitação deve fidelidade, não exclusivamente a este detalhe, mas ao rosto todo: "a alteração afetou todas as

¹³ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. São Paulo, Papirus/Editora da Unicamp, 1993, p. 31.

partes do rosto, segundo sua distância ou proximidade do lugar central do acidente." E não apenas ao rosto: "julgais que o pescoço foi totalmente preservado? E os ombros ou o colo?" Alterações, algumas imperceptíveis aos nossos olhos, podem ter-se passado em todas as partes do corpo. Mas à natureza, nada escapa. Diante destas partes, ela dirá: "É o pescoço, são os ombros, é a garganta de uma mulher que perdeu os olhos em sua juventude."¹⁴

A atenção ao detalhe é o modo pelo qual o artista devota sua fidelidade ao todo. Ao considerar cada detalhe, o pintor reconstitui a totalidade: "incessantemente ocupados com um conjunto e com um todo, conseguireis mostrar, na parte do objeto apresentada por vosso desenho, toda a correspondência adequada àquela que não se vê". A reconstrução a partir de fragmentos, no entanto, é uma tarefa que só a natureza, ela mesma, poderia lograr. Se, da figura de um corcunda, o desenhista dispõe apenas dos pés, sua imitação dificilmente teria êxito. Mas se a mesma tarefa fosse deixada a cabo da natureza "ficaríeis talvez surpreso ao ver nascer sob seu lápis apenas um monstro hediondo e disforme."¹⁵

Nos dias que correm, consolidou-se a opinião que as novas técnicas digitais, de base fractal, haviam alcançado a linguagem da natureza. Isto é, seriam capazes de realizar a tarefa de reconstrução a partir de fragmentos que Diderot considerava um privilégio exclusivo da natureza. Em um outro filme - *Sem saída* - boa parte da ação se passa enquanto um computador recupera o rosto de um suposto espião a partir de borrões registrados por uma polaroid. Mas, desde o programa para "envelhecer" pessoas em fotografias, patenteado por Nancy Burson, uma das pioneiras da imagem digital, em 1981 - e utilizado até hoje pelo FBI e pelo *National Center for Missing and Exploited Children* - às travessuras

¹⁴ Idem, pp. 32-3

¹⁵ Idem, p. 33 A distinção entre detalhe e fragmento já havia sido um dos temas importantes da "Monadologia", de Leibniz, texto que teve grande influência sobre Benjamin. Para Leibniz, Natureza e Arte distinguem-se pelo tipo de fragmento que geram:

"o dente de uma roda de latão tem partes ou fragmentos que já não são algo de artificial e não contém mais nada que indique da Máquina relativamente ao uso a que a roda é destinada. Mas as Máquinas da Natureza, isto é, os corpos vivos, são ainda máquinas nas suas menores partes, até o infinito. É isto que faz a diferença entre a Natureza e a Arte." [LEIBNIZ, G. W. *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 57.

Entre detalhes e fragmentos, o que se destaca em Leibniz é ainda um terceiro modo de lidar com as relações parte/todo: o modo monádico. Este tema será desenvolvido no capítulo cinco deste estudo.

trans-étnicas benettonianas com o *etno-morphing software*, estas técnicas têm demonstrado, principalmente, sua capacidade de simular a natureza, mais do que reproduzi-la. Não há mais ilusionismo nestas imagens que, no entanto, ainda perseguem a verossimilhança. A maravilha destas visões é o terem sido possíveis (e neste sentido, são radicalmente virtuais). Quando Nancy Burson, em 1993, interrompeu suas experiências com imagens compósitas de bonecas e seres humanos, e publicou *Faces* - um livro de fotografias não-compósitas de crianças com anomalias faciais - ela não estava apenas buscando revelar uma "beleza que subjaz à deformidade", mas insistindo mais uma vez na verossimilhança de suas imagens: afinal, a natureza também produz monstros.

Existe, de fato, toda uma teratologia do fragmento - Frankenstein que o diga - da qual não vamos nos ocupar. É preciso ressaltar, porém, que fragmentos podem articular-se e compor-se segundo princípios bastante diversos. Entre os humanistas toscanos do século XV - Brunelleschi, particularmente - fragmentos do mundo clássico serão utilizados na construção de um léxico próprio. Como cada fragmento passa a remeter, necessariamente, à sua articulação no léxico, e portanto a um novo inteiro, o fragmento torna-se detalhe. Já a codificação do barroco, com Borromini, funda uma "colagem de memórias extrapoladas de seus contextos"¹⁶, onde o fragmento insere-se em uma estrutura cuja organicidade lhe é autônoma. Muitos críticos e historiadores reconhecerão, a partir daí, uma linhagem secular de *anacronistas*, para os quais o fragmento é desarqueologizado, jamais remetendo ao seu hipotético inteiro.

Este a-historicismo do barroco tem por fundamento, paradoxalmente, uma aguda experiência da história. Em seu estudo sobre o drama barroco alemão, Walter Benjamin afirma que "desde o início, no espírito da alegoria, ele foi concebido como ruína, como fragmento". É na alegoria barroca que a experiência da história e do tempo se inscrevem. Na "base da alegoria" está a "guinada da história em direção à natureza".¹⁷

Na alegoria, a face da história emerge como uma paisagem arcaica petrificada. É um rosto extemporâneo, sofrido, malgrado - sua fisionomia é uma

¹⁶ TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da Arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979, p. 45.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 204.

ruína. O cerne da visão alegórica é a exposição dos sofrimentos do mundo. A natureza não se parece com um botão em flor, mas com a decadência das criaturas.¹⁸ Na sua caducidade, a natureza era identificada à história. O processo histórico imprime-se na natureza decaída.¹⁹ Em contraste com o símbolo - que expressa no rosto transfigurado da natureza o fim da história, a salvação - a alegoria é a redenção da natureza, da história e da arte.

A beleza de uma obra de arte, também ela, é efêmera. Também perece:

*"Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se desbotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma como ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida."*²⁰

Benjamin reconhece naquilo "que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço", a "matéria mais nobre da criação barroca."²¹

Ao contrapor redenção a salvação, Benjamin projeta sobre a ruína e o fragmento barrocos uma distinção característica do messianismo judaico onde "a escatologia é uma reinterpretação da mitologia do tempo originário", onde o passado, do qual o futuro é dependente, é ele próprio "transformado e transfigurado pelo sonho explosivo da utopia".²² Entende Gershom Scholem que a **redenção**, ao contrário da salvação, "é um acontecimento que se dá necessariamente no palco da história", e que o messianismo judaico "é em sua origem e natureza uma teoria da catástrofe"²³, pois o próprio mundo em que se vive tem sua origem na **catástrofe** (a *shevirah*), a "quebradura dos vasos",

¹⁸ Idem, p. 200.

¹⁹ Comenta Willi Bolle que a fisionomia deste rosto "designa aqui uma representação da história enquanto história natural: a caducidade, o sofrimento e mortificação são expressos pelas alegorias da ruína, do cadáver e da caveira". BÖLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 40.

²⁰ BENJAMIN, W. ODB, p. 204

²¹ Idem, p. 200.

²² A afirmação é de Sigmund Movinckel, *apud* LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 19-30. Neste livro, Löwy assume a perspectiva de Scholem, para quem a "idéia messiânica" judaica amalgama tendências contraditórias, porém inseparáveis: uma restauradora, outra utópica. (p. 20) Para Löwy, tanto Scholem quanto Benjamin são portadores de uma "espantosa figura espiritual: o *anarquismo teocrático*" (p. 24). Esta expressão foi cunhada pelo próprio Scholem, em 1919.

²³ Cf. LÖWY, M., Op. cit., p. 22

produzida, segundo a doutrina do cabalista Isaac Luria, pela "coexistência precária dos diferentes tipos de luz divina". Os vasos, "eles mesmos consistindo em misturas inferiores de luz", e destinados a "servir de recipientes e instrumentos da Criação", "despedaçam-se" sob o "impacto" das "luzes" intensas do próprio "plano central da Criação"²⁴:

*"Assim, desde aquele ato primordial [o "faça-se a luz"], todo ser tem sido um ser em exílio, com necessidade de ser conduzido de volta e redimido. A quebra dos vasos prossegue em todos os estádios subsequentes de emanção e Criação; tudo está de alguma forma quebrado, tudo tem algum defeito, tudo está inacabado."*²⁵

A "quebra dos vasos", no plano teosófico, tem seu correspondente antropológico na queda de Adão: "a 'grande alma' de Adão, na qual estava concentrada toda substância da alma de toda a humanidade", também se fragmentou. Centelhas da alma de Adão e centelhas da Criação, "dispersam-se, caem e entram em exílio, onde serão dominadas pelas 'cascas', as *klipot*"²⁶, que passam a ocultá-las. Esses fragmentos cintilantes estão em toda parte, em todos os cantos do mundo. Em "todo lugar" há uma centelha "à espera de ser descoberta, apanhada e restaurada por um ato religioso" ²⁷ "O propósito desta missão", observa Scholem, "é resgatar as centelhas sagradas dispersas e liberar a luz divina e as almas sagradas do domínio da *klipah*, representada no plano terreno e histórico pela tirania e opressão."²⁸ O sentido místico profundo desta "utopia restitutionista", como a chama Löwy, é que atos estritamente humanos, e nem por isso menos mágicos, podem liberar as centelhas de seus invólucros, e desse modo

²⁴ Cf. SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 135.

²⁵ Idem, p. 136.

²⁶ Mais literalmente, "conchas", que representam também o "outro lado", isto é, o Mal.

²⁷ Idem, pp. 139-40. Comentava Israel Sarug, um dos principais divulgadores da doutrina luriânica no início do século XVII: "Vestígios da luz divina aderiram aos fragmentos [dos vasos quebrados] como centelhas ou gotas. Isto pode ser comparado a um vaso cheio; se ele quebra e o óleo derrama, parte do líquido vai aderir aos fragmentos em forma de gotas. Como em nosso caso, parte das centelhas de luz permanece... E quando os fragmentos decaem para o fundo do [quarto e último] mundo da *assiah* [mundo do *fazimento*, das *coisas feitas*], eles lá produzem os quatro elementos - fogo, ar, água e terra - que, por sua vez, geram os quatro graus das formas mineral, vegetal, animal e humana. Quando tudo isso se torna completamente materializado, algumas gotas ainda permanecem entre os elementos. Por essa razão deve ser o objetivo de cada judeu destacar estas gotas de onde elas estão [aprisionadas] neste mundo e elevá-las à santidade pelo poder de sua alma." [citado em Scholem, G. *Sabbatai Sevi*, pp. 40-1]

²⁸ SCHOLEM, G. *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*. Princeton: Princeton University Press, 1975, p. 44.

restabelecer as luzes tanto no domínio do humano como no da natureza, facultando à Criação, "sua primeira realização plena".²⁹

Ao dobrar a teologia sobre a história - ou sobre o "materialismo histórico"- na composição das "teses", Benjamin refaz, ao inverso, o movimento realizado por Isaac Luria, que havia projetado a história sobre a teologia. Cabalista do século XVI - cuja doutrina foi objeto de grande interesse do círculo de judeus alemães re-conversos da mesma "família espiritual" de Benjamin, como Scholem, Rosenzweig, Ernst Bloch³⁰ -, Luria inovou a cabala ao incorporar elementos da experiência histórica - particularmente a experiência do exílio e da opressão - em seus ensinamentos cosmogônicos e teosóficos:

*"... a inovação decisiva, à qual se deve o apelo Luriânico em seu tempo, foi a transposição dos conceitos centrais de exílio e redenção do plano histórico para o cósmico e mesmo divino. A visão escatológica da redenção da opressão pelos gentios expande seu escopo de modo a abranger não só toda a criação mas, inclusive, o âmbito do divino."*³¹

Tal afinidade não é de modo algum arbitrária, pois, assim como Benjamin procurou fazer com o "materialismo histórico", Luria rompeu, em sua doutrina, com a cosmogonia da "cabala clássica", fundada sobre o "progresso" e a "continuidade":

*"Antes de Luria, toda a Cabala via a criação como um processo em progresso, que se movia sempre em uma única direção; um processo que, emanando de Deus... alcançava o homem; um movimento em que cada estágio era estreitamente ligado ao estágio subsequente, sem grandes saltos para frente ou para trás. Em Luria, ao contrário, a criação é um processo surpreendentemente regressivo... onde a catástrofe é sempre um evento central."*³²

²⁹ SCHOLEM, G. *A Cabala e seu Simbolismo*, p. 140.

³⁰ Este último, em "O Espírito da Utopia", publicado em 1918, incorpora explicitamente a "mística luriânica" a seu dar fundamento a uma "práxis" marxista.

³¹ SCHOLEM, G. *Sabbatai Sevi*, p. 26. Esta "transposição de conceitos" aparece para nós, de fato, como uma **co-ocorrência** entre o plano histórico e o teosófico e cosmogônico. O exílio, por exemplo, sucede em ambos os planos; mas, como veremos adiante, na experiência histórica do exílio reside a possibilidade de redenção do exílio divino.

³² BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 48.

Quando Willi Böhle propõe a "alegoria barroca como precursora da moderna estética do fragmento"³³, ele reduz a perspectiva benjaminiana. Relega a segundo plano a ênfase na função redentora da alegoria, pois os fragmentos são acumulados nas obras literárias barrocas "na incansável expectativa de um milagre".³⁴ Böhle assume o risco de ressimbolizar a alegoria. Perder-se-ia então, na alegoria, sua explosão transcendental, e no fragmento, seu "milagre". O fragmento de Benjamin não é um símbolo arruinado. É uma **reliquia**. Não é possível dissociar sua interpretação da alegoria barroca da experiência romântica de uma natureza arruinada e que, ao mesmo tempo, seculariza a relíquia. Benjamin deu-se conta disto enquanto preparava seu trabalho sobre Baudelaire. "A lembrança", diz ele, "é a relíquia secularizada":

"A lembrança é o complemento da 'vivência', nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta que, eufemisticamente, se intitula vivência".³⁵

Muito antes da "reprodutibilidade técnica", os mármores do Partenon foram transportados para Londres com base na tese que é "a arte, não os lugares, que atribui às ruínas 'uma poeticidade antiga e moderna'"³⁶ A casa burguesa do século XIX constitui-se, ela própria, assinala Benjamin, em um relicário secular, cujo emblema mais significativo são os estojos de veludo ou pelúcia, nos quais a experiência do vivido é substituída pela marca/inscrição do objeto/mercadoria.³⁷

Do mesmo modo que o tema do detalhe remete à tradição da história da arte, o tema do fragmento remete à arqueologia.³⁸ O livro de Bouche de Perthes, *Antiguidades Celtas e Antediluvianas*, publicado em 1847, é considerado um marco na renovação da arqueologia. Nesta obra, "o objeto de arte excepcional" é

³³ BOLLE, W. Op. cit., p. 124.

³⁴ BENJAMIN, W. ODB, p. 200.

³⁵ BENJAMIN, Walter. "Parque Central". In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 172.

³⁶ Cf. CARENA, Carlo. "Ruína/Restauro". In: *Enciclopédia Einaudi (v. 1)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 109.

³⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 43-4.

³⁸ Cf. CALABRESE, O., Op. cit., p. 85.

substituído pelo "objeto material comum e anônimo", constituindo-se no "laço material com a civilização" que se quer "entender".³⁹

Este torção na disciplina explica porque Gabriel Tarde, interessado em fundar, nos idos de 1890, uma sociologia, pensa em tomar o arqueólogo como modelo: "à medida que mergulha num passado mais profundo, o arqueólogo perde mais de vista as individualidades."⁴⁰ Também a nascente estatística apresentava-se semelhante em seus métodos. Tanto a sociologia, como a arqueologia e a estatística seriam "ciências das similitudes", digamos, das similitudes sociais, pois há semelhanças de duas ordens: as semelhanças "vitais", derivadas da hereditariedade (homológicas); e as semelhanças "sociais", derivadas da imitação (analógicas). Tarde entende que os arqueólogos assumem o postulado que as semelhanças nunca são fortuitas, e que estão "obrigados, para relacionar o desconhecido ao conhecido, a procurar nas analogias mais distantes... os segredos das gerações desaparecidas".⁴¹ A arqueologia seria a "coleção" e a "classificação" de "obras similares", e a estatística, a "numeração" de "ações similares". Ambas tratam das "invenções e das edições imitativas que delas se fazem", mas o "campo da invenção parece mais especialmente próprio da arqueologia, e o da imitação da estatística."⁴²

Com base nesta concepção, só haveria três categorias de fatos históricos: "o progresso ou o declínio de um gênero de imitação"; "a aparição de uma dessas combinações de imitações diferentes" (invenção); "as ações" (humanas ou naturais) que impõem "condições novas à propagação de quaisquer imitações".⁴³ Em síntese, a história poderia ser definida do seguinte modo:

*"A história, tal como se ouve, não passa, em suma, do auxílio prestado ou do obstáculo posto, por invenções **não imitáveis** e de uma utilidade momentânea, a um conjunto de invenções indefinidamente imitáveis e úteis"*⁴⁴

³⁹ Cf. BUCAILLE, Richard e PESEZ, Jean-Marie. "Cultura material". In: *Enciclopédia Einaudi* (v. 16). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 12-15. Isto não quer dizer que a arqueologia clássica, nascida na Renascença, tenha desaparecido. Os feitos de Schliemann - as escavações de Tróia (1871) e Micenas (1876) - pertencem ainda a esta tradição de uma "arqueologia ilustrativa", interessada em demonstrar "onde é o lugar".

⁴⁰ TARDE, Gabriel de. *As Leis da Imitação*. Porto: Rés, s/d, p. 116.

⁴¹ Idem, pp. 125-126.

⁴² Idem, p. 129.

⁴³ Idem, p. 166.

⁴⁴ Idem, p. 118.

Em Tarde, a história torna-se a história das condições de repetição, das condições de propagação por meio daquilo que é singular e irrepitível. O tempo que se permite inferir desta história, o tempo de seus acontecimentos, é essencialmente velocidade e frequência da irradiação das invenções, de suas repetições e imitações, seus "cortejos ondulatórios." Desse modo, a história do que é singular e irrepitível e, portanto, sucessivamente linear, "marcando o tempo com um sinal distintivo", encontra-se com o que se repete e cumpre seu ciclo "de séries repetitivas (ou oscilatórias)".⁴⁵

Se para Gabriel Tarde a arqueologia sugere um método de análise, em Walter Benjamin ela é uma imagem para a exploração da memória. O homem que busca o passado é o homem que escava. Mas a memória não é um "instrumento" para esta busca. Ela é o próprio meio onde se busca: "é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas". O objeto desta escavação não são os fatos; os fatos são as "camadas". O homem que escava o passado na memória "não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo". Só a exploração cuidadosa é recompensada com um "achado".⁴⁶

É na perspectiva do **achado** que o fragmento opera a historiografia benjaminiana. Também neste aspecto, Willi Böhle nos induz a um Benjamin despotencializado em sua transcendência:

*"A historiografia alegórica consiste na desmontagem de textos e na remontagem dos fragmentos com vistas a uma nova constelação textual, relacionando assim épocas diferentes; tão importante quanto a identificação de suas afinidades eletivas, é o reconhecimento de suas diferenças históricas."*⁴⁷

Existe, por trás desta interpretação, a suposição que os fragmentos se produzem por "desmontagem", sendo, posteriormente, remontados para a história. José Guilherme Merquior já havia observado que tal remontagem não era um objetivo da operação histórica de Benjamin, pois este buscava "uma nova espécie de relação com o Todo", onde a "totalidade" só podia aparecer como um "clarão",

⁴⁵ GOULD, S. *Seta do Tempo, Ciclo do Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 196.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. "Imagens do Pensamento". In: *Obras Escolhidas (v II)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

⁴⁷ BÖLLE, Willi. Op. cit., p. 108.

não resultando do trabalho de composição de um "sistema".⁴⁸ As implicações mais críticas da tese de Bölle são: descaracterização do fragmento enquanto tal, pois sua produção torna-se dependente da ação de um sujeito; desvalorização da reciprocidade - do olhar correspondido - como condição de reconhecimento do fragmento (e não de "suas diferenças históricas"); e, em última instância, a substituição do arqueólogo - que se ilumina no e com o achado, cuja centelha descobre - por um teólogo bizantino padecendo de dupla personalidade - uma iconoclasta, que fragmenta as imagens à luz de sua hiper-visão interior (e anterior) e outra iconofílica, que cola os caquinhos conforme as urgências do dia. Em resumo, a história que se faria a contrapelo, erichando os acontecimentos, torna-se uma história feita a marteladas (como a filosofia de um Nietzsche-Penélope, que remenda, de dia, parte do estrago que produz à noite). Sim, há um Nietzsche em Benjamin. E há também um trabalho de Penélope. Não da "Penélope da reminiscência" - que reúne lembranças, tecendo a trama de sua memória - mas de uma "Penélope do esquecimento", para a qual "a recordação é a trama e o esquecimento é a urdidura". O dia desfaz, "com suas reminiscências intencionais", as "franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu" à noite, como "arabescos entrelaçados", "ornamentos do olvido".⁴⁹

A caracterização da história que escreve Benjamin como "historiografia alegórica", do modo como a entende Willi Bölle, apóia-se na confusão entre a continuidade dos acontecimentos históricos com a sua contiguidade - como os teria tecido a "Penélope da reminiscência". Na historiografia barroca, da qual Leibniz é um exemplo bastante significativo, a "doutrina da continuidade" servia de "princípio ontológico informador", apoiada no "raciocínio analógico como princípio epistemológico".⁵⁰ Ressalta Deleuze que "as singularidades, os pontos singulares, pertencem plenamente ao contínuo, embora não sejam contíguas".⁵¹ É evidente que a história de Benjamin não é uma "analística", como a de Leibniz, mas nem a deste último foi a "tentativa fracassada" de quem "coligiu materiais, mas não os trabalhou", pois o sentido do acontecimento na "monadologia" é o de "microcosmo do macrocosmo" e, seu "modo de compreensão", conforme

⁴⁸ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 116.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. "A Imagem de Proust". In: *Obras Escolhidas, v. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37.

⁵⁰ WHITE, Hayden. *Meta-história; a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 87.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *A Dobra; Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991, p. 37.

esclarece Hayden White, é a **sinédoque**, isto é, um modo essencialmente "integrativo" - daí a ilusão de uma "remontagem" -, referindo-se a relações "intrínsecas" de "qualidades compartilhadas" entre partes que se integram em um "todo que é qualitativamente diferente da soma das partes e do qual as partes são apenas réplicas microcósmicas".⁵² Naquilo que a história de Benjamin tem de barroca habita o princípio analógico da "correspondência" - noção que era tão cara a Benjamin quanto a Leibniz.⁵³ Em Benjamin, esta "correspondência" é aquela que, fugazmente, permite ao escavador a visão de seu achado:

*"A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido."*⁵⁴

Como no perspectivismo barroco, "não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose)". Não se trata portanto de um relativismo do acontecimento e da história para com o presente de um sujeito - ao modo de Carr -, mas de uma aparição singular cujo reconhecimento implica a **reciprocidade** de uma distância indivisível, e que, como tal, o sujeito não pode alterar. Trata-se, ensina Deleuze, "não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito."⁵⁵ Como Luís Martins já observou em sua introdução à edição portuguesa da *Monadologia* de Leibniz, a associação de dois "pontos de vista monádicos" não é igual à sua "soma aritmética" ou sua "contiguidade física" mas, pelo contrário, à diferença de "ordens existenciais diversas", correspondentes - em termos leibnizianos - a "graus diferentes de perfeição metafísica."⁵⁶ Isto é, trata-se de uma continuidade

⁵² WHITE, H. Op. cit., pp. 48-9 e 74.

⁵³ "Leibniz afirmará sempre: uma correspondência e mesmo uma comunicação entre os dois andares, entre os dois labirintos, entre as redobras da matéria e as dobras da alma." DELEUZE, G. Op. cit., pp. 14-5.

⁵⁴ BENJAMIN, W. SCH, p. 224

⁵⁵ DELEUZE, G., Op. cit., p. 37.

⁵⁶ MARTINS, Luís. Introdução. In: LEIBNIZ, G. W. *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 14. De fato, boa parte do empreendimento lógico de Leibniz é distinguir - e não reduzir - continuidade a contiguidade. Só é contíguo aquilo que é infinitamente divisível - o próprio cálculo infinitesimal serviu-lhe de comprovação "física" para argumentar contra a substancialidade do espaço e do tempo"; aquilo que é indivisível, como a mônada, não deve confundir-se com o "átomo" - conforme tradicionalmente o entendemos -, não é uma parte de um todo, obtida por repartição, mas a parte-todo que resulta de um ponto de vista, "parte expressiva" do todo. Esta questão será retomada no capítulo cinco deste estudo.

dos distintos graus, aos quais cada ponto de vista corresponde a uma expressão particular e sempre distinta, e que, por isso, não se confunde com a contiguidade. O entendimento humano, em Leibniz, é aquele que só através de "saltos mentais"- como o tigre de Benjamin - e "pontes subsequentes", consegue dar conta, "descontinuamente", do "contínuo ontológico".⁵⁷

O achado do escavador Benjamin - no que tem de mônada leibniziana e fragmento cintilante - é, tanto por sua correspondência macrocósmica como por sua aparição, uma relíquia deste encontro: "imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador".⁵⁸

Como deve o escavador avançar no terreno da memória? Por um corte transversal, mas também tateando, no escuro. E depois, quem se limita simplesmente ao "inventário dos achados", priva-se "do melhor"; pois é preciso "assinalar no terreno de hoje o lugar onde é conservado o velho". As verdadeiras lembranças valem menos pela informação de que são portadoras do que por "indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas."⁵⁹ E, neste aspecto, a escavação de Benjamin distingue-se daquela do arqueólogo profissional, pois este sabe que "cada observação que se documenta, supõe a perda definitiva de outras, porque toda escavação é uma destruição de informações."⁶⁰ A lembrança em Benjamin não apenas recorda, como fornece uma imagem daquele que recorda, como uma escavação que registrasse não só "as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente."⁶¹ A imagem daquele que se lembra é o seu percurso: sua imagem-de-si.⁶²

Também em Freud, a arqueologia sugere uma imagem para a exploração da memória. De modo geral, a imagem arqueológica é evocada em Freud a partir de uma analogia fundadora: a do analista como escavador. Mas enquanto ele inspira-

⁵⁷ Idem, p. 19.

⁵⁸ BENJAMIN, W. IP, p. 239.

⁵⁹ Idem, p. 239.

⁶⁰ MOBERG, Carl-Axel. *Introducción a la Arqueología*. Madri: Cátedra, 1987, p. 14. A passagem sinaliza para um curioso paradoxo: aquilo que resgata as ruínas é, em si mesmo, um novo (e outro) arruinamento.

⁶¹ BENJAMIN, W., IP, p. 240.

⁶² O tema da "imagem-de-si" será retomado no quinto capítulo deste estudo.

se na arqueologia clássica - dos feitos de Schliemann e de Roma e seus monumentos -, Benjamin recorre a uma arqueologia do cotidiano - de cacos e fragmentos.⁶³ O sujeito da escavação em Freud é o analista. Em Benjamin, mal comparando, o paciente. Sobre o achado benjaminiano predomina o ponto de vista - barroco - do colecionador, que se funde ao escavador. Se uma vez Freud imaginou-se, como analista, um arqueólogo como Schliemann, ele próprio foi, como arqueólogo, um típico colecionador benjaminiano, povoando seu gabinete com peças dissociadas de seus contextos, confundindo épocas e estilos.

Hannah Arendt assinala que, para Benjamin, o colecionador tem, em sua "atitude", algo do revolucionário: "Colecionar é a redenção das coisas que complementa a redenção do homem", uma vez que os objetos libertam-se do jugo de sua utilidade.⁶⁴ Ao comentar a declarada tentativa de Benjamin de "capturar o retrato da história nas mais insignificantes representações da realidade, seus fragmentos", chama a atenção para sua admiração por dois grãos de trigo que integravam a seção judaica do Museu Cluny, "no qual uma alma piedosa escreveu o *Shemá Israel* inteiro." Observa que, para ele, "quanto menor o objeto, mais este lhe parecia capaz de conter, da forma mais concentrada, tudo o mais."⁶⁵ Algo do gênero deve passar-se com a fotografia e sua pequena história. Toda a história, afinal, não seria necessariamente maior que um ou dois grãos de trigo.⁶⁶

É como história do acontecimento que a pequena história da fotografia se escreve: removendo as cascas que encobrem os estilhaços de luz. Revolvendo no presente os fragmentos de um passado que cintila na correspondência de seu achado: "irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela".⁶⁷

⁶³ E antes que se levantem as vozes da objeção, considere-se que ao lidar com "vestígios" - e mesmo com a "psicopatologia" do cotidiano - importa a Freud um modo de restauração do que está incompleto. O que é, afinal, o inconsciente se não este grande anastilante, compondo o fragmento com isto que falta?

⁶⁴ ARENDT, Hannah. *Men in Dark Times*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1968, p. 197.

⁶⁵ Idem, p. 164. A tradição reconhece nos tres versos do *shemá* a essência do judaísmo.

⁶⁶ "O 'agora'", diz Benjamin, "que como no modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana." [SCH, p. 232]

⁶⁷ BENJAMIN, W. SCH, p. 224.

2

**BENJAMIN E A VANGUARDA FOTOGRÁFICA
ALEMÃ**

A "Pequena História da Fotografia" foi escrita em 1931. Percebem-se nela as marcas do trabalho de tradução de Proust, concluído por Benjamin menos de dois anos antes, convergindo para um texto onde se ensaiam as proposições fundamentais dos grandes trabalhos de síntese da obra benjaminiana: "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" (1935-36) e as teses "Sobre o Conceito da História" (1940) - a **aura** e a **centelha**. Mas é também um "texto de centenário", pois, como o próprio Benjamin anota, entre 1930 e 1931, as primeiras grandes retrospectivas dos "pioneiros" começam a ser publicadas. As "tentativas de teorização" que vinham sendo, até então, demasiado "rudimentares", deveriam ser superadas por um pensamento que transformasse "o fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias" em "compreensão real da essência da arte fotográfica".⁶⁸

Neste sentido, tanto a "Pequena História da Fotografia" como "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" buscam recolher e transcender, do ponto de vista estético e também político, um debate sobre a essência da fotografia - sua **especificidade** - que envolveu os produtores de imagens técnicas durante a "fase heróica" da vanguarda fotográfica alemã, particularmente nos anos vinte.⁶⁹ Entre os principais marcos desta "fase heróica" estão a publicação, em 1925, de *Malerei, Fotografie, Film*, de Moholy-Nagy, e a monumental exposição *FIFO - Film und Foto* (1929), em Stuttgart, reunindo 1000 fotografias de 218 autores. O traço comum desta vanguarda é o esforço para desvencilhar-se da tradição pictorialista na busca do puramente fotográfico.

Benjamin observa os cem anos da prática fotográfica como um ciclo que comporta três períodos: apogeu, declínio e revitalização. O tempo do apogeu coincide com suas primeiras duas décadas de existência como técnica pré-

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 92.

⁶⁹ Convém assinalar, com Ian Jeffrey, que nos anos vinte, a maioria dos "Novos Fotógrafos" eram da Alemanha, "onde o desenho das câmeras era bem mais avançado que no resto da Europa e os editores excepcionalmente ativos". JEFFREY, Ian. *Photography; a concise history*. Londres: Thames and Hudson, 1989, p. 116.

industrial e "arte de feira".⁷⁰ Pois todo "produto cultural" hesita um pouco antes de "se tornar mercadoria pura e simples". No seu confronto com a técnica que lhe antecede, a inovação "assume durante algum tempo a forma da ...fantasmagoria: os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas."⁷¹ Uma "bênção bíblica parece ter favorecido estes primeiros fotógrafos"⁷²: Nadar (1820-1910), Hipolite Bayard (1801-1887) e David-Octavius Hill (1802-70), para quem ainda não há retrato, pois "o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava".⁷³ Por volta de 1850, o fotógrafo esta "à altura" de seu instrumento - "pela primeira vez e, durante muito tempo, pela última."⁷⁴

O carte-de-visite inaugura a fase industrial da fotografia - "cujo primeiro produtor, sintomaticamente, tornou-se milionário."⁷⁵ No período do declínio - da "decadência do gosto" - homens de negócios tornam-se fotógrafos, o "mau pintor" vinga-se submetendo a imagem ao retoque e o ateliê fotográfico povoa-se de acessórios ridículos.⁷⁶ A "rigidez" da pose trai a "impotência daquela geração em face do progresso técnico", correlata da "degenerescência da burguesia imperialista", e traz consigo a "regra decadente": não se deve fitar a lente.⁷⁷

Principalmente por intermédio de Eugène Atget, a fotografia começa a ser **revitalizada**: ele "foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência". Atget, o ator que tirou a máscara em virtude de problemas vocais, "desmascara a realidade": "nessas imagens a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores". Fotografia surrealista, "em que toda a intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores." ⁷⁸ Pois o "rosto humano" é a

⁷⁰ BENJAMIN, W. PHF, p. 92

⁷¹ BENJAMIN, Walter. "Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo" (*Obras Escolhidas*, v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 63.

⁷² BENJAMIN, W. PHF, p. 97

⁷³ Idem, p. 95.

⁷⁴ Idem, p. 96.

⁷⁵ Idem, p. 92. O "primeiro milionário" da fotografia é, evidentemente, uma referência a Disdéri.

⁷⁶ Idem, pp. 97-8.

⁷⁷ Idem, p. 99.

⁷⁸ Idem, pp. 101-2. Importante mencionar que uma coletânea de fotografias de Atget, organizada por Berenice Abbot, fora publicada na Alemanha exatamente em 1931. Atget, de fato, jamais considerou-se um surrealista. Foi "resgatado do anonimato" por eles em 1926, um ano antes de sua morte, e permitiu que algumas de suas imagens fossem reproduzidas em publicações surrealistas, que o exaltaram como um

"última trincheira" do **valor de culto**, que recua, "em todas as frentes" - mas não sem "oferecer resistência" - ante o **valor de exposição**: "o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes e defuntos."⁷⁹ Um sinal dos novos tempos: pintores, como Moholy-Nagy (1895-1946), transferem-se para a fotografia: eles abandonam a pintura "na tentativa de colocar seus meios de expressão numa relação viva e inequívoca com a vida contemporânea".⁸⁰

Conforme afirmado anteriormente, os textos de Benjamin, e particularmente a "Pequena História da Fotografia", têm por objetivo, além da revisão teórica dos problemas suscitados pelo desenvolvimento da fotografia, posicionar-se diante de uma longa polêmica em torno do "especificamente fotográfico" - polêmica que, como outras que cindiam o campo intelectual alemão, tende a desaparecer, por razões notórias, após 1934. Assim, por exemplo, os conceitos relativos aos dois "modos de visão", desenvolvidos inicialmente por Adolf Hildebrand em 1893, e retomados sucessivamente pelos mais eminentes historiadores da arte alemães das primeiras décadas do século, como Wörringer e Wölfflin, são relidos por Benjamin em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", diante dos problemas novos que as imagens técnicas colocam. Em Hildebrand, o modo "próximo" (*Nachbild*) corresponde "à visão corrente de uma forma no espaço do vivido", já o modo "distante" (*Fernbild*), corresponde "à visão desta mesma forma segundo as leis específicas da arte."⁸¹ A esses dois modos, Hildebrand associava pólos, entre os quais, culturas, escolas e estilos oscilavam: o pólo **óptico** - o da visão de longe - e o pólo **háptico** - da visão tátil. Em 1913, Wörringer refaz aproximadamente o mesmo percurso, redefinindo os termos desta oscilação em bases afetivas, agora entre **abstração** - que remete a "um estilo claro, inorgânico, baseado na linha reta e na superfície plana" e à tatilidade - e **Einführung** - a "empatia", que em algumas traduções aparece como "natureza", remetendo ao tratamento naturalista e "orgânico" e portanto mais

"precursor" - e é assim que Benjamin o toma -, mas não consentiu que seu nome fosse incluído entre os participantes do movimento.

⁷⁹ BENJAMIN, W. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 174

⁸⁰ BENJAMIN, W. PHF, p. 104.

⁸¹ HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Nova York, Stechert, 1907.

Este texto também pode ter influenciado Benjamin, como veremos em outra parte deste estudo, a conceber a "aura" como uma "experiência".

"realista" e ótico.⁸² Em 1915, Heinrich Wölfflin publica a elaboração mais bem acabada desta tradição, ao focar "o problema da evolução dos estilos na arte mais recente." *Em Conceitos Fundamentais da História da Arte*, os polos deixam de ser "formas de visão" para tornarem-se "formas de concepção visual": o **linear** e o **pictórico**, e novamente do visível ao tangível.⁸³

Em Benjamin, o tátil e o visual remetem a dois modos de recepção, de acolhimento das imagens, retomando, de certa forma, a concepção de Hildebrand, que não se restringia às criações artísticas. Em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", recomenda que, mesmo sem pôr de lado uma recepção das coisas pelo recolhimento, pela atenção, seria preciso valorizar também a recepção pelo hábito, a **distração**.⁸⁴

A tradição nos deixou intelectualmente mais bem equipados para o primeiro tipo de acolhida, a recepção ótica, mas seria necessário reconhecer a oportunidade da segunda, a acolhida tátil. Este segundo tipo de percepção é, em sua essência, a apreensão do usuário onde, como no caso da arquitetura, "o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica". Mas é também a do espectador de cinema: ali onde as imagens se chocam, a "dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica". Não é diferente no trânsito - pois o "deslocar-se através do tráfego implica para o indivíduo uma série de *choqs* e colisões" e "nos cruzamentos perigosos uma rápida sucessão de contrações o percorre, como descargas de uma bateria."⁸⁵ Ou ao tentar escapar de ser linchado por um grupo das S.A, uma vez que a técnica - e a técnica feita política -, submetiam "o sensorio do homem a um *training* complexo":⁸⁶

"... as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva

⁸² Cf. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas (SP): Papyrus, 1993, p.121. Convém assinalar, apenas, que as remissões dos estilos aos pólos tátil e ótico em Hildebrand e Wörringen são, com frequência, divergentes.

⁸³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Ver particularmente o Prefácio à sexta edição e a Introdução.

⁸⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. OAR, pp. 192-4.

⁸⁵ BENJAMIN, W. STB, p. 43.

⁸⁶ Idem, p. 43.

puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito."⁸⁷

Não é difícil relacionar os dois tipos de recepção a dois famosos fotógrafos: August Sander, o fotógrafo ótico; Erich Salomon, o fotógrafo tátil. Quem observa suas obras, hoje em dia, disparatadas como são, tem dificuldade em reconhecer uma agenda comum de problemas. Mas, naqueles anos, a tarefa reservada às imagens técnicas era suficientemente clara para todos. Kurt Wilhelm-Kästner, organizador de uma exposição em 1931, assim a resumiu:

*"O verdadeiro ideal da fotografia é, antes de tudo, ensinar a nossos olhos - obscurecidos pelo saber e pela erudição - como observar e reconhecer o mundo que nos cerca, como incrementar nossa capacidade perceptiva"*⁸⁸

Existe algo mais neste programa além da ruptura com a tradição pictorialista das primeiras décadas do século. Ou, o que é praticamente a mesma coisa, a consolidação de um certo projeto moderno de imagem. A **realidade** estava no centro dos interesses e, seja lá o que significasse para eles, o certo é que pareciam estar todos de acordo que o acesso a ela (mesmo às suas **entranhas**, como dizia Benjamin) era uma operação de **desnudamento**. Nua, mas não necessariamente crua, a realidade não se oferecia ao estupro da câmera, mas entregava-se, revelava-se afinal, diante de um coração verdadeiramente **puro**. Em 1924, August Sander - então apenas um bom retratista e fotógrafo industrial em Colônia - decide abandonar os papéis texturizados em suas ampliações em favor do *standard*, liso e acetinado, de modo a obter "fotografias exatas".⁸⁹ Este é seu primeiro gesto de purificação (do corpo e da alma) da imagem.

⁸⁷ BENJAMIN, W. OAR, p. 193.

⁸⁸ COKE, Van Deren. *Avant-garde Photographique en Allemagne*. Paris, SERS, 1982. p. 20

⁸⁹ PHILLIPS, Christopher. "Resurrecting Vision". In: *The New Vision; Photography between the World Wars*. Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1989. Alguns anos antes, logo após a guerra, na qual havia atuado como diretor das "operações de reconhecimento fotográfico aéreo", o mestre do pictorialismo norte-americano, Edward Steichen, "queima seus antigos trabalhos prometendo-se nunca mais tocar em um pincel, abandonar toda inspiração pictural por uma redefinição da imagem diretamente inspirada pela fotografia instrumental e seus métodos pragmáticos." Cf. VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 74.

Sander publica o álbum *Os Alemães* em 1929⁹⁰, contendo 60 retratos selecionados de uma série de mais de 500 imagens que pretendiam recobrir a paisagem humana de seu país. Julgava-se um **classificador** frio e implacável: seus retratos estavam organizados em 45 tipos sociais básicos, hierarquicamente definidos. Entre os tipos mais altos, artistas, médicos e juristas; entre os mais baixos, pobres, enfermos, mendigos, cegos, vagabundos: "do camponês, ligado à terra, ao mais alto píncaro da civilização, e de modo descendente até às mais sutis categorias de idiotas".⁹¹

Para a maioria dos admiradores de Sander, não é certamente a sua **sociologia** que interessa. Mesmo para o fotógrafo, a tipologia social era um problema essencialmente cartográfico, isto é, de um território a recobrir (um **atlas**, dirá Benjamin diante do resultado deste inventário⁹²). Em alguma medida, o projeto de *Os Alemães* era herdeiro do trabalho de Sander como retratista mundano. Em um anúncio de 1910, ele oferecia "retratos naturais que mostram os modelos em um ambiente correspondente à sua própria individualidade."⁹³ A fotografia estava a serviço deste outro entendimento. É neste sentido que Sander escreve, em 1925, a Erich Stenger, historiador e colecionador de fotografias, na tentativa de interessá-lo no álbum que estava preparando. Deixa claro que, mais do que a fidelidade ao modelo, a ambição da **fotografia pura** era tornar-se um **espelho do tempo**:

*"A fotografia pura nos leva a criar retratos que tratam seus modelos com absoluta verdade, tanto física quanto psicológica. Este é o princípio que fornece meu ponto de partida, uma vez que disse a mim mesmo que podemos criar retratos que são verdadeiros, podemos desse modo criar um espelho dos tempos em que estes modelos vivem."*⁹⁴

⁹⁰ De fato, "Terra Alemã, Povo Alemão" era o nome global do projeto. Apesar de conhecido como *Os Alemães* - provavelmente um apelido sugerido pela comparação com *Os Americanos*, de Robert Frank, editado em 1959 - este primeiro livro chamava-se *Antlitz der Zeit* (Face do Nosso Tempo).

⁹¹ Citado em JEFFREY, I. Op. cit., p. 133.

⁹² BENJAMIN, W. PHF, p. 103

⁹³ Cf. JEFFREY, I. Op. cit., p. 132.

⁹⁴ Citado em ESKILDSEN, Ute. "Photography and the State between the Wars: The Weimer Republic". In: LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 142. De modo geral, reconhece-se no trabalho de Sander uma dimensão crítica, que o nazismo não pode tolerar. Mas, acima disto, é preciso observar que estão em disputa modos concorrentes de se olhar a expressão de um rosto. Onde o fascismo

Não pode haver uma técnica mais distinta daquela de Sander do que a do inventor do fotojornalismo moderno (ou dos *paparazzi* profissionais), Erich Salomon. O fotógrafo tátil era a personificação da agilidade, do senso de oportunidade. Porém, mais do que uma distinção entre o retrato posado de Sander e o flagrante de reportagem de Salomon, as duas técnicas sinalizam para distintos papéis da câmera fotográfica. Enquanto em Sander a centralidade do aparelho fotográfico, na situação do retrato, é ainda mais radical que a do modelo, com Salomon a câmera está oculta, dentro do chapéu ou no interior de uma valise.

Na verdade, no trabalho de Salomon, ambos, câmera e fotógrafo, eram mestres do disfarce. A pequena Ermanox, fabricada em Dresden, utilizava chapas de 4,5 x 6,0 e podia operar com diafragma 1.8, permitindo portanto fotografar cenas em interiores com velocidade de até 1/4. Salomon tinha maneiras aristocráticas, um título de doutor em Direito e falava sete línguas. Valia-se disto para se misturar entre os participantes de importantes encontros diplomáticos e outras rodas elegantes.

Benjamin foi o primeiro a assinalar um parentesco entre a obra de Sander e as de Eisenstein e Pudovkin, por oferecerem "uma oportunidade de aparecer diante da câmera a pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar."⁹⁵ A técnica de Salomon, porém, encontra afinidades cinematográficas ainda mais evidentes. A mais importante, sem dúvida, é o filme *Berlim, Sinfonia de uma Cidade*. Nesta realização de 1926-27, o fotógrafo Karl Freund também opta, em grande parte de suas tomadas, por ocultar a câmera em uma pasta. O procedimento decorre diretamente de sua admiração pelos instantâneos fotográficos produzidos com as novas câmeras "de bolso":

"Este é o único tipo de fotografia que é verdadeiramente arte. Por quê? Porque com ela alguém se habilita a retratar a vida. Estes negativos grandes, porém, onde as pessoas sorriem, macaqueiam,

procura desnudar traços hereditários, Sander persegue exaustivamente as transformações mais sutis, os efeitos de superfície.

⁹⁵ BENJAMIN, W. PHF, p. 102. Não tenho dúvidas quanto às "oportunidades" criadas pelas câmeras de Sander ou Eisenstein, mas parece-me que a estratégia do primeiro era inteiramente dependente do interesse do modelo em ser fotografado, pois o tempo de **preparação** da pose era essencial para a emergência de sua "psicologia".

posam... Isto não é uma fotografia. Mas uma lente rápida. Flagrando a vida. Realismo. Isto é a fotografia em sua forma mais pura."⁹⁶

Pode-se argumentar que, afinal, trata-se apenas da oposição entre duas supostas **purezas** da imagem, nas quais podemos distinguir, com clareza, duas diferentes estratégias de **desnudamento**. Cada uma delas depositando sua maior expectativa em um dos distintos pólos do **par perverso**. Em Freund, o desnudamento da realidade depende primordialmente da agilidade voyeurista. A realidade é relativamente complacente, mas deseja ser surpreendida. Sander, ao contrário, confia no potencial exibicionista da realidade. Dadas as circunstâncias de um certo *setting*, a natureza - que não ama esconder-se, tanto assim - despe-se.

Berlim nasceu de um projeto do produtor Carl Meyer, que pretendia realizar uma "melodia de imagens", dando seguimento a um gênero de documentários - as assim chamadas *Sinfonias Urbanas* - inaugurado por Mikhael Kaufman, irmão de Dziga Vertov, com *Moscou*, em 1926.⁹⁷ A idéia em si é bastante simples: um dia de semana comum, da manhã à noite, trabalho e diversão, esporte e cultura, adultos e crianças, todas as classes sociais e variadas ocupações. No entanto, a montagem do diretor convidado, Walter Ruttmann, quase na mesma intensidade em que agradou o público, contrariou seus companheiros no empreendimento e despertou a ira da crítica de vanguarda. Karl Freund rompeu com o diretor, Meyer lastimou a "superficialidade" de sua abordagem, e Siegfried Kracauer escreveu, já em 1928, uma crítica devastadora:

*"Rutmann, em vez de penetrar no imenso material temático com um entendimento verdadeiro de sua estrutura social, econômica e política... registra dezenas de detalhes sem conectá-los, ou no máximo, conectando-os através de conexões fictícias desprovidas de conteúdo. Seu filme pode estar baseado na idéia de *Berlim* como cidade de **ritmo** e **trabalho**; mas esta é um idéia formal, que também não implica conteúdo. Esta sinfonia falha em apontar qualquer coisa, porque não descobre um só contexto significativo.*"⁹⁸

⁹⁶ KRAKAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Nova York, Noonday Press, 1959. p. 183. Declaração em uma entrevista realizada em 1929.

⁹⁷ *Berlim* foi precedido, em alguns poucos meses por *Rien que des Heures*, de Alberto Cavalcanti. Mas é certo que Carl Freund começou a trabalhar na idéia em 1925. Entre 1921 e 1922, Moholy-Nagy escreveu o roteiro para um *Dinâmica da Metrópole*, que jamais foi filmado.

⁹⁸ KRAKAUER, S. Op. cit., p. 187

Não surpreende que Ruttmann tenha optado por uma montagem (ou, nos termos do debate revolucionário da época, um **desvio**) formalista. Várias de suas obras anteriores foram dedicadas a **melodias** de linhas e outras formas abstratas. A aproximação da cidade, pela via férrea, na sequência inicial de *Berlim*, representa muito bem esta experiência. Mas o resultado final está bem longe de ser **abstrato**. Pelo, contrário, várias passagens do filme apresentam analogias bastante simples e bem ao gosto popular, o que sem dúvida contribuiu para seu sucesso junto ao público. Dentre estas, a mais frequente é a zoomorfização dos hábitos e movimentos humanos: homens e animais (no zoológico) comem e fazem sesta, operários entram na fábrica e bois no curral, uma criança brinca na rua e um gato na lata de lixo, telefonistas se atrapalham e macacos se coçam e cachorros brigam. Também não faltam alguns contrastes mais óbvios, como entre ricos e pobres, adultos e crianças etc.

Tendo ou não fracassado nas conexões que estabeleceu - ou tendo-as feito **incorretamente** - os compromissos de Ruttmann com um programa de apreensão tátil são bastante evidentes. Também sob este prisma, os ritmos de *Berlim* devem ser analisados: a categorização dos movimentos - verticais, giratórios, etc - e, especialmente, a função epistrófica das imagens de trânsito, arrematando os grandes blocos narrativos (ou mostrativos) do filme.

Neste sentido, do mesmo modo que Sander **classificou** seus retratos de alemães, Ruttmann **montou** os *takes* da equipe de Freund. Ambos buscando não uma **interpretação**, mas igualmente um **espelho** da psicologia de seu tempo. Psicologia psicossocial em *Os Alemães* e psicomotriz em *Berlim*. Ao contrário de Kracauer, Sadoul percebe - por um viés irônico - a afinidade dos dois projetos, pois remete *Berlim* à "mania catalogante" dos alemães.⁹⁹

As críticas a *Berlim* tornam evidente que, para grande parte dos artistas e intelectuais envolvidos neste debate, **surpreender** a realidade, apropriando-se de alguns de seus fragmentos, era francamente insuficiente. Era preciso saber como **reconstruí-la**, depois. É nesta direção que vai a crítica de Brecht:

⁹⁹ SADOUL, Georges. *Histoire d'un Art; Le Cinéma des origines a nos jours*. Paris, Flammarion, 1949. p. 194. Ressalte-se que Sadoul considera algumas analogias bastante ofensivas: operários e vacas, por exemplo.

*"... menos do que nunca a simples **reprodução da realidade** consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre estas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas reificadas - numa fábrica, por exemplo - não mais se manifestam. É preciso, pois, **construir** alguma coisa, algo de **artificial, de fabricado**."*¹⁰⁰

Desde o imediato pós-guerra, surrealistas e dadaístas estão envolvidos nestas operações de montagem e reconstrução com suporte fotográfico. Para **dada**, no entanto, o problema do olhar não se colocava nos mesmos termos de uma revolução da visão. Esta última abordagem, institucionalmente vitoriosa nos anos 20, com Moholy-Nagy na *Bauhaus*, continuava a proclamar, com Rodshenko em *Vkhutemas*:

*"Precisamos destrancar o mundo do visível. Temos de revolucionar nosso pensamento visual. Devemos afastar as cortinas de nossos olhos"*¹⁰¹

Já para os dadaístas, a purificação da imagem dependia da supressão do próprio olho. Isto explica a reação entusiasmada de Tristan Tzara, em 1921, diante das *rayografias*, os fotogramas de Man Ray, com as sombras dos objetos impressas sobre o papel: *"isto é puro dada!"*. Mesmo revistas de grande circulação como *Vanity Fair* engoliram o peixe *dada* publicando, em 1922, quatro *rayografias* com a explicação aos leitores que os objetos haviam sido "selecionados com os olhos fechados".¹⁰² Mas o olho que de fato havia ficado cego era o da câmera, com a supressão da objetiva.

E se foi possível realizar uma supressão do olho radicalmente **tátil** - como a ecoar a conclamação de Duchamp pela abolição da primazia da retina na arte ou a determinação de Tatlin, em 1913, de que "o olho deveria ser posto sob o controle do tato" -,¹⁰³ com os fotogramas de Schad, Ray e Moholy-Nagy, devemos reconhecer uma supressão do olho radicalmente visual. Essa tendência pode ser

¹⁰⁰ Citado em BENJAMIN, W. PHF, p. 106.

¹⁰¹ Citado em PHILLIPS, C. Op. cit., p. 86. A palavra de ordem é de 1928.

¹⁰² Cf. Idem, pp. 75-77.

¹⁰³ Cf. BUCHLON, Benjamin H.D. "From Faktura to Factography". In: BOLTON, Richard (ed.). *The Contest of Meaning*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993, p. 51.

assimilada à rubrica da **Nova Objetividade**.¹⁰⁴ Curiosamente, a expressão não nasce na fotografia, mas nas belas-artes, sendo popularizada por uma exposição de pintura. Em linhas gerais, designava um "movimento" cujas características principais seriam a "qualidade estrutural" das obras, sua "precisão ótica" e "sobriedade". No entanto, o apelido cola mesmo é num certo tipo de fotografia, cujo melhor exemplo é certamente a obra de Renger-Patzsch.

Extremamente interessado nas qualidades estruturais de objetos técnicos - de automóveis a ferramentas - , a Nova Objetividade acabou tendo uma enorme influência no desenvolvimento da fotografia de publicidade. Herbert Molderings comenta que a *Sachfotographie* - a fotografia de objetos individuais - retirava seu valor publicitário "do fato de que os objetos não são apresentados funcionalmente e contém a promessa de um significado misterioso para além de seu valor-de-uso: eles assumem uma aparência bizarra e inesperada, sugerindo que estão a viver suas próprias vidas, independentes dos seres humanos." Tal fotografia, portanto, teria criado a "verdadeira natureza-morta do século vinte: expressão pictórica do fetichismo da mercadoria."¹⁰⁵

É verdade que também a rayografia não esteve imune à publicidade. Apesar de Tristan Tzara ter proclamado, em 1922, que "quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu a sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo", o próprio Benjamin havia assinalado que os fotogramas de Moholy-Nagy evocavam a "vida interna dos objetos inanimados",¹⁰⁶ provavelmente sem se dar conta das implicações mercadológicas desta observação. Naquele mesmo ano, 1931, Man Ray havia preparado um portfólio publicitário para a Companhia Parisiense de Distribuição de Eletricidade pretendendo que suas rayografias hovessem captado a corrente elétrica movendo-se através dos "objetos da vida cotidiana".¹⁰⁷

¹⁰⁴ De fato, isto não é muito rigoroso, uma vez que estas designações confundiam-se bastante. Para efeito deste texto estamos assimilando, um pouco arbitrariamente, Nova Visão (*Neue Optik*) a Moholy-Nagy e Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) a Renger-Patzsch. Mesmo que isto não seja muito exato, é representativo da rivalidade entre os dois fotógrafos.

¹⁰⁵ Citado em SOLOMON-GODEAU, Abigail. The Armed Vision disarmed: radical formalism from weapon to style. In: BOLTON, R. Op. cit., p. 91.

¹⁰⁶ Cf. BENJAMIN, W. PHF, p. 105.

¹⁰⁷ Cf. NESBIT, Molly. "Photography, Art and Modernity (1910-30)". In: *A History of Photography: cultural and social perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 122.

A despeito de seu compromisso com a "precisão ótica", nem por isso a Nova Objetividade desviava-se da promessa de também **revelar** algo de "desconhecido" ou "invisível" em relação aos objetos. Mas neste caso, os equívocos da "visão" não eram resolvidos pela exacerbação dos aspectos tácteis da percepção, mas pelo contrário, por uma sujeição do olhar de quem vê à pura objetividade do objeto. O pré-requisito desta supremacia do objeto era, para Renger-Patzsch, a extrema fidelidade da imagem:

*"O segredo de uma boa fotografia - que, do mesmo modo que uma obra de arte - pode apresentar qualidades estéticas - é o seu realismo... Abandonemos pois a arte aos artistas e esforcemo-nos por criar imagens que durem em função de sua qualidade fotográfica, porque esta qualidade **puramente** fotográfica não pode ser obtida de nenhuma outra arte."*¹⁰⁸

A supressão **visual** do olho nos punha diretamente diante das coisas, em sua própria natureza de coisas. Gustav Stotz, diretor da exposição *Film und Foto*, de 1929, atribuía às coisas, a novidade da visão:

*"Nós vemos as coisas diferentemente, de agora em diante; não em sentido pictural ou impressionista. Hoje, os objetos parecem importantes, de um modo que nunca foram considerados antes: um laço de sapatos, por exemplo, uma bobina de fio, um tecido, uma máquina... Eles nos interessam por sua substância material, por sua simples realidade de coisas..."*¹⁰⁹

Para Renger-Patzsch, o aparelho fotográfico foi o "instrumento ideal que pode permitir ao público descobrir o **objeto puro**." O título de seu livro, publicado em 1928, *Die Welt ist Schön* (O Mundo é belo), que acabou se tornando uma divisa da Nova Objetividade - particularmente entre seus detratores, Benjamin entre eles - foi, na verdade, imposto pelo editor. Se tivesse prevalecido o desejo do fotógrafo, o título seria simplesmente *Die Dinge* (As Coisas).¹¹⁰

¹⁰⁸ Citado em COKE, V. Op. cit., p. 19. A declaração foi publicada em "A Fotografia Alemã", em 1927.

¹⁰⁹ Idem, p. 26.

¹¹⁰ DELPIRE, Robert & FRIZOT, Michel. *Histoire de Voir (v. II)*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989. p. 128.

Mas, de fato, ambas as soluções - aquela onde o olho depura-se a si mesmo em favor da visualidade do objeto ou onde esta visualidade está subordinada à tatalidade - não atendiam aos clamores de Bertold Brecht por uma imagem capaz de reconstruir a realidade. Em 1935, após praticamente um década de debates em torno da nova fotografia alemã, Brecht era taxativo:

*"O tremendo desenvolvimento do fotojornalismo não contribuiu em absolutamente nada para a revelação da verdade sobre as condições neste mundo. Pelo contrário... esta imensa quantidade de material fotografado que tem sido vomitado diariamente pela imprensa, e que parece ter o caráter de verdade, serve na realidade para obscurecer os fatos. A câmera é tão capaz de mentir quanto a máquina de escrever."*¹¹¹

Desafios como os que Brecht costumava lançar aos produtores de imagens não ficavam sem resposta. Uma destas, talvez aquela que tem a maior história por contar é certamente a da fotomontagem (e da colagem de um modo geral). Benjamin, em 1934, examinando retrospectivamente a história da fotomontagem postula que ela teria preservado a "força revolucionária" das colagens dadaístas. Neste sentido, a colagem submetia - e demolia - as ilusões da Nova Objetividade à "prova da autenticidade":

*"Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto".*¹¹²

¹¹¹ Citado em PHILIPS, C. Op. cit., p. 222

¹¹² BENJAMIN, W. "O Autor como produtor". In: *Obras Escolhidas I*, p. 128. Nem por isso, o fragmento "colado" deixava de cumprir um papel "alegórico" - no sentido benjaminiano -, neste tempo que aí explode. Os precursores russos desta técnica (ditos "fakturistas"), desde 1914, já haviam assinalado no fragmento a ligação explosiva entre dois mundos. Um comentário de Vladimir Markov, sobre a pintura tradicional de ícones na Rússia soa tão próximo das preocupações de Benjamin, que vale a pena ser citado:

"... através da ressonância de cores, do som dos materiais, da montagem de texturas (faktura) nós convocamos o povo à beleza, à religião, a Deus... O mundo real é introduzido na criação do ícone somente através da montagem e da incrustação de objetos reais tangíveis e isto parece produzir um combate entre dois mundos, o interior e o exterior." [Citado em BUCHLON, B. Op. cit., p. 51]

A fotomontagem, entre Hausmann e Heartfield, é toda uma outra gama de variantes. John Heartfield recusou, explicitamente, o caráter especular de seus trabalhos: fosse o de uma objetualidade pura ou o de um "espelho" dos tempos. Em 1945, ele veta, em uma carta a seu irmão, o título "O Espelho Fascista" para uma coletânea de fotomontagens (1930-38) em vias de ser editada em Nova York, preferindo *Krieg im Frieden* (Guerra na Paz): "parece-me demasiado ingênua a idéia de haver colocado um espelho diante dos carneiros".¹¹³ Tanto para Heartfield como para Hausmann, a fotomontagem é uma contração do visual e do tátil. Uma imagem com a marca da **manipulação**. Disto decorre sua capacidade para desfazer/refazer as regras da representação perspectiva que informaram a ótica fotográfica. Em 1921, Hausmann já sustentara, sobre este último aspecto, a apologia de sua técnica:

A fotomontagem permite elaborar as fórmulas mais dialéticas, em razão de seus antagonismos de estrutura e dimensão, por exemplo, do rugoso e do liso, da vista aérea e do primeiro plano, da perspectiva e do chapado."¹¹⁴

No limite da fotomontagem, é possível perceber que as questões que estavam colocadas não eram apenas as de uma reconstrução - sensível/inteligível - da realidade. A conquista de novos territórios para a visão trouxera consigo novas invisibilidades. Nesta perspectiva, o problema de Hausmann ou Heartfield, não era mais "mudar o olho conforme o mundo" - expandir as fronteiras do mundo visível. Mas ver segundo as regras do invisível. A rigor, a fotomontagem já é uma outra história. Na sua mestiçagem de visualidade e taticidade, a "pureza" da fotografia havia se perdido.

Um jovem fotógrafo - mais jovem que os "mestres" da vanguarda alemã -, por outro lado, acabaria por levar às últimas consequências a agenda da Nova Fotografia: Umbo (Otto Umbehr) e suas fotos dos *Mistérios da Rua*. São imagens tomadas estritamente na vertical, e não no *plonguée* oblíquo que caracterizou o modernismo - e que Rodshenko quase transformou em panacéia para desvencilhar a visão de seus antolhos culturais. Umbo estudou na Bauhaus, profissionalizou-se

¹¹³ HEARTFIELD, John. *Guerra en la Paz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976, p. 9.

¹¹⁴ Citado em PALMIER, Jean-Michel. "Les Photographes allemands témoins de leur temps". In: COKE, V. Op. cit., p. 10.

como retratista, mas participou de projetos documentais, como *Berlim*, por exemplo, onde atuou como *cameraman*. Percorreu todo o currículo de uma boa formação vanguardista, praticando inclusive fotomontagem e fotografias com raio-X. Mas os *Mistérios da Rua* são uma série sobre a descoberta da invisibilidade no interior mesmo do programa da Nova Visão. Em um mundo de sombras alongadas, projetadas sobre o chão, os corpos não estão ausentes, mas são quase imperceptíveis. Tudo que se ergue, tudo que se move, projeta-se, antes da própria fotografia, apenas sobre um único e mesmo plano. Uma cena comum de rua agora mal se distingue de uma colagem. Umbo descobrira, afinal, que o longo esforço de purificação da fotografia não tornou tudo mais visível na imagem. Pelo contrário, ao cumprir seu percurso, Nova Fotografia havia transformado tudo, apenas, em pura imagem.

3

FOTOGRAFIA E AURA

Os primeiros cem anos da fotografia são, para Benjamin, também os primeiros cem anos de um debate teórico sobre seu significado, sob todos os aspectos, infrutífero, uma vez que comungavam os debatedores de um conceito de arte "alheio a qualquer consideração técnica". Ao longo desse tempo, e apesar de seu desenvolvimento acelerado, a fotografia persistiu em justificar-se "diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado" - o tribunal da Arte.¹¹⁵ Cem anos de fotografia, portanto, são cem anos de "crise da arte". Todas as formas de justificativa da arte por si mesma que emergem ao longo do século XIX são, aos olhos de Benjamin, pensamento "reativo". A bandeira de *l'art pour l'art* "tenta proteger a arte contra o desenvolvimento da técnica".¹¹⁶

Ao longo de sua obra, Benjamin deixou bem claro os modos pelos quais a fotografia contribuiu para pôr a Arte em crise. Seu principal trabalho dedicado a esta questão é o bastante conhecido "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". Há pelo menos três aspectos decisivos pelos quais a fotografia abalou a arte tradicional.

Em primeiro lugar, a própria **reprodutibilidade**. A fotografia surge como a primeira técnica de reprodução verdadeiramente "revolucionária": "pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes."¹¹⁷ O deslocamento que Benjamin pretende é remover a "investigação da esfera das distinções estéticas" e transpô-las "para a das funções sociais". Neste sentido, a discussão sobre a "fotografia como arte" é inteiramente secundária em relação àquela da "arte como fotografia": "a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia."¹¹⁸ Como destacaremos adiante, a fotografia rompe com a **unicidade** da obra de arte.

¹¹⁵ BENJAMIN, W. PHF, p. 92.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. "Paris, Capital del Siglo XIX". In: *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970, p. 135.

¹¹⁷ BENJAMIN, W. OAR, p. 167

¹¹⁸ BENJAMIN, W. PHF, p. 104.

Simultaneamente, aliada à "crescente extensão dos meios de transporte", a fotografia diminui o valor "informativo" da pintura, que vai buscar no cromatismo, e posteriormente no impressionismo e no cubismo, a "criação de um terreno onde a fotografia não podia segui-la".¹¹⁹ E, por fim, e certamente não menos importante, a fotografia desenvolve-se em sintonia com a "indústria de consumo", o mercado de massas, lançando, de modo ilimitado, "figuras, paisagens, acontecimentos".¹²⁰

Face à crise de sua própria reprodutibilidade, a obra de arte deveria então - se escutasse o conselho que a fotografia, e também o cinema, lhe davam - abandonar o apelo religioso em favor da unicidade, emancipando-se, pela "primeira vez em sua história", de sua "existência parasitária", destacando-se do ritual:

*"A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original."*¹²¹

Em grande medida, a recepção de Benjamin, no Brasil e em outras partes, esteve inicialmente marcada por esta palavra de ordem. Na introdução a uma das primeiras edições brasileiras de "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", Luís Costa Lima escrevia que a "relação da arte" era dependente da instauração de três elementos: aura, valor cultural, autenticidade:

*"tal possibilidade multiplicativa fere os valores que convertiam, até agora, a obra numa espécie de sucedâneo de uma experiência religiosa."*¹²²

A noção de **aura** esteve por um longo tempo a serviço de um Benjamin paladino da técnica e parceiro das "forças produtivas", cavaleiro da revolução na arte. Tudo o mais que estava evidentemente em jogo era - como lhe disse Brecht uma vez, em 1934, comentando um ensaio sobre Kafka - "uma selva de obscurantismo" a

¹¹⁹ BENJAMIN, W. PCS, p. 129

¹²⁰ Idem, p. 129.

¹²¹ BENJAMIN, W. OAR, p. 180

¹²² LIMA, Luis Costa (org.) *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1970, p. 205.

serviço, não da "revolução", do "esclarecimento" ou de "propostas práticas", mas do "avanço do fascismo judaico".¹²³

Habermas foi um dos primeiros a tentar lançar um pouco de luz nesta escuridão, chamando a atenção para que o "desaparecimento da aura" não era, em Benjamin, um "movimento cujos resultados seriam garantidamente positivos", mas que poderia representar também "empobrecimento cultural" se assumisse a forma de uma "decomposição não dialética", caso não abrisse "caminho para experiências protegidas e atualizadas pela consciência crítica" - como se esta fosse uma formulação menos obscura.¹²⁴ Leandro Konder, vinte anos depois de Costa Lima, agora interessado em não reduzir a noção de aura a um conceito meramente instrumental, remete sua origem às experiências de Benjamin com haxixe, entre 1928-1930, reencontrando aí, do mesmo modo que Habermas, sua ambiguidade.¹²⁵ Ao nos darmos conta da aura das coisas, por um lado, percebemos "que as coisas são o que são e não aquilo que nós - em nossa visão espontânea e perversamente 'coisificadora', condicionada pela 'reificação' - nos habituamos a pensar que elas sejam" ; e por outro, que somos levados, pelo haxixe, a nos "autonomizar" em relação às outras pessoas - como um "eu" que flutua "no espaço em absoluto isolamento" -, "caricatura da situação real em que as pessoas vivem (sem terem consciência disso) na sociedade capitalista".¹²⁶ A considerarmos o modelo do

¹²³ Cf. ALTER, Robert. *Anjos Necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992

¹²⁴ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 69 e HABERMAS, Jürgen. "Crítica conscientizante e salvadora - A atualidade de Walter Benjamin". In: *Habermas: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980. A complicação de Habermas provém, sem dúvida, de seu desejo de demonstrar que a "atualidade de Benjamin" requer "colocar sua teoria da experiência 'a serviço' do materialismo histórico", mesmo admitindo que a "intenção" original era exatamente inversa. [p. 202]

¹²⁵ "Benjamin sempre manifestou uma atitude ambivalente com relação à aura". [HABERMAS, J. Op. cit., p. 187.]

¹²⁶ Idem, pp. 42-3. Olgária Matos pode estar mais próxima de Benjamin ao assinalar que a "autonomia" que verdadeiramente importa é das "coisas", não a do "sujeito". Ela remete este tema à experiência do "despertar proustiano":

"Quanto a Benjamin, ele encontra em Proust o instante por excelência do desaparecimento dos limites do sujeito. Esta questão é central, porque o despertar proustiano é, para Benjamin, o despertar histórico: tudo gira, quer dizer, ele contém um momento de desordem do qual a classificação temporal e os demais sistemas de ordem estão dispensados. Quando as coisas giram, elas o fazem umas em relação às outras sem formar nenhuma série, nenhuma ordem hierárquica, nenhuma conformidade. É o momento de sua autonomia soberana, em tudo distanciada do 'aplicar por ordem' a razão, segunda a necessidade

haxixe, a aura é uma alucinação cujo "efeito ambíguo" é: ao simular a alienação, permitir-lhe sua revelação. Tanto em Habermas como em Konder, portanto, a noção de aura se constrói a partir de um afastamento crítico, uma **reflexividade**, em relação à própria experiência da aura - e a isso talvez resuma-se sua "dialética". Há algo de inegavelmente brechtiano na atribuição de um caráter reflexivo à aura. No entanto, para Benjamin, a questão está colocada um pouco antes, em um modo de atenção que, seguindo Novalis, é o da **perceptibilidade**: "a perceptibilidade de que fala", diz Benjamin de Novalis, "não é outra coisa senão a da aura".¹²⁷ No desenvolvimento deste capítulo, busca-se revisar esta noção, naquilo que ela tem de indissociável de sua **experiência** e, ao longo deste percurso, constatar que, para Benjamin, o problema da aura nunca se restringiu apenas ao do seu **desaparecimento** mas, pelo contrário, foi principalmente o do seu **reencontro**.

Na "Pequena História da Fotografia", o problema é introduzido a partir de um longo extrato de um artigo do jornal alemão *Leipziger Anzeiger*, reagindo à notícia da invenção da fotografia na França:

*"... fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores de seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico."*¹²⁸

O trecho expressa para Benjamin o conceito "fetichista"- e "filisteu" - de arte, que, alheio à técnica, pressente nela o seu fim. Seu principal objetivo é preservar uma aura em torno da obra de arte, sob o manto de "metáforas religiosas". E, em um mundo secularizado e "desencantado" em seus fundamentos, valorizá-la como "sucedânea da experiência religiosa": a inspiração

geométrica." [MATOS, Olgária C.F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 46.]

¹²⁷ BENJAMIN, W. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". In: *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 52.

¹²⁸ BENJAMIN, W. PHF, p. 92.

e a iluminação do artista tendo como correspondente a admiração e o êxtase do espectador.

O principal esforço para dar à aura um tratamento de conceito encontra-se no texto d'"A Obra de Arte...". Neste ensaio, a aura vincula-se primeiramente ao "aqui e agora" da autenticidade, constatado - ao modo da técnica da *connoisseurship* - como atributos de sua unicidade no tempo: permanência dos materiais (suas propriedades físico-químicas) e duração na história (sua tradição).¹²⁹ Da autenticidade e da unicidade da obra de arte decorre seu valor cultural, independente do fato de que na "história da obra de arte" ela tenha assumido um crescente "valor de mercado". Na "era da reprodutibilidade" o caráter único das obras é superado e elas "aproximam-se das massas", que passam a poder dispor de suas reproduções. Neste sentido, a fotografia jogou um papel decisivo na "destruição da aura"; mas, ela própria não esteve imune a uma dimensão aurática.

Na "Pequena História da Fotografia", Benjamin argumenta que, ao menos nas "fotos antigas", é ainda de aura que se trata. Foi a própria exatidão técnica, no início da fotografia, que permitiu "dar às suas criações um valor **mágico** que um quadro nunca terá para nós".¹³⁰ Benjamin recorre à observação de Dauthendy sobre as imagens do daguerreótipo:

*"... as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez destas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam nas imagens eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos."*¹³¹

E também a Orlik que, face ao longo tempo de exposição que a fotografia impunha a seus modelos, arriscava:

"... a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual estas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados,

¹²⁹ BENJAMIN, W. OAR, p. 167.

¹³⁰ BENJAMIN, W. PHF, p. 94.

¹³¹ Idem, p. 95.

evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas."¹³²

Esta passagem certamente fez vibrar uma corda sensível em Benjamin: a de poder relacionar uma impressão (a do modelo na superfície sensibilizada) à outra (a da imagem sobre o observador) como uma correspondência entre durações: "o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante mas dentro dele".¹³³ Este mesmo procedimento comportava outras tantas durabilidades correlatas: dos "incomparáveis" grupos que se reuniam, das dobras no casaco de Schelling, e que não eram "menos valiosas que as rugas no seu rosto"¹³⁴ - afinal, a prática do retoque ainda não havia se disseminado, removendo rugas e dobras.

Em todos estes aspectos, não é possível falar diretamente de uma "destruição" da aura pela técnica. Pelo contrário, trata-se de fato, para retomarmos uma expressão de Benjamin, de "condicionamento técnico do fenômeno aurático", do qual as maiores expressões eram o *mezzo-tinto* fotossensível destas imagens - pois, no decorrer de sua longa exposição, "a luz se esforça para sair da sombra" - e "aquele círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto" - enquanto os avanços da ótica fotográfica ainda não haviam corrigido o "defeito".¹³⁵

Porém, além de uma correspondência de durações, havia ainda, na origem destas imagens, uma correspondência de olhares: uma "convergência entre o objeto e a técnica":

*"O que na daguerreotipia devia ser sentido como desumano, diria mesmo mortal, era o olhar dirigido (além do mais, longamente) ao aparelho, enquanto este acolhe a imagem do homem sem retribuir-lhe o olhar. No entanto está implícita no olhar a expectativa de ser correspondido por aquilo que se oferece. Se tal expectativa (que pode associar-se no pensamento tanto a um olhar intencional de atenção como a um olhar na simples acepção da palavra) é satisfeita, o olhar consegue na sua plenitude a experiência da aura."*¹³⁶

¹³² Idem, p. 96.

¹³³ Idem, p. 96.

¹³⁴ Idem, p. 96.

¹³⁵ Idem, p. 99.

¹³⁶ BENJAMIN, W. STB, p. 52-3

"Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca..."¹³⁷

Para Benjamin, o desaparecimento deste olhar correspondido, a "dissociação" entre objeto e técnica, marca a fotografia no seu "período de declínio". Estaria a aura, desde então, irremediavelmente perdida para a fotografia? Vale dizer, a perda da aura é irreversível?

Esta resposta só pode ser obtida quando deixamos de priorizar a "decadência da aura" - como algo que sucede à obra de arte em sua história - e buscamos os sinais de um reencontro. Nesta perspectiva, existem pelo menos três modos recorrentes pelos quais diz-se da aura nos textos posteriores à "Pequena História da Fotografia"; e que estes comentários sobre a aura das fotos antigas já permitem introduzir. O primeiro desdobra-se do "olhar correspondido", particularmente em "Sobre alguns temas em Baudelaire", onde a ênfase recai especialmente sobre a **perceptibilidade**: "Quem é olhado ou se julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa é dotá-la da capacidade de olhar."¹³⁸ A "percepção aurática" aproxima-se portanto de uma "percepção onírica", do modo como a descreve o poeta Paul Valéry:

"Quando digo: vejo esta coisa, não ponho uma equação entre mim mesmo e a coisa... no sonho, porém, subsiste uma equação. As coisas que eu vejo me vêem como eu as vejo."¹³⁹

O modo de perceber a aura como um ver/ser visto, sustenta-se "na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação do inanimado e da natureza com o homem.". Mas isto que se anuncia como perceptibilidade, comporta ainda uma definição? "Em suma, o que é a aura?" - pergunta-se Benjamin na "Pequena História da Fotografia"; e a resposta que encontra lhe parece tão satisfatória que será retomada, literalmente, em "A Obra de Arte", e referida, uma vez mais, em "Sobre alguns Temas em Baudelaire":

¹³⁷ BENJAMIN, W. PHF, p. 99.

¹³⁸ BENJAMIN, W. STB, p. 53

¹³⁹ Cf. Idem, p. 53.

*"É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante e a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho."*¹⁴⁰

Na composição desta figura singular conjugam-se elementos espaciais - sua inacessibilidade - e temporais - sua irrepetibilidade:

*"Desse modo apóiam um conceito de aura pelo qual se entende, com ela, a 'aparição irrepitível de uma distância'... O essencialmente distante é inacessível: e a inacessibilidade é uma qualidade essencial da imagem de culto."*¹⁴¹

Na "conceitualização" da aura, portanto, Benjamin retoma a relação entre visão da arte e distância psíquica, elaborada inicialmente por Hildebrand, que comparece no texto de "A Obra de Arte..." por intermédio de Riegl, um de seus herdeiros na "escola vienense" de história da arte.¹⁴² Pouco interessado, porém, numa caracterização de estilos e escolas a partir de "pólos", Benjamin contrai óptico

¹⁴⁰ BENJAMIN W. PHF, p. 101. Este trecho, palavra por palavra, encontra-se reproduzido na primeira versão de "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" [OAR, p. 170]. Na segunda versão deste ensaio, mais ao gosto dos "colegas" do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt refugiados em Paris, lê-se: "É aos objetos históricos que aplicaríamos mais amplamente essa noção de aura, porém, para melhor elucidação, seria necessário considerar a aura de um objeto natural. Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galho." [em *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*, p. 9] De uma versão a outra, aquilo que com mais ênfase desaparece é esta "participação" do "instante" e da "hora", subsumida pela "aplicação" da aura aos "objetos históricos".

¹⁴¹ BENJAMIN, W. STB, p. 53.

¹⁴² Em Riegl, por exemplo, Benjamin valoriza o fato de ter sido um dos "primeiros" a extrair da arte "conclusões sobre a organização da percepção" em "épocas" determinadas, ressaltando porém sua incapacidade de "mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nestas metamorfoses da percepção". [OAR, pp. 169-70]. Não é possível no âmbito deste trabalho seguir inteiramente estas pistas, mas vale apenas assinalar que entre as formulações mais originais de Riegl esteve a proposição de uma tríplice valoração dos monumentos históricos, apresentada em um ensaio intitulado "O Culto Moderno aos Monumentos". Neste trabalho, Alois Riegl propõe que além de seus "valor artístico" e "valor histórico" - este último realcionado a "seu status original como artefato" -, um novo critério teria ainda emergido, o "valor de época", definido como "um imediato efeito emocional que não depende de conhecimento acadêmico nem de educação histórica para sua satisfação, já que é evocado pela simples percepção sensorial." [Cf. BANN, Stephen. *As Invenções da História*. São Paulo: UNESP, pp. 139-41]

sobre háptico, indicando tanto que o objeto mundano pode ser percebido "ao modo da arte", isto é, auraticamente, como que esta percepção implica sua percepção como distante, ainda que próximo.¹⁴³ Mas a expande consideravelmente, uma vez que esta percepção torna-se irrepetível, dependente do tempo, do instante em que se produz. Como os modelos dos daguerreótipos, que posavam **dentro** do instante, a percepção da aura jamais se faz fora do tempo, ou independente dele. Nela ressoa a meditação de Proust sobre as antigas crenças celtas:

*"Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto de uma árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco."*¹⁴⁴

A rigor, a definição de aura que podemos ler na "Pequena História da Fotografia" ou na primeira versão de "A Obra de Arte...", onde a tradição das psicologias da arte alemãs deixa-se infiltrar pela *Combray* proustiana, torna-se bem pouco canônica. Trata-se, na verdade, da tentativa de descrever uma experiência. Ou antes, de descrever a experiência. O declínio da aura, em Benjamin, é correlato do declínio da **experiência** (*Erfahrung*) na modernidade: "a experiência pertence à ordem da tradição, tanto na vida coletiva como na vida privada. Ela consiste menos em dados isolados, rigorosamente fixados na memória, do que em dados acumulados, geralmente inconscientes, que se combinam nela."¹⁴⁵ O homem que perdeu sua experiência - e com ela, sua memória - é aquele que está se transformando em autômato, submetido a uma economia de gestos repetitivos e mecânicos, e que são, como aqueles em uma linha de produção industrial, indiferentes ao tempo.

¹⁴³ Benjamin anota que inclusive as palavras podem ter uma aura, recorrendo a Karl Kraus: "Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar." BENJAMIN, W, STB, p. 53.

¹⁴⁴ PROUST, Marcel. "No Caminho de Swan". Rio de Janeiro: Globo, 1987 (*Em Busca do tempo Perdido*; 1), p. 48.

¹⁴⁵ CF, LÖWY, M. Op. cit, p. 99.

Pois haveria, de fato, duas memórias: uma é a memória do **vivido**, constituída de "lembranças", de dados isolados que se fixam em nossa memória como em um arquivo. E há uma outra, memória da **experiência**, que não pode ser recordada, como a primeira, mas apenas rememorada. No limite da lembrança do vivido está o *choque* - o comportamento reativo de autômatos que liquidaram sua memória. No limite da rememoração, a "experiência perdida": o "paraíso perdido" - a "experiência" da sociedade sem classes e o "combate" das gerações vencidas.¹⁴⁶ No caminho que vai de uma a outra, está a aura, que Laymert Garcia dos Santos define como o "advento do sagrado no vaivém de uma respiração", sinalizando com isto a oportunidade de sua intervenção: "que o sagrado nos livre do automatismo."¹⁴⁷

Em um ensaio de juventude - "Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens" -, escrito em 1916, o essencial do tema da **correspondência** já havia aparecido, assim como seus movimentos de "degradação" - e mesmo, ruptura, neste caso - e oportunidade de "restauração". Estamos, de algum modo, diante de ainda uma outra maneira de dizer a "aura" - da aura das coisas, bem entendido, pois é disto que se trata. Da aura como um resíduo da Criação. O ponto de partida - com um viés acentuadamente neo-kantiano - é uma teoria da comunicação na linguagem:

"A resposta a esta pergunta: 'que comunica a língua?' é, portanto: cada língua comunica a si mesma. A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, enquanto comunicável, não é em absoluto a lâmpada mesma), mas sim a lâmpada-da-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão."¹⁴⁸

No entanto, as distintas línguas não devem ser reduzidas à língua humana - que não pode, de modo algum servir-lhes de modelo. Nesta sobreposição perdem-se as essências comunicacionais destas línguas - pois, à distinção de todas as demais línguas, só a humana é língua denominante:

¹⁴⁶ Idem, pp. 105-6.

¹⁴⁷ SANTOS, Laymert Garcia dos. "Da Aura". In: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 153-5.

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. "Sobre el Lenguage en General y sobre el Lenguaje de los Hombres". In: *Sobre el Programa de la Filosofia Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970, pp. 140-1.

*"Na realidade, não conhecemos nenhuma língua denominante além daquela do homem; ao identificar língua denominante com língua em geral, a teoria linguística priva-se de suas noções mais profundas. A essência linguística do homem é portanto nomear as coisas."*¹⁴⁹

Em contraposição ao que Benjamin chama uma "concepção burguesa da língua" - onde a *palavra é meio de comunicação*, seu *objeto* é uma *coisa* e seu *destinatário* um *homem* - há uma "outra" teoria na qual o que importa é o **nome**. No nome o homem comunica-se com as coisas e seu "ser espiritual" comunica-se com Deus:

*"O nome é aquilo através do qual não se comunica nada e no qual a própria língua comunica-se absolutamente. No nome, a essência espiritual que se comunica é a língua."*¹⁵⁰

Neste sentido, a nomeação dá testemunho de comunicação.

A distinção fundamental entre uma "concepção burguesa da língua" - de caráter evidentemente instrumental - e esta "outra", remete obrigatoriamente ao tema da **origem** da linguagem. Esta não poderia ser, de modo algum, um **contrato** entre falantes, mas o próprio ato de **nomeação**, como foi tradicionalmente pensado pelas concepções místicas - Benjamin prefere "mágicas" - da linguagem, particularmente pela cabala, que conheceu primeiramente por meio de suas leituras dos pensadores românticos alemães. Um deles - Hamann - abastece-o com formulações que lhe pareciam bem próximas das fontes, nas quais o problema da origem da linguagem é o problema da língua adâmica, a língua do bem-aventurado:

*"Hamann disse: 'Tudo que o homem originalmente ouviu, tudo que viu com seus olhos e tudo que suas mãos tocaram, era palavra vivente, posto que Deus era palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da linguagem era tão natural, fácil e espontânea como uma brincadeira de crianças.'"'*¹⁵¹

Portanto, quando da Criação, as coisas não tinham nome - para o homem -, mas eram palavra-vivente: não havia nem "representação" e homem e não-homem comunicavam-se de modo **imediate**. Após a Queda - e isto vale como a essência

¹⁴⁹ Idem, p. 141.

¹⁵⁰ Idem, p. 142.

¹⁵¹ Idem, pp. 148-9.

da perda da bem-aventurança - a língua se torna **mediata**: uma língua **sobre** as coisas, não mais **das** coisas: "o pecado original é o ato de nascimento da palavra *humana*, na qual o nome não vive mais intacto."¹⁵² No entanto, acredita Benjamin, a linguagem humana guarda no nome não mais a potência criadora divina, porém sua conversão em **receptividade**:

*"... o nome que o homem dá à coisa depende da forma como a coisa se comunica com ele. No nome a palavra de Deus não seguiu sendo criadora, mas converteu-se em parte receptiva, ainda que em sentido linguístico. Esta receptividade dirige-se à própria língua das coisas, desde onde por sua vez irradia-se, sem som e na muda magia da natureza, a palavra divina."*¹⁵³

Eis que, na ordem da língua, a receptividade ocupa o lugar da perceptibilidade. Conforme indica Adorno, "tratar os textos como receptáculos de uma sacralidade intocada" era a essência dos procedimentos de Benjamin como crítico literário.¹⁵⁴ E, particularmente, como tradutor - cuja tarefa primordial, assim o entendia, era mediar o acolhimento de uma língua por outra: para traduzir bem Homero, aconselhava, não se trata de "germanizar o grego", mas de "helenizar o alemão".¹⁵⁵

¹⁵² Idem, p. 149. Em outras palavras, a linguagem perde sua imanência e, com ela, vão-se também os "nomes próprios" das coisas. (p. 150)

¹⁵³ Idem, pp. 147-8. Pode-se arriscar aqui a observação de que, como teoria da linguagem, a reflexão de Benjamin tem muito de uma **teoria da expressão**, que guarda afinidade com aquela de Leibniz:

"A expressão é comum a todas as formas, e é o gênero do qual as percepções naturais, o sentimento animal e o conhecimento intelectual são as espécies. (...) ora, esta expressão acontece por todo lado, porque todas as substâncias simpatizam com todas as outras..." [Cf. MARTINS, Luís. Introdução. In: LEIBNIZ, G.W., *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 13.]

A discussão de tais afinidades será em parte retomada no quinto capítulo deste estudo.

¹⁵⁴ Cf. PARANHOS, Maria da Conceição. "Walter Benjamin: uma estética da redenção". In: *Caderno de Letras* (9). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1993, p. 25. A propósito, Benjamin não deveria ignorar que o sentido preciso da *Kabalah* é "recepção", e o próprio Zohar já havia ousadamente sugerido que "Deus e a linguagem são uma única e mesma coisa". [Cf. BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 36].

¹⁵⁵ Cf. MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 12.

Assim como na percepção da aura, a aura das coisas é que importa (vê-las como se nos vissem) - Benjamin enfatizou isto várias vezes -, na receptividade da linguagem, é a abertura a uma língua das coisas que está em jogo:

*"... a natureza inteira acha-se atravessada por uma língua muda e sem nome, resíduo do verbo criador de Deus, que foi conservado no homem como nome conhecedor e - sobre o homem - como sentença julgadora. A língua da natureza pode ser comparada com uma mensagem secreta que cada posto transmite a outro em sua própria língua, ainda que o conteúdo da mensagem seja a própria língua do posto. Toda língua superior é tradução da inferior, até que se desprenda, na última claridade, a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento linguístico."*¹⁵⁶

É possível dar forma de expressão a esta língua da natureza? Esta pergunta sintetiza grande parte do interesse de Benjamin pelo problema da **tradução**. É uma pergunta decisiva, pois, uma vez que a dimensão nomeadora da linguagem degrada-se "em proveito do uso meramente comunicativo das palavras"¹⁵⁷, sua recuperação passa a integrar-se, de modo central, ao "programa" utópico-restitucionista de Benjamin. Como escreverá Scholem em um dos seus primeiros trabalhos, na "época messiânica", da qual falavam os cabalistas, "o mundo inteiro será tão perfeito quanto o era no jardim do Éden."¹⁵⁸ e a redenção dos seres humanos, comentava Abulafia, no século XIII, dependia de "uma recuperação das experiências que a humanidade viveu na sua origem."¹⁵⁹

A recuperação desta língua das coisas não pode ser apenas a "tradução do mudo ao sonoro", "tradução do que não tem nome ao nome" - e nesse âmbito opera a poesia -, mas deve também realizar-se em sua própria esfera - como no caso da pintura e da escultura:

*"pode-se conceber que a língua da pintura e da escultura esteja fundada em certas espécies de línguas das coisas e que se realize nelas uma tradução da língua das coisas a uma língua infinitamente superior e talvez ainda na mesma esfera. Trata-se aqui de línguas não-nominais, não-acústicas, línguas da matéria, a respeito das quais é preciso pensar na afinidade material das coisas em sua comunicação."*¹⁶⁰

¹⁵⁶ BENJAMIN, W. SLG, p. 153.

¹⁵⁷ Cf. KONDER, L. Op. cit., p. 31.

¹⁵⁸ Cf. LÖWY, M. Op. cit., p. 89.

¹⁵⁹ Cf. KONDER, L. Op. cit., p. 31.

¹⁶⁰ BENJAMIN, W. SLG, p. 152

Se, como afirma Benjamin, inspirado pelo cabalista cristão Franz Molitor, "a incapacidade de falar é a grande dor da natureza",¹⁶¹ todo ato humano por meio do qual a natureza fala é uma **reparação**, pois diminui a dor e reenvia, localmente e por um instante, homem e natureza ao estado de bem-aventurança em que eram imediatamente comunicáveis um ao outro. O conceito de reparação (*tikun*)¹⁶² é fundamental para o messianismo judaico de inspiração cabalista: *tikun haolam* (reparação do mundo) é "a correção e a emenda harmoniosa do defeito que surgiu no mundo através da *shevirah*" (a quebra dos vasos).¹⁶³ Na língua humana, em cada uma de suas palavras, e em cada coisa existente no mundo, encontra-se oculto um "resíduo do verbo criador" (Benjamin), e sob este aspecto, ela é mais uma daquelas inumeráveis cascas que envolveram "o resíduo da luz infinita de Deus" (Scholem):

*"A restituição redentora (**tikun**) envolve, por isso, duas coisas: a reunião das centelhas divinas que caíram, junto com os fragmentos dos vasos quebrados, para o domínio das **klipot**, bem como a colheita das almas sagradas aprisionadas nas 'cascas' e submetidas ao Anti-Adão de Belial desde o pecado de Adão. Ambos os processos de **tikun** estão subsumidos pelo símbolo da 'ascensão das centelhas'".¹⁶⁴*

Assim, a aura reenvia à centelha, e a redenção da natureza é também o fim de seu jugo a um trabalho que visa apenas explorá-la - conforme Benjamin proclama em uma de suas teses -, a ser substituído por outro tipo de trabalho: "que, longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre."¹⁶⁵

No modo de recepção da obra de arte, desdobrado a partir de uma inflexão da visualidade sobre a tutilidade - sua distância ainda que próxima - experimenta-

¹⁶¹ Ou, de acordo com a formulação em *Origem do Drama Barroco Alemão*:

"Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda." [Benjamin, W. ODB, p. 247]

¹⁶² Usualmente, o conceito de *tikun* é traduzido por "restauração", e mesmo "conserto".

¹⁶³ SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 133. A mesma palavra hebraica para "vaso" (*keli*) significa também "ferramenta", referindo-se portanto também às ferramentas divinas na obra da Criação.

¹⁶⁴ SCHOLEM, G. *Sabbatai Sevi*, p. 40.

¹⁶⁵ BENJAMIN, W. SCH, p. 228.

se a forma mais vulgar e religiosa da aura, como autenticidade e unicidade. O declínio da aura na modernidade, cuja reprodutibilidade é o sinal mais evidente, é parte de um movimento bem mais amplo de declínio da experiência, acentuado com o fim das sociedades tradicionais, mas cujas origens remetem ao fundo dos tempos, à perda da bem-aventurança. Isto é o que permite a Laymert Garcia dos Santos formular que "re-encontrar" a aura é "encontrar outra vez a primeira vez": "produção do irreprodutível". O caminho para tal, acredita ele, não é o da "reminiscência", mas da "percepção".¹⁶⁶ Perceptibilidade e receptividade, na poesia, nas artes e mesmo na fotografia, assim como na história, são instrumentos de reencontro, de descoberta e de reparação: "A Origem é o alvo", enuncia Benjamin, pela voz de Karl Kraus, na décima quarta tese.¹⁶⁷

¹⁶⁶ SANTOS, L.G., Op. cit., p. 154.

¹⁶⁷ BENJAMIN, W. SCH, p. 229.

4

UTILIDADE E DESVANTAGEM DA FOTOGRAFIA
(PARA A HISTÓRIA E PARA A VIDA)

A "Pequena História da Fotografia" nos oferece um **programa** para a imagem fotográfica, assim como sugere alguns **limites** em seu uso. A aversão de Benjamin por explicações "sistemáticas" faz de sua "utilidade e desvantagem" da fotografia uma trama tão rica quanto paradoxal. Não surpreende, portanto, que um dos poucos "discípulos" que Benjamin teve em vida - o historiador e crítico de cinema Siegfried Kracauer - tenha orientado seu ensaio sobre a fotografia, escrito três décadas depois da "Pequena História", com o intuito de pôr alguns pingos exatamente nestes ii, conforme deixa claro de imediato, na primeira frase do texto:

*"este estudo parte do pressuposto que cada mídia tem uma natureza específica que convida a certos tipos de comunicação enquanto obstrui a outros."*¹⁶⁸

A perspectiva de Kracauer é claramente **modernista**, reencontrando aqui critérios de valoração que marcaram o debate em torno da fotografia alemã nos anos vinte. Mais uma vez, o sucesso estético de uma imagem fotográfica depende daquilo que a fotografia tem de específico:

*"Pode-se assumir que as realizações no âmbito de uma mídia particular serão tão mais satisfatórios esteticamente se forem construídas a partir das propriedades específicas desta mídia. Para dizer o mesmo em termos negativos, um produto que, de algum modo, vai contra a índole de sua mídia - digamos, por imitar efeitos mais 'naturais' a uma outra mídia - dificilmente irá demonstrar-se aceitável."*¹⁶⁹

O especificamente fotográfico, em Kracauer, situa-se em uma região delimitada pela mistura de duas "tendências" ou "intenções divergentes": uma "realista", outra "formativa" - a primeira, "espontânea", e a segunda "empática". O fotógrafo "equilibra" estas duas tendências de um modo particular; e se ele não o

¹⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. "Photography". In: TRACHTEMBERG, Alan (org.). *Classic Essays on Photography*. New Haven (Conn.): Leete's Island Books, 1980, p. 245.

¹⁶⁹ Idem, p. 255.

faz - e a imagem produz-se fora do território demarcado por esta mistura -, então já não é mais de fotografia que se trata.¹⁷⁰ É evidente que tais considerações conduzem necessariamente a uma estética - e a um programa estético -, que, ao contrário do programa benjaminiano, e apesar das afinidades que tem com ele - como, por exemplo, na crítica de ambos a uma fotografia estritamente "criativa" -, volta-se outra vez para o "tribunal da arte". Talvez porque, passados trinta anos, Kracauer ainda o visse de pé - frustrando-se, de algum modo, a previsão de Benjamin -, e quase tão firme quanto no passado. Afinal, ele chega aos Estados Unidos, poucos meses após a criação do Departamento de Fotografia do MoMA, em Nova York - o primeiro no gênero em todo o mundo.¹⁷¹ Em resumo, o ponto de vista de Kracauer implica um duplo movimento: por um lado, a exclusão da fotografia dita "experimental" ou "artística" da "província daquilo que é próprio da fotografia" e, por outro, um alargamento do conceito tradicional de arte. Restringir a fotografia e flexibilizar a arte:

"Talvez seja mais proveitoso usar o termo "arte" mais livremente, de modo que recubra, ainda que inadequadamente, realizações no verdadeiro espírito fotográfico - retratos, isto é, estes que não são nem obras de arte no sentido tradicional, nem produtos esteticamente indiferentes".¹⁷²

O programa benjaminiano para o "bom uso da fotografia" - valendo-nos aqui de uma expressão evocada por Michel Frizot para caracterizar certo tipo de reflexão que ela suscitou desde sua invenção -, apesar de não ter sido jamais explicitado, pode ser inferido sem maior dificuldade. Em primeiro lugar, a fotografia é da ordem da **empíria**. Mas deve estabelecer-se aí não como mais uma técnica fria de objetualização, mas, pelo contrário, como algo a ser operado por um sujeito que não teme aproximar-se demasiadamente de seu objeto; que, de fato, deseja-o junto a si. O tipo de reflexão teórica que a fotografia poderia inspirar, portanto, não requer "estranhamento" ou "distância", mas emerge,

¹⁷⁰ Idem, pp. 261-2.

¹⁷¹ Kracauer emigra em 1941; o Departamento de Fotografia do MoMA começa a funcionar em 1940. Sintomaticamente, Beaumont Newhall, primeiro Curador de Fotografia do MoMA, é o crítico mais citado no ensaio de Kracauer. Em 1955, também Adorno já havia constatado que "o processo que leva toda obra de arte até o museu" é "irreversível"[Cf. HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da Amnésia; o museu como cultura de massa". In: *Revista do Patrimônio*, n. 24 (Cidade), 1994, p. 43.

¹⁷² KRACAUER, S. Op. cit., p. 268..

rigorosamente, de uma certa confusão entre sujeito e objeto. Este tipo de empiria é - ou tende a ser -, de fato, "observação imediata", e onde poderia haver frieza, deve prevalecer a **ternura**. Benjamin remete esta noção a Goethe: "Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria."¹⁷³

É esta "terna empiria" que Benjamin encontra no livro *Das Antlitz der Zeit*, de August Sander, comentado no segundo capítulo deste estudo. Por não ter se comportado como um "sociólogo" ou um "teórico", no sentido estrito, Sander pode espelhar, em seus retratos de alemães, como nos "melhores filmes russos", tanto o ambiente como a paisagem, que "só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano."¹⁷⁴ E mais do que isso, a própria "psicologia do tempo". De um tempo que, segundo Benjamin, anuncia-se crítico, e cujos sinais, ainda que sutis, devem ser apreendidos de imediato:

*"Sob os deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se em uma necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos."*¹⁷⁵

Na relação com seus objetos, a fotografia demonstrou ainda uma outra capacidade, à qual Benjamin, por mais de uma vez, associou o qualificativo

¹⁷³ BENJAMIN, W. PHF, p. 103.

¹⁷⁴ Idem, p. 102.

¹⁷⁵ Idem, p. 103. A idéia de que há "algo mais" nos retratos de Sander é bastante recorrente. Eis um exemplo, praticamente ao acaso:

*"Estas fotografias ilustram talvez melhor que qualquer outro testemunho visual isto que Mann chamou 'a decência do caráter alemão, sua personalidade um pouco desconfiada, sua necessidade de lealdade e de devoção.' Mas percebe-se ainda, bastante bem, os rostos tensionados, tensão que não se explica inteiramente pela necessidade de posar diante da câmera de Sander... As fotografias de Sander nos dão indícios essenciais - distintos dos verbais - dos contrastes sociais e econômicos da época, bem como das dimensões psíquicas daquilo que se tentou chamar de 'a questão alemã'." [GRUNFELD, Frederic V. *Le Dossier Hitler: La société allemande et les Nazis 1918-1945*. Robert Laffont, 1974, p. 61]*

"revolucionária": a **miniaturização**, que permite agora a "manipulação" daquilo que, por sua escala, mantinha-se fora do **alcance** das massas: "Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade."¹⁷⁶ É da **reprodutibilidade** das obras de arte que se trata, e também da "reprodução mecânica" de todo tipo de "grandes obras", que modifica a concepção que temos delas:

*"Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não poderiam ser utilizadas."*¹⁷⁷

A "vantagem" epistemológica e política da miniaturização dos monumentos - as grandes obras do passado, os bens culturais - é sua inclusão no "domínio da história", como "componentes espirituais" de uma luta e um campo de luta próprio, pois, se a "cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura".¹⁷⁸

Além de aproximar as coisas - miniaturizando-as e tornando-as "utilizáveis", a fotografia e o cinema podem infiltrar-se nelas, são técnicas **intrusivas**. A analogia à qual recorre em "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" para ilustrar a capacidade destas imagens de "penetrar no âmago da realidade" adquiriu notoriedade:

*"O curandeiro e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do cinegrafista é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis."*¹⁷⁹

¹⁷⁶ BENJAMIN, W. PHF, p. 104.

¹⁷⁷ Idem, p. 104.

¹⁷⁸ BENJAMIN, W. SCH, p. 225.

¹⁷⁹ BENJAMIN, W. OAR, p. 187.

Assim que, aos dispositivos de reprodutibilidade técnica, vem associar-se uma ótica com características intrusivas, cujo melhor exemplo é o espelho cirúrgico a que Benjamin faz referência em uma nota de rodapé acrescentada à segunda versão do ensaio sobre "A Obra de Arte...": "verdadeiras acrobacias impostas ao cirurgião da laringe, pelo fato de ser obrigado a usar um espelho, onde a imagem se lhe apresenta ao inverso."¹⁸⁰ Do seu caráter intrusivo participa a dimensão fragmentária, requerendo leis próprias de recomposição que não se esgotam na montagem cinematográfica. Como já assinalou com propriedade Márcio Doctors, apesar de a ótica fotográfica apoiar-se nas técnicas de "representação tradicional", ela funda um "território autônomo" onde a perspectiva "engole seu próprio rabo". Fotografias não podem ser pensadas, cada uma delas, apenas como "perspectivas isoladas", mas como "fragmentos" que fazem "eclodir um espaço absolutamente **objetual**", implodindo o "espaço sistemático". As imagens técnicas, reproduzem a própria condição do homem moderno, que Benjamin pinçou em Baudelaire: "um caleidoscópio dotado de consciência".¹⁸¹ Ao opor a totalidade da imagem pictórica à fragmentariedade da imagem técnica, Benjamin descortina uma distinção que a pregnância da fotografia à representação perspectiva tendia a encobrir, pois além de reprodutível, a fotografia é implicitamente multisseriada, como a investigação de Doctors demonstrou:

*"Na realidade, a série possível de sucessões infinitas de 'espaços sistemáticos' abre-se para o 'espaço agregado'. Em outras palavras, o espaço da fotografia não é mais o de uma totalidade ordenadora, como um quadro naturalista ou mesmo como as pinturas contemporâneas, é, antes, um fragmento, um extrato espaço-temporal, que produz uma vasta colagem do mundo, como o 'espaço agregado' da perspectiva medieval."*¹⁸²

A câmara, do mesmo modo que conta com recursos ópticos intrusivos, dispõe também daqueles **amplificativos**, tanto do espaço ("ampliação") como do tempo ("câmara lenta") . E neste sentido, "a natureza que fala à câmara não é a

¹⁸⁰ BENJAMIN, W. "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução". In: *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 20.

¹⁸¹ BENJAMIN, W. STB, p. 43.

¹⁸² DOCTORS, Márcio. *O Mistério do Visível*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 1989 (mimeo), p. 34.

mesma que fala ao olhar", pois ela traz à luz aquilo que não poderia ser percebido "conscientemente": "Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional".¹⁸³ Mesmo a fotografia estritamente técnica, e particularmente, a científica - da medicina, da botânica etc -, acaba por iluminar um outro mundo que se compõe com aquele dos nossos sonhos:

*"... a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica."*¹⁸⁴

Ou, como veio a propor mais recentemente Max Milner, no que diz respeito ao imaginário, a óptica científica - e as imagens que dela resultam - não tem contribuído, nos últimos dois séculos, para um fortalecimento dos modos de representação mais "realistas", tal como isso é tradicionalmente entendido: "A ciência", sustenta Milner, "desempenha em relação às representações do mundo comumente aceitas, um papel tão 'desrealizante' quanto as imagens oriundas dos fundos míticos mais arcaicos."¹⁸⁵

O livro ao qual Benjamin faz referência, neste caso, na "Pequena História da Fotografia", está longe de ser uma obra de ciência, em sentido estrito. Pelo contrário, *Urformen der Kunst* (As Formas Originais da Arte), publicado pelo fotógrafo Karl Blossfeldt em 1928, é claramente um efeito deste "papel desrealizante" da fotografia científica. Blossfeldt, já um veterano no tempo da renovação da fotografia alemã, dificilmente pode ser considerado um "modernista". Tido por alguns críticos como o "pai" da Nova Objetividade, sua obra tem uma nítida inspiração neoclássica. O livro, contendo imagens ampliadas de pequenas plantas, como o próprio nome sugere, é o resultado de uma pesquisa de formas "eternas" da arte no âmbito de formas elementares da natureza.¹⁸⁶

¹⁸³ BENJAMIN, W. PHF, p. 94.

¹⁸⁴ Idem, p. 94-5.

¹⁸⁵ MILNER, Max. "Metáforas e Metamorfoses no imaginário científico: o caso da ótica". In: *A Ciência e o Imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 31.

¹⁸⁶ Sob este aspecto, sem dúvida, Blossfeldt partilha do mesmo fundamento que Abigail Solomon-Godeau atribui à Nova Objetividade, e particularmente à mais famosa obra de Renger-

Benjamin partilha do sonho do fotógrafo: "... Blossfeldt mostrou no equiseto as formas mais antigas das colunas, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico."¹⁸⁷ É portanto como uma dobra do olhar educado na técnica (colunas, mastros, edifícios) que uma nova visualidade estende-se sobre a natureza. Exatamente o inverso daquilo que, ingenuamente, o próprio Blossfeldt esperava:

*"Meus documentos sobre os vegetais pretendem restabelecer a unidade com a natureza. Eles revelarão nosso sentido da natureza, eles chamarão nossa atenção para a magnificência de seu tesouro de formas e suscitarão observações no universo de nossas plantas domésticas. Ela (a natureza) é uma professora de beleza e de pura sensibilidade, e fonte de supremas delícias."*¹⁸⁸

Decupação do espaço, dilatação do tempo: o inconsciente óptico comporta, além do muito pequeno, o muito rápido, pois "percebemos em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que dá um passo", afirma Benjamin na "Pequena História"¹⁸⁹. Neste espaço que o homem "percorre inconscientemente", a fotografia e o cinema fazem a passagem do tátil ao óptico, permitindo o registro de uma "realidade" que se situa "em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal".¹⁹⁰

Patzsch (*Die Welt ist schön*), também publicada em 1928: a "crença de que as leis que governam a forma subjazem todas as manifestações da natureza, bem como as obras humanas, e que a revelação destas estruturas produz tanto a significação como a beleza." [SOLOMON-GODEAU, A. Op. cit., p. 91]

¹⁸⁷ BENJAMIN, W. PHF, p. 95.

¹⁸⁸ Citado em COKE, Van Deren. *Avant-garde Photographique en Allemagne 1919-1939*. Paris: Sers, 1982, p. 28.

¹⁸⁹ BENJAMIN, W. PHF, p. 94.

¹⁹⁰ BENJAMIN, W. OAR, p. 189. Vale ressaltar que entre a primeira e a segunda versões deste ensaio, Benjamin substitui alguns de seus exemplos. Onde se lê, na primeira versão, de 1935: "O gesto de pegar um **isqueiro** ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesses gestos pelos nossos vários estados de espírito"; lê-se, dramaticamente, na versão de 1936: "Conhecemos em bruto o gesto de apanhar um **fuzil** ou uma colher, [etc...]". De uma a outra, evidentemente, foi o próprio "estado de espírito" de Benjamin que alterou - substantivamente - objeto e natureza do gesto. Esta modificação de ânimo levou ainda de roldão as referências a personagens cômicos como Carlitos e o camundongo Mickey nos quais Benjamin chegou a depositar esperanças de que servissem de "imunização" contra "psicoses de massas". É bastante provável que, já em 1936, ele acreditasse que esta inoculação de hilariedade houvesse sido insuficiente ou, simplesmente, inócua.

Miniaturização, intrusividade, reprodutibilidade, tutilidade, (terna) empiria, inconsciente óptico: as principais linhas do programa benjaminiano para a fotografia convergem claramente para a imagem documentária. Perspectiva inteiramente congruente com o movimento de modernização da fotografia nos anos vinte, que encontrou no **documento** seu principal impulso renovador¹⁹¹. É ainda este, em larga medida, o ponto de vista defendido por Kracauer em seu ensaio sobre o tema. Mas, enquanto este último procura excluir do campo da fotografia seus usos não-documentais - ou, sendo mais exato, aquelas imagens onde a tendência "formativa" obscurece inteiramente a tendência "realista" -, Benjamin faz questão de examinar os limites - técnicos, estéticos e políticos - de seu próprio programa, imaginando modos pelos quais pudessem ser eventualmente superados.

O estratagema utilizado por Benjamin para introduzir o tema, nas últimas páginas da "Pequena História", é bastante engenhoso. Duas opiniões contrastantes, opostas mesmo, são apresentadas ao leitor (re)"lidas" por Benjamin "com um leve deslocamento de ênfase". O referido "deslocamento" consiste de fato em extrair, tanto das "palavras imponentes" do "tosco pintor de idéias" Antoine Wiertz como daquelas "sóbrias e pessimistas" de Baudelaire, os elementos-chave para a exposição dos limites de seu programa: considerar que, por um lado, na técnica concentra-se aquilo que é absolutamente decisivo na fotografia, e por outro, que esta técnica está permanentemente exposta ao risco de deixar-se submeter às "usurpações da fotografia artística".¹⁹²

A citação de Baudelaire é extraída de um artigo conhecido como "O Público Moderno e a Fotografia", a segunda de suas "Cartas ao Sr. Diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859". As omissões de Benjamin na transcrição do texto de Baudelaire são tão curiosas que vale a pena indicar algumas delas:

¹⁹¹ Cf. NESBIT, Molly. *Photography, Art and Modernity (1910-1930)*. In LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André. *A History of Photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 104-122. É por seu apego ao documento, por exemplo, que Atget recusa sua inclusão entre os surrealistas.

¹⁹² BENJAMIN, W. PHF, pp. 106-7.

*"Nesse dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribui para confirmar a tolice em sua fé¹⁹³ [e arruinar aquilo que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólotra postulava, é claro, por um ideal que fosse digno dela e conforme a sua natureza. Em matéria de pintura e de estatuária, o **Credo** atual das pessoas, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é: 'Creio na natureza e apenas na natureza acredito (há boas razões para isso). Creio]¹⁹⁴ que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza [(uma seita tímida e dissidente quer que objetos de natureza repugnante, como um urinol ou um esqueleto, sejam descartados). Logo, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.']¹⁹⁵ Um Deus vingador realizou os desejos [atendeu as preces]¹⁹⁶ dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. [E então, ela diz a si mesma: 'Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia.' A partir deste momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, a contemplar sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário toma conta destes novos adoradores do sol. Estranhas abominações apareceram. Reunindo grupos de gaiatos e gaiatas, fantasiados como açougueiros e lavadeiras no carnaval, e persuadindo esses **heróis** a sustentar, pelo tempo necessário à operação, suas caretas de circunstância, vangloriam-se de estar representando cenas, trágicas ou graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata pode ter visto nisso um meio barato de difundir entre as massas o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, e insultando de uma só vez a divina pintura e a arte sublime do ator.]¹⁹⁷ ... Se for permitido à fotografia substituir a arte em alguma de suas funções, em breve ela a suplantará ou corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso pois que ela cumpra o seu dever, que é o de servir as ciências e as artes,*

¹⁹³ Trata-se evidentemente de confirmar a "fé dos tolos". Os tradutores ingleses de Baudelaire, preocupados em deixar, como de hábito, as coisas bem explicadas, já traduziram "la sottise dans sa foi" por "fools in their faith".

¹⁹⁴ Trecho entre colchetes suprimido por Benjamin.

¹⁹⁵ Trecho suprimido por Benjamin.

¹⁹⁶ No original: "a exaucé les vœux"

¹⁹⁷ O trecho suprimido segue por mais um longo parágrafo. Acompanha-se, a partir daí, o "salto" de Benjamin até a conclusão do parágrafo seguinte.

[mas como a mais humilde das servas, como a impressão e a estenografia, que nunca criaram ou substituíram a literatura].¹⁹⁸

O primeiro intuito de Benjamin, e que constitui a essência de seu "deslocamento de ênfase", é amenizar a metáfora religiosa que, por um lado, "diviniza" a pintura e o teatro e, por outro, lança a fotografia entre as crenças supersticiosas da ralé (a fé dos tolos: "... eles acreditam nisso, os insensatos"). Mas além deste aspecto, que certamente levaria o leitor a retornar ao ponto inicial da discussão sobre a "decadência da aura", dá-se ainda a supressão do "escritor democrata", posto de lado, certamente, para não reforçar uma possível confusão entre este - que acredita que a fotografia vai difundir a cultura entre as massas - e um outro (o próprio Benjamin) - que acabara de descobrir a fotografia como instrumento de apropriação da cultura pelas massas. A última supressão, no entanto, é aquela que mais claramente está a serviço da delimitação do programa benjaminiano e dos problemas que ele tem em mente discutir. Sim, a fotografia **deve** servir "as ciências e as artes", mas de um modo genérico - no que diz respeito a elas - e específico - no que diz respeito à fotografia. E, de maneira nenhuma, como técnica auxiliar. Sua reprodutibilidade (a "impressão") e sua presteza (a "estenografia") não pretendem substituir a "literatura" - ou fazê-la em seu lugar; muito menos pô-la a serviço de uma "literatura" que continua sendo feita no "espírito" ou em alguma outra parte.

Podemos admitir, no entanto, que Benjamin tenha sido tocado pelo vigor do combate de Baudelaire contra a "mediocrização" das artes, motivada tanto por uma incontrolável vontade de realidade, à qual aliou-se a democratização industrial do narcisismo. Agora, uma multidão (burguesa), guiada apenas por seus interesses materiais e mesquinhos, tem ao seu dispor um meio - eficiente e barato - de regozijar-se consigo mesma. Mas era insuficiente, para Benjamin, apenas inverter os sinais e dar positividade à técnica diante da arte. As perguntas com as quais Baudelaire encerrara seu artigo não podiam ser inteiramente ignoradas:

"Poderá o observador de boa fé afirmar que esta invasão da fotografia e da grande loucura industrial dos dias de hoje são inteiramente estranhas a este resultado deplorável? Será lícito

¹⁹⁸ Trecho suprimido. BENJAMIN, W. PHF, p. 107. Texto integral de Baudelaire em FRIZOT, Michel e DUCROS, Françoise. *Du Bon usage de la photographie*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987. pp. 27-34.

supor que um povo, cujos olhos acostumaram-se a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, possa ver significativamente diminuída, após um certo tempo, sua capacidade de julgar e de sentir aquilo que há de mais etéreo e mais imaterial?"¹⁹⁹

O domínio onde esta pergunta merecia ser respondida era, para Benjamin, o da memória. O próprio Baudelaire havia assinalado uma cisão neste domínio, e o confinamento da fotografia a apenas um dos territórios que aí se desenhavam:

"Que a fotografia enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restaure em seus olhos a precisão que possa faltar a sua memória, que ela adorne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, e mesmo fortaleça com fatos novos as hipóteses dos astrônomos; que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de todo aquele que precisa, por razões profissionais, de uma absoluta exatidão material... Que ela salve do esquecimento as ruínas degradadas, os livros, as gravuras e os manuscritos que o tempo devora, todas estas coisas preciosas condenadas ao desaparecimento, e que reclamam um lugar nos arquivos de nossa memória. Ela merece nossa gratidão e nosso aplauso. Mas se a ela permitimos impingir-se no domínio do impalpável e do imaginário, naquilo que só existe porque o homem lhe acrescenta algo de sua própria alma, então, será nossa desgraça!"²⁰⁰

Dois movimentos, portanto: um que "salva do esquecimento" e acumula como um "arquivo"; e outro, "impalpável", onde algo há porque a "alma" lhe "acrescenta" um modo de existência. As elaborações de Benjamin em torno da memória percorrem reiteradamente estes dois territórios, definindo-lhes os contornos, descrevendo seus regimes de funcionamento, orientando a "colheita" de fragmentos. Não são regimes e territórios que se opõem, bem entendido. No regime do "arquivo", aquilo que se contrapõe à memorização, como esquecimento absoluto, é a "estupefação". Emergem aí duas figuras: aquele que se concentra "na observação" - o "detetive amador"; e um outro, estagnado na perplexidade, o

¹⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. "Lettre a M. Le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859". In: FRIZOT, M. e DUCROS, F. Op. cit, p. 34.

²⁰⁰ Idem, p. 32. Este trecho é parcialmente citado por Benjamin em "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". [BENJAMIN. W. STB, pp. 51-2.]

"homem da multidão" - o "basbaque".²⁰¹ Ao segundo regime de funcionamento da memória diz respeito um terceiro personagem, do qual provêm, como de um grau-zero da *flânerie*, "as descrições reveladoras da cidade grande": "o homem que percorre a cidade perdido em pensamentos" - o "distraído". Na descrição de um passeio do jovem Dickens pelas ruas de Londres, G. K. Chesterton oferece a Benjamin uma síntese precisa da distinção no *modus operandi* de cada um destes territórios de memória:

*"Não aspirava a observar como fazem os pedantes; não olhava Charing Cross para se instruir, não contava os lampiões de Holborn para aprender aritmética... Dickens não recolhia no seu espírito a impressão das coisas; seria mais exato dizer que era ele quem imprimia o seu espírito às coisas."*²⁰²

Se em Chesterton, e principalmente em Baudelaire, Benjamin encontra o sinal de trânsito da bifurcação da memória, somente na obra de Proust a concepção de memória aqui implicada aparece em forma de teoria. Ela reparte-se em dois domínios, o de uma **memória voluntária**, à disposição da inteligência e pronta a responder ao apelo da atenção, e o de uma **memória involuntária**, que diz respeito à "experiência" mais do que ao "vivido". Tudo que a primeira destas memórias tem a oferecer, toda a informação de que dispõe, não é capaz de tornar o passado, uma vez mais, presente. Nela não se "produz o irreproduzível": "Trabalho perdido", relata Proust, "procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis." O passado, de fato, está oculto, fora do alcance da memória voluntária, "em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos". Encontrar este objeto nada deve à vontade de quem o busca: "só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca".²⁰³

²⁰¹ BENJAMIN, Walter. "Paris do Segundo Império". In: *Obras Escolhidas*, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 68-9. O "homem da multidão" é o personagem-título de um conto de Edgar Poe, apreciado e comentado tanto por Baudelaire - que o traduziu para o francês - como por Benjamin.

²⁰² Idem, pp. 69-70.

²⁰³ PROUST, Marcel. "No Caminho de Swan". Rio de Janeiro: Globo, 1987 (*Em Busca do Tempo Perdido*; 1), p. 48. Para a suprema felicidade de Marcel - por um momento livre da "contingência" e "indiferente às vicissitudes da vida" -, ele o encontra logo na página seguinte: a "madalena", um bolinho, singelo camafeu culinário ("tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota") que a *Recherche* imortalizou e metafisicou.

No fato de a memória involuntária poder ser ativada por um encontro fortuito, Benjamin vê, com propriedade, "uma crítica imanente" de Proust a Bergson. As referências a Bergson em "Sobre Alguns Temas em Baudelaire" permitem-nos dimensionar o impacto que a obra deste filósofo, particularmente *Matéria e Memória*, teve sobre Benjamin. À primeira vista, a "obra juvenil de Bergson" havia logrado, a partir da investigação da memória, conceber a "estrutura filosófica da experiência"²⁰⁴ como *durée* - desafio que o próprio Benjamin havia se colocado em sua juventude, com resultados incertos, quando ainda considerava possível, conforme Scholem, desenvolver um "sistema filosófico".²⁰⁵

Nos marcos desta recepção positiva a Bergson, a obra de Proust é descrita como a tentativa de "simular artificialmente, nas condições sociais hodiernas, a experiência como foi entendida por Bergson." Isto é, "pôr à prova", como em um laboratório, a "teoria bergsoniana da experiência". Há, indubitavelmente, uma boa dose de liberalidade nesta interpretação. Proust o teria desmentido, como chegou a fazê-lo, em 1912, diante da insinuação que seus romances eram bergsonianos. Em resposta, Proust escreveu em uma carta que sua obra era "dominada por uma distinção que não só não figura na filosofia de Bergson, mas que de fato a contradiz."²⁰⁶ Concessões à parte, Benjamin reconhece que, a não ser por ambos terem suas obras mobilizadas "pela experiência hostil e obcecante da época da grande indústria", Bergson e Proust situam-se em campos opostos. Este último "não se descuida em sublinhar" que "o antagonismo entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*" é "patenteado pela memória", cujo reflexo, segundo Benjamin, é que a "*mémoire pure* da teoria bergsoniana torna-se nele *mémoire involontaire*".²⁰⁷

²⁰⁴ BENJAMIN, W. STB, p. 30

²⁰⁵ Refiro-me a "Sobre o Programa da Filosofia Futura", ensaio escrito em 1918. Neste ensaio, Benjamin procura elaborar o percurso de uma investigação sobre o tema, tendo como ponto de partida a crítica do conceito kantiano de experiência. Ver BENJAMIN, Walter. *Sobre el Programa de la Filosofia Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970, pp. 7-19. A ruptura formal de Benjamin com uma "filosofia sistemática" - que se comporta "como se a verdade voasse de fora para dentro" - é anunciada na introdução teórica de *Origem do Drama Barroco Alemão*. [ODB, p. 50]

²⁰⁶ Cf. KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space; 1880-1918*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1983, p. 58.

²⁰⁷ BENJAMIN, W. STB, p. 30

Em resumo, para Bergson, "voltar-se para a atualização intuitiva do fluxo vital é uma questão de livre escolha"²⁰⁸, e a "recuperação do passado", apesar de requerer um "grande esforço", poderia ser feita "em qualquer momento"²⁰⁹. Já para Proust, a "fase crucial" da busca é "passiva": uma "espera" pela memória involuntária que só pode ser ativada por este encontro casual.²¹⁰ Os objetos que lhe servem de "suporte", como aqueles seres inanimados dos quais as almas dos antigos celtas tornavam-se prisioneiras, pertencem "ao repertório da pessoa particular", "trazendo o cunho da situação em que foram criadas",²¹¹ são seus parentes. É da aura que novamente nos aproximamos, igualmente residual - agora, resíduo de experiência e que, desse modo, torna-se correlata da criação. As representações sediadas na memória involuntária, afirma Benjamin, tendem a "reunir-se em torno de um objeto sensível, como a *aura* desse objeto, a aura ao redor de um objeto sensível corresponde exatamente à experiência que se deposita como exercício num objeto de uso."²¹² Apesar de Benjamin considerar desnecessário "sublinhar o quanto Proust penetrou no problema da aura", ele não esconde seu desapontamento pelo escritor tratar sempre "tão incidentalmente" os "conceitos" implicados na "teoria": "certos amantes do mistério", comenta Proust displicentemente, "querem crer que nos objetos permanece algo dos olhares que o tocaram" - e Benjamin, então, sente-se na obrigação de anotar: "A saber, a capacidade de corresponder-lhes."²¹³

²⁰⁸ Idem, p. 30

²⁰⁹ KERN, S. Op. cit., p. 58

²¹⁰ Idem, p. 59. A insistência de Benjamin em marcar a afinidade entre Proust e Bergson - afinidade que, admite-se, em larga medida é real - acaba funcionando como uma "diversão" filosófica, um modo de não tornar tão evidente que Benjamin, no que diz respeito a este ponto em particular, optou claramente por Proust. Eis um exemplo de como essa manobra de diversão funciona:

*"A crer em Bergson, o que tira ao homem a obsessão do tempo é a atualização na **durée**. Proust compartilha esta convicção e dela deduziu os exercícios com que durante toda a vida procurou trazer de volta a luz do passado..."*

[BENJAMIN, W. STB, p. 47]

Tais exercícios, como Benjamin bem o sabe, não são necessariamente "ativos", pois estão relacionados, senão plenamente à "passividade", ao que possa haver de ativo na receptividade e na perceptibilidade, conforme exposto no terceiro capítulo deste estudo. Isto é, no entender do próprio Benjamin, nada ou quase nada.

²¹¹ BENJAMIN, W., STB, p. 31.

²¹² Idem, p. 51.

²¹³ Idem, p. 53.

Diante da experiência da memória involuntária - ou de uma memória da experiência -, o programa benjaminiano para a fotografia encontra um obstáculo praticamente intransponível. Proust havia sido taxativo:

*"Quando Proust acusa a insuficiência e a falta de profundidade das imagens que a memória voluntária lhe oferece sobre Veneza, diz que diante da palavra 'Veneza', sem mais, este repertório lhe aparecera vazio e insípido como uma exposição de fotografias."*²¹⁴

Na mesma linha, portanto, da crítica de Baudelaire, à fotografia associa-se uma enorme expansão da memória voluntária e, como tal, integrada ao movimento geral de "deterioração da experiência":

"Os processos baseados na câmara fotográfica e nos aparelhos análogos que se lhe seguiram ampliam o âmbito da memória voluntária; enquanto permitem fixar com o aparelho, a qualquer momento, um fato sonora e visualmente. E dessa maneira se tornam conquistas fundamentais de uma sociedade onde o exercício declina".²¹⁵

Desse modo, à luz de Proust, o declínio da experiência aparece como uma **colonização** do próprio tempo, colonização (que Benjamin, seguindo o espírito da época, talvez tivesse chamado "imperialismo") dos domínios da memória

²¹⁴ Idem, p. 52. Parece ter sido a avó de Marcel, na *Recherche*, que semeou-lhe, ainda em criança o desdém pela fotografia:

"Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos ou paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, senão eliminar de todo a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que várias 'espessuras' de arte... Mas se o fotógrafo era assim eliminado da representação, da obra-prima ou da natureza e substituído por um grande artista, reassumia contudo seus direitos ao reproduzir aquela interpretação." [PROUST, M. Op. cit., pp. 44-5]

As várias "espessuras" às quais se refere Proust dizem respeito ao fato da avó de Marcel aplicar-se na multiplicação das mediações: a fotografia de uma gravura importante que reproduz uma obra de arte famosa. Aos olhos de Benjamin, com certeza, vovó buscava, incansavelmente, restabelecer uma distância que a fotografia teimava em aproximar.

²¹⁵ BENJAMIN, W. STB, p. 51.

involuntária pelos batalhões motorizados da memória voluntária.²¹⁶ Aqui, as sociedades modernas afastam-se mais uma vez das tradicionais:

*"Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo, que, com seus "cultos, seus cerimoniais, com suas festas (sobre as quais talvez nunca se fale em Proust), realizavam continuamente a fusão entre estes dois materiais da memória. Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca."*²¹⁷

A memória involuntária é, para Benjamin, o caminho que conduz a uma das duas formas de felicidade. Pois há uma forma de felicidade que é "hino", aquela do que "não tem precedentes", do que "nunca foi" - o "auge da beatitude"; e há também uma outra, "elegíaca", como um retorno do "eterno", "a eterna

²¹⁶ Convém assinalar que Benjamin lida com a teoria psicanalítica, particularmente "Para Além do Princípio do Prazer", de Freud, como se esta fosse uma teoria dos conflitos entre memória voluntária e memória involuntária, e uma descrição das respectivas armas de guerra. Assim, ele retoma um dos discípulos de Freud, Theodor Reik - aquele cuja prática suscitou a redação de "A Questão da Análise Leiga" -, para dizer com ele:

"A função da memória é a proteção das impressões. A lembrança tende a dissolvê-las. A memória é essencialmente conservadora, a lembrança é destrutiva." [BENJAMIN, W. STB, p. 32]

O conflito "territorial" entre as duas memórias da teoria de Proust é transposto, de modo surpreendente, para a hipótese freudiana da incompatibilidade entre os sistemas. Encontrando aí, certamente, a chave de sua bifurcação. A formulação de Freud de que "tomada de consciência e persistência de um traço mnemônico são reciprocamente incompatíveis para um mesmo sistema" e que tais traços apresentam-se "frequentemente com a maior força e tenacidade, quando o processo que os imprimiu jamais chegou a ser consciente" é traduzida em "proustiano" como:

*"... somente pode tornar-se parte integrante da **memoire involontaire** aquilo que não foi vivido expressa e conscientemente, em suma, aquilo que não foi 'vivência'."* [Idem, p. 32]

Como a lembrança é então, em última instância, um instrumento de defesa da consciência, ao qual ela recorre para fazer frente aos estímulos traumáticos, aos "choques" - na terminologia de Baudelaire e Benjamin -, é possível compreender aquilo que explica a colonização de uma memória por outra e o declínio da experiência que lhe é correlata:

*"O fato de o **choc** ser captado e 'aparado' assim pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de 'vivência' em sentido estrito. E esterilizaria para a experiência poética esse acontecimento incorporando-o diretamente ao inventário da lembrança consciente."* [Idem, p. 33]

²¹⁷ Idem, p. 32.

restauração da felicidade primeira e original."²¹⁸ Felicidade de libertar o tempo da colonização da história, segundo a receita de Nietzsche:

*"... nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir a-historicamente."*²¹⁹

Entre Proust e Baudelaire, Benjamin vaticina: "A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, reduz o espaço da fantasia".²²⁰ O veredicto é reforçado por Paul Valéry, que a exclui inteiramente dos domínios da arte:

*"Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la. Respire-se à vontade uma flor agradável ao olfato; jamais se chegará a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente de seu poder. Eis aí a finalidade que persegue aquele que pretende criar uma obra de arte."*²²¹

A distinção instalada por Valéry remete a bifurcação da memória a uma bifurcação do olhar: distinguem-se dois olhares que, em Benjamin, ganham foro de "princípios formais". Diante da pintura, um olhar que se nutre de seu próprio desejo de ver; diante da fotografia, outro olhar que se dá por satisfeito com aquilo que vê:

*"Fica, portanto, claro o que separa a fotografia do quadro e porque não pode haver um só princípio formal válido para ambos: para um olhar que jamais pode saciar-se com o quadro, a fotografia significa antes aquilo que o alimento é para a fome ou a bebida para a sede."*²²²

Eis, portanto, isto que desde o início limita o programa de Benjamin para a fotografia: a facilidade com que olhar nela se esgota e satisfaz: seu apelo à

²¹⁸ BENJAMIN, W. AIP, p. 39.

²¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. "Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida", p. 58.

²²⁰ BENJAMIN, W. STB, p. 52

²²¹ Idem, p. 52

²²² Idem, p. 52.

constatação. A força de constatação da imagem fotográfica aproxima-a do **choque**, que Benjamin com tanto apuro esmiuçou na obra de Baudelaire. Nela o mecanismo associativo do espectador paralisa-se.²²³ Ele "basbaquisa-se". É curioso como num dos primeiros textos de Barthes sobre a fotografia, escrito duas décadas depois desta conferência de Benjamin, é exatamente contra o predomínio desta força que ele se insurge:

*"Ora, nenhuma destas fotografias excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos de nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós; o fotógrafo não nos deixou nada - a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a estas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não tem história, não podemos **inventar** nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador."*²²⁴

Do mesmo modo que as restrições de Benjamin à capacidade da fotografia de superar o constatativo, também as de Roland Barthes provêm, em larga medida, de Brecht. Assim como Benjamin assimilou, na "Pequena História da Fotografia", a crítica de Brecht ao fotojornalismo (conforme apresentado no capítulo 2 deste estudo), o texto de Barthes sobre as "Fotos-choque" principia e termina com Brecht.²²⁵ As expectativas de Barthes quanto ao sucesso da imagem fotográfica recaem sobre sua habilidade em induzir a "catarse crítica" brechtiana no espectador, libertando-o da "purga emotiva" da constatação.²²⁶ Já para Benjamin, como veremos adiante, tal libertação jamais seria lograda enquanto a fotografia estivesse disposta a contar apenas com seus próprios recursos.

²²³ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

²²⁴ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982, p. 68.

²²⁵ Roland Barthes foi, seguramente, o "pensador da cultura" que, depois de Benjamin, mais sofreu a influência de Bertold Brecht. Mesmo que não tenha, como Benjamin, sofrido **com** ele - ou melhor, sofrido **dele**. Kracauer chegou a caracterizar o relacionamento de Benjamin com Brecht de "masoquista" [Cf. SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 95], e Scholem considerou sua influência, particularmente nos anos 30, como "perniciosa e, sob alguns aspectos, desastrosa" [Cf. ARENDT, H. Op. cit., p. 167]. Os traços mais significativos do pensamento estético de Brecht diretamente relacionados ao choque serão abordados no próximo capítulo.

²²⁶ BARTHES, R. Op. cit., p. 69.

Na delimitação do programa da fotografia, um papel cabe ainda a Antoine Wiertz, o pintor que celebra a fotografia em 1855:

*"Há alguns anos nasceu, para a glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nosso pensamento e nossos olhos. Em cem anos será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força tiverem se desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente, clamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos."*²²⁷

Em meio a esta retórica tipicamente oitocentista - manifestação destemperada de confiança no aperfeiçoamento progressivo da técnica para a glória da humanidade, Wiertz retoma um ponto que Benjamin não poderia perder de vista: é no âmbito da técnica que a fotografia se decide.²²⁸ A introdução do instantâneo teria, aos olhos de Benjamin, dirimido as últimas dúvidas que ainda pudessem pairar sobre a natureza da imagem fotográfica:

*"... como observou com razão Kracauer, a questão de saber 'se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo' vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada."*²²⁹

Do mesmo modo que a técnica funda oportunidades, impõe limites. Na distinção entre os recursos do pintor e os do fotógrafo, Benjamin utiliza-se de uma analogia de Camille Recht:

"O violinista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com a rapidez de um relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. O instrumento está a disposição do pintor como do fotógrafo. O desenho e o colorido correspondem à

²²⁷ BENJAMIN, W. PHF, p. 106.

²²⁸ "... o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica." [BENJAMIN, W. PHF, P. 100]

²²⁹ Idem, p. 96. A acoplagem de um motor ao mecanismo de rotação da película fotográfica não é outra coisa senão um "progresso técnico" que visava alargar a faixa desta decisão.

sonoridade do violinista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas..."²³⁰

Fazer da técnica um fetiche é uma tentativa de mascarar estes limites, em lugar de buscar ultrapassá-los. Do seu mascaramento emerge o fetiche dos fetiches: o fetiche da **criatividade**.

Em fotografia, ser criador é "ceder à moda". A fotografia que se considera "criadora", exige de si mesma sua emancipação de todo "interesse fisionômico, político e científico."²³¹ Ela se torna cúmplice da "arte pela arte" na fetichização da criatividade. Excluída, portanto, a farsa da "fotografia criadora", só haveria, para Benjamin, dois tipos de fotografia: aquela que está "a serviço do valor de venda de suas criações", e aquela, "a serviço do conhecimento."²³² A primeira, é "capaz de realizar infinitas montagens com uma lata de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece."²³³ Em uma conferência pronunciada em 1934, as alusões irônicas à Nova Objetividade, e à obra de Renger-Patzsch, apenas insinuadas na "Pequena História", transformam-se em crítica ácida. Quando o fotógrafo sujeita-se ao fetiche da técnica, a fotografia torna-se "cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo."²³⁴ Graças aos procedimentos criativos da moda, faz-se "da miséria um objeto de consumo", e mais além: transforma-se "em objeto de consumo", a própria "luta contra a miséria".²³⁵

De que modo poderia a fotografia cumprir seu programa, e mesmo superá-lo, driblando os riscos da "constatação" e da "criatividade"? Ao longo de sua obra, Benjamin ensaiou algumas respostas a esta pergunta. Há, pelo menos, um princípio geral orientando estas respostas: a superação dos limites da fotografia não se dá nela mesma - na sua técnica ou na sua linguagem em sentido restrito. Na

²³⁰ Idem, p. 100.

²³¹ Idem, p. 105.

²³² Idem, p. 106.

²³³ Idem, p. 106.

²³⁴ BENJAMIN, W. "O Autor como Produtor". In: *Obras Escolhidas, I*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 128-9. Sobre a Nova Objetividade, no contexto da fotografia alemã, ver capítulo 2 deste estudo.

²³⁵ Idem, p. 130.

implementação do programa benjaminiano, o que se rompe é a co-implicação necessária, tipicamente modernista, entre a afirmação da **especificidade** de um meio e o investimento em sua **depuração**. Diante dos impasses a que havia chegado a Nova Fotografia - a fotografia moderna -, Benjamin indica, particularmente em sua conferência de 1934 no Instituto para o Estudo do Fascismo, que o caminho de sua superação envolvia não a fotografia estritamente, mas as relações que nela estabelecem o fotógrafo e o público. Face às perguntas usuais dos intelectuais de esquerda - como uma obra se situa no tocante às relações de produção da época? "É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária?" -, Benjamin propõe perguntar de um outro modo: "como ela se situa **dentro** dessas relações?"²³⁶

É evidente que, no interior de suas próprias "relações de produção", a fotografia, bem como a literatura e a arte de um modo geral, estão atravessadas por subordinações e assujeitamentos que guardam correspondência com aqueles vigentes em outras esferas da produção. Mas nesta floresta de "barreiras" e "contradições", Benjamin consegue divisar um alvo prioritário, "uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência", e que urge "derrubar": a "barreira entre a escrita e a imagem":

*"Temos de exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confiram valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando, nós, escritores, começarmos a fotografar."*²³⁷

Benjamin considerava fundamental distinguir o tipo de legenda que propunha daquela praticada pela imprensa, "cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas",²³⁸ contribuindo portanto para "excluir os acontecimentos do contexto em que poderiam afetar a experiência do leitor".²³⁹ O desafio de integrar texto e imagem, também estava colocado, evidentemente, para os teóricos da publicidade. Harry Hollingworth, por exemplo, já em 1913, estudava o modo como "linhas, formas, relações, cores

²³⁶ Idem, p. 122.

²³⁷ Idem, p. 129.

²³⁸ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

²³⁹ BENJAMIN, W. STB, p. 31

e distribuição dos elementos, poderiam refletir, tanto quanto possível, o caráter das mercadorias ou o estado de ânimo que se desejava no leitor". E mesmo no âmbito da vanguarda artística, Moholy-Nagy havia elaborado uma tal "tipofoto" - "uma feliz combinação de palavra e imagem que iria revolucionar a retórica da imagem e da página impressa", algo capaz de uma "comunicação exata" e de "induzir estados de espírito."²⁴⁰ Mas o apelo de Benjamin em favor da legenda não se restringia à pesquisa de formas mais imediatas, econômicas e sintéticas de comunicação, mas orientava-se a partir de sua convicção profunda de que era preciso "favorecer a literalização de todas as relações da vida",²⁴¹ condição da derrubada conjunta das "barreiras de competência entre as duas forças produtivas - a material e a intelectual -" e das próprias "esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual".²⁴²

Desse modo, apenas a título de exemplo - que o próprio Benjamin nos facultava -, isto que valia para a fotografia, também fazia sentido para a música. O trabalho de Brecht, fosse com Weill, fosse com Eisler, fundava-se no diagnóstico de que "a crise da música de concerto é a crise de uma forma produtiva obsoleta". Atendendo à palavra-de-order de Brecht de "refuncionalizar" as "formas e os instrumentos de produção" intelectual, era possível observar, como o fez Eisler, que "só no capitalismo a música sem palavras teve tanta significação e conheceu uma difusão tão ampla." É o próprio Benjamin quem conclui: "a tarefa de transformar o concerto não é possível sem a cooperação da palavra."²⁴³

Apesar do juízo de Benjamin de que a "peça didática" *Die Massnahme* (As Medidas), escrita em parceria por Hans Eisler e Bertold Brecht, pressupunha um "altíssimo nível da técnica musical e literária",²⁴⁴ dela e de outras obras de Eisler pouco restou - nas palavras de Luciano Berio - além da "enfatuada arrogância de alguém que, estando muito ocupado com os meios de produção, com seus usuários e seus destinatários, não se preocupa mais com a qualidade do produto, que decaiu a níveis inomináveis."²⁴⁵ Na opinião de Berio, para quem o trabalho de Eisler não

²⁴⁰ NESBIT, Molly. Op. cit., pp. 114-6.

²⁴¹ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

²⁴² BENJAMIN, W. ACP, p. 129.

²⁴³ Idem, pp. 128-30.

²⁴⁴ Idem, p. 130.

²⁴⁵ BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d, p. 69.

"era sequer um instrumento político eficaz", isto se devia à "sua total desconfiança nos poderes cognitivos e expressivos da música". Certamente, o mesmo não se passou com Kurt Weill, o que ajuda a explicar o interesse que ainda hoje despertam suas composições. O que Benjamin provavelmente não percebeu na obra de Eisler era o risco de que o "processo de fusão das formas literárias" em uma "massa líquida incandescente" onde "a fotografia, a música e outros elementos" estão mergulhados, e do qual emergiria a "literalização de todas as relações vitais",²⁴⁶ trazia consigo o risco de um novo assujeitamento.

Ressalve-se, contudo, que legendar as imagens, no sentido proposto por Benjamin, não era uma tarefa que se esgotava em si mesma, mas o modo pelo qual uma exigência imperiosa para a superação dos limites da imagem fotográfica começaria a ser cumprida - a de fazer advir à imagem fotográfica a presença do fotógrafo:

*"Tanto mais dominador, poder-se-ia dizer, é um olhar quanto mais profunda é a ausência de quem olha, contida nesse olhar. Em olhos que se limitam a refletir, tal ausência permanece intacta, exatamente por isso esses olhos não conhecem distância."*²⁴⁷

Conhecer bem sua técnica era, portanto, condição necessária para lhe dar um sentido, em vez de simplesmente saber usá-la, submetendo-se aos sentidos que impõe. Este era o âmago da crítica de Brecht, assumida por Benjamin:

*"Acreditando possuir um aparelho que na verdade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor."*²⁴⁸

Que efeito esperar da clareza que se adquire ao tomar posse do "aparelho"? Que o fruto do trabalho não seja apenas "fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção".²⁴⁹ Isto é, que a obra cumpra uma

²⁴⁶ BENJAMIN, W. ACP, p. 130.

²⁴⁷ BENJAMIN, W. STB, p. 54.

²⁴⁸ BENJAMIN, W. ACP, p. 132.

²⁴⁹ Idem, p. 131.

função "organizadora" e "modelar" em relação à própria produção. O que absolutamente não se reduz à *propaganda*, nem se confunde com ela:

*"O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar ela deve orientar outros produtores na sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tão melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores."*²⁵⁰

Se o percurso da Nova Fotografia, nos anos vinte, ampliou-lhe enormemente os horizontes, pôs igualmente à prova, em vários aspectos, seus limites. O programa de Benjamin, apesar de evidenciar, no apego à técnica que o caracteriza, sua matriz modernista, procura ensaiar alternativas que, por meio da fusão da fotografia com outros mídia, permitissem a superação de barreiras que de outro modo lhe pareciam intransponíveis - isto contribui, sem dúvida, para o enorme interesse de Benjamin pela fotomontagem. Ele não chegou a conhecer agências estatais de documentação social em escala demográfica - como a que se constitui nos Estados Unidos, nos anos trinta, e que implicaram em uma organização da produção, ainda que coletiva, em bases bastante diferentes daquelas que propunha. Nem, talvez, pudesse imaginar que a vanguarda fotográfica dos anos vinte daria origem a uma fotografia "estabelecida" e segura de si que perduraria, canonicamente, pelas décadas seguintes, até pelo menos meados dos sessenta - quando então explodem o fotojornalismo de "combate" e as "fotos-choque" de que falava Barthes, por um lado, e as experimentações "desconstrutivas" da linguagem e da técnica, por outro. Mas havia ainda, em seu programa, um elemento que lhe era imanente. Algo que, por si mesmo, respondia pela fotografia - não algo dela, mas algo nela: das relações que se constituem em seu interior. É disto que se trata no próximo capítulo.

²⁵⁰ Idem, p. 132.

5

A MÔNADA FOTOGRÁFICA

Quando Benjamin começa a ruminar uma **monadologia**? Muito provavelmente na época da tradução dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, entre 1922 e 1923. A vida das "obras" e das "formas" - vai se dando conta - deve ser protegida, no pensamento, para que possa "desdobrar-se com clareza", preservar-se da contaminação "pela vida dos homens". A decantada "monadização" de Baudelaire - em "Um Lírico no Auge do Capitalismo"/"Paris Capital do Século XIX" - não deve ser confundida com uma técnica de metonomização da história, uma espécie de historicismo *pars pro toto*. É apenas quando se garante o "isolamento inalienável" da "obra" que ela pode então oferecer "a visão da totalidade."²⁵¹ Se há uma monadização em Benjamin, esta é essencialmente um movimento de **comunicação** que, como vimos anteriormente, implica tanto em **reciprocidade** como em uma **transformação** que desde aí se engendra.

Na, por assim dizer, "introdução teórico-metodológica" de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, intitulada "Questões introdutórias de crítica do conhecimento", a monadologia é explicitamente referida como apropriada à pesquisa que então se empreendia. Por mais de uma vez estas "questões introdutórias" foram consideradas um texto "hermético". Um dos professores que rejeitou o trabalho como tese de doutoramento no Departamento de Estética da Universidade de Frankfurt - ela antes já havia sido recusada pelo Departamento de Literatura Alemã - confessou "não haver compreendido uma linha do livro". Sérgio Rouanet, inclusive, na apresentação à tradução brasileira, reconhece que "a linguagem da obra não é especialmente transparente"²⁵². Há, portanto, de início, dois aspectos a considerar. Em primeiro lugar, que a mônada - como a "casa sem janelas" da qual nos falava Leibniz - não pode caracterizar-se por sua "transparência", mas, ao contrário, por sua **opacidade**. E, por outro lado, se uma "casa sem janelas" está hermeticamente fechada, a tarefa do filósofo não é arrombá-la, mas, como o próprio Benjamin sugeriu, não sem uma pitada de auto-ironia, é um exercício de "esoterismo".²⁵³

²⁵¹ Cf. BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

²⁵² Idem, p. 12.

²⁵³ Idem, p. 50

O "ensaio esotérico" é uma "alternativa à forma filosófica", e opõe-se, sem dúvida, aos grandes "sistemas" - exotéricos - da filosofia, particularmente no século XIX, nos quais a "verdade voa de fora para dentro".²⁵⁴ O resultado de seu trabalho será então uma "forma de prosa", cujo "objetivo" não é "nem arrebatá-lo, nem entusiasmar-lo", mas fazer com que se detenha, periodicamente, "para consagrar-se à reflexão".²⁵⁵ Já é possível perceber que, se há uma complicação peculiar ao texto das "Questões introdutórias", ela provém de um autor que se sentia na obrigação - fosse por uma exigência intelectual auto-imposta, fosse pelas circunstâncias do exame a que se submetia - de semear um "método" ali onde não mais podia brotar um "sistema". Em que consiste este método? Ou, perguntando de outro modo, do que se distingue este método? A resposta de Benjamin a esta pergunta é bastante precisa:

*"Enquanto a indução degrada as idéias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num **continuum** pseudológico. O universo de pensamento filosófico não se desenvolve pela sequência ininterrupta de deduções conceituais,... começa sempre de novo com cada idéia, como se ela fosse primordial. Porque as idéias formam uma multiplicidade irreduzível. Elas se oferecem à contemplação como uma multiplicidade que podemos enumerar, ou antes, denominar."*²⁵⁶

Se por distinguir-se do que se distingue, o método resulta numa "prosa", não é de admirar que se aproxime daquilo que Luís Martins caracterizou como o "estilo" de Leibniz - o mais emérito dos monadólogos. Ou antes, daquilo do qual também o estilo de Leibniz distingue-se: "nem um estilo marcado pelo racionalismo dedutivo, ... nem um estilo agregador de experiências avulsas e

²⁵⁴ Para uma distinção entre as formas de conhecimento exotéricas - como universais e objetivantes - e esotéricas - como particulares e dependentes do contexto -, particularmente nas práticas hermenêuticas dos cabalistas, ver: GIL, Fernando. *Mimésis e Negação*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 352-6. Benjamin escreveu certa feita a um amigo, inspirando-se jocosamente nestas práticas, que "suas obras tinham quarenta e nove níveis de significação." [Cf. SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 95.] Convém assinalar que Habermas, em "Atualidade de Walter Benjamin", assinala a oposição esotérico/exotérico em Benjamin de modo claramente inverso daquele descrito acima. [ver HABERMAS, J. Op. cit., p. 189]

²⁵⁵ BENJAMIN, W. ODB, p. 51

²⁵⁶ Idem, p. 65. No sentido empregado por Benjamin nesta obra - que ele inscreve nos marcos da "filosofia da arte" -, "o drama barroco é uma idéia" [p. 60]

proporcionador de induções generalizantes."²⁵⁷ Isto é, nem o método reconstitutivo dos detalhes, nem o método reconstutivo dos fragmentos.

Começar "sempre de novo com cada idéia, como se ela fosse primordial" tem como correlato o "permanente retorno aos fenômenos", no qual o "abandono dos processos dedutivos" está implicado.²⁵⁸ Aquilo que na obra sobre o drama barroco alemão é chamado de "procedimento" - começar "sempre de novo" - assume a figura-síntese do "salto" nas teses sobre a história, em 1940. De fato, proceder à filosofia saltando é, desde o início, a condição de um pensamento monadológico: "só através de saltos mentais e pontes subseqüentes consegue dar conta, descontinuamente, do contínuo ontológico." ²⁵⁹

Deste recomeçar permanente dependia, para Benjamin, a possibilidade de facultar à multiplicidade um modo de "representação" no pensamento que preservasse em cada **um** sua "particularidade".²⁶⁰ Mas no recomeçar há ainda este incessante retornar ao começo. Começo que não é "gênese", mas "origem" - "ciência da origem", afinal, é o sentido que Benjamin atribui à sua "história filosófica".²⁶¹ A definição de "origem" na obra sobre o drama barroco alemão - e o tipo de temporalidade peculiar que a caracteriza - nos é agora mais familiar. Já estivemos na sua vizinhança por mais de uma vez ao longo deste estudo: ao nos deslocarmos entre os resíduos auráticos da criação, junto a fragmentos cintilantes e a nomes que outrora foram palavra-vivente. A temporalidade da **origem** não é distinta daquela onde se funda o "anarquismo teocrático" de Scholem ou a "utopia restitucionista" de Löwy:

²⁵⁷ LEIBNIZ, G. W. *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. Introdução e notas de Luís Martins. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 14.

²⁵⁸ BENJAMIN, W. ODB, p. 67. Confrontada com esta "prosa", Susan Sontag caracteriza o "estilo" de Benjamin, não como "aforístico", mas como "barroco de estrutura fixa":

"Suas sentenças não parecem gerar-se de maneira comum, elas não se concatenam. Cada sentença é escrita como se fosse a primeira ou a última."
[SONTAG, S. Op. cit., p. 100].

Olgária Matos caracterizará "um discurso em curto-circuito que a meio caminho interrompe a si mesmo a fim de renovar contato com seus objetos." [MATOS, Olgária. Op. cit., p. 10].

²⁵⁹ LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 19. O comentário citado é de Luís Martins.

²⁶⁰ Interessada em confrontar o "método" de Benjamin àquele de Descartes, Olgária Matos marcará aqui: "Enquanto o método cartesiano se aplica arbitrariamente a qualquer objeto, o indicado por Benjamin adere mimeticamente a um objeto particular de contemplação". [Cf. MATOS, Olgária. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 10]

²⁶¹ BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

*"O termo **origem** não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado."*²⁶²

A visão da origem - retorno e recomeço "sempre de novo" - é sua descoberta em meio aos "fatos brutos e manifestos" da "gênese" que a encobrem. Seu reconhecimento é, novamente, "restauração" do "inacabado". Ao contrair, a um só tempo, o "vir-a-ser" e a "extinção", a visão da origem é a visão da mônada, para a qual, em última instância, só há transcurso de tempo quando não se está nem no começo e nem no fim: "as mônadas", diz Leibniz, "não poderiam começar nem acabar senão instantaneamente, isto é, elas não poderiam começar senão por criação e acabar senão por aniquilação; ao contrário, o que é composto começa e acaba por partes".²⁶³

Por esta razão, não era possível, nem para Leibniz, nem para Benjamin, narrar uma história do início ao fim. Para o segundo, tratava-se da "absorção", em um só salto, de "toda a história": "o aprofundamento das perspectivas históricas em investigações deste tipo", anuncia Benjamin, "seja tomando como objeto o passado, seja o futuro, em princípio não conhece limites", pois o que tem a oferecer é "a visão da totalidade."²⁶⁴ Também para Leibniz, a mônada contém em seu "estado presente" aquele que o precedeu na mesma intensidade em que "está prenhe de futuro."²⁶⁵ Não somente de seu próprio passado, mas de todo o passado. Assim como de todo o futuro. Em seu "isolamento inalienável", a mônada contém a "imagem do mundo".²⁶⁶

No primeiro capítulo deste estudo opuseram-se detalhe e fragmento como distintos regimes de pertinência da parte em relação ao todo. Já àquela altura foi

²⁶² Idem, pp. 67-8.

²⁶³ LEIBNIZ, G. Op. Cit., p.45.

²⁶⁴ BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

²⁶⁵ LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 48.

²⁶⁶ BENJAMIN, W. ODB, pp. 70-1.

possível estabelecer algumas peculiaridades no modo de operar fragmentos característico da "história filosófica" de Benjamin. O conceito de mônada é, sem dúvida, a melhor expressão do sentido que atribui ao fragmento. Luís Martins foi bastante feliz na caracterização da mônada leibniziana: "constituindo-se ontologicamente como unidades indivisíveis sem partes intrínsecas ou extrínsecas, postulam-se não como partes de um todo, mas como partes-todo."²⁶⁷ Também Leibniz sentiu necessidade de diferenciar a mônada das operações analíticas geradoras de partes, que levavam o pensamento, segundo ele, a perder-se no "Labirinto do Contínuo".²⁶⁸

O que é este "Labirinto do Contínuo" - assim, maiúsculo, de modo que se agiganta e ainda mais nos intimida? O labirinto dos "detalhes"; e dos "detalhes" de "detalhes"; e dos "detalhes" de "detalhes" dos "detalhes". Eis como Leibniz o descreve:

*"E como todo este DETALHE envolve ainda outros contingentes anteriores ou mais detalhados, dos quais cada um tem ainda mais necessidade de uma Análise semelhante para lhe conferir razão, nunca mais se avança na análise".*²⁶⁹

Resolver este labirinto, percorrer-lhe em todos os meandros, não é a maneira de verdadeiramente libertar-se dele, de escapar do "contingente". Aqui só há extensão - e portanto continuidade e contiguidade confundem-se e as diferenças reduzem-se ao quantitativo. Por isso o movimento monadológico é necessariamente um **salto** (*Hic Minus, hic salta!*): pois deve levar o pensamento a um mais-além das "SÉRIES deste detalhe das contingências", a um "fora da sequência", por "mais infinita que possa ser".²⁷⁰

²⁶⁷ LEIBNIZ, G. Op. cit., 12.

²⁶⁸ Idem, p. 17.

²⁶⁹ Idem, p. 51.

²⁷⁰ Idem, p. 51. Este salto, em Leibniz, não é um salto de qualidade, mas um salto para a qualidade. Salta-se de um contínuo a outro: do contínuo da extensividade - e das distinções quantitativas infinitesimais - a um contínuo de graus de qualidade. Por esta razão, diz-se, com frequência, que o sistema de Leibniz desdobra dois infinitos. Deleuze certamente observaria: "dois, pelo menos." Porém, é preciso admitir, mais prosaicamente, que tomar as coisas *en détail* é tarefa de um pensamento que se apropria delas "a varejo"; o salto de Leibniz é também o arremate do "atacadista".

Leibniz salta "fora da sequência" e liberta o contínuo de seu Labirinto; Benjamin salta e faz "saltar pelos ares o *continuum* da história". O problema de Benjamin vai aos poucos distanciando-se do de Leibniz. Não se trata de responder - como em alguma medida ainda procura fazê-lo em "Origem do Drama Barroco Alemão" - à pergunta "o que é uma mônada"; mas defrontar-se mais e mais com "**aquilo** que pode ser uma mônada". Nas teses "Sobre o Conceito da História" - como vimos no primeiro capítulo deste estudo - aquilo que pode ser uma mônada é o **acontecimento**. Ou mais precisamente, conforme sugere Olgária Matos: a "unidade do acontecimento e sua representação".²⁷¹ De que modo aproximam-se mônada e acontecimento? Em outras palavras, como pensar aqui o acontecimento?

O modelo a partir do qual o acontecimento pode ser pensado, sugere Benjamin, é o do **Juízo Final**. No dia do juízo final, "cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour*". Fundam-se aí razões de ordem metodológica pois, para efeito do Juízo, "nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história"²⁷², e também razões de ordem política, pois cada acontecimento deve ser pensado como decisivo - como um "agora" que "como no modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade."²⁷³

No salto do tigre sobre a presa o acontecimento é imobilizado, "cristaliza-se enquanto mônada": uma "configuração saturada de tensões". Ao contrário do procedimento historicista "aditivo", que acumula a "massa de fatos" com a qual preenche um "tempo vazio e homogêneo" - e que apenas passa -, Benjamin persegue no "objeto histórico" a mônada, reconhecendo "nessa estrutura... o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos."²⁷⁴

Face ao peso deste "agora" não admira que Benjamin tenha trabalhado as afinidades e diferenças entre Proust e Bergson - conforme observado no capítulo

²⁷¹Olgária encontra aí, precisamente, a condição de possibilidade do historiografar benjaminiano: "*Do ponto de vista benjaminiano, a possibilidade de uma história universal só se dará com a unidade do acontecimento e sua representação, quando se abarcam em direção ao futuro as energias espirituais esparsas da humanidade.*" [MATOS, O. Op. cit, p. 59]

²⁷² BENJAMIN, W. SCH, p. 223.

²⁷³ Idem, p. 232.

²⁷⁴ Idem, p. 231.

quarto deste estudo - enfatizando o tema da memória, e relegando a segundo plano a "duração" propriamente dita. É verdade, a duração bergsoniana admite também uma confluência de passado e futuro; mas, em Proust, é uma prerrogativa do instante fazer desta convergência um salto em direção ao tempo perdido. Cada instante **bem-sucedido** torna-se, a um tempo, "único e irrepetível", desprendendo-se da sequência temporal: "cada uma das situações em que o cronista é tocado pelo hálito do tempo perdido torna-se por isso mesmo incomparável e se destaca da série dos dias."²⁷⁵

A posição singular de Benjamin diante da fotografia transparece aqui sob a forma de um paradoxo. Se a fotografia é a "conquista fundamental de uma sociedade onde a experiência declina" - experiência que em termos bergsonianos é "mergulho no fluxo vital", "mergulho na duração" -, a recuperação desta experiência, em Benjamin como em Proust, é dependente da "participação do instante" - isto é, dá-se em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está subitamente implicada.

À primeira vista, o instante pertence à ordem do **choque**, que vai estendendo-se aos mais diferentes domínios da vida moderna, confundindo-se verdadeiramente com ela:

*"Com a invenção dos fósforos, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco. Esta evolução dá-se em muitos campos; e é evidente, por exemplo, no telefone, em vez do movimento contínuo que era necessário para girar a manivela nos primeiros aparelhos, basta retirar o gancho. Entre os inúmeros gestos de acionar, pôr, apertar etc. foi particularmente cheio de consequências o 'disparo' do fotógrafo. Bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um **choc** póstumo."²⁷⁶*

²⁷⁵ BENJAMIN, W. STB, p. 52.

²⁷⁶ Idem, p. 43.

Mas o instante que recebe o choque destaca-se da sucessividade: um acontecimento cristaliza-se "como uma configuração saturada de tensões." Nesta cristalização do acontecimento, a fotografia pode tornar-se mônada, transcendendo aquilo que nela é detalhe ou fragmento. Isto que faz a passagem - que destaca o acontecimento de sua infinita sucessão - é a percepção do **semelhante**: "as semelhanças", diz Benjamin, "irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida".²⁷⁷ Afinal, ensinava o próprio Leibniz, cada mônada é um **espelho** do mundo, sendo, em si mesma, uma representação do universo infinito em toda a sua multiplicidade.

O recurso às analogias é inerente ao "estilo" de Leibniz, e decorre diretamente de seus princípios filosóficos. Nas analogias Leibniz apreende a harmonia entre os distintos "reinos": almas e corpos; causas finais e causas eficientes; etc.²⁷⁸ Mas não se trata apenas de um rastreamento de correspondências cósmicas "preestabelecidas", ao qual alguém pode se dedicar com tenacidade e aguda observação. Michel Foucault chamou a atenção, em *As Palavras e as Coisas*, que toda semelhança desvanesce-se com a análise e portanto não pode emergir dela. As infindáveis cadeias de similitudes, que os tratados dos eruditos do século XVI articulam, são o modo pelo qual buscam sustentar, umas nas outras, semelhanças que por sua própria natureza são demasiadamente "instáveis". Não é confrontando fragmentos que a semelhança emerge no espírito. A semelhança é aquilo que em **um** fragmento **cintila**:

"Acaso não será toda a semelhança a um tempo o que há de mais manifesto e o que está mais oculto? Com efeito, ela não é composta de fragmentos justapostos, uns idênticos, outros diferentes, mas de um só, que conserva uma similitude que se vê ou que não se vê. A semelhança não disporia, portanto, de nenhum critério se por cima ou ao lado dela não houvesse um elemento de decisão que transforma a sua frouxa cintilação em clara certeza."²⁷⁹

²⁷⁷ BENJAMIN, W. "A Doutrina das semelhanças". In: *Obras Escolhidas (v. I)*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 112.

²⁷⁸ Esta "harmonia universal", dita "preestabelecida" é "que faz que toda a substância exprima exatamente todas as outras pelas relações que ela comporta". Isto é, esta "ligação" de **origem** entre as "substâncias simples" (mônadas) faz com que cada uma "tenha relações que exprimam todas as outras e que ela seja, conseqüentemente, um espelho vivo e perpétuo do universo." [LEIBNIZ, G. Op. cit, p. 55]

²⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia, s/d., p. 46.

Trazer à claridade, pensa Foucault, é fazer "cintilar na própria luz a própria semelhança."²⁸⁰ Em Leibniz, a cintilação da semelhança associa-se, como em Benjamin, a emanações da Origem (ou da Criação), suas "Fulgurações". Seu brilho será mais ou menos ofuscado segundo o grau de perfeição - isto é, o grau de **receptividade** da criatura, a qualidade de seu espelho como visão da multiplicidade do mundo criado:

*"... todas as mônadas criadas e derivativas são produções; e nascem, por assim dizer, por Fulgurações contínuas da Divindade de momento a momento, limitadas pela receptividade da criatura à qual é essencial ser limitada."*²⁸¹

O cerne do "paradoxo" de Benjamin é que a fotografia, no mesmo movimento em que contribui para a derrocada da "aura", multiplica as percepções do semelhante: destruir a aura do objeto "é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o 'semelhante' no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único."²⁸² A fotografia, portanto, serve ao semelhante quando submete o que era único ao regime do múltiplo e quando se empenha em captar correspondências sutis no mundo sensível (como nos trabalhos de Atget e, ainda com mais ênfase, na fotografia documental de inspiração surrealista - Bresson, Doisneau, etc.). Em ambos os casos a fotografia é um instrumento de secularização do semelhante e, como tal, à margem de toda e qualquer monadologia. Mas Benjamin nunca convenceu-se plenamente desta tese. Para demonstrá-lo, é preciso que nos aprofundemos naquilo que ele compreendia como "percepção da semelhança".

Para Benjamin, engendrar semelhanças e aperceber-se delas são "processos" que funcionam sob a mesma regra; a fugacidade do semelhante está diretamente vinculada ao seu caráter de cintilação:

*"... seu engendramento por parte do homem, bem como a percepção que dela tem, está confiada, com frequência e principalmente no mais importante, a um raio. Passa de repente."*²⁸³

²⁸⁰ Idem, p. 50

²⁸¹ LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 53.

²⁸² BENJAMIN, W. PHF, p. 101.

²⁸³ BENJAMIN, W. "A Capacidade Mimética". In: *Humanismo e Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. Este texto é a segunda versão de "A Doutrina das

Em "A Doutrina das semelhanças", de 1933, a descrição que ele nos oferece da percepção do semelhante é praticamente a mesma que encontramos em "Sobre o Conceito de História", de 1940, agora referida à "imagem do passado" (ou, nos termos propostos no primeiro capítulo deste estudo, ao acontecimento):

*"Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros."*²⁸⁴

Os processos que "engendram semelhanças" podem ser observados no mundo natural - o mimetismo dos animais, por exemplo - e no homem, que, segundo Benjamin, "tem a capacidade suprema de produzir semelhanças." Tal capacidade ou aptidão, à qual frequentemente se refere como um "dom", tem uma "história", "tanto no sentido filogenético como ontogenético".²⁸⁵ Em termos ontogenéticos, "os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos", mas o que nestes jogos verdadeiramente se assimila não é a "imitação de pessoas"; a utilidade destas brincadeiras só pode ser apropriadamente dimensionada quando o dom é examinado em sua história filogenética.

Deve-se reconhecer, de imediato, que se a percepção do semelhante é um "dom", nem por isso a correspondência é um atributo exclusivo do espírito. As "correspondências naturais" - forças miméticas e coisas miméticas - habitam o mundo; mas só assumem "significação decisiva" se consideramos que elas "estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem."²⁸⁶ Nem "coisas" nem "forças", por um lado, ou o "dom de apreensão", por outro, porém, estiveram imunes à passagem dos séculos: "o círculo existencial

Semelhanças", também editado no Brasil, e que integra o volume I das *Obras Escolhidas*. Ambas foram escritas em 1933, com poucos meses de intervalo. Algumas das diferenças entre uma versão e outra serão assinaladas ao longo deste capítulo.

²⁸⁴ BENJAMIN, W. DS, p. 110. O trecho referido em SCH é:

"A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido." [p. 224]

²⁸⁵ BENJAMIN, W. DS, p. 108.

²⁸⁶ Idem, p. 109.

regido pela lei da semelhança", diz Benjamin, "era outrora muito mais vasto"²⁸⁷. Mesmo entre os homens "de hoje", as semelhanças de que tomam consciência "são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina":

*"As semelhanças percebidas conscientemente - por exemplo, nos rostos - em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina."*²⁸⁸

Esta distinção entre percepção consciente e inconsciente já estava presente na monadologia de Leibniz, respectivamente como "apercepção" e "percepção". Ter ignorado "as percepções de que não se apercebem" fôra, na opinião do filósofo, uma das principais falhas dos "cartesianos".²⁸⁹ É para uma progressiva redução da capacidade de apercepção do semelhante que a direção da história da "faculdade mimética" aponta: uma "crescente fragilização do dom."²⁹⁰ Este movimento dá-se tanto no desenvolvimento ontogenético como filogenético: assim, tanto a criança demonstra mais aptidão mimética que o adulto - e por isso a hora do nascimento é tão importante para os astrólogos -, como "o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos."²⁹¹

A fragilização do dom mimético acompanha portanto o declínio da experiência, discutido no capítulo quarto deste estudo. Esta correspondência ajuda a elucidar, por exemplo, o papel desempenhado pelas festas e cultos das sociedades tradicionais na "fusão entre esses dois materiais da memória": a "conjunção" de "conteúdos do passado individual... com os do passado coletivo."²⁹² Nestas sociedades, onde memória voluntária e involuntária "perdem sua exclusividade recíproca", o rito **re-cicla** o dom mimético - pois produzir e reconhecer "similitudes" são, para Benjamin, expressões de uma mesma aptidão. Produção e reconhecimento de similitudes - isto é, em última instância, a

²⁸⁷ Idem, p. 108

²⁸⁸ Idem, p. 109.

²⁸⁹ LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 47.

²⁹⁰ BENJAMIN, W., p. 109.

²⁹¹ Idem, p. 109.

²⁹² BENJAMIN, W., STB, p. 32.

imitabilidade - é, por exemplo, a "função mais antiga" das danças.²⁹³ Mas, do mesmo modo que diante de seu paradoxo do instante, Benjamin questiona-se sobre a direção única desta história como história de decadência: "a questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua transformação."²⁹⁴

No esforço de responder a esta pergunta, recorre à astrologia e à grafologia. Em ambos os casos, o que importa marcar é que o reconhecimento da similitude (entre determinada configuração astral ou a grafia de alguém e seu caráter ou história) supõe sempre uma imitabilidade. Assim como "devemos aceitar o princípio de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente", pode-se "supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou."²⁹⁵ Na astrologia e na grafologia Benjamin ressalta a percepção de semelhanças ou correspondências "extra-sensíveis"²⁹⁶ - que, na segunda versão deste texto, serão também chamadas de "imateriais".²⁹⁷ Aproximam-se desse modo a percepção do semelhante e o regime da percepção no âmbito de uma mônada e as ações internas que a modificam: tal é "INEXPLICÁVEL POR RAZÕES MECÂNICAS", e por serem (auto)suficientes nestas ações, as mônadas são "Autômatos incorporais."²⁹⁸

Imaterialidade, extra-sensibilidade, incorporalidade: estas características - afinal são praticamente a mesma - explicam a fugacidade e a instabilidade da similitude. Mas, se diante do mundo sensível, o caminho do reconhecimento da semelhança é uma abertura à própria perceptibilidade (monádica) da imagem como espelho do universo, não é na imagem, estritamente falando, que o dom mimético encontrou seu refúgio. A fragilização do dom que, de algum modo, faz com que semelhanças que outrora eram sensíveis tornem-se extra-sensíveis, comporta ainda sua transformação, mais precisamente, sua **migração** para a

²⁹³ BENJAMIN, W. CM, p. 49. E cf. CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

²⁹⁴ BENJAMIN, W. DS, p. 109.

²⁹⁵ Idem, pp. 109-11.

²⁹⁶ Idem, pp. 110-1.

²⁹⁷ BENJAMIN, W. CM, pp. 50-1.

²⁹⁸ LEIBNIZ, G. Op. cit., pp. 47-8.

linguagem: "as idéias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas", resume Benjamin.²⁹⁹

Neste sentido, os dois pequenos artigos sobre a semelhança retomam, em 1933, aspectos essenciais de "Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens", escrito em 1916. Agora, mais uma vez e ainda com mais ênfase, criticam-se as teorias linguísticas de base contratualista - "a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos" -, postula-se a necessidade de "uma concepção mais estruturada e mais lúcida" das "teorias onomatopaicas", que valorizam "a influência da capacidade mimética sobre a linguagem".³⁰⁰

Benjamin acredita que o conceito de "semelhança extra-sensível" é aquele que pode dar consistência a estas teorias. O exemplo que ele sugere é rigorosamente constelacional, isto é, segue a analogia entre idéias e coisas, por um lado, e estrelas e constelações por outro:

*"Se ordenamos várias palavras de diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas estas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro."*³⁰¹

Entenda-se: palavras que não têm semelhança sensível entre si, são semelhantes, extra-sensivelmente, a seu significado. Esta tese, que Benjamin reconhece ser "próxima das teorias místicas ou teológicas" da linguagem, opõe-se, com

²⁹⁹ Citado em KONDER, L. Op. cit., p. 30. Konder assinala aí que, para Benjamin, a linguagem é o "recinto" das mônadas.

³⁰⁰ BENJAMIN, W. DS, pp. 110-1. Na segunda versão deste artigo, Benjamin apresenta sua posição de modo mais nuançado: "Se ela não for, claramente, um convencional sistema de sinais, sempre será necessário recorrer a idéias que se apresentem, em sua forma mais rudimentar, ao modo de explicações onomatopaicas." [BENJAMIN, W. CM, p. 50]. Também as referências explícitas às "teorias místicas ou teológicas" da linguagem foram retiradas desta segunda versão. Em "Problema de sociologia da linguagem", escrito em 1935, Benjamin faz uma revisão da literatura sociológica, psicológica e antropológica, a partir das diferentes posições segundo a interrogação que fazem sobre a "origem da linguagem", que é como o "ponto de fuga" das "teorias mais diversas." Este longo, e algo maçante, estudo apenas corrobora a posição que sustentou nos textos mais curtos, qual seja, que o "ponto de partida" de "toda sociologia da linguagem" não deve fundar-se sobre seu caráter "instrumental". [Cf. "Problème de sociologie du langage". In: *Œuvres (II); Poesie et Révolution*. Paris: Denöel, 1971, pp. 91-122.]

³⁰¹ BENJAMIN, W. DS, p. 111.

veemência, às teses contratualistas, que reconhecem nos signos arbitrários e imotivados a essência da língua. Esta similitude não diz respeito apenas à semântica, mas estende-se também à pragmática (ao âmbito da "pessoa nomeadora") e à "imagem escrita das palavras ou letras":

*"É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível."*³⁰²

Já se observou, no terceiro capítulo deste estudo, que não se tratava, para Benjamin, de evocar as potências mágicas da linguagem e da palavra, mas de assinalar, aqui e agora, na traductibilidade das línguas, o resíduo - sob a forma de similitude - da língua adâmica original; e a promessa de sua devolução aos homens na era messiânica. Se o dom mimético fragiliza-se - o mundo é menos mágico, afinal -, ele migra para a linguagem oral e para a escrita, que assim se transformam "num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis."³⁰³ A linguagem converte-se "no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente e do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas."³⁰⁴ Se nesta receptividade da linguagem à similitude repousa a condição da poesia, é porque na linguagem e na poesia encontra-se agora depositado o "fundamento da clarividência"³⁰⁵

No capítulo que Foucault dedica, em *As Palavras e as Coisas*, ao solo epistêmico do século XVI, ele também assinala a reunião, na linguagem, das similitudes e da clarividência: "a adivinhação não é uma forma concorrente do conhecimento, incorpora-se no próprio conhecimento."³⁰⁶ De fato, era a própria "semelhança" a "forma invisível" do que, "lá no fundo do mundo, tornava as coisas visíveis"³⁰⁷:

³⁰² Idem, p. 111.

³⁰³ Idem, p. 111.

³⁰⁴ Idem, p. 112.

³⁰⁵ Idem, p. 112.

³⁰⁶ FOUCAULT, M. Op. cit, p. 54.

³⁰⁷ Idem, p. 47.

*"...Divinatio e Eruditio são uma mesma hermenêutica, mas uma hermenêutica que se desenvolve segundo figuras semelhantes, a dois níveis diferentes: uma vai da marca muda à própria coisa (e faz falar a natureza); a outra vai do grafismo imóvel à clara palavra (e dá vida às linguagens adormecidas)."*³⁰⁸

A descrição de Foucault das "teorias" da linguagem que antecederam aquelas que, no século XVIII, darão tanta importância ao seu "conteúdo representativo", poderia ser, quase que integralmente, subscrita pelo "jovem Benjamin":

*"Na sua primeira forma, quando foi dada aos homens por Deus, a linguagem era um sinal das coisas absolutamente certo e transparente, pois que se assemelhava. Os nomes eram colocados sobre o que eles designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, a influência dos planetas marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Esta transparência foi destruída em Babel para castigo dos homens. As línguas que reconhecemos só falamos hoje à base dessa similitude perdida, e no espaço que ela deixa vazio... O hebraico conserva, fragmentariamente, as marcas da nomeação primitiva."*³⁰⁹

E, do mesmo modo que Benjamin, ele observa nas teorias representativas ou significantes da linguagem uma perda que apenas a poesia e a literatura podem compensar:

*"Ora, durante todo o século XIX e em nossos dias - de Höderlin a Mallarmé e a Antonin Artaud -, a literatura só logrou existir na sua autonomia, só se despreendeu de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de 'contradiscurso', e quando passou assim, da função representativa ou significante da linguagem a esse ser bruto esquecido desde o século XVI."*³¹⁰

³⁰⁸ Idem, pp. 55-6.

³⁰⁹ Idem, pp. 58-9. Benjamin teria certamente acentuado a "legibilidade" das coisas, mais do que a "doação" da língua - o que Foucault também fará em um trecho mais adiante: "Adão, quando impôs seus primeiros nomes aos animais, não fez mais do que ler essas marcas visíveis e silenciosas" (Como Benjamin nunca perde de vista o "paraíso", os animais neste momento ainda não são portadores de marcas, mas "palavra-vivente"). Por outro lado, também recorreu ao hebraico em "A Doutrina das Semelhanças". Seu exemplo é *beth*, palavra que significa 'casa' e também dá nome à primeira letra desta mesma palavra. [DS, p. 111]. Os exemplos de Foucault são retirados de um texto "filológico" de 1613, e têm um caráter mais hieroglífico; isto é, procuram evidenciar relações entre nomes de animais e suas qualidades morais, por exemplo.

³¹⁰ FOUCAULT, M. Op. cit., p. 68.

Mas a partir deste ponto, as expectativas dos dois autores divergem radicalmente. Para Foucault, a crescente exposição "à claridade" da "linguagem no seu ser", far-se-á na literatura, doravante, e desde o século XIX, "sem princípio, sem termo e sem promessa", uma vez que não há mais esta "palavra primeira, absolutamente inicial, com que se limitava o movimento do discurso."³¹¹ Já para Benjamin, o que importa é a oportunidade de redenção na e pela linguagem - o que implica tanto em "termo", como em "princípio" e "promessa". Nela - no "recinto das idéias" -, as "essências" (com toda sua "pré e pós-história") serão "salvas e reunidas". É por meio dessa reunião que o "Ser" é "redimido na idéia".³¹² A superação do caráter representacional da linguagem não se faz sem a participação das "forças de produção e recepção miméticas" que para ela migraram e que nos abrem a legibilidade de "ler o que nunca foi escrito".³¹³

Se a condição de possibilidade da linguagem é essa potência receptiva, não devemos nos surpreender que a ênfase de Benjamin recaia, não sobre a expressão - no sentido clássico - mas sobre a leitura.³¹⁴ Quando um astrólogo lê os astros ele mobiliza as dimensões "profana e mágica" da leitura: "lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino." É a "semelhança extra-sensível" que abre o "acesso" em "todo ato de leitura" à sua dupla significação. Para que estas semelhanças irrompam do "fluxo das coisas", é preciso que a leitura faça o espírito participar do "segmento temporal" onde esta emergência é possível³¹⁵:

*"Assim, mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias."*³¹⁶

³¹¹ Idem, p. 69.

³¹² BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

³¹³ BENJAMIN, W. CM, pp. 51-2.

³¹⁴ De certo modo, esse deslocamento já havia sido proposto por Leibniz, para quem a unificação ontológica do universo decorria do modo como as distintas mônadas "entre-exprimiam-se" representativamente: "A forma do pensamento", comenta Luís Martins, "a forma que unifica as séries monádicas distintas é a entre-expressão mútua porque as mônadas se imitam em perfeições gradativas, todas elas imitando a suprema perfeição do criador." [LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 15]

³¹⁵ BENJAMIN, W. DS, p. 112.

³¹⁶ Idem, p. 113.

Foi este tipo de leitura que Benjamin tentou favorecer com a "prosa" de "Origem do Drama Barroco Alemão": aqui e ali, fazer com que o leitor se detivesse, consagrando-se à reflexão. O "tempo necessário" à leitura - profana e mágica - é um tempo de **interrupção**. Esta prosa de interrupções, Benjamin reconhece no teatro épico de Brecht, em cuja obra, assim o disse uma vez, encontrava "a confirmação prática de suas posições estéticas."³¹⁷ A interrupção da ação, recurso de que Brecht lança mão com frequência em seu teatro - particularmente, mas não exclusivamente, por meio da introdução de canções - é, em primeiro lugar, uma técnica de montagem que visa combater "sistematicamente qualquer ilusão por parte do público".³¹⁸ Neste sentido, a montagem brechtiana, por seu caráter artificial, associava-se à proposta radical dos fotomontadores dos anos vinte - Grosz, Heartfield, Höch, etc -, que buscavam, por meio da descontinuidade das imagens, "interromper o ilusionismo pictórico."³¹⁹ Mas é também uma cristalização dos acontecimentos ao modo da mônada:

*"... a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel."*³²⁰

Se as interrupções multiplicam-se, multiplicam-se também as posições - como "multiplicadas perspectivamente" são as visões de uma cidade, diz Leibniz, segundo cada um dos pontos de vista de uma "quantidade infinita" de mônadas.³²¹ Também a fotografia pode servir a este tipo de "imobilização do acontecimento", monadizando-se, contraindo em si - segundo seu ponto de vista particular - uma infinidade de relações.³²² Diante desta interrupção, o espectador da fotografia, como o espectador do teatro épico, forma uma imagem de si e do acontecimento.

³¹⁷ Cf. KONDER, L. Op. cit., p. 63.

³¹⁸ BENJAMIN, W. ACP, p. 133.

³¹⁹ Cf. JEFREY, I. Op. cit., p. 128.

³²⁰ BENJAMIN, W. ACP, p. 133.

³²¹ LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 55.

³²² Se assumíssemos aqui uma formulação rigorosamente leibniziana, o que não é o caso, dever-se-ia dizer: uma fotografia, mônada que fosse, exprimiria "exatamente todas as outras pelas relações que ela comporta." [Cf. LEIBNIZ, G. Op. cit., p. 55]

Há, entre as inúmeras referências de Benjamin à fotografia, um curioso exemplo em torno da formação de uma "imagem de si", neste caso uma "imagem da infância", e daquilo que nela incita "o dom de reconhecer semelhanças" como "coação de ser e se comportar semelhantemente",³²³ "obrigação, ao mesmo tempo violenta, de assimilar-se e conduzir-se de acordo."³²⁴ Em 1931, na "Pequena História da Fotografia", um retrato de Kafka criança, tirado num destes ateliês que são "mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono", é evocado:

*"O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança. muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar este acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles."*³²⁵

Em "Infância em Berlim", cuja primeira versão foi escrita entre 1932 e 1934, esta imagem retorna, mas trata-se agora, não de uma fotografia de Kafka, mas do próprio Benjamin, tirada igualmente em um daqueles estúdios que "tem algo do *boudoir* e da câmara de tortura." Os "olhos incomensuravelmente tristes" de Kafka dão vez a este outro, "tão desolador", diz Benjamin, "como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa": "para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobiçavam minha imagem como as sombras do Hades cobiçam o sangue do animal sacrificado."³²⁶ Eis como Benjamin descreve sua própria fotografia de criança:

"Estou em pé, com a cabeça descoberta; na mão esquerda um sombreiro enorme que deixo pendente com graça estudada. A direita se ocupa com uma bengala, cuja empunhadura inclinada se

³²³ BENJAMIN, Walter. "Infância em Berlim por volta de 1900". In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 99.

³²⁴ BENJAMIN, W. CM, p. 49.

³²⁵ BENJAMIN, W. PHF, p. 98.

³²⁶ BENJAMIN, W. IB, p. 99

vê em primeiro plano, enquanto a ponta se abriga atrás de um tufo de penas... Estou porém desfigurado pela semelhança com tudo que está à minha volta. Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido."³²⁷

Quem observa com um pouco de atenção estas fotografias, confrontando-as com as descrições que Benjamin faz delas, pode ser levado a crer que ele se equivoca, que o tempo enevoou suas lembranças e a memória lhe trai. É possível. Mas é mais razoável supor que a "imagem de si" que nelas se forma tem pouco a ver com a fidelidade de retratos ou auto-retratos. Pois a "roupa apertada" de Kafka, "sobrecarreda com rendas", veste o menino Benjamin; e a bengala de Walter é empunhada pelo pequeno Franz. Mas o movimento que transporta esta imagem, da fotografia de um à fotografia de outro, não se encerra aí. Há ainda uma terceira aparição, no ensaio que Benjamin escreve sobre Kafka, em 1934. A descrição que ele nos dá é literalmente idêntica àquela de 1930, exceto por um pequeno detalhe: a concha que Benjamin levou ao ouvido, em 1932, na tentativa de escutar ali os ecos do século XIX, agora migra para o retrato de Kafka. Seus olhos não estão mais sozinhos, encerrando-lhe o parágrafo; a concha solidariza-se com eles: "olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz."³²⁸

Imagem de si: o que escuta o ouvido de Benjamin na concha da orelha de Kafka? Uma "rima infantil", e os ruídos do século XIX: "o chocalhar da cesta de chaves, as campainhas da escada da frente e dos fundos", "o surdo estalo com que a chama da camisa da lâmpada de gás se apaga e o tinir de seu globo no arco de latão quando passa na rua um veículo."³²⁹ Em Proust, depende do acaso que alguém alcance uma "imagem de si", assenhoreando-se, uma vez mais, da experiência. Se existe alguma "atividade" nesta busca - do mesmo modo que há uma atividade interna à mônada leibniziana - esta não é da ordem de uma ação sobre um outro, mas a de uma mudança de grau na qualidade da percepção, uma

³²⁷ Idem, pp. 99-100

³²⁸ BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 137.

³²⁹ BENJAMIN, W. IB, p. 100. Recorde-se Nietzsche: "que delícia para alguém possuir outras orelhas por trás de suas orelhas - para um velho psicólogo e flauteador de ratos como eu, que **torna audível** precisamente aquilo que gostaria de permanecer silencioso." [NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the idols*. Middlesex: Penguin Books, 1972, p. 21]

ação sobre a receptividade como disponibilidade à irrupção do acaso.³³⁰ Diante da fotografia, tanto seu produtor como seu observador devem exercitar-se nesta receptividade à centelha do acaso:

*"... procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, ...procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás."*³³¹

O futuro ainda pode estar presente no passado porque o tempo não é "homogêneo e vazio" - sendo preenchido por um instante após o outro -, mas, ao contrário, é denso, cheio - "um tempo saturado de 'agoras'". É neste lugar de tempo que a história - como objeto - se constrói.³³² Neste sentido, o passado é, inteiramente, do nosso tempo:

*"Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?"*³³³

Este "agora" é o tempo de um "encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa." No "agora", que é o nosso futuro, o passado "está à nossa espera."

Acolher este "agora", exercitar-se na receptividade do acaso, é novamente um dom: "o dom de despertar no passado as centelhas de esperança". Pois é parte das forças de produção e recepção miméticas, fazer irromper "agora" o símile futuro do passado redimido: sua **visão** do paraíso. Desmesuradamente denso, o

³³⁰ É esta mudança qualitativa na percepção que Benjamin encontrava na revelação pela fotografia do "inconsciente ótico" - que mencionamos no capítulo quarto. Uma elevação no grau na qualidade expressiva de uma mônada não é outra coisa senão a atividade que expande, no interior de si mesma, as percepções das quais se **apercebe**:

"a natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente." [BENJAMIN, W. PHF, p. 94]

³³¹ BENJAMIN, W. PHF, p. 94.

³³² BENJAMIN, W. SCH, p. 229.

³³³ Idem, p. 223

"agora" é um estado de **atenção** do instante: "cada instante deve estar pronto para recolher a plenitude da eternidade", havia escrito, em 1919, o teólogo judeu Franz Rosenzweig.³³⁴ Ou, dito ao modo de Benjamin, uma **espera** por um convidado ilustre: "cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias."³³⁵

Este tempo saturado é, para Benjamin, o tempo dos adivinhos: "os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo."³³⁶ O fotógrafo deve ser, então, o sucessor dos adivinhos, que buscavam as correspondências do passado e do futuro na presentificação do vôo das aves ou das entranhas de um animal sacrificado. "As fotos de Atget", comenta, "foram comparadas ao local de um crime":³³⁷

*"Também este local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história."*³³⁸

Chamuscadas pelo "aqui e agora", infiltraram-se nelas os fragmentos cintilantes do cotidiano, irrompendo do fluxo, nada natural, dos acontecimentos - pois "a impressão digital ensanguentada de um assassino, na página de um livro, diz mais do que o texto".

Para que o fotógrafo-adivinho torne visível este "crime" ele deve "aprender a ler suas próprias imagens."³³⁹ Leitura que não deve esgotar-se no nível profano, mas dar-se no "tempo necessário" que faz advir a leitura mágica, como faziam os astrólogos e adivinhos de outrora. É com os materiais desta leitura - fundindo numa mesma hermenêutica, como sublinhava Foucault, os índices que recolhe - que o fotógrafo escreverá suas legendas.

O último parágrafo da "Pequena História da Fotografia" contém uma pergunta, demasiadamente citada:

³³⁴ Citado em LÖWY, M. Op. cit, p. 56.

³³⁵ BENJAMIN, W., SCH, p. 232.

³³⁶ Idem, p. 232.

³³⁷ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

³³⁸ BENJAMIN, W. OAR, p. 174.

³³⁹ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

"Já se disse que 'o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar'. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?"³⁴⁰

Se é possível fotografar como quem fotografa o local de um crime, é igualmente possível **ler** uma fotografia como quem se defronta com um **mistério**. "O passado", escreve Benjamin, "traz consigo um mistério que o impele à redenção."³⁴¹ Ao final deste estudo, também é possível postar-se diante desta miseravelmente célebre pergunta sobre o que é "pior", e **ler**, nela mesma, sua resposta: pior que o analfabeto **da escrita** e pior que o analfabeto **da imagem**, só o próprio analfabeto **do futuro**.

³⁴⁰ Idem, p. 107.

³⁴¹ BENJAMIN, W. SCH, p. 323.

CONCLUSÃO

A QUASE-FÁBULA DO TIGRE E DA LONTRA

Ao longo deste estudo sobre as elaborações teóricas de Walter Benjamin acerca da fotografia, o desenvolvimento da investigação foi, pouco a pouco, conduzindo a um lugar próprio, inicialmente apenas intuído. Em tal lugar - que é o de um espaço temporalizado em oposição àquele de um tempo espacializado (contra o qual ele tantas vezes insurgiu-se) - a fotografia é reiteradamente visada face às exigências cenográficas da composição de imagens numa "história filosófica". Por meio delas, o "conhecimento da verdade histórica" pode "tomar a forma de uma configuração, de uma imagem rápida, instantânea, fugidia." Nos primeiros esboços de "As Passagens de Paris", Benjamin atribui às imagens produzidas para a história uma descrição estritamente fotográfica: "a aparência que simultaneamente é conservada e superada, é a que exprime e diz que o passado é o presente no passado; em verdade, o presente [ou o 'agora'] é a imagem mais íntima do passado."³⁴²

É desde este lugar que vislumbra-se, com mais nitidez, os distintos regimes de temporalidade implicados nestas imagens (a interrupção e a fugacidade), seus modos de aparecer (a aura e a centelha), suas condições de visibilidade (a perceptibilidade e receptividade) e suas disposições no espírito (o salto e a espera). A conclusão que ora se oferece procura reunir o que, no desenrolar da reflexão, este lugar foi decantando. É portanto uma conclusão arriscada, pois supõe apreender na poeira das idéias - naquilo que aparentemente sedimentam - algum cristal de entendimento.

Na "Pequena História da Fotografia", como vimos, Benjamin procura transformar o "fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias" em "compreensão real da essência da arte fotográfica".³⁴³ Que a investigação sobre esta "essência" tome a forma de uma "história" é algo que não mais nos surpreende. Desde seus primeiros estudos filosóficos e , com ainda mais clareza, em seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, as "essências" não são

³⁴² Citado em MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 75.

³⁴³ BENJAMIN, W., PHF, p. 92.

caracterizadas por sua eternidade, estando portanto fora da história, mas, pelo contrário, por comportarem em si mesmas sua "pré e pós-história". A prosa das essências é sempre "reunião" do múltiplo e "visão da totalidade".³⁴⁴

Walter Benjamin escreveu, certa vez, a um amigo, que "suas obras tinham quarenta e nove níveis de significação".³⁴⁵ Estamos autorizados a considerar, portanto, que um destes níveis é o totêmico. Os totens de Benjamin são ânima da obra - animais em movimento: um tigre que salta, uma lontra que irrompe. Ambos remetem ao estatuto da temporalidade em sua obra: são seus guardiães do Tempo. A lontra está postada entre as recordações da infância, por volta de 1900. O tigre espreeita-o desde as vésperas do fim, em 1940, pouco antes da partida rumo ao suicídio na fronteira espanhola. Assim dispostos, no início e no fim, não estão longe um do outro, mas condensados em **um** - pois início e fim compõem-se entre as multiplicidades que se reúnem. Este ponto de encontro, que é também seu ponto-de-fuga, é a **origem**, "algo que emerge do vir-a-ser e da extinção."³⁴⁶ Situados no início e no fim, desde a origem, reúnem-se os ancestrais míticos de Benjamin sempre em um **agora** que confere densidade temporal ao presente: totemismo **hoje**. Dito e consagrado cavaleiro melancólico, distribui as séries de ancestrais às respectivas ordens clônicas: Nietzsche ao tigre, Proust à lontra.

Os gestos do historiador e do fotógrafo são ambos regidos pelo signo do tigre - o totem interruptor, o animal sagrado do **clíc**. No salto do tigre sobre a presa o acontecimento é imobilizado, "cristaliza-se enquanto mônada": "uma configuração saturada de tensões". Ao contrário do procedimento historicista "aditivo", que acumula a "massa de fatos" com a qual preenche um tempo vazio e homogêneo" - e que apenas passa -, Benjamin persegue no "objeto histórico" o "sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos."³⁴⁷ Também o disparo do fotógrafo pertence à ordem das interrupções: "A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um **choc** póstumo."³⁴⁸ *Rigidez post-mortem*: átomo póstumo. Como as fotos de Atget que Benjamin comparou ao local de um crime: "Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história."³⁴⁹ Assim

³⁴⁴ BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

³⁴⁵ Cf. SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 95.

³⁴⁶ BENJAMIN, W. ODB, p. 69.

³⁴⁷ IBENJAMIN, W. SCH, p. 231.

³⁴⁸ BENJAMIN, W. STB, 1983, p. 43.

³⁴⁹ BENJAMIN, W. OAR, p. 174.

como os fragmentos cintilantes do cotidiano infiltram-se no "aqui e agora" da imagem - chamuscando-a como a digital ensanguentada de um assassino a uma página de livro - também a prosa da "história filosófica", que Benjamin pretendeu demonstrar com "Origem do Drama Barroco Alemão", faz-se aos saltos. Tempo do tigre, tempo de interrupção.

A querência dos animais totêmicos de Benjamin é sua infância: "igual a quem forma para si, a partir da casa onde mora e da cidade em que habita, uma idéia de sua própria natureza e índole, eu fazia o mesmo com os animais do jardim zoológico".³⁵⁰ É em meio a estas "recordações" infantis que emerge seu segundo totem da temporalidade: o "animal sagrado das águas da chuva".³⁵¹ Enquanto o tigre reina sobre a interrupção, a lontra domina a fugacidade:

*"E assim, amiúde, deixava-me ficar numa espera infindável em frente daquela profundeza escura e insondável a fim de descobrir a lontra nalgum ponto. Se, por fim, conseguia, certamente era apenas por um momento, pois logo o reluzente habitante daquela cisterna sumia de novo para dentro da noite aquosa."*³⁵²

Signo das coisas fugidias, dos "confins do zoológico", a lontra estende seus domínios pelo território mais vasto: os "lugares que têm" o "poder" de "nos fazer ver o futuro", onde "parece ser coisa do passado tudo o que nos espera".³⁵³ As condições impostas pela lontra ao tempo são a **espera** e o **reconhecimento**:

*"A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido."*³⁵⁴

A espera da lontra é também a espera da recuperação do passado, que só pode ser ativada por um encontro casual. É a irrupção da lontra proustiana que garante densidade ao tempo no qual o salto do tigre nietzscheano torna-se

³⁵⁰ BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 93.

³⁵¹ Idem, p. 94.

³⁵² Idem, p. 94.

³⁵³ Idem, p. 93-4

³⁵⁴ BENJAMIN, W. SCH, p. 224.

possível. A imagem do passado é fugaz porque é dependente do tempo, requer para sua apreensão, a "participação do instante".

Isto que fugazmente faz irromper um instante particular, como experiência fugidia do acontecimento, da cadeia de fatos que o encobrem, é sua correspondência. No domínio celeste do tigre, ela assume a forma de um ver/ser visto, no mundo subaquático da lontra, é a "percepção da semelhança": "as semelhanças", diz Benjamin, "irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecem em seguida."³⁵⁵ É pela via da semelhança que a lontra conduz, ainda uma vez, à imagem-de-si. Correspondência sob a chuva:

*"Tão dócil como uma garotinha, a lontra inclinava a risca da cabeça sob aquele pente cinzento. Então não me cansava de olhar para ela. Esperava... Naquela chuva boa, sentia-me totalmente protegido. E meu futuro vinha a meu encontro rumorejando à semelhança da cantiga de ninar entoada ao lado do berço."*³⁵⁶

Michel Foucault apresentou com bastante clareza as razões para a fugacidade das semelhanças: sua instabilidade e seu caráter cintilante.³⁵⁷ Também para Benjamin ela "passa de repente".³⁵⁸ A percepção da semelhança e o reconhecimento da "imagem do passado": "dá-se num relampejar".

Se há uma dialética em Benjamin - e ele sempre sustentou que havia -, ela não diz respeito a nenhuma das variações daquela em que se enredam o senhor e o escravo. É a dialética do tigre e da lontra, que se complicam apesar de não pertencerem sequer à mesma fábula. A "imagem dialética", em Benjamin, é o que faz mover no pensamento os paradoxos que engendra. Pois aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se fez notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isto que não se pode interromper.

³⁵⁵ BENJAMIN, W. DS, p. 112.

³⁵⁶ BENJAMIN, W. IB, pp. 94-5.

³⁵⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia, s/d, p. 46.

³⁵⁸ BENJAMIN, W. CM, p. 51.

Benjamin reconhece, no aparecer da fotografia, uma imagem deste tipo: ela associa, paradoxalmente, "transitoriedade e reprodutibilidade". Submete o único à reprodução - contribuindo para a derrocada da "aura" (afinal, fotografar a irrupção da lontra bloqueia este gênero de reconhecimento que só pode se dar na sua ausência) e multiplica as possibilidades de percepção do semelhante: "destruir" a "aura" do objeto "é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o 'semelhante' no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único."³⁵⁹

"A Pequena História", bem como a maioria das referências de Walter Benjamin à fotografia, estão atravessadas por seu aparecer paradoxal.³⁶⁰ Na fotografia, os dois modos da temporalidade - a fugacidade e a interrupção - evidenciam-se como problemas do visível: problemas da aura e da centelha. A foto oscila entre aquilo que lhe escapa e isto que nela se infiltra. A centelha esteve, como vimos, desde cedo associada à reflexão e ao uso que faz Benjamin dos fragmentos: resíduos da **catástrofe** na Criação, dominados pelas "casas", exilados e envelopados à espera do ato reparador de seu resgate.³⁶¹ A tarefa do historiador-filósofo não é, portanto, mero "desvendamento", mas "um processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das idéias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa."³⁶² O Iluminismo de Benjamin teria sido, primordialmente, o restabelecimento destas luzes da Criação. A história filosófica torna-se possível com o incêndio dos "fatos brutos". A reciprocidade do olhar catalisa um fogaréu desde a mais ínfima das faíscas encobertas: "é à luz dessas

³⁵⁹ BENJAMIN, W. PHF, p. 101.

³⁶⁰ Benjamin afirmou uma vez que "o que parece paradoxal em tudo aquilo que justificadamente chamamos belo é o fato de que aparece". Tal paradoxo, acrescenta Hannah Arendt, esteve sempre no centro de suas preocupações. [ARENDDT, Hannah. *Men in Dark Times*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1968, p. 164]

³⁶¹ Cf. SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*, p. 135. A analogia rigorosa entre a função redentora da imagem na "história filosófica" de Benjamin e aquela que lhe atribui Isaac Luria em sua doutrina é surpreendente. Também para este último, a restauração é uma obra realizada pelo homem através dos *partzufim* - as configurações, que Scholem traduz para o alemão como *gestalten*. [Cf, BLOOM, H. Op. cit., p. 51]

³⁶² BENJAMIN, W. ODB, pp. 53-4.

centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós".³⁶³

Não surpreende, portanto, que Benjamin tenha comparado a obra de arte a uma "pira funerária", diante da qual o "comentador" e o "crítico" comportam-se diferentemente: o primeiro é como o "químico", que tem de lidar apenas com "madeira e cinzas" para proceder à sua "análise"; enquanto o segundo preocupa-se somente com o "enigma da chama ela mesma." O crítico "pergunta-se sobre a verdade cuja chama viva permanece ardendo sobre as pesadas achas de lenha do passado e as cinzas sutis da vida que se foi". Hanna Arendt comenta que tal crítico alquimista transforma "os elementos fúteis do real no brilhante ouro da verdade".³⁶⁴

Entre os últimos parágrafos da *Crítica da Razão Pura*, de Kant, podemos ler a seguinte pergunta: "como conceber a possibilidade de que, existindo muitas substâncias, da existência de uma resulta algo na da outra, e reciprocamente; e que, por conseguinte, pela razão que existe algo na primeira que só pela existência da segunda pode compreender-se, deva suceder outro tanto com a segunda com respeito à primeira?" A resposta que Kant nos oferece - "o espaço [isto é, a intuição dele] contém 'a priori' relações formais exteriores como condições de possibilidade de relações reais" - implica uma crítica direta a Leibniz, àquilo que, para este último, era condição da expressividade das mônadas, ou melhor, de sua entre-expressão mútua:

*"Assim, Leibniz, ainda, atribuindo uma reciprocidade às substâncias do mundo, mas às substâncias como as concebe só o entendimento, teve necessidade de recorrer à intervenção da divindade; porque viu com razão que esse comércio de substâncias era incompreensível só por sua experiência."*³⁶⁵

A qualidade entre-expressiva das mônadas - a visão do mundo que cada uma delas guarda - se não remete, em Benjamin, necessariamente à divindade,

³⁶³ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

³⁶⁴ ARENDT, Hannah, Op. cit., p. 157.

³⁶⁵ KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura (Livro Segundo)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d, p. 270-1.

ainda diz respeito à sua **origem**, como contração do vir-a-ser e da extinção. A reciprocidade não depende apenas de uma intuição do espaço mas, por assim dizer, primordialmente de uma intuição do tempo - como a do alquimista que se intriga com a chama que ainda arde sob as cinzas que já há muito sufocaram o fogo. A reciprocidade - correspondência e reconhecimento - é o oxigênio que faz arder a obra, o "hálito do tempo" que a toca, e o "aroma" com que se comunica.

Por isto, na **aura** reencontramos uma vez mais a reciprocidade do olhar correspondido - apercepção da **perceptibilidade** das coisas: "as coisas que eu vejo me vêem como eu as vejo."³⁶⁶ Nos ensaios sobre a linguagem, a aura irmana-se à centelha como resíduo da Criação. Ela é então **receptividade** à "língua muda e sem nome" das coisas. Residuais ambas, a centelha redime o passado como a aura à natureza. A contemplação das idéias pelo filósofo é igualmente redentora:

*"A nomeação adamítica está tão longe de ser jogo e arbítrio, que somente nela se confirma a condição paradisíaca, que não precisava ainda lutar contra a dimensão significativa das palavras. As idéias se dão, de forma não-intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica. Nessa renovação, a percepção original das palavras é restaurada."*³⁶⁷

Perceptibilidade e receptividade são, para a fotografia e a história, as condições de visibilidade do reencontro, do achado e da reparação. Ambas acabam por reunir-se no conceito de mônada.

Filosofar saltando, monadologicamente, é submeter-se à **síncope** do tigre. No salto conjugam-se dois acolhimentos: o da mônada, como expressão residual de um ponto de vista particular e irreduzível; e daquele se apercebe da perceptibilidade, como disposição receptiva à irrupção da semelhança - aquele que espera, numa **pausa** de lontra. Assim, a conjugação paradoxal e anisócrona da interrupção com a fugacidade não se resolve em uma cronologia, mas em um **ritmo**, conforme a etimologia que faz Benveniste do significado mais arcaico desta palavra: "a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móbil,

³⁶⁶ BEJAMIM, W. STB, p. 53.

³⁶⁷ BENJAMIN, W. ODB, p. 59.

fluído".³⁶⁸ A monadização rítmica da fotografia, como forma do fluído, está a serviço da "imobilização do acontecimento", contraindo em si - segundo sua perceptibilidade particular - uma infinidade de relações. Tal ritmo é o da origem:

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado."³⁶⁹

É neste sentido que Adorno pode observar que para "entender Benjamin apropriadamente precisa-se perceber, por trás de cada sentença, a conversão da extrema agitação em algo estático, de fato, a noção estática do próprio movimento."³⁷⁰ Também para Isaac Luria, o ato da criação era essencialmente rítmico: um "triplo ritmo de contração, separação e reagregação, um ritmo sempre presente no tempo, mesmo ao fraturar pela primeira vez a eternidade."³⁷¹

Uma vez que, para Benjamin, a condição de possibilidade da linguagem é a potência receptiva que ela abriga, a leitura faz-se no tempo de sua fugacidade - do mesmo modo que o tempo de sua interrupção regia a prosa da "história filosófica". Nisto, que na leitura espera, reside a legibilidade de "ler o que nunca foi escrito."³⁷² Para que o espírito participe do "segmento temporal" que torna tal leitura possível, ele deve "submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias."³⁷³

Aqui, onde o próprio Benjamin hesita entre o "tempo necessário" - a lontra - e o "momento crítico" - o tigre -, o tempo adensa-se em contraposição àquele "homogêneo e vazio", sucessivamente preenchido por um instante após o outro. É "um tempo saturado de 'agoras'". Neste **lugar** de tempo, a história - como objeto -

³⁶⁸ Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. In: *Enciclopédia Einaudi (3)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 299. Com Platão, particularmente, o *rythmos* passa a designar "a ordem no movimento".

³⁶⁹ BENJAMIN, W. ODB, pp. 67-8.

³⁷⁰ Citado em ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 164-5.

³⁷¹ BLOOM, H. Op. cit., p. 49.

³⁷² BENJAMIN, W. CM, pp. 51-2.

³⁷³ BENJAMIN, W. DS, p. 113.

se constrói:³⁷⁴ "agora" tigre - "encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa"; e "agora" lontra - onde o futuro, no passado, "está à nossa espera."

Tempo saturado, tempo dos adivinhos. Tempo de seus sucessores: o fotógrafo e o historiador - o historiador da pequena história. Ambos têm, como condição de legibilidade dos materiais que produzem, de conceder-se o "tempo necessário" que faz advir a conjugação da leitura em dois níveis - permitir-se a sobrevivência daquilo que, por mais de uma vez, Benjamin chamou "iluminação profana"³⁷⁵. Assim como o fotógrafo, também o historiador deve "aprender a ler suas próprias imagens."³⁷⁶ Como cartomantes, quiromantes e astrólogos, estão ambos convocados a "nos recolocar numa dessas pausas silenciosas do tempo, onde só tardiamente percebemos que elas continham o germe de um destino inteiramente diverso daquele que nos foi reservado."³⁷⁷

³⁷⁴ BENJAMIN, W. SCH, p. 229.

³⁷⁵ Cf., por exemplo, "O Surrealismo; o último instantâneo da inteligência européia". In: *Obras Escolhidas (I)*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 33. Neste texto, Benjamin sustenta que a leitura é um "processo eminentemente telepático".

³⁷⁶ BENJAMIN, W. PHF, p. 107.

³⁷⁷ BENJAMIN, W. Brèves ombres. In: *Œuvres (II); Poésie et révolution*. Paris: Denoël, 1971, p. 58.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ARENDT, Hannah. *Men in dark times*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas (SP): Papirus, 1993.
- BANN, Stephen. *As Invenções da história*. São Paulo: UNESP, 1994.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. "Lettre à M. le Directeur de la Revue Française sur Le Salon de 1859" (A Fotografia e o Público Moderno). In: FRIZOT, Michel e DUCROS, Françoise (org.) *Du Bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____ . *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____ . *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____ . "A Capacidade mimética". In: *Humanismo e Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- _____ . *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____ . *OEuvres (II); Poésie et Révolution*. Paris: Denoël, 1971.
- _____ . *Sobre el Programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970.
- _____ . *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BÖLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BUCAILLE, Richard e PESEZ, Jean-Marie. "Cultura Material". In: *Enciclopédia Einaudi* (16). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.
- BUCHLON, Benjamin H.D. "From Faktura to Factography". In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993.
- CALABRESE, Omar. *La Era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.
- CARENA, Carlo. "Ruína/Restauro". In: *Enciclopédia Einaudi* (v. 1). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- COKE, Van Deren. *Avant-garde photographique en Allemagne*. Paris: SERS, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra; Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel. *Histoire de voir*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. São Paulo: Papyrus/Editora da Unicamp, 1993.
- DOCTORS, Márcio. "O Mistério do visível". Dissertação de mestrado em filosofia. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 1989 (mimeo)
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, s/d.
- GIL, Fernando. *Mimésis e negação*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- GOULD, Stephen Jay. *Seta do tempo, ciclo do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GRUNFELD, Frederic V. *Le Dossier Hitler: la société allemande et les nazis (1918-1945)*. Paris: Robert Laffont, 1974.
- HABERMAS, Jürgen. *Habermas: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980.

- HEARTFIELD, John. *Guerra en la paz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- HILDEBRAND, Adolf. *The problem of form in painting and sculpture*. Nova York: Stechert, 1907.
- HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia; o museu como cultura de massa". In: *Revista do Patrimônio*, n. 24 (Cidade), 1994.
- JEFFREY, Ian. *Photography; a concise history*. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- KERN, Stephen. *The Culture of time and space, 1880-1918*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*. Nova York: Noonday Press, 1959.
- _____. "Photography". In: TRACHTEMBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven (Conn.): Leete's Island Books, 1980.
- LEIBNIZ, G. W. *Princípios de filosofia ou Monadologia*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova de Lisboa, 1987.
- LEMAGNY, Jean-Claude e ROUILLÉ, André. *A history of photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LIMA, Luís Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: SAGA, 1970.
- LOSANO, Mario. *Histórias de autômatos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

- MILNER, Max. "Metáforas e Metamorfoses no imaginário científico: o caso da ótica". In: *A Ciência e o imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.
- MOBERG, Carl Axel. *Introducción a la arqueología*. Madrid: Cátedra, 1987.
- MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. "Rítmica/Métrica". In: *Enciclopédia Einaudi* (3). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Da Utilidade e desvantagem da história para a vida". In: *Obras Incompletas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Twilight of the idols*. Middlesex: Penguin Books, 1972.
- PARANHOS, Maria da Conceição. "Walter Benjamin: uma estética da redenção". In: *Caderno de Letras* (9). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1993.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PHILIPS, Christopher. "Ressurecting vision". In: HAMBOURG, Maria Morris. *The New vision: photography between the world wars*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1989.
- _____. "The Judgment seat of photography". In: BOLTON, Richard (ed). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993.
- SADOUL, Georges. *Histoire d'un art; le cinéma des origines a nos jours*. Paris: Flamarion, 1949.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Sabbatai Sevi: the mystical Messiah*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Armed vision disarmed". In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979.
- TARDE, Gabriel de. *As Leis da Imitação*. Porto: Rés, s/d.
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WHITE, Hayden. *Meta-história; a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- WÖFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LISSOVSKY, Mauricio - A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin
Orientador: Márcio Tavares d'Amaral, Rio de Janeiro,
UFRJ/Escola de Comunicação, 1995, 128 f.

Resumo

Dissertação apresentando as elaborações teóricas de Walter Benjamin acerca da fotografia, considerando-se particularmente seu significado face às exigências da composição de imagens numa "história filosófica". A história da fotografia, conforme exposta pelo filósofo, é analisada a partir de seu olhar sobre a fotografia moderna e suas reflexões sobre a memória e o passado. Observam-se, em especial, os esforços de Benjamin em articular, no aparecer destas imagens, seus regimes de temporalidade (a interrupção e a fugacidade), seus modos de reconhecimento (a aura e a centelha), suas condições de visibilidade (a perceptibilidade e a receptividade) e suas técnicas de captura (o salto e a espera).

LISSOVSKY, Mauricio - A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin
Orientador: Márcio Tavares d'Amaral, Rio de Janeiro,
UFRJ/Escola de Comunicação, 1995, 128 f.

Abstract

Walter Benjamin's theoretical developments about photography are taken into consideration specially in view of the images composition's requests in a "philosophical history". The history of photography, as showed by the philosopher, is analyzed from his outlook on modern photography and his thoughts about past and memory. Particular attention is given to Benjamin's efforts in order to observe the temporality regimes (the interruption and the fugacity), the recognizing ways (the aura and the spark), the visibility conditions (the perceptibility and the receptivity) and the capture techniques (the jump and the wait) in the appearing of those images.