

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E FILOSOFIA
ÁREA DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ALEXANDRA VIRGÍNIA DA MOTA PINTO

AURA, VESTÍGIO E VIVÊNCIA DA ARTE EM WALTER BENJAMIN

Niterói

2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M917 Mota, Virgínia.

Aura, vestígio e vivência da arte em Walter Benjamin / Virgínia Mota. – 2014.

120 f.

Orientador: Pedro Sússekind Viveiros de Castro.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Filosofia, 2014.

Bibliografia: f. 117-120.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940; crítica e interpretação. 2. Imagem. 3. Percepção. 4. Narrativa. 5. Fotografia. I. Castro, Pedro Sússekind Viveiros de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 193

ALEXANDRA VIRGÍNIA DA MOTA PINTO

AURA, VESTÍGIO E VIVÊNCIA DA ARTE EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

Niterói

2014

ALEXANDRA VIRGÍNIA DA MOTA PINTO

AURA, VESTÍGIO E VIVÊNCIA DA ARTE EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro
Universidade Federal Fluminense – UFF (Orientador)

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidor)

Prof. Dr. Luiz Camillo Osório
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC (Arguidor)

Niterói

2014

*Para minha mãe Inês,
e meus avós Virgínia e Serafim.*

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Pedro Sússekind pelo estímulo, parceria e dedicação nas leituras, contributos preciosos para este trabalho.

À UFF e à CAPES, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu pai Luís e irmão Filipe pelo carinho sempre presente. À minha família querida: Marta, Denise, Catarina, Tiago, Cecília, Luís e Pedro e tios amigos; Arminda, Alzira, Alberto, Nelo e ainda Zulmira, por todos os sentimentos que atravessam o Oceano.

Aos meus amigos em Portugal: Rute, Catarina, Tiago, António, Eduardo, Daniel, Gonçalo, Simão, Inês, Miguelangelo, Mónica, Zé Carlos, Nuno, Fernando, Gilberto, que me fazem sentir próxima; e aos que encontrei no Rio: Ynaiê, Marta, Madalena, Susana, Dani, Bárbara, Afonso, Carlinhos e Santiago; no Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ: Guilherme, Jéssica, Leo, Anita, Bianca, Taísa, Ana, Mara, Ignez, Kelly, Bernardo, Sabrina, Bebel e Gabi; aos alunos do curso de *Imagem Fotográfica e outras imagens* e colegas do Museu Bispo do Rosário, que com o maior afeto apagam as dificuldades e as distâncias marítimas. Ao Júlio Rodrigues pela irmandade Portuense, e ajuda na tradução. Ao Marcelo Norberto e à Prof. Kátia Muricy, pelo entusiasmo e o brilho dos olhos, que me inspiraram enquanto escrevia.

Aos Professores Cláudio Oliveira, Marcus Reis, Patrick Pessoa e colegas do Departamento de Filosofia da UFF que me fizeram sentir em casa. Aos Professores de Filosofia que encontrei na UFOP: Alice Serra, Romero Freitas, Bruno Guimarães, Cíntia Vieira, Olímpio Pimenta, Rogério Lopes, Marta Luzie e Leca Kangussu, que me inspiraram e incentivaram no rigor e no estudo da filosofia; e aos amigos de Ouro Preto: Cacau, Douglas, Celmar, Geuder e Adriano que sempre me saudaram com a verdadeira cordialidade mineira.

Aos Professores da Banca Examinadora, Luiz Camillo Osório e Bernardo Barros de Oliveira, pela alegria das conversas, pela pronta aceitação do convite e suas contribuições para o futuro desta pesquisa.

Ao Jean D. Soares, pela feliz aliança, que me mostra o que os meus olhos não poderiam ver. Aqui se incluem todas as vírgulas, porque o amor não se agradece.

Resumo

A presente dissertação acompanha os conceitos de aura e vestígio (*Spur*) ao longo da obra de Walter Benjamin. Segue-os não apenas enquanto tema, mas no sentido de sua operabilidade nos escritos do autor. Analisa um movimento empreendido por Benjamin em direção a outros autores do século XIX, especialmente Baudelaire e Leskov, e a algumas imagens de sua infância por volta de 1900 – indícios de reminiscências produtivas para a poesia e a narrativa, que contribuem para uma percepção ativa da arte, da filosofia e da história. Encontradas certas instâncias dessas imagens, distâncias espaço-temporais, e detectadas mudanças entre os séculos XIX e XX, apresentam-se dois diferentes casos fotográficos, através dos quais se debatem alguns entrelaçamentos dos referidos conceitos. Em favor de uma nova experiência, estas imbricações atuam de forma contrária a uma indigência da experiência apresentada por Benjamin em relação a uma modernidade, cujas vivências estariam entorpecidas pela reprodutibilidade técnica e pelo hábito. Ainda sobre os dois casos fotográficos, abarcam-se proximidades da análise dos conceitos na obra de Benjamin às de outros autores: Kafka, Man Ray e Duchamp, para um entendimento da arte capaz de nos apresentar outras noções de tempo e instante.

Palavras-chave: lonjura, proximidade, imagem, percepção, narrativa, fotografia.

Abstract

This dissertation will follow the concepts of aura and trace (*Spur*) in the works of Walter Benjamin. It will follow them not only as a theme, but to understand their operability in the author's writings. The dissertation will analyse Benjamin's movement towards other 19th century authors, especially Baudelaire and Leskov, and towards some childhood images of his from around 1900 – memory traces, productive in poetry and narrative, and contributing towards an active perception of art, philosophy and history. Having found certain instances of these images – these space-time distances –, and having detected changes between the 19th and 20th centuries, two photographic cases will be put forward in order to debate the intertwining of those concepts. This intertwining acts in favour of a new experience and against its indigence, as presented by Benjamin in relation to modernity and its numbed existence, brought about mechanical reproducibility and habit. In regards to those two photographic cases I'll bring Benjamin's concepts nearer to concepts borrowed from Kafka, Man Ray and Duchamp – so we may understand art as bringing about other notions of time and instant.

Keywords: distance, nearness, image, perception, narrative, photography

ÍNDICE

Prefácio	9
Capítulo 1	
Aura e instante fotográfico	16
1. Aurora do conceito (antes que se tornasse um tema)	18
2. O despertar do conceito	21
3. Do labor do dia ao crepúsculo do conceito (da produção à reprodução)	29
4. Reminiscências noturnas da aurora	35
Capítulo 2	
Vestígio e distância do instante	44
1. Vestígio	44
1.1 Ação do vestígio na linguagem	45
1.2 Ação do vestígio na experiência da tradução	51

1.3 A ação das imagens de infância na operabilidade do conceito	52
1.4 Outras ações do vestígio – citação e coleção	58
2. A distância do instante	61
2.1 A importância de narrar	61
2.2 Vestígio na narrativa	67
2.3 A distância do instante	72
Capítulo 3	
Entrelaçamentos entre aura e vestígio	76
1. Um caso fotográfico	77
1.2 Uma proximidade, escrita.	92
2. Um encontro fotográfico	95
2.1 As obras e os autores	96
2.2 Objeto perdido, objeto encontrado	101
2.3 O presente da imagem	105
Conclusão	
A vivência da arte	111
Referências Bibliográficas	116

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.

Walter Benjamin, *Passagens* (M 16a, 4)

Prefácio

No decorrer das últimas décadas, a proliferação de diferentes estudos realizados sobre a obra de Walter Benjamin dá-nos conta da complexidade de um legado cada vez mais abrangente e que dialoga com as diversas áreas do conhecimento. Para aqueles que, como eu, se formaram nas artes visuais e na Europa na primeira década do século XXI, Benjamin tornou-se um autor inevitavelmente muito estudado, dificilmente esquecido e recorrente nas reflexões sobre as artes. Claro está que a sua contribuição se estendeu não só para o pensamento da arte como da filosofia, da política e da história, até aos limiares entre estas.

É interessante notar como se dirigiram as diferentes pesquisas diante de alguns dos temas e conceitos que este autor distinguiu no curto período de sua vida. Vida que seria levada a um término abrupto, interrompida pelas condições geradas pela máquina de guerra. O Holocausto – ou *Shoah*, como ficou conhecida a catástrofe e a destruição entre os judeus sobreviventes – retirou a vida a milhões de pessoas pelas mãos de seus assassínios em massa, mas também na sua conta constam inúmeras pessoas levadas ao suicídio, como foi o caso do escritor. Muito embora ele tivesse sido vítima de um período hostil entre duas grandes guerras, fato que debilitou as suas condições de vida, isso não o impossibilitou de levar a cabo a visão crítica e a sua escrita, estas nunca perderam seu vigor. Pelo contrário, Benjamin, mesmo tendo sofrido bastante com uma fraca recepção do

seu trabalho, manteve o seu tipo de reflexão, o tom crítico de alguém que se esforçou sempre por pensar a sua época – não se furtou de olhar o que a antecederia, nem de ver tudo quanto se alterara com o rumo da indústria e do capital, explanado por Marx –, fato que o tornaria um dos grandes pensadores de uma época trágica e influenciaria as décadas subsequentes até aos dias de hoje.

Referimo-nos a Marx, mas também poderíamos pensar em Freud e Nietzsche, autores que notoriamente marcaram o pensamento de Benjamin. Poderíamos fazer notar a importância do conceito de “trauma” em Freud para pensarmos o de “choque”, ou do conceito de “eterno retorno” para almejarmos o tempo histórico explicitado em seu último texto *Sobre o conceito da história*. Embora estes temas não sejam aqui explicitamente desenvolvidos, como não o foram na obra de Benjamin, optamos por mantê-los assim subjacentes nos dois principais conceitos deste estudo, já que estes tratam, sobretudo, de relações singulares numa “trama de espaço e tempo”.

Uma das vertentes da leitura de Benjamin e uma das maiores dificuldades encontradas para o estudo de sua obra, parece ser o entendimento da imbricação entre diferentes áreas do saber. Por isso, a escolha dos temas da presente dissertação dirigiu-se menos a interpretações usuais, e mais à leitura de alguns indícios que surgiram no decorrer da pesquisa, uma vez que corroboram para o entendimento dos conceitos de aura e vestígio, através de uma vivência da arte.

Através desses indícios encontrados pudemos ver que a aura interliga-se diretamente à ideia de autenticidade – no sentido de algo irreprodutível, por ser irreprodutível o seu “aqui e agora” – uma vez que nem o tempo nem o espaço se repetem, nem se poderiam recriar as condições que fariam surgir esse “algo autêntico”; por outro lado, esse *algo autêntico* no seu *aqui e agora* permite distinguir dois tempos e espaços diferentes; um deste *algo* e outro do sujeito que vê este *algo*. Hiato que sensibilizaria uma atividade da percepção tornada também ela autêntica, uma vez que o modo de cada percepção ou imagem dada à percepção seria singular, no tempo de um instante particular. Esse “algo” autêntico poderia ser qualquer coisa, uma obra de arte, partir de alguém (já que Benjamin refere que tanto as coisas quanto os sujeitos podem ser dotados de aura, ou estabelecer uma relação aurática) e até um vestígio. Mesmo este com relação à aura, como um rastro ou uma pista nos poderia encaminhar até algo autêntico. Esse caminho seria o da

arte e o da filosofia, na medida em que ambos seguem indícios e, nesse tempo, se entregam à possibilidade de algo novo. Foi nesse sentido que procuramos pensar alguns entrelaçamentos possíveis entre os dois conceitos, seguindo indícios deixados na obra de Benjamin.

Ver estes entrelaçamentos da aura e do vestígio, em última instância, como uma vivência da arte, nos levariam à prática artística – do ponto de vista daquele que, uma vez atingido por uma percepção ativa se entregaria a um fazer artístico – mais do que a interpretações previamente tomadas sobre uma história da arte. Esta história que, se for entendida como única e pensada linearmente – seria já uma contradição de termos se tivermos em consideração que a cada obra corresponde uma trama de espaço e tempo específicos –, não poderia conter a amplitude e abrangência de todas as obras.

Interessei-me por tentar mostrar como, para Benjamin, o ato da escrita construiu uma teoria e uma prática nas quais certos conceitos, como aura e vestígio, se imbricam de forma metodológica, a ponto de assim levarem o nosso autor a um grau de liberdade e ciência notáveis para o pensamento da arte. E mais ainda, já operariam como uma forma de arte. Diríamos que através desta metodologia e conceitos operatórios, poderíamos entender como a percepção de tornaria ativa, através de uma imagem dialética ou através de um conjunto de imagens temporalmente distantes (como o é o projeto das *Passagens*); e que estas percepções se distinguiriam e aproximariam do gesto artístico. Nessa medida, porque algo delas se transmitiria, estas vivências se tornariam uma experiência autêntica (enquanto algo compartilhável, transmissível da vivência singular, a ponto de outros poderem obter suas próprias imagens, e assim se tornarem ativos sobre suas percepções ou gestos artísticos). Segundo Benjamin, estas percepções correriam riscos diante das técnicas de reprodução que apartariam a vida dos homens por interpostas maquinarias que os afastariam de uma experiência autêntica, ao conduzirem tempo e espaço até ao limite de sua alienação.

Então, se Benjamin se depara com a indigência da experiência – tema trabalhado desde sua juventude, no texto “Experiência” de 1913, e retomado em *Experiência e indigência* por volta de 1933 –, ele parece não só se referir a essas extremas evidências que o rodeavam, mas concebe-as como condições para o nascimento da segunda grande guerra. Parece-nos que ele se refere a estas evidências como resultado de uma indigência maior,

oriunda do passado. Veja-se, por exemplo, como os homens haviam-se apartado da experiência da morte, do convívio que desde sempre tiveram diante dos enfermos e dos moribundos, que apresentaremos no segundo capítulo (seção 2.1).

No texto de 1933, Benjamin refere-se à incapacidade de narrar daqueles que retornaram da primeira guerra. A perda dessa capacidade diria respeito à própria experiência da guerra ou à incapacidade de lidar com a morte? Ou então, seria esta uma impossibilidade de percepção-la? Até que ponto o homem conseguiria ver verdadeiramente a amplitude de sua perda? Perguntamo-nos sobre a pertinência da reflexão sobre a perda e seu contributo para pensar uma percepção cada vez mais diminuta, uma espécie de vontade de ver menos. Este não será o nosso tema, contudo, a arte é-o por proximidade. Podemos vê-la como uma forma de lidar com a morte, positiva ou negativa. Didi-Huberman diria que “O modernismo militante parece então substituído por uma espécie de *melancolia crítica* que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda, de uma negatividade esquecedora na qual desaparece a beleza”¹. Contudo, parece-nos que existem outros indícios diferentes para lidar com essa perda que seria a da arte e a da sua percepção.

Por mais contraditório possa parecer que, diante da maior indigência da experiência a arte ainda sobrevive respondendo-lhe poeticamente – não dependendo esta da condição da primeira –, ainda assim, a experiência estética torna-se possível. Por mais que não se consiga entender, porque não se teve as mesmas condições, nem as mesmas aptidões perceptivas diante da perda, a arte sobrevive também através daqueles que enfrentam a ideia da morte ou circunstâncias de vida radicais, como enfrentou Paul Celan que escreveria diante da fumaça de um campo de concentração, no poema *Fuga da morte*: “aí vocês têm um túmulo nas nuvens (...)”². Ele perdeu a família e se matou, mas a poesia permanece e o poeta sobrevive à catástrofe. Não se trata de tentar evitar a ideia da morte nem de almejar atingir uma imortalidade através da poesia (segundo uma certa ideia progressista da história, a dos heróis e a dos grandes egos), mas trata-se da vivência que esta promove exponencialmente de forma extrínseca à chamada realidade, como potência de vida.

¹ DIDI-HUMERMAN. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 154.

² Pode ser lido no livro da coleção judaica: *Quatro mil anos de poesia*. Org. J. Guinsburg e Zulmira Ribeiro Tavares. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

A favor de uma vida poética e dos lugares ocupados pelos poetas, Freud disse-nos certa vez que “o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem.”³

Regressando a Benjamin, ele nos deixaria isso muito claro enquanto leitor de Baudelaire. Afinal, este último seria um dos primeiros a perceber a perda da aura e a seguir os indícios da modernidade enquanto uma força poética, criadora e geradora de outras novas imagens, potencialmente ativas para uma percepção e uma experiência em esmorecimento.

Diante de aparentes contradições expostas pelo autor (às vezes interpretado como sendo ele mesmo contraditório), não se trata aqui de apresentar apologias, defender nem atacar o uso dos conceitos ou a amplitude dos temas. Trata-se de lançar certas hipóteses e captar a força dos desvios que estas contradições operam e fazem ativar, diante de imagens que mostram a alteridade do próprio pensamento, oferecendo ao fazer artístico um maior entendimento sobre as contradições de seu tempo específico.

Aura e vestígio, dois conceitos que se unem a uma experiência da perda, seriam uma determinada manifestação perceptiva entre distâncias (lonjura na proximidade ou proximidade de algo longínquo), e esta manifestação seria a trama de que nos fala uma das célebres definições da aura e do vestígio que, por se tornarem sensíveis, reclamariam uma nova experiência.

Sem exaurir as possibilidades de trabalho com esses conceitos, pretende-se através deste estudo, no primeiro capítulo, detectar os rudimentos do conceito de aura na obra de Benjamin (seção 1.1); em segundo lugar (seção 1.2), remetê-la sobretudo a uma instância perceptiva singular e, como tal, a certos vestígios – noções de distanciamento e proximidade. Prosseguiremos sem ignorar os textos principais onde a aura aparece e onde a fotografia será problematizada, especialmente enquanto meio de reprodução técnica (seção 1.3). Sobre esta visão da aura, interessa-nos entender a possibilidade de seu declínio

³ FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar” In: *O belo autônomo- textos clássicos de estética*. Trad. Ernani Chaves. Org. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: ed. Autêntica e ed. Crisálida, 2012. pp. 268-269.

sem, no entanto, este ser suficiente para uma total desapareição, como seria para Benjamin a obra de Baudelaire, nascida oposta à perda da aura (seção 1.4).

Podemos ver no decorrer do nosso estudo (seções 1 e 2, II capítulo) que se trata de uma perda que remeteria aos vestígios da origem do objeto perdido e a alguma espécie de memória, o que no segundo capítulo tentaremos apresentar, seguindo alguns usos empreendidos pelo autor, através de uma prática da escrita, rememorativa da infância. Optou-se por fazê-lo de uma forma menos exaustiva e mais incisiva no que diz respeito à relação da escrita com diferentes noções de “trama de espaço e tempo” para o autor. Seguimos alguns exemplos de entrelaçamentos entre uma teoria da linguagem e as imagens de infância, até ao trabalho de tradução e à importância de narrar para uma nova ideia de arte, filosofia e história.

Ao relermos hoje os contos de Leskov, para Benjamin o último dos narradores do séc. XIX, também situado entre dois mundos (não só os que se impunham ao homem geográfica ou politicamente enquanto Império, mas a uma Rússia vizinha de todas as diferenças sociais e culturais), entenderemos um pouco mais sobre aquilo que se perde diante da experiência interna de um lugar ou do sujeito, daquilo que este vê em imagens: as que aparecem pelas nuances de uma narrativa que através da memória aprenderia a lidar com seus traumas.

Por último (no capítulo III, seções 1 e 2), através de dois casos fotográficos, tentaremos ver diferentes perspectivas para pensar suas relações com a aura e o vestígio. São dois casos que contrariam a tendência de se relacionar a perda da aura à da autenticidade de uma obra, mesmo fotográfica. Ou seja, se nos remetermos ao instante e ao *aqui e agora* de cada uma (ainda que muito distante), estas imagens nos revelarão outras instâncias imagéticas não necessariamente menos autênticas do que as obras ou os objetos em questão nessas fotografias. Tema do nosso último capítulo será o caso de Benjamin diante de uma fotografia de Kafka, e o de Man Ray diante de um objeto de arte de Duchamp, e de nós mesmos diante dessa imagem. Assim, o cerne da questão estaria na irreprodutibilidade de uma experiência que, pela arte, poderia fazer criar uma nova trama de espaço e tempo ativa para o pensamento e para a vivência da arte, através do enorme contributo deste autor, que tanto nos motivou durante o estudo, especialmente nas horas mais difíceis.

Capítulo I

Aura e instante fotográfico

No complexo dos escritos de Walter Benjamin, enquanto tema, a aura apareceria explicitamente por volta de 1930. Procuramos seguir neste capítulo, ao longo de quatro seções, o movimento deste conceito-chave que acompanhou o pensamento do autor até ao fim de sua vida. Ele remonta, pelo menos no que pudemos ver, aos anos de 1923/24, época em que, através de fragmentos e cartas deixadas a seus amigos – entre eles, Gershom Scholem –, se pode saber que Benjamin iniciara uma coleção de aforismos. Alguns destes pequenos textos foram compilados e publicados em 1928, sob o nome *Rua de sentido único*⁴. Aí, encontramos elementos anteriores, fulcrais a uma posterior definição do conceito que apareceria em três dos *Protocolos das experiências com drogas*⁵. Sob uma forma ainda velada, neles despontaria a formação do conceito, e aí nos deteremos antes de nos dirigirmos às primeiras aparições do termo na passagem entre 1927 e 1928 nos protocolos citados. De seguida, na seção três, junto com os prolegômenos preparativos das *Passagens*⁶, chegaremos aos anos 1930, através do texto *Pequena história da fotografia*⁷

⁴ Adoptamos e seguiremos a leitura da tradução portuguesa que deu origem à publicação nacional sob o nome de *Rua de mão única*, recentemente publicada pela editora Autêntica (2013). Seguiremos ainda quanto aos outros textos estudados, estas traduções de João Barrento porque junto com elas, nos comentários do tradutor aparecem em anexo outros excertos e notas fundamentais para este estudo.

⁵ BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a.

(1931) que se interliga com *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*⁸ (1935-36). Sem perder de vista o estudo que pretendemos apresentar, não nos alongaremos na estrutura crítica apresentada sobre o cinema⁹, sobre o referido texto, mas na da percepção e nos rudimentos de declínio.

O objeto de estudo filosófico do autor concentra-se sobre as condições e alterações da percepção, notórias na época da aceleração técnica, em seus aspetos mercantis, que seriam arremessadas do século XIX até ao século XX. Chegaremos então a um de seus últimos trabalhos reflexivos, porém inacabado, próximo aos anos 40, sobre Baudelaire¹⁰. Nesta investida não concluída sobre o trabalho do poeta, que constituiria um dos compêndios principais no grande livro *Passagens*, a aura aparece mais uma vez. Agora, como uma preocupação constitutiva sobre uma carência perceptiva e uma espécie de força motriz que, estimularia tanto a uma nova leitura da poesia de Baudelaire quanto a um aprofundamento filosófico, que Benjamin nela compreendeu. Posto isto, tentaremos ver que o entendimento da decadência da aura não contradiz a possibilidade de sua transformação. Por sinal, a metamorfose é uma de suas principais características.

O aparecimento da fotografia, antes de promover radicalmente uma cesura perceptiva, pelos modelos de reprodução amplamente difundidos na modernidade, nos daria outra possibilidade de mapear variações na experiência perceptiva. Veremos (por exemplo) como a aura e a fotografia se interligariam ao *spleen*, sentimento de melancolia permanente da catástrofe. Uma fotografia, na relação com a aura (o instante que se perde), dar-nos-ia uma valência distintiva: na vivência da arte, contra a experiência da repetição. A fotografia apelaria em certo sentido a uma narratividade, entre a imagem que se vê e aquela passível de linguagem, que remeteria ao passado o que no presente se pode compreender. Alguma coisa na fotografia se guardaria enquanto indício de uma vivência que em sua condição refratária poderia salvar-se de um impregnante estado melancólico.

⁷ BENJAMIN, W. “A pequena história da fotografia” In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

⁸ BENJAMIN, W. “A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006c.

⁹ Cf. Miriam Hansen (*New German Critique* 40, 1987) em um estudo que se tornaria uma referência entre muitos estudiosos da imagem cinematográfica, e outros que se dedicaram ao estudo deste texto.

¹⁰ BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”; “Parque Central” In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Pensar sobre a imagem fotográfica, tal como se apresentava ao século XX, nos levaria a caminhar em direção ao século XIX. Aqui, a aura encontra-se com o seu vestígio¹¹.

1. Aurora do conceito (antes que se tornasse um tema)

Estados da percepção

Ao mais autêntico sentimento de pertença a uma cidade associa-se, para os seus habitantes – e talvez também na memória do viajante que aí se deteve – o som e os intervalos com que batem os relógios das suas torres.

O que confere o carácter mais inconfundível à primeira impressão de uma aldeia ou de uma cidade na paisagem é o facto de, na sua imagem, a distância intervir com a mesma importância que a proximidade. Esta ainda não ganhou primazia devido à exploração constante do lugar, que se transforma em hábito. Quando começamos a orientar-nos no lugar, aquela primeira imagem nunca mais se repetirá.¹²

Estima-se que este fragmento foi escrito entre 1923 e 1928, encontra-se junto com outros escritos não publicados, em vida, pelo autor. No primeiro parágrafo encontramos elementos fundamentais que contribuem para os estados da percepção: em determinado lugar, o sujeito é imbuído de um sentimento de pertença e autenticidade. Trata-se daquele lugar onde se encontra e não de outro. O ambiente sonoro específico, ao qual se associa uma primeira visão (tal como o sabor e o cheiro da *madeleine* em Proust, referidos algumas vezes, mais tarde, por Benjamin), torna-se coadjuvante para uma precisão espacial: a impressão primeira. Impressão feita no sujeito (por relação, não só visual, deste àquele lugar), à qual a memória se remeterá posteriormente de forma involuntária.

O toque do relógio faz registrar nos seus intervalos, entre os tempos rítmicos das suas batidas, um sentimento de pertença.¹³ Neste âmbito conjuntivo, entre espaço e tempo, o sujeito dá-se conta de uma existência anterior àquele lugar desconhecido e outra diante dele. Seja um habitante ou um viajante que se demora em sua chegada ao novo local, a ele

¹¹ Sobre este conceito ver capítulo seguinte.

¹² BENJAMIN, W. “Estados da Percepção” In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 268. (Arquivo Benjamin, manuscrito 797)

¹³ Cf. Benjamin em *Alguns motivos sobre a obra de Baudelaire* quando se dá conta dos sinos e da sua expulsão do calendário nos dias festivos. (2006d, p.139)

se conecta. Na desorientação desta vivência algo se imprime pela primeira vez na memória em relação ao novo lugar. Esta será gradativamente suprimida ao longo da investida que se seguirá, à medida que o sujeito começar a orientar-se para o interior do lugar. Aqui trata-se de uma cidade ou de uma aldeia onde foram construídas torres de relógio, objetos externos, relevantes para uma marcação de compasso da vida no lugar. Caso se tratasse de uma outra paisagem, natural, sem intervenção humana, esse hiato espaço-temporal poderia ser também encontrado entre a sombra projetada de uma árvore, diante de uma cadeia de montanhas distante, o sentimento (autêntico) de pertença seria dado por uma outra marcação de tempo: entre a sombra de uma árvore em movimento, projetada no chão, e uma montanha que se vislumbrasse ao longe.¹⁴ Mas, o que Benjamin chama à nossa atenção encontra-se no intervalo, nesse instante em que o sujeito se abre a um sentimento de pertença ao novo, achado entre a pulsação ritmada de um relógio.¹⁵

No parágrafo seguinte emerge então uma ímpar definição perceptiva: em uma mesma imagem confluem e concorrem com um mesmo grau de relevância o longe e o próximo. Poderíamos acrescentar, o lembrado e o esquecido, conhecido e o desconhecido, a orientação e a desorientação, o temporal e o atemporal (o tempo disruptivo da memória, por exemplo). Ao cerne da primeira impressão perceptiva, posteriormente, uma memória involuntária remeter-se-á a cada vez que no tempo e no espaço o sujeito se depare com outros elementos relativos ao lugar. Porém aquela manifestação única nunca mais se repetirá.

Benjamin situa assim a importância da unicidade perceptiva, o modo da imanência, e o movimento que a acompanhará até à sua total desaparecimento no futuro impulsionado por uma vontade de aproximação, risco sublinhado pela obliteração do hábito.

Perdidos e achados

OBJECTOS PERDIDOS. O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma aldeia, de uma cidade no meio da paisagem, é o facto de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação

¹⁴ Refiro-me a uma imagem que Benjamin usa para aproximar a aura à sua decadência na dependência social moderna empenhada na tentativa vã de se aproximar irremediavelmente das coisas através da reprodução. Essa imagem define a aura como “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou o ramo de uma árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão - isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.” p.213.

¹⁵ Lembra-nos Benjamin que o primeiro objecto atingido como alvo e símbolo da revolução de 1830 foi o relógio da praça central de Paris.

com o que está próximo. Ainda não se fizeram sentir os efeitos do hábito. Mal começamos a orientar-nos, logo a paisagem desaparece como a fachada de uma casa quando entramos nela. Ainda não ganhou preponderância através da constante exploração, transformada em hábito. Assim que começamos a orientar-nos no lugar, nunca mais aquela primeira imagem poderá ser reconstituída.

OBJECTOS ENCONTRADOS. A lonjura azulada que não cede a nenhuma proximidade, e também não se dissipa com a aproximação, que não se mostra de forma ostentatória e prolixa a quem dela se aproxima, antes se erguendo mais fechada e ameaçadora, é a lonjura pintada do cenário teatral. É isso que dá aos cenários o seu carácter único.¹⁶

A editora Ernst Rowohlt publicou-o na primeira compilação de *Rua de sentido único*, em 1928, ano coincidente à publicação de *Origem do drama trágico alemão*¹⁷.

O que se perde do objeto é aquela vivência única conjugada numa primeira visão. Nela, em uma única imagem, vibram simultaneamente com o mesmo grau de intensidade: o longe e o próximo. Essa vibração estaria no jogo livre entre as duas distâncias semelhantes em intensidade. Essa primeira visão oferecida por uma vibração entre instâncias que concorrem sobre um mesmo objeto, potencial enquanto desconhecido, perde-se, na medida de uma aproximação. Qualquer orientação sobre o objeto seria já uma forma de proximidade que se afastaria da primeira vibração perceptiva.

Por último, o que Benjamin destacaria no carácter único do cenário do teatro seria uma condição de possibilidade dessa distância primeira que, uma proximidade entendida pelo viés do hábito (uma abdução na experiência) impossibilitaria. A não dissipação da lonjura, a qual se remete pela construção e uso do cenário, enquadraria a cena permanentemente – na sua relação com algo exterior, longe.

O elemento não dissipável (a lonjura), a marca espaço-temporal característica da cena, está também ativo nesta, pela demarcação de um distanciamento: ao se perder essa distância do cenário, perde-se um dos fornecedores da vibração espaço-temporal e deixa-se de saber do que se trata em termos de enquadramento. Ou seja, pode-se admitir que o campo perceptivo seja tão mais autêntico quanto mais vibráteis se mantiverem as duas distâncias, ou mesmo, que essa vibração seria até uma confluência entre forças contrárias equivalentes. O que o hábito retrainha enquanto uma força unilateral que se sobrepõe. O

¹⁶ BENJAMIN, 2004b, p.42.

¹⁷ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004e. Obra recentemente reeditada e publicada pela Editora Autêntica (2011)

teatro poderia repor o enquadramento dessa vibração, enquanto vivência singular: através da conjunção entre determinada cena e o cenário. Sem tal atividade, a vibração, o jogo livre entre o que está longe e o que está próximo, perderia o seu brilho e esmoreceria.

2. O despertar do conceito

No dia 26 de Julho de 1932, Benjamin escreveu uma carta a Scholem. Nessa carta, fala sobre os seus projetos inacabados e afirma ter planejado “um livro de extrema importância sobre o haxixe”. A este projeto juntar-se-iam ainda as *Passagens de Paris*, os *Ensaio completos sobre Literatura* e as *Cartas*.¹⁸ Algumas das cartas e apontamentos sobre experiências com drogas dão conta de certas formas extensivas da percepção que decorreram durante esses experimentos, e é neles que o conceito aparece pela primeira vez, sendo discutido com alguns, poucos, amigos interlocutores.

O termo viria a acompanhá-lo até ao término abrupto de sua vida em 1940 –ano em que escreveu *Sobre o conceito da história* –, como comprovam as cartas, as suas notas e alguns manuscritos sobre os projetos inacabados o que revela a importância deste conceito no conjunto de suas obras.

O termo aura é pronunciado em três protocolos registrados; o primeiro em Dezembro de 1927, o segundo em Janeiro de 1928 e ainda um outro em Março de 1930. As experiências com drogas foram preparadas sob forma de sessões, ao que se seguiriam os seus registros para constituir-se futuramente um dossiê detalhado sobre o decorrido nelas. Entre os acontecimentos perceptivos e as reflexões que chegaram até nós através desses apontamentos explana-se mais claramente o despertar do conceito. E neles, logo se pode notar uma preocupação de Benjamin sobre uma reformulação do uso do termo, onde se distancia de possíveis leituras errôneas, como ocorreriam entre os teósofos. Como nos diz Taísa P. Palhares, “É explicitamente contra a visão dos teósofos, em especial Rudolf Steiner e seu espiritismo especulativo¹⁹, que a palavra surge pela primeira vez em um dos

¹⁸ Cf. Comentário de João Barrento a “Haxixe em Marselha”, (BENJAMIN, 2004a, p. 296)

¹⁹ Cf. FULD, Werner. *Die Aura- Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin*, onde de analisa a questão da influência deste contexto para a discussão da aura enquanto conceito. (Nota de Palhares).

protocolos sobre as experiências com haxixe de 1930”²⁰. O que estaria correto no que diz respeito ao trecho em questão, contudo o termo teria já aparecido dois anos antes.

Benjamin tentaria então mostrar como a aura surgiria enquanto elemento de extensão da categoria perceptiva (relação do que está perto com o que está longe) não sendo por isso propriedade exclusiva de certos objetos, nem uma qualidade objetiva fixável a determinados campos da experiência, sejam estes políticos, religiosos, sócio-culturais ou ainda econômicos. Muito embora estas categorias possam influenciar negativamente ao se apropriarem dessa relação para seus próprios fins. Ele responde-lhes contrariamente. Ou seja, retoma uma tentativa de colocar o entendimento de uma percepção fora deles.

No ponto quinto, nos *Principais momentos das primeiras impressões sobre o haxixe*, escrito em 18 de Dezembro de 1927, lemos:

Benevolência ilimitada. Fracasso dos complexos de angústia neuróticos compulsivos. Abre-se a esfera do “carácter”. Todos os presentes ficam irisados e cómicos. Ao mesmo tempo penetra-nos a sua aura.²¹

E pouco tempo depois, no *Protocolo de Bloch sobre a experiência de 14 de Janeiro de 1928*, podemos ler:

Nisto, as coisas acompanham a minha depressão = desvalorização da sua matéria. Tornam-se manequins. Bonecos de vestir não vestidos; esperando pelos seus planos, ficam para ali nus, tudo neles se torna didático como nos simulacros usados no ensino da medicina. Não, é isto: estão ali despidos de aura.²²

Na primeira citação, Benjamin estabelece uma diferenciação entre os presentes, que pelo sucumbir de sentimentos de angústia e neurose, e no abrir-se a “esfera do carácter” se tornariam alvo de um novo brilho e comicidade. Contrapõe a este o segundo excerto, onde se dá conta que as coisas ao acompanharem a sua depressão (modo psicológico que alteraria a percepção sobre a materialidade das coisas), e porque permanecem numa espera

²⁰ PALHARES, Taísa. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo. Ed. Barracuda, 2006.

²¹ BENJAMIN, 2004a, p. 298. “Unbegrenztes Wohlwollen. Versagen der zwangsneurotischen Angstkomplexe. Die Sphäre »Charakter« tut sich auf. Alle Anwesenden irisieren ins Komische. Zugleich durchdringt man sich mit ihrer Aura.” (Gs6, p. 556).

²² BENJAMIN, 2004a, p. 304. “Dinge machen meine Depression dabei mit = Entwertung ihrer Materie. Sie werden Mannequins. Unangekleidete Anziehpuppen, auf mein Vorhaben wartend, nackt stehen sie herum, alles wird an ihnen lehrhaft wie am Phantom. Nein, es ist so: sie stehen ohne Aura.” (Gs6, p. 567).

de seus planos, nessa espera em que tudo se torna didático tornam-se então nus, assim como os manequins, despídos de sua aura.

Pelo uso de um simulacro do corpo no ensino da medicina, pela exibição do manequim de uma vitrine, pelo sujeito esquecido do enquadramento das ações da sua vida, ficam esquecidos, enquanto experiência, os distanciamentos necessários para uma vivência vibrátil, única. No apartar-se desses distanciamentos, o sujeito enredar-se-ia em um sistema neurótico (por uma incapacidade de distância sobre determinada proximidade) o que lhe provocaria o sentimento de angústia.²³

No cerne da experiência com haxixe de 1930, Benjamin enfatiza três tópicos nas características da aura. Relata o seguinte:

Trata-se de considerações que fiz sobre a essência da aura. Tudo o que eu disse entrava vivamente em polêmica com os teósofos, cuja inexperiência e ignorância eu achava chocante. Apresentei – certamente sem grande esquematização – a autêntica aura a partir de três pontos de vista, em oposição às idéias convencionais e banais dos teósofos. Primeiro, a autêntica aura manifesta-se em todas as coisas, e não apenas em algumas, como em geral se pensa. Segundo, a aura transforma-se totalmente com cada movimento do objeto dessa aura. Terceiro, a aura de modo nenhum é aquele feixe mágico e impecável de luz espiritual que aparece nas imagens e descrições da literatura mística vulgar. Pelo contrário, o que caracteriza a aura é o ornamento, um envolvimento ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo. Talvez nada dê uma idéia tão autêntica da aura como os quadros tardios de Van Gogh, nos quais – poderia descrever-se assim esses quadros – a aura é parte integrante da pintura de todos os objetos.²⁴

²³ Existe uma notória influência do legado de Freud e Nietzsche, autores com quem Benjamin dialogaria ao longo de sua obra que mereceria ser aprofundada, porém optamos por não fazê-lo para seguir neste recorte.

²⁴ BENJAMIN, 2004, p.309. “Dies sind Mitteilungen, die ich über das Wesen der Aura machte. Alles was ich da sagte, hatte eine polemische Spitze gegen die Theosophen, deren Unerfahrenheit und Unwissenheit mir höchst anstößig war. Und ich stellte – wenn auch gewiß nicht schematisch – in dreierlei Hinsicht die echte Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahl – lenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist. “(Gs6, p. 588).

Aqui surge pela primeira vez, não a primeira referência da aura, como vimos anteriormente, mas a sua relação com a obra de arte, associada aqui à pintura de Van Gogh. Benjamin distancia o entendimento da obra de arte no seu sentido autônomo e por isso longe dos traçados religiosos ou místicos.

Por que nos daria “uma idéia tão autêntica da aura” a arte tardia deste pintor? Voltemos um pouco atrás. Cabe destacar que antes disso, Benjamin está a insurgir-se contra um uso do conceito, mal apropriado e vulgar, sobre um ponto de vista usual, neste caso, dos teósofos. Para que o entendamos dá-nos três outros pontos de vista, sobre os quais: a aura se manifesta em todas as coisas; acompanha a transformação dessas mesmas coisas; por último ela é um ornamento, ou seja, um envolvimento ornamental, uma irradiação que encobre o sujeito na relação de distância com as coisas. Esta irradiação, não seria mais do que a vibração perceptiva e não um feixe de luz que emanaria do sujeito (como fora frequentemente representado nas imagens das pinturas e escrituras de caráter sagrado).

Ora, todas as coisas parecem ser passíveis de uma relação com a aura que se metamorfoseia junto com essas mesmas coisas e não só com as obras de arte. Ou seja: todas as coisas se transformam e assim tornam-se também objetos de distâncias diversas (perdidos e achados), sob o ponto de vista perceptivo, o que permitiria entender um certo movimento oscilatório. Estas relações variáveis aparecem nas formas perceptivas, também oscilantes, de qualquer sujeito, e não se trata então de uma espécie de revelação que se circunscreveria a determinados grupos de fiéis, eleitos ou estudiosos. Então, a aura estaria em um envolvimento, característico de um determinado ornamento com o qual se constituiria uma relação de “mergulho”, quer dizer, uma relação subjacente ao estado perceptivo que se ergueria diante dos objetos de distância em um outro ponto de vista, de proximidade, ambos agora ligados ao sujeito, no que este estabeleceria uma forma de pertencimento naquele instante. Este pertencimento não seria fixável, ele renovar-se-ia à medida que novas distâncias e proximidades se estabelecessem, como um movimento para fora do hábito de forma que este não vença sobre a percepção. A relação do fazer artístico seria um bom exemplo para entendê-lo, ou então a vivência da arte que, nunca se repete.

Regressemos à nossa pergunta inicial e ao exemplo apresentado, quando Benjamin destaca que *a aura é parte integrante da pintura de todos os objetos*.

Como podemos ver através de uma vasta obra, o pintor Van Gogh fez chegar até ao plano de nossa percepção uma apresentação materialmente sensível, onde tanto as coisas da natureza (sejam elas, uma seara, um céu estrelado, uma caveira) quanto as coisas produzidas pelo homem (sejam elas, uma ponte, umas botas, uma cadeira) são tratadas e trazidas exatamente no mesmo grau de intensidade em um único plano. Estejam longe ou perto todas as coisas parecem vibrar e fazer vibrar tanto no plano da pintura quanto no plano da percepção. O que nos daria o ponto de vista oscilatório, vibrátil e aurático do próprio sujeito Van Gogh diante das coisas do mundo e sobretudo não confinando a percepção da obra unicamente à sua própria visão mas através dela geraria um outro elemento de distância sobre a percepção do mundo. Pelo que, e se tratando de uma obra de arte, agora colocada diante de outras formas de percepção, a cesura entre distâncias (longe e perto) ocorreria agora no sujeito de sua percepção. E, diante dessa, uma outra cesura ocorre entre aquelas pinturas e uma percepção diante uma história da pintura: antecedente e precedente. Só que Van Gogh lançou mão de uma diferença disruptiva ímpar: a aproximação entre coisas que no mundo clássico e no moderno se tocam. A prova esteve diante do seu olhar e agora também de outros. O que aparecia nitidamente como intenção temática na pintura anterior e sua contemporânea renasce na obra de Van Gogh, não como intenção, mas como objeto encarnado na pintura. A percepção não se remeteria mais à percepção anterior de Van Gogh, como por exemplo, à ponte naquela aldeia, às adversidades do trabalhador sob o sol tórrido, mas dirige-se agora aos objetos pintados. Estes objetos podem interligar-se a uma infinidade de outras relações perceptivas que não serão mais as mesmas depois desta pintura. Ela carrega consigo uma tal vibração que dura e se reinventa na duração.

Lembremo-nos de um outro autor, Antonin Artaud, que em um texto efusivo e crítico sobre uma exposição da pintura de Van Gogh, que visitara no palácio de L'Orangerie²⁵, parece aproximar-se do pensamento de Benjamin. Ele disse:

Uma exposição de quadros de Van Gogh é sempre uma data na história, não da história das coisas pintadas mas na história histórica e mais nada. Porque não há fome, epidemia, explosão de vulcões, tremor de terra, de guerra, que arrepele as mónades do ar, torça o pescoço à cabeça torva de *fama fatum*, o destino nevrótico das coisas, / Como uma pintura de Van Gogh - levada à luz do dia, /

²⁵ Exposição de Fevereiro de 1947, onde se reuniu no Museu de L'Orangerie um conjunto vasto da obra de Van Gogh (1853-1890).

reentregue à própria vista, / ao ouvido, ao tato, / ao cheiro, / nas paredes de uma exposição / enfim atirada, nova em folha, à actualidade corrente, reintroduzida na circulação. (...)

(...) O olhar de Van Gogh é de um grande génio, mas pela forma como o vejo dissecar-me a mim, do fundo da tela onde surgiu, já não é o génio de um pintor o que sinto agora viver nele mas de um certo filósofo que nunca, na vida, encontrei. Não, Sócrates não tinha este olhar, antes dele só o infeliz Nietzsche talvez tivesse este olhar de despir a alma, libertar o corpo da alma, pôr a nu o corpo do homem fora dos subterfúgios do espírito.

(...) Mas Van Gogh captou o instante em que a íris vai despejar-se no vazio, em que esse olhar, que sai ao nosso encontro como uma bomba de um meteoro, ganha a cor átona do vazio e do inerte que o preenche.²⁶

No primeiro tempo de suas observações, no parágrafo inicial, dá-se uma tentativa de estabelecer a diferenciação entre uma (intitulada) história da arte canônica e outra que seria a história de todas as histórias.²⁷ Nesta, no que seria uma história histórica, a obra de Van Gogh traria, não só uma única vez, ou em uma época apenas, mas a possibilidade de uma vivência nova, a cada vez. Trata-se da capacidade da obra de arte (autônoma) atualizar-se, junto com a percepção de cada sujeito da sua percepção. O que nos possibilitaria pensar que determinadas obras de arte poderiam estabelecer relações novas em certas épocas e talvez em outras isso pudesse não acontecer. Como vimos sobre a segunda característica da aura no excerto de 1930, ela poderia esmorecer diante de determinada perspectiva perceptiva (tradicionalmente ou historicamente desconsiderada por exemplo) e reacender em uma outra atualidade perceptiva. O que sublinharia o sentido de pensar em uma não linearidade histórica, em uma não linearidade perceptiva, no papel ativo e inatingível das obras de arte nessa não-linearidade, para uma ruptura disjuntiva,

²⁶ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa; Ed. Assírio & Alvim, 2004. pp. 19, 20, 50.

²⁷ Cf. distinção de Benjamin feita anteriormente, quanto à obra de arte e à história no *Prólogo epistemológico-crítico de Origem do drama trágico alemão*. Sobre ele, em uma carta a Rang, de 9 de Dezembro de 1923, Benjamin escreveu: "Ocupa-me neste momento, concretamente, a questão de saber como as obras de arte se relacionam com a vida na história. E cheguei já a uma conclusão: a de que não existe história da arte. Enquanto o encadeamento do acontecer no tempo, por exemplo para a vida humana, contém momentos essenciais em relação não apenas causal (pelo contrário, a vida humana não poderia existir essencialmente sem um tal encadeamento de crescimento, amadurecimento, morte, e outras categorias afins), com a obra de arte as coisas passam-se de modo totalmente diverso. Esta é, pela sua própria essência, a-histórica. As tentativas de inserir a obra de arte na vida histórica não abrem perspectivas que levem à sua essência mais íntima (...) A relação essencial entre obras de arte é de natureza intensiva. À historicidade específica das obras de arte também não se chega pela 'história da arte', mas apenas pela interpretação. De facto, na interpretação manifestam-se conexões das obras umas com as outras que são intemporais e, no entanto, não deixam de ter a sua importância histórica". (2004e, p.296).

através da qual elas se constituiriam de forma preponderante enquanto objeto de relação, ou acontecimento filosófico.

Como um relâmpago, a pintura lança um olhar vívido que sai na direção daquele que a olha, o instante captado por Van Gogh captaria agora a percepção no fulgor do sujeito que a olha.

Na carta notável que Benjamin escreve a Florens Christian Rang em 1923, ele se refere a uma cisão. Sobre ela Maria Filomena Molder disse: “ Nesta carta Benjamin dá como adquirido a convicção de que não há história de arte e, aqui, evoca-se sutilmente a inconveniência parcial das metáforas vitalistas para a apreensão da obra de arte: a obra resiste, íntegra, à forma da causalidade linear.”²⁸ Se por um lado não existe uma vida sem fenômenos nem um inevitável encadeamento linear que os interliga, como por exemplo aqueles que se interligam no nascer, crescer, amadurecer e morrer, não é menos verdade que aqueles fenômenos que dizem respeito às obras de arte lhe são, extensivos (uma intensividade singular da obra extrinsecamente ligada pela percepção). Seguimos por isso o texto de Molder que diz:

Habitualmente a história de arte toma as obras como concretizações fenoménicas, exemplificações ou modelos de certos conteúdos e de certas formas, ora o elo essencial das obras entre si é intensivo (...) mantendo incólume a sua solidão exemplar: a obra de arte concentra, reduz, mostra um escorço, miniaturiza descontinuamente pela imagem, numa *Gleichnis*, o mundo, e nenhuma pode substituir a outra.²⁹

Ou seja, a obra de arte pode dirigir o seu olhar singular à singularidade de cada um, razão pela qual ela não pode prefigurar em uma única história. É a singularidade intensiva das obras entre si não poderia abarcar-se em uma única narrativa histórica. Assim sendo, uma “história de arte” seria qualquer coisa que falaria em termos ficcionais, sobre determinados acontecimentos, e tentaria fazer prevalecer um ponto de vista sobre inúmeros outros. É também por este motivo que Benjamin nos vai dizer que a arte não pode servir a um fim fascista. Esse “uso” perigoso da arte, que ele já vislumbrara diante de uma

²⁸ MOLDER, *Semear na neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa. Relógio d'água, 1999. p.76.

²⁹ idem.

determinada tradição perceptiva, seria já reflexo de uma forma extremamente reducionista da percepção.

Regressemos ao testemunho de Artaud, no segundo momento dos parágrafos citados, ele atinge esse lampejo da percepção e da vivência de uma obra, sobre o qual Benjamin disse um dia que “experimentar a aura de um fenômeno significa investi-lo com a capacidade de devolver o olhar”.³⁰ A questão da devolução do olhar (que será também desenvolvida, por Benjamin, com o espanto das primeiras imagens fotográficas e a distinção da beleza do semblante de pessoas anônimas), está patente no espanto de Artaud perante a pintura de Van Gogh. Perante ela, diz-nos Artaud que o corpo se liberta de subterfúgios do espírito para se tornar totalmente presente ali, vê-se nu perante o vazio, e nele surge algo novo. O que a íris promove (como perante uma erupção vulcânica, como um meteoro) é o instante de sua própria função diante uma transformação perceptiva, que assim se projeta, junto com a pintura, de outro tempo para o da atualidade. Esse instante diria sobre o presente algo que do passado se faria vibrar.

Esse estado perceptivo, de um *pathos*, que toca de tal modo as raias da vida, leva Artaud a escrever, em um movimento crítico (no sentido aurático, daquele que é tocado pela obra em uma troca de olhares), *Van Gogh, o suicidado da sociedade*.³¹ Fruto de uma vertigem, essa obra traria consigo, sob a luz daquele instante, a transformação de um reconhecimento aurático. A partir daí reacende-se tanto a aura da pintura de Van Gogh quanto uma outra que se instauraria como a obra de Artaud. Através de duas temporalidades e vivências diversas, perante a mesma obra, aquele que lê a obra de Artaud é também por ela tomado. A divergência, entre o olhar de Artaud e um outro ponto de vista crítico tradicional, reside no caso deste autor ter transformado em obra o fruto de sua própria vibração e imaginação, aquele elemento aurático por ele estabelecido, e a possibilidade de transpor a imagem primeira em outra obra. Não se limitaria a tentativas descritivas, a arrebatamentos que provocariam um esvaziamento da obra ou estórias da vida do autor, mas reconheceria o que a pintura já colocara como vazio diante de si: a

³⁰ Cf. MOLDER, 1999, p. 56.

³¹ ARTAUD, 2004.

potência de algo novo. Potência essa que os outros visitantes da exposição não atingiriam, como aliás não atingiram a grande maioria dos contemporâneos de Van Gogh.

Podemos concluir que a relação com a aura nasceria como um primeiro olhar sobre um lugar novo antes de se entrar nele (antes de uma aproximação), como também, se manteria diante de uma obra de arte, porque nela nunca se entrará. E porque nunca se entrará na obra ela devolve o seu olhar de longe, de cada vez diferente, e por isso, ela se renova ao mesmo tempo que a sua percepção.

3. Do labor do dia ao crepúsculo do conceito (da produção à reprodução)

Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se. Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participem do seu aparecimento - isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (...) Tirar ao objeto a capa que o envolve, destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única.³²

Benjamin fala-nos das fotografias de Atget.

Antes que nos detenhamos em uma nova leitura sobre a aura, não podemos ignorar o modo como antes dela Benjamin observaria que ele “procurava o desaparecido e o escondido” porque são elementos que se referem à percepção de algo em algum lugar. Não podemos ignorá-lo porque “o desaparecido e o escondido” seriam a condição de recalçamento, típica da cidade que é aqui palco principal da repetição. O que a modernidade das máquinas e da mercadoria, pela repetição dos seus movimentos, saturam a tal ponto na experiência que esta deixaria de conseguir abarcar relação com outros

³² BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”, In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b. p. 254.

elementos fundadores do novo. A percepção que o fotógrafo procurava dar-se-ia nas brechas da repetição e não na repetição que esconde e faz desaparecer. Esta repetição seria estimulada pela tradição reprodutiva,³³ mas também pela história e pelo caráter objetivo adquirido das especialidades científicas, comprometidas em um trabalho de aproximação enquanto apropriação de um saber. Poderíamos concluir que seria no desvio e no distanciamento de suas funções repetitivas, numa busca por enquadramento destas, remetendo às suas distâncias originais – como aquele que precisa recuar até ao momento do nascimento de cada coisa, que a percepção de tal atividade renasceria. Como no caso do fotógrafo, este procurava reencontrar na atividade perceptiva daquele lugar outras instâncias temporais, que o fizessem vibrar de novo.

Por isso a realidade é o barco a afundar-se, de onde desesperadamente se procura retirar a água que o faria mover-se, mas que pode também fazê-lo desaparecer. Aqui a sua aura torna-se destrutiva porque o barco, tal como as cidades, vê-se à deriva. Por outro lado, Benjamin é aquele que vê o barco na iminência do afundamento e aponta o olhar de Atget como aquele outro que ao se aperceber disso (já que dispõe de um novo meio para tal) registra sua desapareição. Como já não seria possível lembrar do momento de nomeação, daquilo que deu nome às cidades, não seria possível lembrar dos elementos constitutivos das mesmas, Benjamin e Atget, podem notar que estes se desgastaram. Atget fotografou as ruas vazias, como antigos cenários largados de outro tempo, como invólucros vazios e, porque estão vazios, Benjamin associa-os a locais de um crime: a perda de sua autenticidade. A reprodução (dos gestos e dos meios) chegara para cindir o espaço e o tempo da vida: fá-la-ia perder-se, sem relação à *trama de espaço e tempo*, que lhe daria respeito.

O objeto perdido e o escondido associam-se uma vez mais ao elemento da angústia (a perda perceptível e o longe da percepção), que conduziria o *spleen* a um estado de permanência, uma sensação contínua de perda. Por isso, não percamos de vista o texto aforístico anteriormente citado, *Perdidos e achados*, na leitura que aqui fazemos da “Pequena história da fotografia” e posteriormente na de “Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. É na distância entre as cidades desaparecidas, entre o

³³ Tradição levada a uma época da reprodução que teria como auge uma tal aproximação que o homem perderia a possibilidade de afastamento sobre ela.

cenário largado e o vazio da repetição dos gestos cada vez mais esquecidos (da origem daquilo que repetem sem saber porquê), que Benjamin vai estabelecer a deslocação do domínio do valor estético da fotografia para o da funcionalidade, para o qual contribuirá um contemporâneo de Atget, August Sander.³⁴ A partir dele, Benjamin motiva-nos a repensar criticamente sobre o porquê da “fotografia como arte” ter suscitado mais manifestações polémicas entre os seus pensadores do que a “arte como fotografia”, perpetuada pelo discurso hegemônico discorrido sobre este invento. Eis o cerne da questão fotográfica, trazida até nós pelo viés da arte autônoma, tal como se apresentou para Benjamin: a fotografia não poderia aprisionar as imagens enquanto “documentos” históricos, religiosos, políticos, porque estes não seriam reproduzidos imparcialmente. Atirariam fora a relação singular, e o seu caráter perceptível singular, enviando imagens para uma arena pública despreparada em termos perceptivos tanto mais afastadas estivessem da instância original dessas “presas da câmara”, que mais seriam apartadas da relação com a vida.

Assim como os meios de reprodutibilidade ramificariam amplamente a fotografia dirigiriam também os olhares, a ponto destes olhares tomarem a parte pelo todo. Ao fato enunciado pelo entendimento de obras de arte em lugar de suas reproduções, contrapunham-se outros olhares: os anônimos fixados nas primeiras imagens e que agora nos olham (sem que jamais possamos saber sequer os seus nomes) e nos fazem a nós, devolver-lhes o olhar. É portanto neste valioso texto de 1931, *Pequena história da fotografia*, que Benjamin se dedica ao pensamento dos limites estabelecidos pela tradição da reprodução técnica até ao relacionamento e à indigência perceptiva (das obras de arte e da vida) das potencialidades (esquecidas) por este tipo de mediação de experiência. Mediações que tanto a fotografia quanto o cinema trariam em si como um sintoma de declínio perceptivo, mas ainda assim poder-se-iam redimir uma vez que se remetiam a algo primeiro, a algures, a alguém, fora do campo perceptivo e que de algum modo interferem no instante presente, na percepção vibrátil da vida, tal como apresentada na primeira seção.

Em *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*³⁵, Benjamin remonta uma vez mais aos empreendimentos sobre os inventos pré-fotográficos.

³⁴ Cf. BENJAMIN, 2006b, p.255.

³⁵ BENJAMIN, 2006c.

Primeiramente para os lembrar como instrumentos auxiliares à pintura até às tentativas de apreensão dos gestos artísticos pela máquina na modernidade, que logo seriam tomados pela indústria como luxo e enquanto meio lucrativo. É também aí que surgem as relações auráticas negativas, diferentes das da arte autônoma: a obra de arte teria estado a serviço de uma relação mágica e mitológica, depois tomada pela religiosa e por último no seu estado autônomo ela seria tomada pela técnica reprodutiva. E nessa época ela vem a conhecer uma distinção estranha enquanto imagem: entre ser ou não uma obra (ou uma imagem) original.

Ao perder-se de vista a obra, perde-se o seu *aqui e agora*, perde-se ainda uma dimensão de experiência da aura e com ela a possibilidade de vivências novas. Se por um lado a obra original pode corresponder-se com um número limitado de olhares que a veem (ela não deixaria de existir por isso), por outro o contrário acontece com as reproduções, que vão atingir um número ilimitado de público. Benjamin vai estabelecer assim, primordialmente, o conceito de *massa* como esse olhar receptor indiferenciado do espectador distraído. Concordamos com Miriam Hansen³⁶ sobre uma antevisão de Benjamin estabelecida a partir da relação das *massas* sem relação com a aura:

Depois de estabelecer os termos “aura” e “massas” como pólos opostos do campo de força política, Benjamin tratou de afirmar uma afinidade funcional entre as massas e os meios de reprodução técnica, por meio do que se poderia chamar de um silogismo fenomenológico. Se a aura era definida como “o fenômeno singular de uma distância, por mais curta que seja”, as massas contemporâneas foram caracterizadas por uma intenção antitética, “o desejo (...) de aproximar mais as coisas”, em termos espaciais e humanos, que é tão ardente quanto sua propensão a superar a singularidade de toda realidade pela aceitação de sua reprodutibilidade.³⁷

Se por um lado, a aura se refugia da multidão massiva, como vimos nos objetos *Perdidos e Achados na Rua de sentido único*, por outro lado, as condições reprodutivas haviam criado possibilidade para tal refúgio, pois existia um crescimento desenfreado da indústria, pelo que a reprodução desejava atingir um grau de interesse tão grande quanto outrora os seus originais (isto é, na época da técnica reprodutiva). Fato com que os artistas

³⁶ Uma das fundadoras do departamento de cinema e estudos de mídia da Universidade de Chicago, onde contribuiu para o aprofundamento dos estudos do cinema e da escola de Frankfurt. Escreveu entre outras publicações *Babel and Beyond: Spectatorship in American Silent Film* e *Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*.

³⁷ HANSEN, M. “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia” In: *Benjamin e a obra de arte (técnica, imagem, percepção)*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

precisavam lidar a partir daí. Como foi uma tentativa de Man Ray pela manipulação artística de uma câmera fotográfica (que tentaremos ver no terceiro e último capítulo).

Sabemos como foi rápido o avanço deste investimento sobre uma vontade perceptiva e quão depressa esse desejo de aproximar-se das coisas aumentou. A tal ponto que talvez se tenha chegado a acreditar que se “vê melhor” uma reprodução do que o seu original exposto em um museu. Isto, do ponto de vista apresentado por Benjamin se deveria mais ao fato de se querer levar as reproduções até às massas do que ao aparecimento da fotografia. Como bem viu Beatriz Sarlo em um pequeno texto de 1995 sobre as *museum shops* e os usos estéticos contemporâneos em que é possível notar que muitas vezes nas lojas de um museu se dedica mais tempo à procura de uma reprodução que diante do original em questão.³⁸ Ao mesmo tempo muitos pintores tornavam-se fotógrafos porque também eles desejavam uma aproximação perceptiva aos objetos e também para atender a uma procura das *massas* por “retratos fotográficos”. Fatos que contribuiriam para que curiosos deste novo invento se tornassem exclusivamente fotógrafos, “especialistas de retratos” e outros ainda se tornassem reféns de um sistema fascista. Se a reprodução faria esquecer por um lado, por outro a arte poderia ainda fazer lembrar uma percepção não aglutinada de forma decisiva pelo “sistema de massas”.

A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia ou reprodução. E as reproduções publicadas nas revistas ilustradas e nos semanários distinguem-se inconfundivelmente das imagens, pois a singularidade e a permanência estão tão estreitamente associadas a estas últimas quanto a fluidez e a repetição às primeiras. Despojar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, essa é a característica de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” é tão forte que captura o singular por meio da reprodução. Manifesta-se assim, no plano sensível, o que se percebe no plano teórico como a importância crescente na estatística.³⁹

Um olhar, desatento, que substitui a singularidade pela proliferação de imagens de um original e pela substituição valorativa em termos numéricos (milhões de cópias vendidas, milhões de espectadores, etc.) parece-nos muito próximo. De alguma forma pode-se entender que seria criada uma relação de originalidade sobre uma imagem amplamente difundida e sobre a qual de dispararam as mais variadas interpretações, leituras

³⁸ Cf. SARLO, B. “Pós-benjaminiana” In: *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012. p. 77.

³⁹ BENJAMIN apud HANSEN, 2012, p. 209.

e especulações sem uma noção de simulacro. Raramente se escuta alguém perguntar sobre a origem que fez resultar tal imagem. E ainda, pensando especialmente no cinema e para que este se torne, se não lucrativo pelo menos pago, deve dirigir-se (num uso de linguagem que se impõe) a alguns milhões de seus especialistas, distraídos.⁴⁰

Existiria ainda uma certa fascinação na relação das primeiras fotografias diferente da fascinação em relação aos primeiros filmes. No cinema essa relação tenderia mais ao caráter exibicionista, enquanto nas primeiras fotos parece remeter-se mais ao silêncio da própria imagem que, de alguma forma perpetua o silêncio dos fotografados. Como Hansen veria, a partir do estudo de Tom Gunning tomando de empréstimo de Eisenstein, na expressão *cinema de atrações*, que diria :

Essa expressão oferece um conceito histórico do público espectador cinematográfico que se orienta pelas modalidades de fascinação predominantes nos primórdios do cinema, que se alimenta de atrações como o poder mágico e ilusionista da representação cinematográfica, suas manipulações cinéticas e temporais (...) e, acima de tudo, de uma tendência francamente exibicionista, tipificada pelo olhar recorrente dos atores para a câmera.⁴¹

Este olhar condicionado por um período histórico ao qual se sobrepõem duas grandes guerras⁴², estas transformariam de tal modo o estado da percepção a ponto de deixar esquecidos aqueles olhares das primeiras fotografias, onde aqueles que nelas se deixaram apreender o fizeram com desconfiança. Se hoje nos confrontarmos com eles, veremos como o seu olhar se dirigia para fora da imagem (e ainda o faz), permanecendo longe da câmera, como existem ali inacessíveis para ela, e talvez isso nos comova a ir à procura daquilo para o qual eles olhavam desconfiados: a história diante deles, não narrada; ou, o escondido e o esquecido que de alguma maneira aquelas imagens presentificam mas sem as narrar.

Na tese VI da *Obra de arte*, quando Benjamin repara que o valor de exposição suplanta o valor de culto, apresenta-nos uma última resistência da aura: o momento em “que ela acena pela última vez”. Esta última vez (tanto quanto na primeira) não seria porque ela desapareceria radicalmente, para sempre, mas porque a partir desse estado perceptivo se tornaria difícil de atingi-la ou de conseguir vislumbrá-la. Como, por

⁴⁰ Cf. BENJAMIN, 2006c, seção XV.

⁴¹ HANSEN, 2012, p. 206.

⁴² Cf. BENJAMIN, 2006c, seção III.

exemplo, Benjamin vislumbraria no culto da recordação de entes queridos, amparado pela beleza, a força contrária à da exposição e da melancolia onde o ser humano se veria a desaparecer: no esquecimento de um olhar anterior. Seria em busca do enquadramento desse olhar, como de um exercício perceptivo revigorante que Benjamin partiria de volta ao século XIX.

4. Reminiscências noturnas da aurora

De 1927 até à sua morte, Benjamin trabalhou para um livro sem poder terminá-lo. Entre o material por ele publicado, a correspondência trocada em que se refere a esse projeto e as notas preparatórias reunidas sob o livro *Passagens*, postumamente editado, encontramos inúmeras referências a aspetos característicos da aura. Entre elas reside o fato de o seu declínio não ser suficiente para erradicar a possibilidade de sua ação na relação perceptiva. No caso, ela poderia estar ativa na relação com certas obras de arte que detectariam também uma potência nos rudimentos de seu declínio. Baudelaire detectou-os, transfigurou, potenciou esses rudimentos. Benjamin, mostrou-nos como: nas brechas da vida da cidade, no meio de todas as margens sociais, ele encontrou no final do movimento de recuo da aura, um meio para ainda assim chamar a atenção sobre ela, na linguagem.

Entre as percepções sobre quaisquer manifestações mundanas da Paris do século XIX, salientadas pela obra de Baudelaire, e as reflexões diante das capitais do século XX, Benjamin aprofundaria o movimento enviesado da aura, aproximando dele um outro, o da alegoria. Diz-nos ele, que “O aparecimento da alegoria deve entender-se a partir da situação da arte determinada pelo desenvolvimento da técnica; e só se pode apresentar a natureza melancólica desta poesia sob o signo da alegoria.”⁴³ Ou seja, torna-se necessário extrair das coisas uma outra forma, uma força de resistência temporal no interior de seu próprio tempo: contrapondo a uma urgência da vida moderna, usurpada pela experiência do choque, uma libertação perceptiva sobre a vida, pela linguagem, pela alegoria, através da poesia.

⁴³ BENJAMIN, “Parque Central”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006e. p. 181.

Por que Baudelaire se tornaria um alegorista por excelência e por que seria a alegoria uma resposta à perda da aura? Bernardo Oliveira nos diz que “Só é possível pensar o choque, e não ser tragado por ele, se inserimos nele a marca de uma ausência, justamente, a da aura.”⁴⁴ Baudelaire apreendeu-o e tornou-o claro na forma alegórica, aquela que seria capaz de agarrar-se às sobras moribundas da experiência e extrair junto delas a marca de um tempo em que corresponderiam, no seu fulgor, formas de vida na sua exuberância, formas não enlutadas. Tanto Baudelaire quanto Benjamin estiveram dispostos a entender estas formas de luto, que se apresentavam na maneira de vestir do homem moderno, na ausência de um entrecruzamento de olhares nos meios de transporte, para, sobretudo, retirar dessas manifestações de luto outras correspondências às vivências antecessoras e para tal a arte se predispunha, a contrapelo, pelo viés alegórico.

Baudelaire foi capaz de extrair de todas as manifestações sensíveis, do fracasso e da indigência da experiência, uma potência vital, sob uma condição alegórica, na poesia. A poesia de Baudelaire torna-se aos olhos de Benjamin (que assim se aproxima do olhar do próprio artista) a força extrínseca, a distância sobre o presente próximo e uma potência filosófica para o nosso autor. Esta transformação perceptiva, capaz de intervir diante das adversidades sensíveis, que não só viria a transfigurar o aparato da crítica quanto o da arte, aí restabelece uma relação ao passado sem que sucumba irremediavelmente à nostalgia.

O projeto inconcluso sobre Baudelaire revelaria algo mais sobre o que Benjamin escreveu em 1940, *Sobre o conceito da história*. Como bem nos lembra Rolf Tiedmann na introdução ao projeto *Passagens*:

O olhar histórico não se dirige mais para trás, do presente em direção à história, e sim parte dela, para a frente, em direção ao presente. Benjamin procurava decifrar “na vida e nas formas aparentemente secundárias, perdidas” do século XIX “a vida de hoje, as formas de hoje” (N 1, 11). (...) O objeto da história continua a transformar-se. Torna-se um objeto histórico no sentido enfático somente quando vem a ser atual em uma época posterior.⁴⁵

⁴⁴ OLIVEIRA, Bernardo. “Baudelaire, Benjamin e a arquitetura d’As flores do mal”. In *Alea*, volume 9, 2007. p. 226.

⁴⁵ TIEDMANN, Rolf. “Introdução”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 27.

O movimento do conceito de aura, que traçamos aqui, acompanharia Benjamin até trazer Baudelaire à conversa sobre o século XX. Nessa conversa inverte-se uma lógica de um novo sem passado e de um passado sem o novo, como seria a tendência de uma certa idéia de progresso assente unicamente nas formas de reprodução. E, poderia tomar-se o século XX também como uma forma obsoleta, no sentido das suas repetições, nas formas que reproduz sem a percepção do passado do presente em que se vive, e este é o esforço e o salto totalmente revelador que o nosso autor estabelece enquanto jogo: encontrar o longe no perto e o perto no longe. Nessa trama de espaço e tempo, tessitura entre a aura e o vestígio, sobre a qual a alegoria teria muito a revelar sob uma fragmentação desordenada, residiria não só a base do pensamento e de uma nova concepção histórica como também a concepção de uma teoria do conhecimento apresentada por Benjamin já no final dos anos de 1920.⁴⁶

Na percepção de uma Paris da decadência da aura e através da obra de Baudelaire foi possível para Benjamin antever uma “pós-história”: razão pela qual a aura não desapareceria mas sobreviveria sob sua condição oscilatória, neste caso sob a marca alegórica do poeta. Diz-nos ele:

Pode parecer estranho falar de razão de Estado a propósito de um poeta, mas há qualquer coisa de especial nisso: a emancipação das vivências. A produção poética de Baudelaire faz-se na dependência de uma missão. Ele imaginou espaços vazios nos quais inseriu os seus poemas. A sua obra não só pode concretizar a partir do seu lugar na história, como qualquer outra, mas pretendia ser e entendia-se desse modo.⁴⁷

A importância desse entendimento, da incumbência da arte pela ocupação de espaços vazios, dar-nos-ia uma nova perspectiva da história e da participação da arte na história: uma práxis aliada à imaginação e uma vivência que vai contrapor-se à experiência contínua dos choques da modernidade.

⁴⁶ Cf. TIEDMANN, 2006, p.27.

⁴⁷ Cf. BENJAMIN, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006d. p. 113.

Kátia Muricy ajuda-nos a entender a formulação do conceito de experiência (*Erfahrung*) nos anos 30, que remontaria ao escrito juvenil de Benjamin, artigo de 1913⁴⁸. Diz-nos:

Para demarcar a transformação do conceito de experiência, que ocorre sobretudo nos textos dos anos 30, o pequeno ensaio “Experiência e pobreza” (*Erfahrung und Armut*), de 1933, é exemplar. O novo conceito de experiência elaborado nos ensaios dos anos 30, responde às necessidades da análise do fenômeno a que Benjamin chama de “mudança na estrutura da experiência”. A articulação de experiência e vivência constitui o par conceitual dessas análises da modernidade. A experiência (*Erfahrung*) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A vivência (*Erlebnis*) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência.⁴⁹

Uma “mudança na estrutura da experiência” havia ocorrido na modernidade, segundo Benjamin. Essa intensificação ocorrida entre o estado de solidão e a vida moderna, levaria Benjamin a diferenciar em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* a memória voluntária e involuntária, para a qual a fotografia teria um papel ativo. Essa atividade da memória dar-se-ia por uma percepção contraditória entre as imagens gravadas na memória – sobre as quais não predomina a vontade do homem mas uma necessidade de sobrevivência à maquinaria da repetição – e essas outras imagens, ditas fotográficas. Enquanto sobrevivência (*Nachleben*) da memória e resistência temporal para com uma vivência, a imagem fotográfica se interporia entre imagens de naturezas diversas: as que de forma consciente se procuraria fazer durar, (como uma duração das imagens projetadas da pintura do passado, agora procurada nos retratos do homem comum) ao mesmo tempo que uma outra duração dicotômica entre as imagens da memória involuntária, reminiscentes e comunicantes nas vivências do presente que se confrontariam com as primeiras. A atividade da aura assim reapareceria na seção XI:

Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *mémoire involuntaire*, buscam agrupar-se em volta de um objeto da intuição, então essa aura em torno de um objeto da intuição corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática num objeto de uso. Os

⁴⁸ BENJAMIN. “Experiência” (1913). In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

⁴⁹ MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. pp. 181-182.

dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire involuntaire* (...) tornam-se assim, conquistas essenciais de uma sociedade em que a atividade prática está em declínio.

Segundo Benjamin, Baudelaire não teria aderido a este novo invento, não porque não tivesse entendido o seu potencial artístico, mas pelo perigo deste vir a ser instrumentalizado massivamente e enquanto maquinaria que poderia fazer diminuir uma percepção já reduzida. Benjamin também salienta que, ainda assim, Baudelaire tentaria conciliar os extremos deste invento através do reconhecimento das suas possibilidades de libertação: será preciso “apropriar-se livremente das coisas passadas, que têm direito a um lugar nos arquivos da nossa memória, desde que se detenha perante o domínio do inapreensível, do imaginativo”. Ou seja: enquanto obra de arte, a fotografia poderia encontrar e ocupar-se de outros lugares vazios, que Baudelaire mapeou e preencheu, sob a égide da poesia, contra a barbárie. Como Benjamin também o fez ao ampliar uma perspectiva perceptiva sobre a escrita literária, filosófica. Como Muricy vê em *Alegorias da dialética* “A experiência se torna definitivamente problemática e a sua possibilidade depende de uma construção vinculada à escrita.”⁵⁰ Para Baudelaire e para Benjamin a poesia abre especialmente o campo perceptivo sobre o domínio da linguagem. Explora os lugares diante dos olhares turvos da tradição. As possibilidades da vivência insurgem-se contra uma experiência confinada pelo hábito cuja última instância resultaria na permanência da catástrofe. Tal como Benjamin anteviu nesse texto citado por Muricy “Experiência e indigência”⁵¹. Assim como a poesia de Baudelaire estaria voltada para uma nova perspectiva e uso da linguagem, a fotografia poderia estar para uma perspectiva da arte e sua percepção ao apresentar-lhes novos desafios imagéticos: diante dessa tenacidade da nova escrita e sob uma luz imaginativa acordaria um novo olhar anteriormente adormecido sobre um estado imperceptível do passado no presente.

A imagem fotográfica captaria sempre parcial e potencialmente, essa foi a grande preocupação de Benjamin na *Obra de arte*: de que se entendesse esta como a parte e não como um todo. Assim como a *mémoire involuntaire* também o faz ao escapar, ao recolher-se da lembrança. Entre uma parcialidade e outra, talvez se encontrem novos lugares para

⁵⁰ MURICY, 1998, p.184.

⁵¹ BENJAMIN, “Experiência e indigência”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 73.

pensar e vivenciar o momento presente, como aquele instante do relâmpago, imagem a que Benjamin se remete várias vezes em sua obra. O clarão da fotografia seria uma iluminação tênue, das micro-percepções e vivências (ínfimo se comparado com o clarão das altas luzes iluministas), uma miniaturização dos elementos que sobrevivem à experiência enquanto forma germinativa da vivência, por uma espécie de resistência.

A fotografia não cessaria as *lágrimas da nostalgia*⁵², mas poderia transformá-las, alegoricamente, em uma forma de potência do olhar entorpecido. Haveria que transformar esse poder tomado pela nostalgia. Tomadas as lágrimas enquanto forma alegórica – de uma vontade de passado –, então o olhar debruçado no instante presente as reconheceria enquanto força vibrátil diante de duas distâncias: instância onde o longe atuaria no próximo (não mais por força da vontade de repetição), tornando aquele que chora totalmente presente e ativo em sua percepção. Isso seria possível desde que não se conservasse uma percepção fixa e enlutada, entregue aos ritmos aprioristas de uma cultura confinada ao mesmo olhar, mas uma outra, oscilatória, que considerasse os diferentes tempos de um olhar sobre ela. Esta relação perceptiva (aurática), plena de contrastes espaço-temporais, dar-nos-ia mais elementos sobre os estados que compõem o modo da percepção, para o qual a fotografia também contribuiria, e que Benjamin nos propôs pensar:

Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involuntaire* o elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da aura’. (...) Mas no olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele a quem a ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (...) o olhar vive plenamente a experiência da aura. (...) Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. Os achados da *mémoire involuntaire* correspondem a isto (e são, eles também, únicos: escapam à lembrança que procura incorporá-los, sustentando assim um conceito de aura como o aparecimento único de algo distante).⁵³

No sopro deste texto, entregue à obra de Baudelaire, depois de estabelecidas relações entre a aura e as obras literárias, posterior a considerações sobre Proust e Valéry,

⁵² Cf. BENJAMIN, 2006d, p.141.

⁵³ Cf. BENJAMIN, 2006d, pp. 142 -143.

Benjamin deixa-nos também o motivo pelo qual o declínio da aura foi, para Baudelaire, a sua força motriz:

A expectativa criada em relação ao olhar humano não lhe é correspondida. (...) Baudelaire invectiva a multidão, e fá-lo com a raiva impotente de alguém que se rebela contra a chuva e o vento. É esta a natureza da vivência a que Baudelaire atribuiu a importância de uma experiência. Fixou o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição saiu-lhe cara. Mas é a lei de sua poesia, que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera”.⁵⁴

Benjamin pretendia atingir pelo exercício histórico-filosófico, que consistiria em “deslocar uma pedra há muito no mesmo lugar”, uma tarefa perceptiva tocada pela forma poética. Tarefa que o levaria a entregar-se a uma nova obra a partir de uma obra anterior, a de Baudelaire, esquecida pelos tratores da história. Benjamin trazia consigo desde a juventude esse gesto, empreendido também, como uma tarefa crítica contrária a uma força unilateral da modernidade (vencedora). Esse gesto que permitiria dar a ver sedimentos temporais contraditórios já indiciava os primórdios de suas preocupações filosóficas, políticas, religiosas, econômicas e sócio-culturais.

O ruído das máquinas poderia preencher de tal modo o espaço perceptivo que deixaria o homem incapaz de acessar àquela imagem (da ação vibrátil entre as distâncias) e enquadraria esse momento em pura repetição vazia. Ficaria assim esquecido o seu próprio exterior, como a reprodução deixaria esquecida, e fora dela, a obra (autêntica) que desejaria reproduzir cegamente. A essa perturbação incômoda de um homem incapaz de enquadrar-se a si mesmo na cena moderna (ao ver-se esquecido em um eclipsado sentimento de pertença que o desestimularia a qualquer movimento para fora dele), a fotografia responderia com o enquadramento de uma nova arte. Uma arte não esquecida, uma arte da história ainda não lida nem entendida, redimiria assim de lugares esconsos um passado e por ele um presente ativo, vibrátil.

⁵⁴ Cf. BENJAMIN, 2006d, p. 148.

Sobre o movimento que tentamos traçar nestas 4 seções, surgiria então uma dobra. Esta viragem do conceito de aura pelo seu vestígio fotográfico, um traçado curvilíneo que interligaria, no crepúsculo, o breu da noite a uma nova aurora através da percepção – das reminiscências da aura, da memória involuntária e do olhar primeiro –, viragem que o instante fotográfico poderia instaurar. Desde o nascimento até ao seu declínio a imagem fotográfica relaciona-se às vivências entre duas distâncias temporais (seria já um vestígio, como veremos mais adiante, mas também um elemento de relação da aura), como vimos na alegoria em Baudelaire e na leitura de Benjamin.

Para fechar este capítulo, lembramos de Molder que nos deu uma boa imagem para o entendimento do conceito aqui tratado e para o labor da arte, do filósofo e do artista – em um livro intitulado *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire* – um momento em que aura e hora natal coincidem na linguagem, como coincidem no emergir da alquimia a química, assim como, o sujeito em uma percepção vibrátil. Como pela leitura de Baudelaire, Benjamin respondeu com seus escritos. Lembra-nos que:

A partir do momento em que se dá a hora natal da palavra humana, a mudez da natureza deixa de ser expressiva, torna-se opaca, filha da escuridão. Segundo Benjamin, se essa mudez se transformasse em som, ouviríamos um infinito lamento, provocado pela hora natal. Se, no jardim primitivo, o nome que o ser humano dá à coisa assenta “no modo como a coisa se lhe comunica” e se a expulsão do jardim primitivo é acompanhada por uma incapacidade de reconhecer aquela expressividade, ser-nos-á permitido supor que a aura seja o bom conceito para dar conta de uma comunicação que nos é dada após a travessia da hora natal, como se não tivéssemos passado por ela: a coisa devolve o nosso olhar. Sendo assim, todo o esforço filosófico estaria em diminuir a intensidade do lamento, em transformar a opacidade em irradiação, correspondendo à paternidade adâmica. Quando nós olhamos um ser, permitindo que ele nos devolva o nosso olhar- portanto é um olhar que não julga-, esse ser recupera um brilho, a sua aura.⁵⁵

Aura e instante fotográfico coincidem numa imagem. Imagem esta que, enquanto resultado de um instante aurático, corresponderia com um olhar primeiro sobre o instante em que a imagem aparece pela primeira vez, como elemento novo. Esse elemento novo é

⁵⁵ MOLDER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011. p. 80.

grafado agora numa linguagem imagética que se interligará à linguagem geral. Talvez por isso Benjamin tenha deixado escrito que o analfabeto do futuro seria aquele incapaz de ler as imagens diante dele. Esse novo não se repete. Como não se repetem as narrativas sobre ele, seria desse modo – olhando sempre para novos detalhes e indícios –, que a narrativa se reinventaria assim como se transformaria o instante fotográfico que poderia ser narrado, nomeado. O vestígio fotográfico remeteria a uma aura que assim, nem duraria para sempre nem se perderia para sempre.

Capítulo II

Vestígio e distância do instante

1. Vestígio

No primeiro capítulo tentou-se acompanhar o conceito de aura, desde seus rudimentos até à sua problemática mais ampla no legado de Walter Benjamin. Neste capítulo, procurar-se-á apresentar a operabilidade do conceito de vestígio (*Spur*, em português, ainda: traço, rastro, sinal), sem esquecer a sua interligação com o primeiro no decorrer da obra do mesmo autor.

Relembremos o que nos diz um fragmento daquele texto, anteriormente citado, intitulado *Perdidos e achados*:

OBJECTOS PERDIDOS. O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma aldeia, de uma cidade no meio da paisagem, é o facto de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação com o que está próximo. Ainda não se fizeram sentir os efeitos do hábito. Mal começamos a orientar-nos, logo a paisagem desaparece como a fachada de uma casa quando entramos nela. Ainda não ganhou preponderância através da constante exploração, transformada em hábito. Assim que começamos a orientar-nos no lugar, nunca mais aquela primeira imagem poderá ser reconstituída.⁵⁶

Uma pergunta inerente ao capítulo sobre aura seria a de como recuperar o vigor daquele momento perdido onde, na mesma imagem, o que está perto e o que está longe vibram com a mesma intensidade, uma vez que, com o hábito, ambas as distâncias

⁵⁶BENJAMIN. “Rua de sentido único”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b. p. 42.

parecem desaparecer assim como sua experiência perceptiva. A experiência da lonjura e da proximidade parece ver esmorecer o seu fulgor perceptivo assim que “começamos a orientar-nos no lugar”. Nesse sentido tentamos seguir na obra do nosso autor uma possível resposta a essa pergunta, através do conceito de vestígio, uma vez que este nos daria possibilidades de maior entendimento sobre a “orientação no lugar”. Tentaremos fazê-lo mais pelo viés da experiência de Benjamin em sua obra e não tanto pela sua aparição referencial na mesma. Ou seja, tentaremos ver como Benjamin entendeu o vestígio, como elemento de proximidade operativo, tanto para a sua percepção quanto para um estado perceptível que estimularia uma boa parte de sua obra.

1.1 Ação do vestígio na linguagem

Em 1932, quando Benjamin se encontrava na condição de estrangeiro, irremediavelmente longe de casa, deu-se conta que a qualquer momento precisaria despedir-se da cidade em que nascera, talvez, dizia ele, para sempre. Foi nessa altura que se viu remeter intuitivamente às imagens de sua infância e através delas a uma experiência da escrita que as problematizaria. Assim, esses textos, que em seguida falaremos, se agrupariam em um núcleo coeso, sob o título (posterior) *Infância Berlinense: 1900*. Não seriam apenas notas auto-biográficas, demasiado individuais ou familiares e também não se tratava de constituir meramente um conjunto equiparado de recordações mas, como dizia, anotações de um projeto onde uma criança se confrontava diretamente com o seu entorno, com o espaço e o tempo de sua infância. Tratava-se, portanto, de criar proximidade a um tempo e espaço longínquos, através de um uso da linguagem.

Como Benjamin indicara, no intróito do livro que assim se constituía – e que tanto haveria de tentar publicar, sem êxito –, este processo rememorativo estaria próximo ao de uma vacinação. Não uma vacinação qualquer mas uma espécie de auto-vacinação, que serviria não só para si mesmo mas também para aqueles, possíveis leitores, que encontrariam nessas anotações condições próximas ou semelhantes, o que permitiria outras confrontações, frente à incomunicabilidade de um passado e diante das suas ruínas no presente. Passado este, em parte esquecido, mas de alguma maneira latente, em cima do qual o presente se havia formado e perante o qual sofria a tão elevado preço inúmeras

consequências no que toca às incompreensões visíveis, especialmente para aqueles que, como Benjamin, tentavam pensá-lo.

Benjamin elege este projeto contra todas as dificuldades daí advindas⁵⁷, diante de um contexto sócio-político estilhaçado, de facções intelectuais totalmente repartidas; sionistas, judeus revolucionários, alemães que se diziam marxistas contra outros também marxistas, que se digladiavam entre si e abriam uma fratura decisiva cujas evidências se impunham como forma de poder sobre a instituição literária.

Nas premissas dessa proposta é possível encontrar uma chave para entender a sua postura frente à nostalgia inerente a tal projeto, que seria desencadeada pelas imagens da infância frente a um outro tempo. Um tempo díspar, esse que delas se distanciava. Perante tal situação, relação e desenvolvimento, não se poderia sucumbir a um estado nostálgico, do mesmo modo que um corpo minimamente saudável não deveria sofrer um dano capital, em decorrência do processo de vacinação.

Infância Berlinense: 1900 tornara-se um processo concebido enquanto imagem no que concerne à “irreversibilidade do passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social”⁵⁸. Semi-ficcional, seria assim entendido enquanto uma necessidade de relação literária no verdadeiro sentido, uma experiência necessariamente compartilhável posteriormente. Ou seja, não só por aquilo que através da literatura se comunicaria diretamente ao autor, mas no que dela se interligaria às origens infantis de cada leitor, que detectaria a “irreversibilidade do passado” rememorando-o, perante um tempo presente que de alguma maneira se potenciaria. Para tal, omitia-se aquele que escrevia. Por este se colocar em um pano de fundo literário, por um lado, e ainda no caso sob um pseudônimo, assim como esparsamente chegaram a ser publicados alguns destes textos, antes de Hitler⁵⁹.

⁵⁷ Sobre quão importante seria para Benjamin ou, para quem como ele, entenderia as rupturas e a relevância do esquecimento dos conflitos que se viviam na Europa de então, junto à sua afirmação neste projeto assim como ao decorrer de sua vida e obra, ler o texto de Hannah Arendt: “Walter Benjamin (1892-1940)”. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. pp. 165-222.

⁵⁸ BENJAMIN, W. Comentário de “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Comentário e Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004d. p. 271.

⁵⁹ Sobre a importância de “nunca usar a palavra eu”, ler uma nota do tradutor J. Barrento sobre esta afirmação de Benjamin (2004b. p. 272).

Benjamin dedicou-se a este projeto nos últimos quinze anos de sua vida.

Tratava-se ainda da importância do confronto de uma criança com a experiência da grande cidade, e desta no seio da classe burguesa – aquela que se tornaria seu alvo crítico, através das lembranças do passado permanentemente unidas ao tempo presente, o que se faria reverberar em tais vivências embora já muito esquecidas. Disse-nos Benjamin que estas imagens estariam “pré-destinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores.”⁶⁰ E é nessa medida que tentaremos entender o conceito de vestígio no uso da imagem reminescente na linguagem, e enquanto conceito operativo para o autor.

Prescindir conscientemente do aconchego e da proteção que haviam sido apanágio de sua infância tornar-se-ia necessário, urgente, para que o lugar (a cidade de Berlim) e o tempo (uma infância, por volta do ano de 1900) se encontrassem de novo a si mesmos. E, decorridos mais de 30 anos, pudessem assim redimir-se efetivamente diante de um outro tempo, no presente, para que este mesmo fosse também redimido através dessas imagens. Em que medida se daria esta redenção é o que tentaremos ver nestas imagens invocadas, na proximidade de suas palavras à ação do vestígio na linguagem.

Antes de mais, as imagens em questão abririam tempos dentro do tempo: um tempo para aquele que está longe e se aproxima da cidade natal; um tempo para esta, através daqueles que ainda se lembram da cidade de outrora. No confronto entre estes tempos, a cidade parece emergir cheia de contradições, de indagações e silêncios. Esse exercício contemplaria mais tempo e espaço no interior daquilo que era dado como certo. A cidade com seus novos hábitos retornaria a ser o mesmo lugar, mas assumindo-se as transformações sofridas em trinta e dois anos, após os acontecimentos invocados.

Os leitores que, como Benjamin, encontrariam a sensibilidade para notar e lidar com a importância de tais imagens, não exclusivamente com o seu aspeto nostálgico nem biográfico mas, no seu caráter potencial, seriam alvo de uma nova experiência que, decorreria no reconhecimento das transformações perceptíveis a qualquer cidadão que as vivenciasse. O livro fora preparado para que a possibilidade de tal experiência e transformação ocorresse nos leitores dispostos a tanto ou para outros que diante da sua

⁶⁰ BENJAMIN, W. “[Palavras prévias]”. In: *Infância Berlinense: 1900*. 2004c, p.74.

leitura se deixassem confrontar com a sua própria nostalgia, podendo encontrar o seu caráter potencial e processo de vacinação. Talvez por isso Benjamin em uma carta de 1938, dirigida ao historiador e teólogo Karl Thieme, lhe tenha dito que, mais do que um editor, certos leitores comuns, ou seja, milhares de alemães exilados, haveriam de entender melhor a importância desse livro⁶¹. Nessa carta, dedicava-o com essa ressalva, aos deslocados e aos apátridas, aqueles que estariam expostos e participavam de experiências semelhantes às suas e pouco se importaria com aqueles outros que questionavam sobre o inusitado tema, se seria bem vendido e que decidiam por último não o publicar⁶².

O livro destinava-se talvez àqueles que, como Benjamin, aprenderam que a forma e o conteúdo coincidem: afinal, uma descoberta na solidão de sua infância. Tratava-se de mostrá-lo com a aparente simplicidade com que as coisas se apresentaram em sua relação, não só à criança, mas ao adulto que a incorporou, e junto disso questionar verdadeiramente a capacidade perceptiva e os meandros da percepção.

Em *A meia*⁶³ opera-se um exercício de memória através do qual Benjamin levaria a pensar sobre a capacidade de uma criança que, através de um gesto de repetição – um evento ilusionista, para ela mágico –, fazia aparecer e desaparecer uma meia diante de si. A criança que primeiramente se confunde com o seu entorno, no tempo e no espaço, do mesmo modo que o põe à prova, experimenta as coisas e a si mesma, ao mesmo tempo que tudo ali se mistura, entrega-se inteiramente ao jogo, à brincadeira, à vida como um todo. Tudo lhe é próximo e por isso passível de transformação e apreensão de uma diferenciação perceptiva. Esta última aparecerá para o autor e para o leitor como uma espécie de trama de espaço e tempo na linguagem, pela ação de seus próprios vestígios assentes na memória, já esquecida que, diante dessa imagem da infância, pode recuperar a lembrança dessa potência de si infante.

Esse jogo da meia consistia em, primeiramente olhar para uma gaveta, abri-la e procurar ao fundo um conjunto de pares de meias enrolados em forma de bola; depois, introduzir cuidadosamente a mão no interior de uma dessas bolas para que na profundidade do interior do novelo se extraísse um miolo, alguma coisa desconhecida, macia como o

⁶¹ Cf. Comentário do tradutor. BENJAMIN, 2004d, p.275.

⁶² Finalmente publicado em 1950, dez anos após a sua morte.

⁶³ BENJAMIN, 2004c. pp. 105-06.

toque da lã, que a mão alcançava, agarrava e por fim fazia emergir até à superfície visível. Uma vez em seu poder, procedia-se ao segundo momento – não menos importante uma vez que dependia crucialmente do sucesso do cuidado anterior –, então o que a mão parteira trazia para o exterior e dava a ver se desfazia imediatamente diante do olhar. A criança percebia assim a existência de um hiato entre o que seus olhos viam e o que a mão produzia. Ao mesmo tempo que aquilo que anteriormente se escondia era trazido para fora, transformava-se totalmente o seu exterior. A correspondência entre as duas partes do jogo, fato anteriormente desconhecido, revelava-lhe não só a intrínseca relação entre uma forma e o seu conteúdo, mas também que o que era dado como aparente se desvanecia até desaparecer, e simultaneamente que algo anteriormente escondido aparecia. E dava-se uma constatação: o gesto cuidadoso que exibia, sem menos rigor, aquilo que desaparecia e o que se revelava, permitia perceber que ambos se constituíam como uma mesma coisa: a mão e a meia. A diferença estabelecida era dada ao olhar pelo gesto e não poderia distinguir-se sem ele entre um e outro momento. Talvez por isso se constituísse a ininterrupta necessidade de uma repetição do ato. A cada vez que este se repetia, a percepção podia ser colocada em questão e ainda assim renovar-se. E a criança percebia que o novo dado à percepção não independia do gesto nem do cuidado da mão que o exercia, nem a leitura interpretativa poderia esgotá-lo. No mesmo objeto duas distâncias se haviam manifestado e isso parecia interessar à criança.

Regressando agora a esta imagem, colocada em um texto sobre a infância em Berlim, ela vai remeter o escritor e também o possível leitor a uma relação similar com a linguagem, aos gestos de escrever e ler em fusão com as imagens que estas atividades farão surgir enquanto vestígios de uma infância pessoal (memória e pensamento), mas ainda ela remeterá ao conjunto de todas as infâncias: a da própria cidade que se alterara.

A mesma brincadeira a que se entregara e que exercera durante muito tempo, repetidas vezes, sem se cansar, revelar-se-ia por fim semelhante a um cuidado que Benjamin haveria de ter ao extrair “a verdade da literatura”.⁶⁴ A verdade no sentido em que a intenção não seria “desfazer a meia” mas extrair dela um interior invisível. Este processo de revelação, dado pela procura de um escondido, sem que se possa adivinhá-lo

⁶⁴ Sobre esta questão da “a verdade como morte da intenção” ler o “Prólogo epistemológico-crítico”. BENJAMIN In: *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004e. p. 22 [Ed. Brasileira: Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 24]

ou antecipá-lo, tornara-se próximo do da literatura. O último desencadeador dessa transformação não seria dado senão pela própria memória, pelo menos por uma percepção anterior agora transformada, por um novo elemento imagético. Este elemento poderá residir em um mínimo detalhe, qualquer vestígio. Como aquele que, por exemplo, Peter Szondi lembraria a partir de uma informação de Adorno transmitira e em que “Certa vez, Benjamin contou que a tese fundamental de seu livro sobre *A origem do drama barroco alemão*, uma obra sobre a alegoria barroca, surgiu ao ver, em um teatro de marionetes, um rei sentado com a coroa mal colocada na cabeça”⁶⁵. Assim, perguntamo-nos se o processo da escrita, que para Benjamin consistia em “extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua bolsa”⁶⁶ não se tornava ele mesmo um gesto que a repetir-se, pudesse exibir essa mesma transformação perceptiva e ser, ao mesmo tempo, semelhante ao gesto que se desencadearia com a sua leitura. Isto, por um momento em que certo elemento, como um vestígio, fizesse despertar um movimento ativo semelhante no leitor. Seguir um vestígio na literatura seria já um dado novo dentro dela.

Benjamin parece ter-nos apresentado diversos movimentos para seguir vestígios entre formas e conteúdos da literatura, por exemplo: através da importância dada a “passar a limpo”⁶⁷ os textos escritos, caso não se tivesse proporcionado outra forma de produção; ao desenhar e grafar sobre e por entre seus escritos; ao entender um livro como um exemplar que promoveria um encontro com o seu leitor e, assim, proporcionar esses encontros sob a forma de uma biblioteca onde os livros pudessem ser amados e estudados⁶⁸; ao reunir citações e coletá-las sob forma de cadernos temáticos; ao delongar-se em cartas escritas sobre o contexto de recepção de determinados textos; ao fazer alterações no retorno aos mesmos textos; no exercício da crítica no qual afinidades entre

⁶⁵ SZONDI, P. “Esperança no passado - sobre Walter Benjamin”. Tradução de Luciano Gatti. In: ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Ouro Preto: Tessitura, 2009. p. 23.

⁶⁶ BENJAMIN, 2004c, p.106.

⁶⁷ É uma referência (de uma prática) de Benjamin que pode ser lida na tese VII, em “A técnica do escritor em treze teses” no texto intitulado “É proibido afixar cartazes” na *Rua de sentido único*. 2004b, p.28.

⁶⁸ Leia-se “Desempacotando a minha biblioteca - uma palestra sobre o colecionador” que nos fala do gesto de abrir as caixas para delas retirar um conteúdo reminiscente, da forma como os livros aparecem para aquele que os herdou ou colecionou. In: BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a. pp.207-215.

autores podem ser manifestadas; e no trabalho de tradução no qual uma língua geral poderia ser revelada entre as traduções das línguas babélicas⁶⁹.

1.2 Ação do vestígio na experiência da tradução

Façamos um pequeno desvio sobre este último caso paradigmático na obra de Benjamin, sobre o trabalho de tradução da obra de Marcel Proust⁷⁰, diríamos, também ele, um perseguidor de vestígios. Sem nos alongarmos demasiado sobre as possíveis interligações entre estes autores, mas compreendendo que a cada um deles o vestígio se apresentou enquanto possibilidade literária. E que a experiência de tradução deve ter apresentado a Benjamin mais vestígios do que aqueles que já estavam contidos na literatura de ambos.

Em *A tarefa do tradutor*⁷¹ escrito em 1921, como prefácio à tradução de *Tableaux Parisiens* de Baudelaire publicado em 1923, Benjamin pensara sobre uma expansão das diferentes línguas provocada pela tarefa de tradução entre elas empreendida. Na leitura desse texto entendemos rapidamente como esse exercício pode ter-se ampliado bastante durante o tempo e a tradução de Proust. O trabalho de tradução seria, em última instância, um dispositivo no interior da rememoração da própria palavra antes mesmo de unir-se à transmissibilidade de seu conteúdo de rememoração. Encontramos, não por acaso, em *A imagem de Proust*⁷², alguns elementos auto-referenciais e uma associação direta ao texto *A meia*. Nesse texto crítico de apresentação de *Em busca do tempo perdido*, de 1929, Benjamin estabeleceu uma reflexão e uma distinção interpretativa entre a semelhança e o não idêntico, entre o sonho e a vigília, que descreveu da seguinte maneira:

⁶⁹ Sobre o tema e o trabalho de tradução ler o texto “A tarefa do tradutor”. BENJAMIN, W. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a.

⁷⁰ Sobre uma possível coincidência, influência e diferença entre os dois autores e referidas obras ler o texto de SZONDI. “Esperança no passado - sobre Walter Benjamin”. Tradução de Luciano Gatti. In: ARTEFILOSOFIA, n°6, *Dossiê Benjamin*. Ouro Preto: Tessitura, 2009. pp. 13-25.

⁷¹ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a. pp.101-119.

⁷² BENJAMIN, W. “Sobre a imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas; v. 1).

As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa - a meia -, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia.⁷³

O vestígio torna-se então um elemento operativo. Contra o esquecimento das mudanças de si, diante das transmutações mundanas, vê-se assumido em uma ação, como procedimento de um desvio ao modo tradicional, tipicamente histórico, que cristalizaria o movimento interpretativo que lhe seria inerente. O vestígio impele para algum outro lugar, por algum motivo ainda desconsiderado ou ignorado. Digamos que seria uma espécie de (micro) movimento efetivo que escaparia ao movimento mais lato, porque este ignoraria seus próprios rastros ou elementos diferenciais da vida de cada sujeito. O projeto de Proust seria o de uma “criação de um micro-cosmos” – eis como Benjamin daria por interrompida ou terminada a última seção do texto sobre ele.⁷⁴

O rastro pressupõe um movimento possível, diante de certas condições: veja-se através da análise de Benjamin, o caso de Proust que não só contrariou as limitações da sua enfermidade como também a teria assumido em um ritmo específico por ela provocado, o que a literatura de Proust incorporaria para se manifestar.

Seguir ativamente um vestígio pressupõe uma ação para o pensamento, para a própria vida ao mesmo tempo que a predispõe para outras percepções. Não se refere unicamente à mudança histórica que poderia ser dada tempos depois, ou entendida tão somente como um amontoado de vestígios. A verdadeira mudança seria aquela que procuraria conviver com a origem destes novos vestígios, mais do que sempre com os mesmos e os já decaídos pelo tempo até ao seu total desaparecimento.

1.3 A ação das imagens de infância na operabilidade do conceito

⁷³ BENJAMIN, 1994a, pp.39-40.

⁷⁴ Citamos o final do último parágrafo: “Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Miguel Ângelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação do seu micro-cosmos.” BENJAMIN, 1994a, p.49.

Vejam os através das imagens de infância do autor como segui-las enquanto vestígios pode predispor para ação e a reflexão.

Na pergunta que surge no início de um dos textos omitidos na versão de última mão de *Infância Berlinense:1900*, intitulado *Partida e Regresso*: “O rasto luminoso sob a porta do quarto, na véspera, quando os outros ainda estavam acordados – não era ele o primeiro sinal de viagem? Não penetrava ele na noite das crianças ansiosas, como mais tarde o rasto de luz sob o pano de cena na noite do público?”⁷⁵ Esse rasto luminoso remete-nos de novo àquela primeira imagem em que o próximo e o longínquo se afirmam com o mesmo grau de importância, destacada no trecho *Objetos perdidos* que abordamos no primeiro capítulo. Sobre ela, Szondi afirmou o seguinte:

Por causa dessa primeira imagem, a qual não deve ser perdida pois esconde o futuro, a capacidade de se perder se transforma em desejo. Esses motivos da *Infância Berlinense* também são familiares aos textos históricos, filosóficos e políticos de Benjamin. Eles tornam visível uma relação, que não deve surpreender, entre a obra literária auto-biográfica e uma obra teórica como o livro sobre o drama barroco.⁷⁶

Seguir o rasto luminoso, aquele que indicia a preparação de uma mudança, por detrás da porta, iniciá-la-ia já em um processo de mutação – o que se anunciava e fazia ansiar adquiriam a mesma relevância –, seria um estado preparatório que a propiciaria na sua forma mais potente para uma efetiva experiência. Aprender a seguir o rasto poderia querer dizer encontrar correspondências entre o preparar-se para algo novo e o dar-se à própria transformação já iniciada em um pequeno detalhe. Afinal, o motivo e a tese central sobre o drama trágico alemão não haviam coincidido e sido iniciados junto àquela cena fugaz em que o rei aparecera com a sua coroa ligeiramente torta? Aprender a perder-se: em uma imagem fugaz, noite adentro, até que os outros ainda acordados possam adormecer; ou na cidade – mote inicial de *Infância Berlinense* mas presente em outros textos de Benjamin sobre as diferentes cidades que visitou ou onde viveu –, lugares onde os sujeitos se dirigem com objetivos determinados para neles logo desaparecerem; aprender a perder-se, correspondia a um processo que a criança experimentava.

⁷⁵ BENJAMIN, 2004, p.279.

⁷⁶ SZONDI, 2004, p.22.

Diante daqueles que não ousam deixar-se perder, a criança potencia-os a eles e às coisas, antes mesmo de saber os seus nomes. Nesse sentido a infância seria o estágio humano mais próximo ao estado Adâmico. Uma reaproximação a tal estado seria a tarefa do filósofo da linguagem, leia-se, aquele que possuiria talvez um pensamento poético⁷⁷, como Hannah Arendt diria sobre o pensamento de Walter Benjamin.

Nesse sentido firmava-se o projeto da infância em Berlim: um momento em que as coisas da cidade apareciam antes e depois de se conhecerem os nomes e as funções que se atribuiriam a cada uma delas. Seria esse um momento em que ressurgiam as reentrâncias constitutivas da experiência, visivelmente presentes em Tiergarten⁷⁸, um labiríntico parque no centro de Berlim e o escrito de Benjamin com o mesmo nome. A Tiergarten, não fosse o nome somente um invólucro, era preciso voltar. Lá, onde Benjamin aprendeu a se perder e que as distâncias do caminho poderiam ser tão variáveis quanto as descobertas imagéticas poderiam ser também sombrias. Ali, diz o autor, “ou não muito longe, deve ter sido o refúgio daquela Ariadne em cuja proximidade compreendi pela primeira vez aquilo que só mais tarde me caberia como palavra: amor.”⁷⁹ – ao mesmo tempo que faria (o seu leitor) dar início a uma viagem na qual se imiscui uma outra. Conta-nos que um dia, com a ajuda e a companhia de um camponês, conhecedor de Berlim, como ele exilado durante tantos anos, regressaria ao Tiergarten, em silêncio: uma proximidade ao mutismo com que surgiriam as imagens da infância aparece agora como uma nova realidade. Este silêncio conceber-se-ia como “o reino das mães de todo o ser” que se reuniriam em Tiergarten. Porque lá os senhores dos umbrais sempre mostraram que “sabem a arte da espera”⁸⁰. E por isso, Benjamin descreve:

era-lhes indiferente esperar por um estranho, pelo regresso dos antigos deuses ou pela criança que, trinta anos antes, passara pelos seus pés de pasta às costas. Sob o seu signo, o velho bairro ocidental de Berlim transformava-se no lugar antigo de onde sopram os ventos de poente para os navegantes que sobem lentamente o Landwehrkanal com os seus barcos carregados (...).⁸¹

⁷⁷ ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. pp. 165-222.

⁷⁸ Cf. o texto com o mesmo nome. BENJAMIN, 2004c, p. 82.

⁷⁹ BENJAMIN, 2004c, p. 82.

⁸⁰ BENJAMIN, 2004c, p. 83.

⁸¹ BENJAMIN, 2004c, p. 83.

E com isso a arte da espera reencontrar-se-ia com a arte de saber perder-se, elas retornam, redescobertas pela memória infante, através de certos vestígios – operativos e ainda intactos – que trespassariam a experiência, trinta anos depois.

Aquela arte que nascia junto a um aprender a perder-se, que havia sido despertada e apreendida na infância, e que Benjamin diria que “preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos⁸²” poderia ser lembrada e ainda de alguma maneira fazer-se valer.

A experiência literária, que Benjamin destacara, libertaria não só o poder lembrar mas o poder pensar e fazer valer uma experiência maior, dando conta dos limites da percepção. Afinal seria a percepção que ficaria em questão ao visitar-se um mesmo lugar com um intervalo de 30 anos. Benjamin salienta não só as mudanças, mas a incapacidade de as olhar com a mesma potência que existira diante da percepção na infância e, ao mesmo tempo, estabeleceria a importância, com possíveis interpretações para essa perda. Percebemos facilmente por que o livro não fora acatado para publicação, por que ele contrariava uma tendência para esquecer o que a potência da infância apontava – um estado longínquo, o fundo das cidades modernas.

O vestígio desencadearia uma deambulação para um “saber aprender a perder-se” e tornaria possível uma ação efetiva contra uma ação do tempo histórico e a autoridade que lhe caberia. Essa ação seria a do gesto que interrompe o curso na exterioridade das coisas: para seguir e ter mão naquelas que mais importam à correspondência com a vida, inferindo-lhes um movimento como uma visita, uma viagem no tempo, um detalhe que ganha mais preponderância narrativa do que aquela que à partida lhe havia sido conferida.

Essa ação poderia ser desencadeada pela linguagem na literatura. Parece ser esta a afirmação mais categórica do projeto *Infância berlinense:1900*, contudo sugere-nos também que no interior dos limites da percepção se estabelece uma libertação. Libertação encontrada também no início do texto *A lontra*, do mesmo livro de Benjamin que nos lembra que “Do mesmo modo que, a partir da casa que habita e do bairro onde mora, criamos uma imagem da natureza e da personalidade de alguém, assim também eu fazia

⁸² BENJAMIN, 2004c, p. 82.

em relação aos animais do Jardim Zoológico”⁸³. E, perguntamo-nos se tal não aconteceria para as palavras, diante dos sentidos de cada interpretação, postas ao serviço dos hábitos da linguagem. Assim como a lontra se escondida no conforto do seu abrigo, de onde saía por vezes e por breves instantes, para logo nele, de novo, se refugiar, a palavra se abrigaria e desabrigaria através da literatura, tal como Benjamin a conceberia, longe da mera comunicabilidade. O que se detectaria nos seguimentos dos vestígios que aparecem e desaparecem. No interior de cada uma dessas pequenas narrativas se encontrariam novos abrigos para novas percepções, ou verdades que surgiriam por breves instantes para logo de novo desaparecerem.

Neste texto há um paralelismo estabelecido entre o animal e o abrigo por causa da chuva, um elemento comum entre a lontra e a criança, entendido frente à janela do quarto de Benjamin lugar onde se sentiu crescer pela primeira vez, relaciona-os a uma espera. Para Benjamin a espera corresponderia a uma arte, mas uma arte da espera onde ambos estariam também livres para os seus afazeres. Do mesmo modo que diria que “certos lugares têm o dom de prever o futuro”⁸⁴, no sentido de que “em tais lugares parece que tudo aquilo que está para vir é já passado”⁸⁵, sendo assim, o que neles mais importa não residiria somente neste fato mas naquilo que ali poderia seria encontrado enquanto vestígio. A cada instante no presente, o vestígio poderia aparecer com novos afazeres. Neste caso, o recanto mais esquecido era o mais desejável para Benjamin, pois era ali que (a lontra) apareceria a qualquer momento. Então, ao mesmo tempo que os animais, em suas características e modos de habitar lhe apareciam assim bem distribuídos (no jardim zoológico), outros de maior interesse, como a lontra, possuíam o dom de se esconder. Por isso era esse animal que mais atiçava a sua curiosidade e a sua nostalgia. O não saber como seria exatamente o abrigo da lontra provocaria mais tarde a sensação de estar dentro dele, encontrando-se, no interior do seu quarto: o mesmo lugar onde aprendeu a ler os livros que não eram os da escola e onde pôde empreender-se na arte de viajar entre distâncias dadas à experiência da proximidade. A sensação de segurança que avistar a chuva lhe proporcionava trazia uma proximidade com a lontra tão distante. Isso os aproximou, isso desencadeou mais tarde uma ação que levaria a escrever o pequeno texto citado.

⁸³ BENJAMIN, 2004c, p. 96.

⁸⁴ BENJAMIN, 2004c, p. 96.

⁸⁵ BENJAMIN, 2004c, p. 83.

Este procedimento parece ser uma constante nos escritos de Benjamin que aqui aparecem tão concentrados quanto velados. As imagens fariam desencadear um processo semelhante para com os deslocamentos trazidos por conceitos, como o de vestígio, que permitissem sempre novos deslocamentos para com as imagens que aparecem e desaparecem. Um destes casos também nos foi legado nesse mesmo livro. *Anoitecer de inverno*⁸⁶ faria ajustar uma lonjura na proximidade de uma imagem: sob a forma de um postal ilustrado apareceria uma cidade nublada na noite fria, um lugar específico que Benjamin não conhecia, mas que identificou como a cidade de Berlim.⁸⁷ Ora, nesta imagem cujas estrelas e a lua se encontravam recortadas para serem vistas à contra-luz coincidiam, um lugar desconhecido e a recordação de Berlim no inverno.

Esse confronto perceptivo ocorreria de uma forma muito semelhante a uma outra experiência, que se estabelecia entre a avó e a casa que habitava, dada por um outro texto intitulado *Blumeshof 12*. Aquilo que se espelhava nos postais que a avó enviava durante as suas grandes viagens, continha para Benjamin a proximidade do aconchego da casa onde a visitava; enquanto nesta se parecia conservar, no soalho e nos tapetes persas, a areia arrastada desses lugares desertos, sempre imaginados pela criança, como colônias da própria avó. Impressão que se evidenciaria para Benjamin através da caligrafia que legendava estas imagens postais. Assim, *Blumeshof 12*⁸⁸ não seria apenas um endereço íntimo conhecido, mas a morada da avó e que sem ela não mais interessaria. Nada mais ali despertaria um sentimento imemorial de segurança e bem estar, nem irradiaria deste lugar se não se reunissem no seu conjunto todos os fatores anunciados como vestígios da avó. A memória desta faria questionar tudo quanto acontecia e havia desaparecido. Tudo isso despertava uma outra lembrança, em que não só nesse endereço, mas em certas casas do bairro, as pessoas se confundiam tanto com o modo de habitar, muitas vezes até mesmo com os seus objetos, que de alguma maneira se transfiguravam em cenários pouco maleáveis e seletivos. Como nos indica no texto, o tamanho da casa e os objetos que serviam à burguesia em dias de festa não seriam suficientes para receber a avó no leito de sua morte e por isso ela falecera longe de casa. A avó era imortal mas afinal desaparecida.

⁸⁶ BENJAMIN, 2004c, pp. 103-4.

⁸⁷ Essa imagem encontra-se também embora descrita de maneira diferente, no caderno D “O tédio, eterno retorno”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a, p.141.

⁸⁸ O endereço é também o título do texto ao qual nos remetemos no comentário seguinte. BENJAMIN, W, 2004c, pp.100-101.

Fato incompreensível para a criança que não entenderia uma total desapareção da avó. Esta ausência de imagem da morte da avó torna-se relevante pois não deixaria qualquer vestígio enquanto acontecimento. Ele ficaria subtraído na experiência e por causa disso – a criança ou mais tarde o adulto –, não poderiam encontrar uma forma de relacionamento com esse fato, apenas restaria o convívio com a sua ausência. Fato questionável de um ponto de vista social. Veremos mais adiante, na segunda seção, como este caso se tornará uma tendência da sociedade moderna que, ao afastar de si a experiência da morte, criara um vazio na experiência da vida com o qual ela não poderia ou não conseguiria interligar a relevância de uma em detrimento da primazia da outra.

A confiança e a durabilidade que tanto inspirara Blumeshof 12 não estariam na grande arquitetura ou nos móveis maciços, tal como supunha todo o clã familiar desde há muitas gerações, nem nos tão esperados presentes de natal como nos foi dito por Benjamin. Mas agora seriam remetidas àquele momento, no fim da noite de natal, quando o que restava era um sentimento que preenchia a criança tal como ela via preencher-se a cidade debaixo dos candeeiros a gás. Seguir esse rastro na arquitetura do bairro, lendo-a junto às incongruências e conflitos de sentimentos, onde os objetos esperavam na sombra dos dias uma criança que os redimisse, ou um colecionador que os olhasse mais longe que para a sua utilidade ou valor de culto, significaria ainda trazê-los à tona de uma imagem dúbia, para assim redimi-los. Afinal, aquele endereço tornara-se mais do que um nome e nele residiriam todas as contradições e vestígios.

1.4 Outras ações do vestígio – citação e coleção

Dos movimentos que Benjamin legaria para seguir vestígios entre formas e conteúdos da literatura, falta-nos referir o das citações, juntamente com o da coleção de livros. Ambas seriam uma espécie de lembrança possível no interior da história material da literatura. O gesto de coletar certos livros e citações libertaria, digamos, a literatura do destino histórico e interferiria nela diretamente. As citações conhecem os seus esconderijos. É para eles que podem voltar a fim de se refugiarem: isso saberia aquele que procurava através das palavras uma maneira de redimi-las, fosse em uma biblioteca ou em

um caderno de anotações. Ambos se tornaram palcos dignos para uma cena que colocava palavras em ação através de um exercício da memória. Os esconderijos, lugares e planos concebidos à margem da história principal. A propósito deles lembra-nos Benjamin: “Eu conhecia todos os esconderijos da casa, e voltava a eles como uma morada onde sabemos que iremos encontrar tudo no seu lugar. O coração palpitava-me, sustinha a respiração. Aqui, estava encerrado no mundo da matéria. Este tornava-se extremamente nítido, aproximava-se de mim sem uma palavra.”⁸⁹ Benjamin sabia-o como as crianças também parecem sabê-lo. E, a propósito da experiência encontrada em “Desempacotando a minha biblioteca”, diz-nos mais:

As crianças têm a capacidade de renovar a existência graças a uma prática múltipla e nunca complicada. Nelas, nas crianças, o colecionar é apenas um processo de renovação; outros são o de pintar os objetos, de recortar, de decalcar, e toda a escala dos modos de apropriação das crianças, do tocar até ao nomear. Renovar o mundo velho - é este o impulso mais enraizado na vontade do colecionador (...).⁹⁰

Estes gestos enumerados, empreendidos pelo colecionador mas trazidos desde a infância, como pintar, recortar, decalcar, tocar, nomear, relacionam-se aos gestos de uma artesanaria, da mão que opera qualquer detalhe com a máxima importância. Neste caso um cuidado da linguagem e da literatura no modo de sua composição e no tempo desta, em que operam certos vestígios.

As imagens da infância estariam para este projeto literário como as citações, no projeto conhecido como *Passagens*⁹¹, estariam para uma história de todas as histórias, que funcionariam como duas grandes coleções literárias, uma para a vida individual e a segunda para a vida social. Duas coleções de citações de matéria esquecida: da memória individual e das coletivas. Ora, não se trataria de uma mera preservação material da memória, mas do ganho de potência e entendimento da autenticidade desta, no fundo uma maneira de lidar e saber o que fazer para que ela encontre diálogo com distâncias temporais tão diversas, sem esquecer o que estas parecem entrelaçar.

⁸⁹ BENJAMIN, W., 2004c, p.83. pp.107-108. Sobre este tema ler também o texto “O coelho de Páscoa descoberto, ou Pequeno guia dos esconderijos”. In: *Imagens de pensamento*. BENJAMIN, 2004a, p.217.

⁹⁰ BENJAMIN, W. “Desempacotando a minha biblioteca - uma palestra sobre o colecionador” In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a, p.209.

⁹¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a.

Este espírito colecionador que Benjamin por diversas vezes ressaltou opõe-se à tradição e à autoridade do passado, lembra-nos Arendt:

Por conseguinte, enquanto a tradição discrimina, o colecionador nivela todas as diferenças; e esse nivelamento - de forma que o “positivo e negativo” (...) a predileção e a rejeição aqui são intimamente contíguas - ocorre o mesmo quando o colecionador escolhe a tradição como seu campo específico e cuidadosamente elimina tudo que não seja por ela reconhecido. À tradição o colecionador opõe o critério de autenticidade; à autoridade, contrapõe o signo da origem. (...) Desse passado, quando sacrificado para a invocação do passado, surge então “o impacto fatal do pensamento” dirigido contra a tradição e a autoridade do passado.⁹²

Arendt, lembrava as palavras de Benjamin que nos dizem que “o quadro autêntico pode ser antigo, mas o autêntico pensamento é novo (*Schriften*, vol.II, p.314)”. Para não nos perdermos na amplitude desta afirmação, remetamo-nos ao nosso problema principal. O vestígio entendido como imagem rememorativa na coleção de citações seria o que restaria para se agarrar um gesto que consultasse de forma indagadora o passado para, daí apreender o que surgiria como autêntico pensamento entre as distâncias que se determinariam. Afinal, seria difícil dissociar o fantasma do sonho que roubava os fios da roupa daqueles outros assaltantes da casa que a invadiram e saquearam, tal como Benjamin se acostumou a guardar durante o dia os sonhos da noite anterior⁹³. É no confronto de todos os fantasmas que outros vestígios podem aparecer consideravelmente para um contexto que se desconhece realmente.

Por último, podemos admitir que estas imagens da infância (individual ou coletiva) vistas de muito perto aparecem também como fantasmas, no sentido em que são alvo mais de uma transformação do que de alguma coisa fixa, ou recorrente, são imagens oriundas de um instante. Mas, de alguma maneira, Benjamin também nos disse como este instante poderia estender-se e a importância que isso pode ter para uma maior compreensão entre os tempos e as distâncias descobertas. Para o Benjamin infante, a importância com que apareciam devia-se à rapidez com que logo desapareciam. Para um Benjamin adulto, haveria de confrontá-las com todos os outros fantasmas, que o “vento do progresso” arrastaria consigo, mesmo que estes não tivessem aparecido para mais ninguém. Isto se

⁹² ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p.215.

⁹³ Cf. BENJAMIN, W, 2004c, pp.109-10.

tornaria válido para todos os fracassados, indigentes e os esquecidos. Como relembriaria Hannah Arendt das palavras de Benjamin: “poder-se-ia falar de uma vida ou de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens o tivessem esquecido”⁹⁴.

2. A distância do instante

Poderíamos dizer que uma imagem não é menos fugaz que um instante, aparece e logo desaparece. O mesmo poderia ser dito para a narrativa. Mas, para aquele que as vivencia elas podem fazer-se perdurar. A sua duração seria desencadeada voluntária ou involuntariamente. Imagens e narrativas se mobilizam através da memória e durante o sonho, respectivamente. Caberia pensar um pouco mais sobre a associação da imagem à narrativa e destas a outros instantes para assim os potencializar em uma atividade do pensamento, da memória e da arte. Através destes meios e do recurso à imagem e à narrativa, torna-se nítida uma maleabilidade imagética e temporal. Distensões que geram transformações em diversos contextos e diferem por isso de uma temporalidade curta que, ao repetir-se, opera em outras distâncias, encontradas nas relações do vestígio ao longo do tempo. Dependeriam do sujeito e das atividades que exerceria sob determinadas condições, dos enquadramentos perfilados entre a recepção do sujeito e a importância efetiva de tais atividades do vestígio por relação à imagem e à narrativa. Atividades que encontrariam entraves ou variações de relação, em uma percepção que valoriza, desvaloriza ou simplesmente as ignora.

2.1 A importância de narrar

Sobre a arte narrativa e a propósito de Nicolai Leskov⁹⁵, Benjamin trabalhou consideravelmente em torno da importância e ameaças das distâncias perceptivas diante do

⁹⁴ Cf. ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p.219. A citação é do texto “A tarefa do tradutor”. In *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a. p. 103.

⁹⁵ Nicolai Leskov, escritor russo nasceu em 1831 e morreu em 1895.

que está próximo (vestígio) e apresentou-o não só em diferentes projetos de sua obra como o fez magistralmente em um texto sobre o narrador⁹⁶. Aí, revê dois tipos principais de narrador: o marujo, estrangeiro viajante; e o camponês, nativo sedentário. O primeiro é visto como aquele que nas suas viagens carrega múltiplas distâncias e imagens sobreviventes pelos lugares onde transita; o segundo como alguém que, não se deslocando do mesmo lugar, nele consegue distanciar-se temporalmente. Ambos operam exercícios de distanciamento no interior e no exterior das narrativas que ousam narrar.

A narrativa pressupõe um ato. O ato de narrar interrompe determinado fluxo de acontecimentos e por sua vez se interliga a um outro, o ato de escutar. Promove imediatamente uma proximidade coletiva, entre os ouvintes e aquele que narra, uma alteração perceptiva na relação daquele instante com o lugar. Entre os presentes são chamados a intervir outros personagens desconhecidos ou mesmo anônimos. No caso do marujo, a narrativa interliga tempos idos ao instante presente e no caso do camponês, esse acontecimento gera interferências nas relações de proximidade temporais daqueles que, pela primeira vez, tomam contato com a narrativa e que, dependendo do modo como esta se inscreve na memória a levarão até a um tempo futuro.

O narrador opera através da narrativa, temporal e espacialmente, e esta por sua vez operará, outras vezes, através dos ouvintes. Dificilmente alguém escutaria uma boa narrativa sem adquirir a pretensão de a proferir alguma vez. A experiência da narrativa abriria, desse modo, tempo e espaço para trocas mútuas – “experiências intercambiáveis” – diria Benjamin, entre quem fala e quem escuta e destes com aquilo que se produzirá de novo a partir das experiências narrativas. Haveria possibilidade de pensar uma espécie de tecido narrativo no qual se operaria individual e coletivamente. Mas no que toca a um futuro esta parece contar com determinados perigos.

Benjamin dá-se conta de como a experiência narrativa havia mirrado a ponto de ter quase desaparecido. E uma questão surgiria: seria uma perda da capacidade de narrar ou uma perda da experiência geral da narrativa na vida? De qualquer modo, diria respeito a uma perda de distâncias que a narrativa promovera outrora, efetivamente. Somava-se ao

⁹⁶ BENJAMIN, W. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras escolhidas; v. 1).

risco da perda da narrativa uma perda espaço-temporal ao conjunto da experiência. Benjamin adiantou um pouco mais na sua reflexão sobre as condições que encontrava. Mesmo com a difusão da imprensa, a proliferação do uso da linguagem e o lugar ocupado pelo Romance (distância ainda fértil enquanto experiência individual mas não mais como experiência coletiva, no sentido de preterir uma voz, uma escuta, da presença de um outro), parecia existir outro motivo principal para que os narradores tivessem diminuído e com eles os ouvintes.

Desde o século XIX, agravado com o pós-guerra, o uso da informação parecia ter ocupado os lugares das narrativas e provocado essa diminuição. Prosseguimos no texto:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.(...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.⁹⁷

A informação seria uma fraca espécie de narrativa que nasceria com fortes intenções de diminuir, ou mesmo acabar, com as distâncias interpretativas sobre os ditos fatos – uma incongruência, se entendermos que ela se produz como uma interpretação, que almeja por princípio se impor como única –, não obstante, isso apresentava resultados que inibiam as possibilidades narrativas e chegava aos leitores (de jornal, por exemplo) enquanto experiência já diminuta. Isso porque a informação tende a eliminar os detalhes e quaisquer outros indícios característicos (vestígios), respectivos aos acontecimentos que tenta apresentar.

A arte de narrar e os possíveis narradores veem-se assim apartados de uma experiência temporal mais longínqua, cuja lei da informação se sobrepõe sem deixar rastro. Ao impor-se de tal modo, ela contribuiria para uma desvalorização da arte narrativa, que

⁹⁷ BENJAMIN, W. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras escolhidas; v. 1).p.203.

passaria a ser vista como uma arte menor. Passa-se a produzir uma espécie de informação cada vez mais curta, que desconsidera o papel interpretativo do leitor, o que acaba por demiti-lo.

O tempo passaria a ter o valor do instante pelo instante: sem distanciamento nem memória, a experiência vê-se desvalorizada. No fundo, isso apagaria a memória ao mesmo tempo que pretenderia fazer acreditar no contrário. Pelo simples fato de se produzir a cada instante mais e mais novidades sem nenhum vínculo entre si, sem passado nem futuro, sem que se possa usufruir do tempo para questionar sobre a sua falta de importância para a vida dos leitores. Ao invés daquilo que se prometia, através da informação, era não só a memória mas a capacidade de memorização que ficaria comprometida.

Benjamin dá-nos o exemplo das histórias que atravessaram os tempos arcaicos e que ciclicamente retornam desde a origem. Mas a sua origem pertence ao narrador e ao ouvinte, a quem possa narrar a história a qualquer instante. Diz-nos ainda que a memória é estimulada pela arte de narrar e se deve a uma sabedoria interna: de dispensar o caráter informativo e uma leitura psicológica dos acontecimentos.

O ato de apresentar de novo uma narrativa substituiria uma necessidade teleológica e uma única moral. O que, em certo sentido, colocaria em questão a própria finalidade, no decorrer dos fatos narrados, porque os limita à relação causal, se pensarmos, por exemplo, nas diferenças culturais e nas percepções históricas. Então, seriam outros elementos contidos nas camadas de sentido, interpretação e memória que fariam com que a mesma narrativa fosse recontada. E assim daí em diante a memória seria desafiada através da narrativa. Voltamos ao argumento de Benjamin:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.⁹⁸

Benjamin concebe este texto sobre Leskov em 1936, junto com uma imagem extremamente lúcida: o desaparecimento iminente de uma comunidade de ouvintes e de uma trama mnemônica tecida durante milênios. Essa urdidura da narrativa que se ouve e

⁹⁸ BENJAMIN, W. 1994b, p.204.

posteriormente se narra desliga-se dos vestígios que interligariam as duas ações. E vê-se substituída por algo que não teria condições de o fazer, a informação não se ocupa de tal tarefa. Esses ouvintes, potenciais narradores de experiências vividas contrapostas a outras antepassadas, perdem-se sem os *fios da meada*, as narrativas mumificam-se e junto delas a própria memória.

A informação nasceria com uma intenção objetiva, finalista. Por sua vez a arte de narrar não apresentava nenhuma finalidade, mas uma partilha, um conjunto de exposições que derivariam em livres associações ou reflexões feitas entre os ouvintes no instante por eles vivenciado. Essa proposição parece ser notável e ainda válida, no que confere uma distensão temporal, mais próxima a um trabalho da literatura em seu plano artesanal. Leskov disse-o certa vez em uma carta “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual.”⁹⁹. Este trabalho pressupõe outro que se aglomera de um modo também artesanal em torno ou entre as camadas narrativas ao longo dos tempos.

Uma vez que a informação subtrai da capacidade perceptiva a noção de um uso de tempo distendido – aquela que transformaria, o ouvinte em narrador, através da experiência – ela subtrai também os vestígios que seriam os elementos de proximidade desencadeadores dessa transformação. A forma de transmissão altera-se radicalmente. A noção de tempo diminui até no romance, porque nele se anuncia um fim desde o começo. A vida aparece também mais curta diante disso. E não só porque uma guerra aconteceu, mas porque o antes e o depois da guerra se encontravam de tal modo entrelaçados que haveria que se repensar toda uma perda anterior da experiência. E esta, dizia-nos Benjamin, durante o século XIX, havia perdido uma relação com a morte. Por que a perda de relação com a morte se interligaria com o ato narrativo, ou se quisermos, o que a perda da capacidade narrativa teria a ver com uma mudança de relação com a vida pela ausência da morte?

Diferente da morte de um personagem em um romance, que, diz-nos Benjamin, compraz a vida do seu leitor, referimo-nos ao confronto com a morte natural, àquela que está próxima. A sociedade burguesa apartara-se da experiência do confronto direto com a morte. Isso se tornara demasiado evidente porque os herdeiros enviavam os seus familiares

⁹⁹ LESKOV apud BENJAMIM, 1994b, pp.205-06.

para instituições que, sendo públicas ou privadas, higienizavam o espaço e o tempo que antecedia a morte. Coadjuvavam um vazio com uma perda de relação. O que anteriormente estaria em um plano de vida era-lhe retirado simplesmente porque se perdia a dimensão natural da morte ao ausentar-se do instante em que esta aconteceria. Cito:

Permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito da morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje a morte é cada vez mais expulsa do mundo dos vivos. (...) Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.¹⁰⁰

A origem narrativa derivaria da autoridade perante a morte e a história natural, diz-nos o nosso autor.

A matéria que compõe a narrativa ocupar-se-ia de determinada vida desde a hora natal até ao instante da morte, e não tanto com grandiosos feitos. Encontraria mais interesse nos detalhes, no modo como se interligavam escolhas pessoais e decisões da sua trilha a cada instante. Essa teia, de realizações e memórias, comporia a vida de alguém até à hora em que todas as coisas ganham a mesma importância: o momento exato em que a morte dá a vida por interrompida, indefinidamente. E esse momento crucial havia sido retirado do espaço da vida comum. Seria da consciência desse instante que o narrador retiraria forças para emitir correspondências narrativas. Nestas, a morte aparece (em imagens) tantas vezes quantas se torne vestígio de uma vida cheia de pequenas realizações o que valoriza a vida.

No século XIX, esta vivência da morte perderia o vigor - enquanto experiência de vida que conferiria legitimidade às imagens dos vivos em relação aos seus mortos -, porque em sua plenitude a morte daqueles que desapareceram, não fora experimentada porque acontecera em espaços longe da vida comum. Pelo que, como o desaparecimento daqueles que morreram não está ligado ao instante da morte, as imagens do falecido não

¹⁰⁰ BENJAMIM, 1994b, pp. 207-08.

ganham a importância merecida. Ou seja, as imagens dos falecidos perdem força narrativa e os vivos não fazem aumentar a potência da vida como aquele que antes vislumbrava o último sopro de vida de um ente querido. Se pensarmos numa experiência de morte coletiva, no caso de uma guerra, os que não participaram dela nada poderiam dizer sobre esse cenário de morte porque a estes lhes faltam imagens diretamente ligadas a essa experiência. E não seria errado concluir que estes cenários se efetivariam no século posterior justamente por um apartamento anterior da morte que a tornaria totalmente longínqua da vida e portanto indiferente, sem imagens.

O que se narra pode tornar-se visível por uma afinidade ligada a certos elementos de expressão que aparecem se não ao longo do tempo, pelo menos a cada vez que se narra. Isso constituiria também os limites para a própria percepção e emitiria sinais sobre a sua capacidade de transformação narrativa. A cada vez que se narra, a capacidade narrativa torna-se nítida, assim como os hiatos que a percepção alcança entre os dois tempos: o tempo ao qual se refere e o tempo do narrador. O mesmo parece acontecer em relação às narrativas que decorrem de processos de desaparecimento. Benjamin diria: “Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo o caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro”¹⁰¹.

2.2 Vestígio na narrativa

O vestígio seria um elemento que não pode ser abreviado. A partir do momento em que o escritor, o ouvinte ou o leitor vislumbra o vestígio, desencadeia-se algum processo que associará aquele elemento com outros. O vestígio impele a uma maior abrangência, seja na arte de narrar ou em outra arte, como também na experiência. Ele implica uma apropriação temporal e espacial mais ampla do que aquela que aparece no simples instante.

Benjamin fez questão de seguir vestígios e aumentar assim a experiência da escrita. Não cabe aqui enumerá-los, uma dissertação seria afinal uma das infinitas formas possíveis de o fazer. Cabe aqui trazer alguns desses movimentos empreendidos, como fizemos na primeira seção, que unam o conceito tratado a uma outra noção de tempo que se opera

¹⁰¹ BENJAMIM, 1994b, p.212.

através da arte, ou se quisermos, pensar a literatura e a filosofia em termos de uma experiência artesanal como seja a importância da narrativa e da poesia (pensemos no caso Benjamin, leitor de Leskov e Baudelaire).

Em um outro texto, publicado no *Frankfurter Zeitung* de 17 de setembro de 1929, intitulado *No sexagésimo aniversário de Karl Wolfskehl – uma recordação*¹⁰², Benjamin, lança o leitor em uma dessas vertigens do tempo desencadeadas por uma experiência narrativa. Neste caso Benjamin fora antes um ouvinte e decidira escrever posteriormente sobre o que lhe acontecera diante dessa condição.

Após uma visita a Franz Hessel, amigo que encontrara na presença de Karl Wolfskehl, como anunciaria no texto, Benjamin já não se lembrava da conversa de ambos, mas de um momento único: quando Wolfskehl retirara um livro da prateleira para o proferir. Tratava-se de uma antologia poética intitulada “O século de Goethe” que Benjamin conhecia, mas nem por isso se veria menos assombrado uma outra vez por aqueles versos. Pelo contrário, ver-se-ia com o espanto de uma primeira vez diante de outra instância perceptiva da obra. Isso devia-se à iniciativa de Wolfskehl. Tornara-se evidente durante a sua leitura que “muito mistério envolve um poema. Não se pense que o único segredo é o da sua escrita.” Após aquele instante na noite, Benjamin acrescentaria:

Leu os quarenta e três versos trocaicos do poema. E ao ouvi-los pela primeira vez da sua boca, os poucos poemas que há anos ou décadas habitam o meu espírito apertaram-se para receber este último forasteiro retardatário. Chegado a casa, a primeira coisa que fiz foi procurar a antologia da qual ele tinha lido. Não foi apenas o poema que Wolfskehl nos tinha lido que se me abriu, foi toda a antologia. Foi uma daquelas raras ocasiões em que tomamos consciência de como, afinal, toda a poesia só oralmente se reproduz e se constrói.¹⁰³

Recupera-se ali a imagem do narrador, através da audição dos versos e a importância desta constituir uma experiência coletiva. O que não diminui o trabalho perceptivo que decorreria entre as distâncias perceptivas individuais assim impulsionadas.

Qualquer imagem convocada pela narrativa não se deixaria abarcar em sua totalidade interpretativa como nos mostrara Leskov. Uma arte de apresentar imagens que

¹⁰² BENJAMIN, W. “No sexagésimo aniversário de Karl Wolfskehl”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004b. p.185.

¹⁰³ BENJAMIN, 2004a, pp. 185-188.

Benjamin trabalhou. No caso dos pequenos textos do nosso autor, trata-se de um processo diferente uma vez que não são imagens sintéticas, que se deixassem prender a qualquer resultado, aliás é garantido que não exista um. Os pequenos textos tornam-se também vestígios para aqueles que os lêem. Pressupõem uma escuta e um leitor ativos. Esta posição é totalmente contrária à tendência de uma época dita da informação e com falta de memória. Benjamin legaria várias formas de seguir vestígios e agir materialmente em favor de uma nova história: uma percepção, de proximidade, trabalhada em diferentes distâncias. Disse-nos Benjamin:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*Das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem que se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) - espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação.¹⁰⁴

Uma arte do vestígio poderia ser entendida como uma outra espécie de arqueologia? Lembramos daquela arte, a que o nosso autor refere como o ato de escavar. Benjamin não parece querer dizer que se saia do lugar onde se está para se chegar a lugar algum, mas a distância descoberta faria com que o espaço da própria percepção se estendesse. Benjamin advertiria ainda aquele que se empreenda em tal tarefa. Ele nos fala das imagens que ocorrem durante um processo de escavação através da linguagem, da importância da memória mas também e mais precisamente dos lugares encontrados para formar um dado novo. Não se devendo confinar o ato de escavar aos meros achados resultantes, mas a libertar-se deles no caminho. Como lidar com os vestígios e como estes se encontram com aquele que escava no presente, com tudo o que se atingiu do passado, torna-se aqui alvo de Benjamin, narrador e ouvinte.

Trata-se do modo de apropriação, da operabilidade das proximidades que faz derivar do processo dos distanciamentos do vestígio o seu próprio método. Posto assim, damo-nos conta de como Benjamin estabeleceu para si uma escavação metodológica

¹⁰⁴ BENJAMIN, W. 2004a, pp.219-20. O manuscrito 929 assemelha-se a outro encontrado na *Berliner Chronik* (Crônica Berlinesa) de 1926.

ímpar, mas de igual modo variada, seguindo um ou outro vestígio, como aquele compreendido no estudo sobre a *Origem do drama trágico alemão*, que partiria de uma imagem do rei com a coroa torta. Trata-se de uma tarefa não resolvida. Seguir vestígios seria uma tarefa das formas inacabadas por natureza e que poderiam, nessa condição, fazer atingir campos semânticos e percepções, por ventura até então incomunicáveis e sem expressão.

Benjamin referiria que “a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica”¹⁰⁵. Mas também sob uma condição fragmentária e aleatória, a recordação une tempos e espaços originalmente díspares e reúne-os como em um mosaico, para usarmos um termo de Benjamin. Nesse “mosaico”, a potência perceptiva aumentaria na medida em que o incomunicável, o que ainda não encontrou uma forma possa seguir qualquer vestígio livremente ou algo que ative um achado novo, mesmo que se trate de um outrora perdido. Nada impede que esse elemento perdido possa ser reencontrado por afinidade, mesmo que para tal se criem novos métodos, como Benjamin o fez. João Barrento destacou-o da seguinte maneira: “O método de Benjamin persegue um objetivo(..): descobrir o mais distante pela observação incansável e implacável do mais próximo”¹⁰⁶. Como uma citação que se junta a um texto séculos depois.

Este colecionador de citações por afinidades trá-las de novo à experiência narrativa de uma história dos esquecimentos. A propósito deste colecionador e de uma imagem invocada pelos exercícios organizados nos cadernos Benjamin, H. Arendt diz:

O colecionar se origina de uma diversidade de motivos que não são facilmente compreendidos. Como Benjamin foi provavelmente o primeiro a ressaltar, o colecionar é a paixão das crianças, para quem as coisas ainda não são mercadorias e não são avaliadas segundo sua utilidade, e também o passatempo dos ricos, que possuem o suficiente para não precisar de nada útil e portanto podem se permitir fazer da “transfiguração de objetos” o seu negócio.¹⁰⁷

A coleção destaca certos objetos dos circuitos cotidianos, e assim, confere-lhes novas afinidades. Mas aqui precisaríamos distinguir um tipo de coleção que ativa e outro que desativa o objeto colecionado. No caso de Benjamin, o caderno das citações fora

¹⁰⁵ BENJAMIN, 2004a, p.220.

¹⁰⁶ BARRENTO, J. “Walter Benjamin: o método: labirinto e transparência”. In : *O gênero intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p.130.

¹⁰⁷ ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 212.

criado no intuito de ser compartilhado. Em outros casos os colecionadores guardam para si mesmos, os objetos de suas coleções que assim são retirados dos circuitos públicos, – à maneira burguesa, pelas formas de habitar e pelo uso excessivo de objetos que, sem o usufruto de um processo de escavação torna seus objetos encapsulados pela utilidade ou seu valor de culto, uma mercadoria puramente ornamental e sem relação com a vida, no qual o *Kitsch* veria seu fulgor – contrapõe-se o modo como este colecionador dispõe o olhar sobre os objetos de sua coleção.

No olhar de longe a matéria de sua coleção pode indiciar um reconhecimento de vestígios que esses objetos têm. O seu valor se assemelha ao das coleções infantis. Porém, a burguesia à qual Benjamin se dirigia, se tornara incapaz de interagir com esses objetos de uma maneira próxima e vívida. Ou, vislumbrava-os somente em uma inteira distância, como uma relíquia.

Como podemos ler no compêndio I, dedicado ao “*Interieur, o rastro*”¹⁰⁸ a vontade cumulativa de objetos no interior das habitações burguesas ostentava sua própria ineptidão ao tempo presente: faria uma burguesia inteira desacreditar da morte que assim seria ludibriada ou se entenderia eternizada pelos objetos que coletava e exibia. No texto de 1933¹⁰⁹, podemos ler que se torna necessário, neste caso, apagar os vestígios já que estes, transformados em objetos intocáveis, nestas habitações, ressecavam a própria vida no seu interior. Benjamin diz-nos:

Aqui, nas salas da burguesia, foi o comportamento oposto que se tornou hábito. Por seu lado, o *interieur* obriga o seu habitante a adquirir o máximo possível de rotinas, mais ajustadas ao *interieur* em que vive do que a ele próprio. Disto se apercebe qualquer um que ainda conheça o estado de nervosismo absurdo em que caíam os habitantes desses aposentos de pelúcia quando se partia algum objeto.¹¹⁰

A arquitetura moderna tentaria mudar isso pelo uso dos novos materiais, o ferro e o vidro, de modo que estes traços da experiência nela não se acumulassem. Ora, tentaria a mesma arquitetura para um eterno novo também ele desajustado à experiência e à memória que sofreriam o risco de um apagamento massivo, especialmente nas grandes cidades. E

¹⁰⁸ BENJAMIN, W, 2006a, pp.247-262.

¹⁰⁹ BENJAMIN, W. “Experiencia e indigência”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010a.

¹¹⁰ BENJAMIN, 2006a. p.76.

Benjamin já o antevia quando no mesmo texto atentava sobre o estado e relação da experiência:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja.¹¹¹.

Poderíamos entender esta relação dos objetos com os vestígios diante de uma aparente contradição em que cada objeto possa ser ora perdido e ora achado e nem sempre esquecido nem permanentemente lembrado. Isto teria mais a ver com a percepção do que com os objetos perdidos e achados¹¹². Porque se tornariam úteis ou inúteis, conservariam, enquanto vestígios, aquilo que a experiência das massas e da cidade lhes retira ou confere: potência de vida. Possibilidades de reconhecimento de diferentes distâncias e vibração entre o estado de apatia burguesa ou do operário que perante as técnicas de produção massificadas, tornar-se-iam cada vez mais difíceis. Porém elas ainda são possíveis, por exemplo, através das citações. A citação “alivia o ocioso de suas convicções” (*Schriften*, vol.I, p.571)¹¹³. Perante tal estado perceptivo, as citações como vestígios operariam como cesura temporal e imagética que interrompe os fluxos lineares e introduziriam uma outra noção de tempo no interior do tempo e uma nova distância no instante.

2.3 A distância do instante

A percepção infantil teria certos privilégios, talvez perdidos para o esquecimento ao longo do tempo, uma vez que um pedaço encontrado de um qualquer objeto pode ter inúmeros sentidos e estabelecer-se como outro tipo de brinquedo a cada instante. O mesmo objeto pode adquirir a função de um todo, associar-se a outros objetos mesmo que, de antemão, não lhe pertença. Um caco encontrado pode ser apropriado pela criança como seu, por um determinado tempo, uma vez que a duração da brincadeira é todo o tempo que

¹¹¹ BENJAMIN, 2010a. p. 77.

¹¹² Cf. texto no capítulo anterior.

¹¹³ BENJAMIN *apud* ARENDT, 2008. p.209.

existe. Esta capacidade constitutiva, de percepção variável sobre um mesmo objeto, conceberia também um tempo específico para essa descoberta, uma amplitude temporal, dentro e fora do tempo diacrônico e anacrônico.

A cada vez que a criança encontra um objeto ou parte dele restabelece uma nova ligação perceptiva como da primeira vez, mesmo que para um adulto possa parecer-lhe que ela se repete. A diferença se estabelece a cada vez, e o adulto pode lê-la como a mesma coisa. Benjamin não se demitiu de pensar esta distância diminuta do adulto quando, em um pequeno texto, apresenta uma crítica ao modo como se vinha conduzindo a produção de brinquedos. Nele indica o enorme interesse das crianças por todos os lugares onde se exercem ações sobre materiais, sejam elas de construção, jardinagem, marcenaria ou costura, especialmente pelos detritos resultantes dessa atividade. No *Canteiro de obras*¹¹⁴:

Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.¹¹⁵

As crianças não se interessam apenas pela recepção de brinquedos novos, mas como Benjamin viu, elas procuram aceder ao campo imaginário da construção do brinquedo, emitindo um maior entusiasmo por aqueles mais primitivos e trabalhados manualmente do que por outros tipos de produção que elas não conseguem conceber na imaginação¹¹⁶. A produção industrial de objetos afastá-los-ia do imaginário de produção, não só das crianças como também dos adultos.

Qualquer objeto pode ser residual e potencial, perdido e encontrado diariamente, pela criança, e gerar esse pequeno mundo de possibilidades de que nos fala Benjamin. Nele, cada objeto encontra múltiplos lugares e funções, transformações e até nomes imaginados. Nessa re-nomeação, mais longínqua à percepção do adulto, reside a sua própria capacidade nomeadora posteriormente esquecida. Então, o projeto da sua lembrança berlinense seria também um modo de re-nomear as imagens trazidas da sua

¹¹⁴ BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. pp.103-104.

¹¹⁵ BENJAMIN, 2002, p.104.

¹¹⁶ Cf. BENJAMIN, W. “Brinquedos Russos”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. pp.127-30.

infância. O vestígio atuaria assim contra o esquecimento da capacidade nominativa do escritor e de cada leitor.

A hora natal de cada objeto reserva, no instante em que este se formou, não só um dado novo como também um outro, residual, sobre o qual em outro tempo possa estabelecer vínculo perceptivo. Contudo, ao afastar-se dessa hora, tal objeto também se amplia pela ramificação em múltiplas estórias e apropriações: os vestígios conservam cada uma como se por elas renascesse um novo objeto.

O vestígio, enquanto objeto de relação perceptiva, seja um fragmento de texto (veja-se os compêndios reunidos como *Passagens*), ou qualquer outro fragmento perdido e reencontrado, poderia sempre atualizar a hora natal do objeto primeiro. A cada ação nomeadora, ele reapareceria como um objeto novo, mas também como um objeto que, embora tenha nascido em outro tempo, teria a possibilidade de manifestar-se em tempos diversos.

Como o olhar de Leskov que enviaria as imagens narrativas para fora do seu próprio tempo – estendendo-o a tal ponto, que as tornava tão próximas em diferentes realidades das da Rússia –, ainda que distante da hora que viu nascer essas imagens, o instante da hora natal seria assim estendido. Atualiza-se o momento do nascimento a cada descoberta, a cada transformação que a sua percepção possa nomear ou re-nomear: como acontece com a capacidade de transformação do brinquedo para o infante, quer na diversidade nomeadora que lhes atribuí, quer nas funções que cada um dos objetos assumia; como atrás de um cortinado ou debaixo de uma mesa ele se sente desaparecer mesmo que visível e logo reaparece.

Para a criança, o objeto dirige-lhe o mesmo olhar na mesma medida com que ela o dirige para ele. Nesse sentido a experiência do vestígio torna-se possibilidade no instante – potencia o momento presente, que é todo o tempo que a criança tem –, de forma mais evidente do que para o adulto. Mas pelos meios apresentados na obra de Benjamin e para terminar esta seção e o capítulo, o vestígio restabeleceria uma interligação com a aura para o adulto cuja memória encontre um *fio de meada* disposto ao tempo. Filomena Molder colocou-o da seguinte maneira:

A experiência da aura não é, por consequência, uma experiência imediata; se a cada coisa e a cada momento dessa coisa corresponde a aura, a sua experiência não pode ser mesmo imediata, diz respeito antes a uma demorada aprendizagem, que supõe a paciência de seguir um caminho que indicia a irradiação da própria coisa: deixar cair o olhar sobre alguém ou alguma coisa e esperar todo o tempo que for preciso que esse alguém ou alguma coisa nos devolva o olhar; deixar cair umas sobre as outras experiências imaginativas e rememorativas com cada coisa e torná-la o centro da nossa atenção. Quer dizer, a experiência da aura pressupõe uma experiência que a antecede e que a chama, que ela traz consigo: a de seguir vestígios.¹¹⁷

Molder dirige-se aqui mais especificamente à relação com as obras de arte, pelo seu caráter hermético e pela experiência perceptiva de sedimentação e declínio, o que já vimos anteriormente. Mas desperta aqui a nossa atenção o fato de que essa experiência possa nos parecer longínqua à experiência das crianças, o que nos levaria ainda a questionar se o adulto não encontraria na arte exatamente a possibilidade potencial dos objetos, perdidos da infância. Ou, por outro lado, se a arte não provocaria uma retomada de uma capacidade perceptiva mais englobante, que seria a que se interligaria aos objetos, como aqueles que se encontrariam dotados do mesmo olhar que os olha. Algo que seria retomado a partir de Baudelaire¹¹⁸ e estabeleceria uma nova noção de beleza, que aqui não poderíamos desenvolver. E ainda teria sido reflexão de Benjamin no que toca à questão do sonho¹¹⁹ uma vez que no sonho o olhar é correspondido pelas coisas que olham aquele que sonha do mesmo modo que ele as olha. Isso chamaria ainda a nossa atenção para o que seriam os entrelaçamentos da aura e do vestígio, que trabalharemos no próximo capítulo.

¹¹⁷ MOLDER, F. *Semear na Neve*: estudos sobre Walter Benjamin. Lisboa. Relógio d'água, 1999. pp. 57 e 58.

¹¹⁸ Cf. “ Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. BENJAMIN, W. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006d.

¹¹⁹ Sobre este tema e o surrealismo ler o texto: “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. BENJAMIN, W. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras escolhidas; v. 1).

Capítulo III

Entrelaçamentos entre aura e vestígio

No primeiro capítulo procurou-se encontrar o aparecimento do conceito de aura na obra de Walter Benjamin e seguir o seu movimento inerente – da aurora até ao seu crepúsculo. Ela surgiria como uma imagem oscilante e reverberativa, que se tornaria ativa diante da percepção e ainda manifesta na obra do autor.

No segundo capítulo, partiu-se do conceito de vestígio, como uma possibilidade de relação operativa, para abarcar junto dele uma diferenciação e uma noção de tempo – que o vestígio poderia fazer estender, interligar uma distância entre o instante, curto, e chegar até um outro mais longínquo.

Neste capítulo tentaremos aprofundar os entrelaçamentos desses conceitos, tendo por base dois casos fotográficos. Através deles, tentaremos ver: primeiramente, se a imagem fotográfica, enquanto vestígio, poderia restabelecer uma relação sensível, em um tempo posterior a determinado acontecimento, após um período sem o vislumbre ou vivência da aura; no segundo momento, se a imagem fotográfica poderia revelar a manifestação aurática de uma obra de arte, anterior ao valor de exposição da mesma: no instante em que o longe e o próximo vibram com a mesma intensidade e tal imagem se tornaria um meio fundamental da apresentação do próprio fazer artístico. Como vimos no primeiro capítulo, esse parece ter sido o caso da poesia para Baudelaire, que encontraria, mesmo na ausência de aura, o motor de sua criação. Essa ausência teria sido vista por

Benjamin posteriormente, e vivenciada no projeto *Infância Berlinense*, justamente como uma forma de trabalhar imagens auráticas, reverberantes, da memória e do acaso, dialéticas e não metafísicas, capazes de lidar com a lonjura enquanto distância dada na proximidade. Desta forma, a escrita seria para Benjamin uma transformação do presente, uma fonte de possibilidades da operabilidade da arte e do pensamento: o lugar onde, através da aura e do vestígio se encontrariam possibilidades de redenção, ou seja, uma prática (artística, filosófica) como afirmação da vida, contrária a uma (afirmação) histórica mortificada, que reformularia a noção de vivência como contributo para uma nova experiência e uma outra concepção da história.

Procurar-se-á através de dois casos muito diferentes, mas próximos do nosso autor, pensar as relações e os entrelaçamentos dos conceitos a partir da imagem fotográfica, associada a uma prática da escrita e da arte, para chegarmos a uma noção mais próxima da contribuição dessa vivência a uma experiência mais ampla, não inteiramente decaída.

1. Um caso fotográfico

Benjamin escreveu o texto: *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte* em 1934 e aí, debruçou-se, especialmente, sobre uma fotografia¹²⁰. Nela pode-se ver uma criança no interior de um estúdio fotográfico do século XIX e o seu olhar triste, o que mais destoa, naquele instante capturado pela imagem. Trata-se de Kafka. Benjamin segue esse olhar, que perpassou por toda a vida e obra de Kafka, na direção das condições que ali o envolviam: uma atmosfera pútrida, um lugar estabelecido entre as “coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais”¹²¹.

Se nos fosse possível pensar, exclusivamente, no momento exato daquela fotografia, poderíamos ser levados a questionar as razões de uma tristeza imediata e a

¹²⁰¹²⁰ Seguindo um comentário do tradutor João Barrento: “A fotografia pode ver-se na fotobiografia de Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* (F. Kafka. Imagens da sua vida). Ed. revista e alargada, Berlim, Verlag K. Wagenbach, 1989, p. 28.” BENJAMIN, W. “A pequena história da fotografia” In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b. p. 251.

¹²¹ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 137-164 – (Obras escolhidas; v. 1).

supor, por exemplo, que pudessem ter tido origem em qualquer desejo não realizado, ou ainda, que aquele registro não condiria com uma necessidade infantil. Poder-se-ia dizer que uma criança por si mesma, sem nenhum estímulo exterior, não seria levada a desejar aquela situação, nem a de ser fotografada nem a de se agrupar com objetos nitidamente diferentes de si e, assim, parar voluntariamente diante de alguém por quem ela quisesse ser fotografada. Não existe ali entusiasmo, relação, nem nenhum interesse por parte da criança diante do objeto fotográfico. Mas, depois de conhecidas as obras literárias de Kafka, seríamos levados até uma outra situação perceptiva sobre essa tristeza, o que agora seria originado pelo confronto dessa imagem. Diríamos que desse ponto de vista o fotógrafo teria sido realmente capaz de captar o menino em sua potência, dada no olhar tão distante e naquilo que na distância se inscreveria: a duração de uma cena que não se cumpria em um tempo próximo, mas em outro bem mais longínquo.

Na seção intitulada “Uma fotografia de criança”¹²², Benjamin estabeleceu uma ligação, retrospectiva, entre as reminiscências da obra de Kafka e o olhar longínquo da criança projetada no instante fotográfico. O que ali o deteve: um hiato temporal entre as coisas que não chegaram a aparecer e aquelas, que já tendo passado do seu tempo, ainda assim permaneceriam.

Nesse intervalo reconhecido, entre aquilo que não chegou a acontecer ou ainda não tinha acontecido e o que amadureceu, delinear-se-ia um espaço ativo onde Kafka parece ter inscrito sua obra. No texto em questão, Benjamin dá-nos alguns exemplos evocativos desses hiatos, através de certos personagens dos romances e parábolas de Kafka. A cada nova distância perceptiva e camada temporal neles estabelecidas, à medida que, entre tempos, a obra encontra novas ligações, a sua própria duração será também restabelecida. Porém, encontra-se ligada irremediavelmente àquela imagem, à qual Benjamin remeteu a sua, e agora nossa, atenção.

A obra de Kafka que não se esgotaria nas leituras, nem se deixaria abarcar na totalidade de suas interpretações¹²³, se interliga, aqui e agora, ao olhar da criança presente

¹²² BENJAMIN, W. 1994. pp.144-152.

¹²³ Leiam-se, por exemplo, as ressalvas de Walter Benjamin sobre a maneira como Max Brod orientou a biografia sobre Franz Kafka, que se encontram no mesmo texto, e ainda, na correspondência com Gershom Scholem na mesma época, especialmente a carta de 12 de Junho de 1938. SCHOLEM, G. *Correspondência* (1933-1940). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. pp. 297-305.

naquela fotografia: que continua a olhar e faz sentir-se olhado aquele que a olha. E, presente nela, o olhar que se destacou e desviou do presente, interrompe e refugia a nossa atenção naquele instante, em que por ele mesmo fora atirado para fora do campo da imagem. Essa lonjura do seu olhar tornar-se-ia a proximidade estabelecida entre nós e a criança fotografada.

Diríamos que a relação perceptiva seria estabelecida a partir daquele instante, em relação ao seu passado efetivo e a um outro passado, se a avistarmos, como Benjamin o fez, a partir daqui, após o conhecimento da sua obra.

O objeto fotográfico encontraria assim a sua relação perceptiva com um exterior e um tempo posterior: uma lonjura indeterminável e extrínseca à imagem pretensamente fixada sobre o ambiente que a rodeava.

Perante o cenário exposto, a herança de uma tradição e o gesto daqueles que colocaram a criança diante de tal situação, portanto, diante daqueles seus contemporâneos amadurecidos, interpõe-se uma cisão. E, distante da nossa visão aproxima-se a visão do menino atenta a uma lonjura. Ainda que não saibamos exatamente de que visão se trata, essa lonjura equivale-se a um elo, a uma proximidade entre tempos distantes.

A situação ficaria, indefinidamente, interrompida pela fotografia. Assim sendo, a fotografia, não atuaria como um objeto de autoridade, totalitário – que incluiria o momento daquele ateliê, os poderes dos adultos sobre a criança e o próprio cenário que sintetizaria o interior típico das habitações burguesas do século XIX –, mas no seu conjunto, o acontecimento fotográfico seria dado pela interrupção do olhar triste e dirigido para longe. Olhar que desautorizava uma linearidade dos acontecimentos porque lhes denunciava outras distâncias. Diríamos que esse olhar indiciário se afastava de toda a cena, fazendo-a recuar temporalmente, e assim a colocaria dentro de outro cenário: um âmbito, não puramente imagético, sobre o qual Benjamin parece dirigir a sua reflexão.

Este olhar, que não se esgota em sua tristeza, cinde na imagem uma noção de tempo linear: um tempo que parece não ser seu, mas de outros, anterior e por isso se torna também inultrapassável; e um outro tempo, que seria o seu, mas afastado dali, diríamos que talvez fosse aquele, que viria a estar presente na obra de Kafka e por isso, inalcançável

naquele exato momento diante de seus contemporâneos. Porém, o olhar que promoveria essa cesura encontrou, naquele instante, uma duração inacabada. Uma duração, digamos, não-linear, porque antes e depois de Benjamin muitos nada notaram naquela imagem.

O que dura através daquela imagem é a cesura dada pela tristeza do olhar infante entre esses dois tempos: um que, não sendo o seu, o recebe de acordo com uma tradição¹²⁴, no estado “maduro demais”, e um outro, das coisas que não aconteceram e que se dariam na obra de Kafka sob formas sempre aparentemente inacabadas. Essas formas não seriam abarcadas na sua totalidade¹²⁵. Seguimos por isso a leitura de Benjamin que nos diz “Em suas profundezas, Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo pressentimento mítico nem pela teologia existencial”¹²⁶. Trata-se portanto de outras distâncias.

A cada leitura e interpretação, a tristeza da criança ganharia outros sentidos, mas sobretudo a firmeza de um hiato disruptivo, dado pelo olhar que em sua tristeza interrompe a cena e que a fotografia conserva, e pelo olhar daqueles que, como Benjamin, nela se demoram. Esse hiato, o lugar primeiramente ocupado pelo olhar da criança estende-se à própria imagem e a tudo quanto a ela se interligue, afirmativa e negativamente, sobre as condições de vida e experiência da obra, do escritor.

A tristeza da criança aos quatro anos, que antes destoava por revelar-se como a única expressão de vida registrada naquela imagem, viria a merecer um segundo destaque, ao convocar posteriormente um conjunto de outras imagens, vívidas, contrárias ao ar mortificado de quaisquer cenários interiores burgueses.

Esta imagem revela-se ainda contrária a um olhar habitual diante um registro fotográfico de uma criança. Apresenta um olhar, pungente, que se insurge de forma crítica e perfuraria por isso o ambiente que a rodeava.

¹²⁴ Que seria aquela sobre a qual os modernos teriam desaprendido por uma intransmissibilidade contra a qual Benjamin colocaria o esforço da obra de Kafka. Veja-se o exemplo dado, dos estudantes, no mesmo texto.

¹²⁵ Como pretendiam fazer aqueles que, como diz Benjamin, buscavam enquadrá-la em: “dois mal-entendidos (...) : recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial”.

¹²⁶ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164 – (Obras escolhidas; v. 1).p.159.

O ambiente que estes cenários fotográficos também refletiam, poderia ser interligado ao interior das casas burguesas, à sua cultura. Didi-Huberman, explicita a origem da palavra *cultus*, distante de uma origem do culto religioso ou transcendente. Citamo-lo:

Cultus – o verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. Por isso o adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo.¹²⁷

O que se pretendia levar para a posteridade através da fotografia, os objetos acondicionados e conservados por esse modo de habitar (ornamental) decaído, havia sido entendido por Benjamin, como um estojo que envolvia os objetos e os indivíduos com a mesma parcimônia com que se arrumam as peças e os acessórios de certos instrumentos em suas caixas aveludadas.¹²⁸ A atividade perceptiva parecia diminuta diante disso. O ateliê em questão evidenciava uma atmosfera em que se vivia e sobre tal ambiente, diz-nos Benjamin:

Que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido da câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado por uma 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 esse 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. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.¹²⁹

Ao refletir sobre o modo de habitar das cidades modernas, Benjamin vê surgir contradições entre o indivíduo e a coletividade, que encontra a sua morada na rua, entre o mobiliário interior burguês e a arquitetura urbana, erigida para a multidão informe, contrastes também indiciados nesse tipo de fotografia que imprimiu um modelo tipificado. Ali se expõe uma imitação de palmeiras, símbolo de uma leitura e apropriação exótica do mundo natural em meio de outros objetos inusitados, onde, afinal, do mundo natural parece

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, G. “A dupla distância” in *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. pp. 155-56.

¹²⁸ Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. (I 4,4).

¹²⁹ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.144.

identificar-se só a tristeza, o que atraiu Benjamin para uma análise mais demorada, fazendo jus – através dos olhos e os ouvidos do menino – a uma percepção e a uma escuta atentas. Situemo-nos neste segundo destaque. O ouvido recebe o ruído e o ambiente mais próximos, e lhes contrapõe a proximidade dos vestígios deste cenário aos olhos que se dirigem deste ambiente para um outro, longínquo.

A mesma atmosfera burguesa, que viria a ser transfigurada por uma crítica que aparece na esteira filosófica de Benjamin, nas memórias de Proust, nas alegorias de Baudelaire e nas reflexões das parábolas de Kafka, estaria já contida nessa imagem sintética e interrompida, o que a revelaria aurática e também enquanto vestígio (documento de uma época e um olhar que a ela se contrapõe). Enquanto vestígio, porque ela concentra no cenário, nas vestes e nos objetos para ali deslocados, uma herança, uma tradição e certos hábitos associados ao modo de vida burguês que agora se veriam perfurados pelo olhar de Kafka, ainda novo. Aurática porque há nela uma lonjura que nos toma, que atravessaria o ar daquele tempo, o ambiente que enquadrava as formas de vida e estas mesmas, que seriam também trespassadas, por tudo o que deixaram de ser na abdução e submissão aos mesmos hábitos. Portanto aquele olhar interrompeu o hábito, colocou-lhe, em certa medida, um ponto final e um novo recomeço a partir do mesmo instante: uma pré e uma pós-história chegariam até aqui.

O vestígio, presente na imagem, surge como indício de algo que foi, o cenário torna-se então inadequado, desajeitado e cego ao estado da criança. Diante dos olhos e de toda a tristeza desta, se apresentaria agora tudo aquilo que estaria antes da queda, da decadência dos gestos, dos modos de vida, dos olhares tipificados do mundo moderno. O que apresentava uma espécie de redenção daquele exato momento, através de um olhar que se contrapõe a ele criticamente e assim o salvaria do esquecimento histórico, ou ainda, de qualquer outra fotografia através da qual não fosse possível estabelecer qualquer ligação perceptiva mais longínqua.

Ao olhar retrospectivo de Benjamin, torna-se possível compreender algo que, cabia e era indicado pelo olhar desolado do menino. Algo que, não sendo possível antever ali, pela mera existência de uma fotografia, estaria associado a uma potência literária e ao olhar de Kafka.

Sobre o olhar impotente do infante, inverter-se-ia uma leitura derrotista sobre o mundo antigo e sobre o mundo moderno, através da forma alegórica e fragmentária da construção literária de Kafka, redentora desses dois mundos concomitantes. Benjamin estabelece ainda uma distinção, dirigida aos leitores de Kafka, afirmando que:

O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo Kafkiano, é incomparavelmente mais jovem do que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. Novo Odisseus, livrou-se dessa sedução graças “ao olhar dirigido a um horizonte distante.”¹³⁰

Esse olhar torna-se demasiado novo para o seu tempo, na medida que lhe aponta uma decadência, e torna-se precocemente envelhecido, na medida em que vê algo que era dado como mundo mais recente, moderno, de um jeito decaído no seu próprio tempo. Na parábola Kafkiana a que Benjamin remete¹³¹, intitulada *O silêncio das sereias*, o silêncio sobrepõe-se ao canto. A leitura de Kafka sobre esse episódio coloca Odisseu na posição de quem não escutaria mais do que sua própria astúcia e ousadia, façanha que o aprisionava mais a si mesmo do que ao destino mítico e ao símbolo do rompimento com este pelo viés da razão. Portanto, pela visão de Kafka, Odisseu nada escutou. Porque afinal, as sereias teriam um poder ainda maior do que aquele que se difundia como seu principal temor, que era o dom de permanecerem caladas. Elas não cantaram, Odisseu simplesmente nada escutou, como tal elas desaparecem à luz do seu próprio conhecimento. Elas lá ficaram e Odisseu passou ao largo. Kafka diz-nos ainda: “Mas depressa tudo se desvaneceu *diante dos seus olhos postos na lonjura*, as sereias desapareceram realmente do seu horizonte, e precisamente no momento em que delas mais próximo esteve é que nada delas pôde saber.”¹³² Nada haveria para se narrar acerca delas, se o seu silêncio não tivesse sido vivenciado.

Kafka parece tê-lo escutado, vivido, especialmente, se nos reportarmos ao instante daquela imagem fotográfica, e à atenção de Benjamin que detectou a sua posição de escuta.

¹³⁰ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.143.

¹³¹ KAFKA, Franz. Parábolas e fragmentos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. pp. 87-88.

¹³² KAFKA, F. 2004. p.88 (grifos nossos).

As formas das alegorias e dos fragmentos que compõem as obras de Kafka fazem-se soar, sim, mas em uníssono com um silêncio, assim diríamos, por elas perpetuado. Entre os diversos tempos das suas narrativas o que se escuta de forma mais duradoura é um grande silêncio perante os sentidos afixáveis das palavras: um silêncio compartilhado entre aquele que um dia narrou e aquele que o leia de forma ativa, tempos depois: novos Odisseus.

Para além de se ver o que se pretendia mostrar (culturalmente) com a fotografia, haveria que chegar até o que nela se ocultava, e entender a escuta da criança, o que afinal, se sobreporia até ao canto kafkiano e receberia uma duração mais plena: o silêncio de Kafka. Talvez isso nos ajudasse a entender as razões e a vontade de apagar a sua obra após a sua morte. Também serve como uma ressalva, a de não nos deixarmos prender ao sentido primeiro de suas parábolas, afinal ele teve um cuidado extremo em não oferecê-las a uma única leitura em detrimento de qualquer outra. Como veria Benjamin, a beleza seria vislumbrada nos fracassados, ela seria encontrada não pela mera condição, mas pelo caminho trilhado, juntamente com a vivência de seus personagens, tão semelhantes nesses fracassos e caminhos. Seguindo as palavras de Kafka:

A tradição, porém, legou-nos ainda um complemento da história. Ulisses, diz-se, era tão manhoso, era uma raposa tal que nem a deusa do destino conseguia ler-lhe a alma. Talvez ele tivesse notado - mas isso já está para lá do entendimento humano - que as sereias estavam caladas, e respondeu-lhes, a elas e aos deuses, com aquele fingimento, de certo modo para se defender.¹³³

Talvez por isso as leituras das palavras de Kafka sejam as de seu próprio fingimento, diante de uma certa tradição, e uma manifestação ativa, de uma conversa silenciosa, recíproca ao silêncio do mundo. O que existiria de fato e aquele que importaria, seria um silêncio correspondido e redentor, que mereceria, por isso, ser pensado junto com as palavras.

O silêncio revelado pela fotografia de Kafka encontraria correspondências com esses, outros, silêncios. Não se trataria mais de uma mudez, mas de uma forma de comunicação com a visão atirada para longe do seu tempo, um tempo mais novo e um anterior ao de Kafka que resistiu e persistiria ainda hoje. Um caso apresentado por aquela

¹³³ KAFKA, Franz. Parábolas e fragmentos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.p.88.

imagem: pelo vestígio, o rastro ou o traço que interligam tempos e distâncias; que se revelam diante do olhar, aqui e agora, sem esquecer o que antes existiu e sem ignorar o que daí adviria.

O esquecimento oferecido pela total proximidade à vida moderna tornar-se-ia contrário à verdadeira experiência, através da qual se permitiria uma visão e uma escuta, mais extensas. A atitude do infante revelar-se-ia como seu próprio vestígio da memória que ele inscreveria na literatura.

Quatro anos após o referido ensaio sobre Kafka, Benjamin escreveu uma carta a G. Scholem, e fez ressaltar não só algumas pequenas correções, mas certas oposições quanto às leituras que se faziam sobre o escritor. Dirigia-se especialmente à biografia de Max Brod, mas não só. No final podemos ler:

Para fazer justiça à figura de Kafka em toda a sua pureza e peculiar beleza, não se pode perder de vista uma coisa: trata-se da pureza e da beleza de um fracassado. São múltiplas as circunstâncias desse malogro. Poder-se-ia dizer que uma vez seguro do fracasso final, tudo deu certo para ele no caminho, como em sonho. Nada é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso.¹³⁴

Benjamin questiona como Kafka, não sendo adivinho nem fundador de religiões, teria sido capaz de suportar viver em tal atmosfera, aparentemente tão contrária. E no seu texto já indicara uma possível resposta: tamanha tristeza se igualaria a uma grandiosa obra. Isto só se tornaria perceptível posteriormente. Eis como Benjamin entendeu que o presente, através dos vestígios, pode ligar-se ao passado, e redimi-lo, no que até então não havia sido entendido do passado: uma ausência tornada operativa tanto para o presente quanto para o futuro. Naquela fotografia, nenhum dos presentes, a não ser talvez o fotógrafo alheio também a tal cenário, através do seu maior interesse pelo olhar do menino e pela fotografia, teria sido capaz de projetar algo sobre o futuro e a tristeza de Kafka. Não se trata do caráter psicológico da tristeza, mas do que ela inscreveria como espaço ativo. Através do espaço criado por esse olhar, parece ser possível antever do passado aquilo que em sua época não foi. Uma espécie de futuro (potência) do passado. O que seria uma outra definição de vestígio e permitiria vislumbrar uma secularização da aura através deste.

¹³⁴ SCHOLEM. *Correspondência* (1933-1940) . São Paulo: Ed. Perspectiva.1993. p. 305.

Uma secularização que seria observada a partir da emancipação da arte e da aura, sem um cunho, instrumental, mágico, religioso ou político. Ou seja, inverte-se uma tendência que levaria a pensar qualquer distância sobre o passado, de um objeto fragmentado, como aquilo sobre o qual se desconhece inteiramente a origem: a origem é também a potência do vestígio e aquilo que se segue através dele. Segue-se o vestígio em direção ao seu passado efetivo, mas também se remete ao presente de onde se estabelecem leituras, como a de Benjamin, sobre tal imagem, dez anos após a morte de Kafka.

Benjamin nos apresentaria neste texto um olhar arqueológico – do filósofo – um olhar que trabalharia, perceptiva e permanentemente, os conceitos de aura e vestígio, em vários tempos de sua obra. Não por acaso criou para si o hábito de reescrever, ou reingressar, por diversas vezes, nos mesmos textos. Aliás, um trabalho compartilhado com Proust, e que provocava o desespero de seus editores e revisores, uma vez que sempre que lhe era devolvido um texto para simples correções, Proust pouco se importava com elas e sempre acrescentaria mais e mais detalhes, inscritos nas margens do texto, que remetia em seguida sem as pretensas correções.

Tratava-se de aprofundar esse olhar arqueológico, sobre o qual nos fala Alice Serra, partindo de Husserl, Freud e Derrida, para reler Benjamin, estabelecendo uma distinção arqueológica importante:

Arqueologia é entendida aqui menos como reapropriação da origem (*arché*) daquilo que fenomenologicamente se apresenta e mais como analítica das camadas de sedimentação e dos níveis de disseminação de um objeto ou fragmento de objeto que, ou aparece por si, ou se deixa inferir a partir de outros.¹³⁵

O vestígio (*Spur*: em português também, traço, rastro) poderia ser entendido como uma forma de ligação e proximidade, não como se através dele trouxéssemos o passado de volta, mas como se o entendêssemos com aquilo que havia existido em sua potência e não havia sido percebido antes, porque só se tornaria perceptível em outro instante. Algo, indiciado anteriormente, poderia fazer-se notar em sua potência neste exercício perceptivo arqueológico. No mesmo texto, Serra adianta algo mais sobre esse hiato, o das distâncias

¹³⁵ SERRA, A. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*”. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, pp. 01-11.

perceptíveis; o que seria antes visto como uma perda da aura, reencontra-a posteriormente.

Cito:

É nesse hiato, nessa temporalidade dissimétrica que temos também o lugar do traço e, em menor grau, do objeto-fragmento: podendo recuar diante da tentativa de apropriação no momento em que lhe dirigimos, ele pode se nos apresentar, num momento posterior, como elucidador de si, de seu enigma, de seu “destino”, ou ainda de um mundo dentro do mundo, sem que esperássemos por essa revelação. Se isso ocorrer, o traço nos aparece, por assim dizer, com um teor aurático, como a aparição de algo distante, por mais próxima que esteja de nós a sua aparição. Não podemos nos apropriar dele, mas, no momento em que, por mais que o quiséssemos, não conseguíssemos nos desviar dele, é ele que se apropriaria de nós. Neste caso, a reprodutibilidade do traço, porque nunca o reproduz como *o mesmo*, porque nunca reproduz o evento (*Ereignis*), não efetiva uma perda de sua aura.¹³⁶

É o caso presente no trabalho de Benjamin sobre a imagem reprodutível de que falamos e sobre a qual ele não pôde deixar de refletir. E aqui temos que distinguir no gesto da reprodução o seguinte: reproduzir o mesmo leva a uma perda da aura, no sentido de se perder relação com a origem daquilo que se reproduz. Por conseguinte perde-se uma relação com as coisas. Mas, porque estas coisas não deixam de existir, mesmo reproduzidas, tomam espaço e tempo, se isto acontecer sem uma relação com estas enquanto vestígio – porque se esqueceu a sua origem – é-se tomado por uma distância esquecida, sem relação alguma com o sujeito que a reproduz. Este sujeito teria que encontrar no gesto da repetição uma diferença, uma singularidade que levaria talvez a uma nova nuance do reproduzido, a uma nova instância na relação com as coisas: um hiato possivelmente ativo para uma nova percepção sobre elas.

Benjamin interligou inextricavelmente os conceitos de aura e de vestígio. Estes tornaram-se fundamentais em sua obra e não só no texto sobre Kafka, pois tanto em termos metodológicos quanto conteudistas aparecem como formas ativas para o pensamento e para o labor da arte moderna. Se por um lado, a aura faria estabelecer diante de algo que se encontra uma ligação com uma lonjura de algo que nos encontra (como vimos no primeiro capítulo, o longe se esvanece a qualquer momento em que começamos a orientar-nos no lugar). Por outro lado, o vestígio torna-se aquele elemento que estabelece ligação de distâncias, com algo oriundo de um outro tempo e espaço que aparece como próximo.

¹³⁶ *Idem.* p.7.

Razão pela qual seguimos um rastro (*Spur*), segundo algumas coordenadas dadas no aqui e agora.

Seguir um vestígio ou ser tomado pela relação aurática elidiu os limites entre uma proposta conceitual, um método e uma prática. Este método não encontra propriamente um nome ou uma especialidade. Como Benjamin deixou claro, com os seus projetos, por natureza inacabados, o saber teria como fundamento o próprio vestígio. Segundo o qual, em sua viagem, um errante não sabe onde chegará. Verdade e vestígio podem estar próximos, mas sem garantia alguma, sem garantia a não ser, segundo Benjamin, a do que será encontrado pela própria linguagem, em sua expressão, na detecção das falhas ou lugares vazios, dos limites e dos limiares do saber, contrapostos aos que a própria vida impõe silenciosamente. Mas não no sentido tradicional de uma dialética (positiva – negativa), esta dialética é a que se estabelece entre o que foi e que aparece de novo – que aparece de novo porque se esqueceu que foi. O que em sua confusão revela algum tipo de verdade não-apropriável, uma vez que esta aparece no movimento dialético empreendido, entre distâncias, e por isso sempre efêmero e sempre novo.

Lonjura e proximidade estabelecem-se como planos que comunicam entre si sem que se saciem, uma a outra, nas categorias do saber. Seguir, ou dar procedência às proximidades – seja qual for o método empreendido –, em que o que está longe fica imbricado nesse processo e o que está próximo é por ele libertado. Serra entendeu como esses planos não se fecham, mas antes se abrem mutuamente, se dirigem, digamos, por uma via mais autônoma e livre do que a dos sentidos, relações causais ou significados atribuídos:

Há, pois, que pensar aura e traço não como duas polaridades, mas em sua distância e proximidade desviantes, em seus graus de intensidade divergentes: nos modos em que nos aproximarmos e nos distanciarmos disso que se indica e indica outros, e nos modos em que isso se aproxima ou se distancia de nós. Da proximidade em que supomos apreender seu “destino”, podemos averiguar como isso nos escapa. Por sua vez, da distância em que, por vezes, o traço-evento nos chega, sem lhe estarmos voltados ou sem o intencionarmos, ele pode se apresentar em proximidade-distância, a meio-caminho entre o fragmentário de traço e o teor aurático originário: Aparição e revelação singular, infinitamente distante, porque não passível de apropriação; infinitamente outro e remissão

a outros, porque não redutível aos sentidos e percursos que, porventura, viermos a lhe atribuir.¹³⁷

Benjamin fala diretamente dessas intensidades, numa frase enigmática, que diz que “no rastro apoderamo-nos da coisa” e a aura “se apodera de nós”¹³⁸, mas não como instâncias separáveis, antes uma distância operativa onde as duas instâncias estão imbricadas. Daí que o vestígio e a aura possam interligar-se sempre outra vez ou permanecer de uma forma entrelaçada.

Presente na obra de Kafka, por detrás dos temas e dos seus personagens, cabem agora toda a tristeza e toda a potência juntas. O interessante aqui, talvez, seja pensar ao mesmo tempo na fotografia, no objeto-fragmento que deteve Benjamin. Se a origem se dá na linguagem, como ele mesmo tentou mostrar, ela não seria também ativada entre uma linguagem fotográfica? Ou, pelo menos, no hiato entre ambas as linguagens? Não nos daria aquela imagem uma outra linguagem, mais inacessível, que revelaria o aprisionamento dos gestos humanos, justamente aqueles em que se acreditava poderem ser imortalizados em uma imagem? E, presente na dita imagem não estaria também a libertação desses gestos, interrompidos pelo olhar (triste) da criança? Que remeteria ao desejo de uma outra forma de habitar?

Benjamin diz-nos que “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis. Porém elas também são intermináveis quando partem das histórias alegóricas.”¹³⁹ Perguntamo-nos se aquela fotografia não seria também ela alegórica, no que tange os gestos que se confinam a um ato fotográfico, a um estúdio artificial, a um poder do pai sobre a criança, o que lhe impõe uma visão de mundo e a que ela estaria alheia em sua natureza infantil: uma fragilidade transformada em resistência posterior, visível em *Um artista da fome*¹⁴⁰. O olhar triste transforma-se agora no olhar que resiste, que persiste que não sucumbe à aura e nem ao vestígio, pois estes têm ainda algo a dizer.

¹³⁷ SERRA, Alice. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*”. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p.7.

¹³⁸ Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. (M 16a, 4).

¹³⁹ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.147.

¹⁴⁰ *Ein Hungerkünstler*, um conto de Franz Kafka publicado no *Die Neue Rundschau* em 1922. Encontra-se publicado no Brasil; In: *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011. pp.43-58.

A linguagem fotográfica conservaria em certo modo essa possibilidade de resistência como força de vida contra forças nocivas que a atingem – como uma prova que vence sobre os poderes vigentes, que os expõe como não invencíveis, ou mesmo como vencíveis. Afinal, o olhar da criança sobrevive às forças que tentavam inseri-lo no contexto, ao que ele resistiu não só pela tristeza como também por todas as suas reflexões posteriores, formas de resistência à vida, burocrática, moderna.

Kafka não se importava tanto com a posteridade mas com o cotidiano. Perante as inúmeras dificuldades de entender o seu presente, compreendeu com clarividência os agrilhoamentos do seu tempo e por isso, que o futuro se mostrava igualmente incompreensível – prova-o com um último pedido feito a seu amigo Max Brod, onde constava que todos os seus escritos deveriam ser destruídos, estimando-se que grande parte deles já o haviam sido. Se Brod tivesse acatado esse pedido, a grande maioria de suas obras nunca teriam chegado aqui. Mas restaria ainda aquela fotografia que nos permitiria pensar a origem de tais escritos e de uma existência desenquadrada, desviada do seu contexto, mas ciente dele e ativa perante tais evidências.

Desconhecem-se os verdadeiros motivos desse pedido mas conhecem-se as estratégias de linguagem usadas pelo autor, e que Benjamin destaca: “Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação.”¹⁴¹ Benjamin sugere-nos uma proximidade com Kafka: a dificuldade em entender Kafka corresponderia à dificuldade deste em entender o mundo e o humano diante de si. O que nos envia de novo àquela imagem de criança. Não por acaso Benjamin a ela se dedicaria¹⁴². Ela indiciava o que não poderiam atingir nem Kafka nem outro seu contemporâneo, por se encontrarem demasiado próximos ao acontecimento: nem a criança nem a classe que o envolvia problematizavam uma distância sobre seus próprios gestos: o que ficara explícito pela soberania da tristeza diante disso (a do choque). A prevalência da tristeza nos remete agora à origem de gestos e motivos semelhantes na sua obra, o que nos permitiria deles

¹⁴¹ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.149.

¹⁴² E ainda mais se recordarmos que ao escrever este texto em 1934, Benjamin, trabalhava em suas próprias “parábolas”, imagens de uma infância em Berlim, pelo menos desde 1926 e que em 1932 reagrupara-as, tentava publicá-las, ciente de que diriam mais aos indivíduos comuns que aos possíveis editores, como pode ler-se em uma carta da mesma época dirigida a Adorno que conhecia bem o projeto para o livro onde se reuniam, intitulado *Infância Berlinense: 1900*.

distanciar reconhecendo o tamanho da lonjura notada por Kafka desde sua infância. A aura ali instaurada sê-lo-ia duplamente: aquela que o fez olhar para algo fora da cena e longe do seu tempo e aquela que faria Benjamin se deter e olhar retrospectivamente.

Por um lado a proximidade da cena e do ambiente que a rodeava seria dada em certa medida pelo cenário (para tal ele se construiu), para o menino Kafka se impôs por uma lonjura. Por outro lado, o seu olhar que decorreria como a maior distância possível ali, para Benjamin e hoje para nós, parece inverter-se: o cenário encontra-se como o mais distante e o seu olhar como o mais próximo. O que poderia ser apresentado por uma instância parada (o que foi) agora aparece perceptivamente como uma imagem dialética em sua instância duplamente ativa, em vibração, entre distâncias próximas e outras longínquas.

Kafka, lido por Benjamin, “escreveu contos para os espíritos dialéticos quando se propôs narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação”.¹⁴³ Ora, parece-nos que a junção temporal entre as vivências infantis capturadas em um tempo posterior salvariam tanto o tempo da infância quanto o tempo dito maduro. Tal feito seria ainda comungado por Benjamin que, entre 1926 e 1938, escreveu e retomou por várias vezes a *Infância Berlinense:1900*.

Sobre tal investida Benjamin escreveu um dia: “a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social (...) Procurei apoderar-me das imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa.” A isso o tradutor João Barrento acrescentou algo para um maior entendimento dessa predisposição, e mais ainda da obra do nosso autor: “A inflexão é importante, porque abre todo o espaço que, aqui como noutros lugares da obra de Benjamin, vai do conceito de vivência (*Erlebnis*) à categoria mais ampla de experiência (*Erfahrung*)”¹⁴⁴. O que “vai de” até “à categoria mais ampla” são os entrelaçamentos da vivência (da solidão) do vestígio até à experiência mais ampla das

¹⁴³ BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.143.

¹⁴⁴ Nota do tradutor: BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. pp.271-272.

distâncias (compartilhadas), o que a aura impulsionaria como uma dialética das distâncias (percepção vibrátil).

1.2 Uma proximidade, escrita.

Só a minha própria imagem é que eu nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão atrapalhado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado de telas, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as trevas do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas cruas e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho de camurça, lançava uma sombra sobre as nuvens e as neves eternas ao fundo. Porém, o sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha.

Walter Benjamin

Para avançarmos um pouco mais sobre como a vivência (*Erlebnis*) de Kafka e de Benjamin, e a experiência (*Erfahrung*) de ambos, poderiam encontrar-se também elas entrelaçadas, regressemos ao caso exposto na epígrafe.

Trata-se de uma parte de um texto de Benjamin, retirada na versão da edição de última mão de *Infância Berlimense: 1900*, que o autor acabou por suprimir junto com alguns outros textos ou parte destes. Este corte substancial elidiu o trecho, mas este teria sido divulgado entre outras versões que Benjamin havia enviado a alguns conhecidos e amigos. No objeto perdido constaria, surpreendentemente, um “auto-retrato fotográfico”. Ao prosseguirmos no texto Benjamin diz:

Provém de um daqueles estúdios que, com seus bancos e tripés, gobelins e cavaletes, têm algo de semelhante a uma alcova ou a uma câmara de tortura. Lá estou eu de cabeça destapada, segurando na mão esquerda um enorme *sombrero* que deixo pender com uma graça estudada. A mão direita agarra uma bengala cujo castão se vê em primeiro plano, enquanto que a sua ponta se esconde numa ramagem de penas de avestruz que se derramam de uma mesinha de plantas. Bastante à parte, ao lado do reposteiro e com um vestido cintado, estava imóvel a minha mãe. Como um figurino de alfaiate, olhava para o meu fato de veludo

que, por seu lado, estava sobrecarregado de fitas e galões, parecendo tirado de uma revista de modas. Eu, no entanto, fico desfigurado pela semelhança de tudo o que me rodeia.¹⁴⁵

Ele surpreende, em primeiro lugar, enquanto auto-retrato, porque, como sabemos, Benjamin não costumava falar de si nem escrevia com o recurso da palavra “eu”, o que deixaria a parte biográfica em segundo plano, menos evidente, e menos “necessária”, mesmo tendo em conta a natureza desse projeto; em segundo lugar, por mostrar enormes semelhanças com o texto (mantido) sobre a fotografia de Kafka.

Essas passagens tão próximas, não poderiam ser ignoradas nem esquecidas aqui, justamente por revelarem parte do procedimento processual que Benjamin sempre entrelaçou em sua obra. Ora, se o escondeu uma vez mais, talvez o tenha feito para os mais distraídos, mas esse feito tornar-se-ia muito importante para aqueles que seguem os seus vestígios, especialmente se o entendermos enquanto um elemento operativo crucial nos seus procedimentos junto à linguagem, e sua problemática. Senão vejamos a pequena introdução ao texto da epígrafe:

Quis assim o destino que um dia se falasse na minha presença de gravuras de cobre. No dia seguinte, acororado debaixo de uma cadeira, estiquei a cabeça para fora e isso passou a ser para mim uma gravura de cobre.¹⁴⁶ Quando, desta maneira operava transformações em mim e nas palavras, fazia apenas o que me era permitido para assentar na vida. Ainda aprendi a tempo a mascarar-me de palavras que na verdade eram nuvens. Afinal, a habilidade de reconhecer parencas não é mais do que um resíduo da antiga obrigatoriedade de ser e comportar-me de modo semelhante. Eram as palavras que exerciam esse poder sobre mim. Não aquelas que me faziam imitar modelos de comportamento, mas sim, casas, móveis e roupas.¹⁴⁷

No que toca o auto-retrato em questão, Benjamin, quando criança, se misturava e confundia com tudo aquilo que o rodeava e isso, dizia, o desfigurava. Via-se por isso, como um molusco no interior de uma concha, esvaziada, essa concha que foi para ele o século XIX. Quando empreendia a tentativa de colocar essa concha no ouvido, o que escutava não era o barulho dos movimentos acelerados da cidade, nem o seu burburinho cotidiano, mas o som dos materiais que em potência a sustentavam: o ranger da madeira do

¹⁴⁵ BENJAMIN, W. “A *Mummerehlen*”. In: Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900. Trad. Isabel de A. e Sousa. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 1992. pp.145-48.

¹⁴⁶ Nota da tradutora: “não foi possível manter aqui o jogo de palavras que ocorre entre “Kupferstich” (gravura de cobre) e “Kopf-verstich” (ato de esticar a cabeça para fora).

¹⁴⁷ Idem p.145.

soalho, o crepitar das folhas das árvores nos jardins, que se interligam a uma lonjura e a viagens muito distantes do burburinho da cidade.

Perante os ruídos que soam como principais desafiadores da atenção, da imaginação e da ação, a criança que com eles se confunde, atribui-lhes não só todas as semelhanças como também quaisquer funções, a elas e a si mesma. A aparição e a desaparecimento destas imbuem-se transitoriamente em uma imagem alegórica, no movimento de ser e não ser, onde todas as coisas se revelam – ora como uma e a mesma coisa ora na disparidade de serem diversas. Como Benjamin dissera: “Eram as palavras que exerciam esse poder sobre mim. Não aquelas que me faziam imitar modelos de comportamento, mas sim, casas, móveis e roupas”, a criança poderia ser e não ser um livro de aventura, uma carteira, uma caixa de costura, para no final daí desencadear uma imagem, como aquela que aparecia no fundo do prato sempre que terminava de comer a sopa. Comia-a precisamente para que a imagem pudesse aparecer. Tornava-se necessário empreender o gesto repetitivo para que a imagem se revelasse uma vez mais, contra o esquecimento. O não querer esquecer seria equivalente a não querer perder a capacidade de se renovar com o próprio gesto. Ainda que pudesse parecer sempre o mesmo, existiria um distanciamento, no que toca o entendimento deste instante, pois ele difere do instante em que o gesto se repete sem que nele apareça algo de novo. Esta é a distinção, de atividade ou da inatividade da percepção diante do vestígio, enquanto possibilidade de aparição do novo: a reprodução voluntária de um gesto ou outro tipo de reprodução não inibem necessariamente o aparecimento de algo novo. À semelhança do jogo da criança perante a gaveta das meias, que enunciamos no capítulo anterior, uma vez que estas se encontravam sempre distantes, atrás de outras coisas, onde Benjamin fazia entrar a sua mão para se entregar de novo à mesma descoberta: na qual a forma e conteúdo seriam indissociáveis, que o invólucro e o interior seriam a mesma coisa, as meias. Esse desejo de revelação apareceria junto das palavras com um procedimento próximo.

Uma aproximação a tal semelhança foi-nos dada nesse pequeno e inexcedível texto suprimido, que seria um seguimento de um vestígio apreendido na imagem de Kafka, na qual Benjamin se encontrou tão próximo. Haveria de mergulhar nessa imagem porque ele já escrevera o texto do auto-retrato? Importa menos saber a ordem das proximidades e um pouco mais sobre a importância desse mergulho, que a memória pôde fazer valer contra o

esquecimento pessoal e também cultural. Olhar a fotografia de Kafka ou a de Benjamin quando crianças faria encontrar nelas uma correspondência, um traço comum aos dois autores – tenha o vestígio da fotografia de Kafka despertado essa imagem esquecida ou transformado esta, empaticamente, pela proximidade da recordação. Após o texto escrito, não se torna tão necessário precisar qual teria vindo primeiro. Em qualquer um dos casos, seguir o vestígio se tornaria o seu procedimento: uma vivência escrita por uma experiência comum.

O entrelaçamento entre uma vivência (individual) e uma experiência (coletiva), possivelmente mais durável, foi compartilhado através de uma escrita que os entrelaça: o legado e a arte de Benjamin.

2 Um encontro fotográfico

Nesta seção tentaremos ver se os entrelaçamentos entre aura e vestígio decorreriam em outro caso fotográfico, não tão próximo de Benjamin, através do qual pudéssemos testar a validade destes entrelaçamentos. Encontramos uma fotografia de Man Ray (pág. 100), feita a partir de uma obra de Duchamp. Essa testemunha um momento, diante do aparecimento de uma obra, portanto, anterior à sua exposição final e ao valor a ela associado.

Estes artistas, desde o início de suas experimentações, questionaram os limites da percepção, através de uma obra que em muito contribuiu para a atividade interpretativa – seus limites e limiares, que exploraram como meios indagadores e produtivos, para atingirem novas nuances perceptivas –, sobre os objetos e técnicas já difundidos, que compunham o início do século XX.

Esta fotografia foi realizada em 1920, poucos anos antes de Benjamin problematizar os conceitos aqui tratados, imediatamente antes da efervescência artística que haveria de se firmar como Surrealismo (termo que aparecera pelas mãos de Apollinaire em 1917 e sob um primeiro manifesto, de André Breton, em 1924). Benjamin viria a escrever o texto intitulado “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” em 1929. Benjamin conheceu indiretamente estes artistas e algumas de suas obras. Embora

não tenha escrito especificamente sobre o objeto fotográfico aqui tratado, existia uma proximidade entre Benjamin e estes autores através de amigos comuns, como Tristan Tzara e Aragon, que no início do século XX, problematizavam os interesses da fotografia, não comercial, e seus processos próximos da pintura.

Através deste instante fotográfico, tentaremos ver possíveis entrelaçamentos entre aura e vestígio, que decorreriam no seio da arte, como um procedimento processual e transformação da percepção, à semelhança dos que foram apresentados pelo nosso autor no interior da linguagem e da sua obra. E, como se tornaria viável estabelecer diferenças perceptivas – diante de um objeto artístico – usando para isso um meio de reprodução. Ou seja, um caso em que a fotografia poderia ser entendida como constitutiva de diferença e não do que vulgarmente haveria de ser associado a um, sempre igual, gesto repetitivo.

2.1 As obras e os autores

Duchamp

O Museu de Arte de Filadélfia tem a guarda da obra e no acervo de exposição, *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, nome pelo qual ficou mais conhecida a obra de Duchamp. Esta obra complexa foi elaborada entre 1912 e 1923, data em que Duchamp assumiria a sua incompletude para sempre.

No manuscrito 394, Benjamin ressaltaria sobre o autor:

Sua produção é muito pequena mas a sua influência é grande. Duchamp não pode ser identificado com nenhuma escola. Esteve perto do Surrealismo, é amigo de Picasso, mas foi sempre um individualista. A sua teoria da obra de arte, que exemplificou (mas não explicou) há pouco com uma série intitulada “*La Mariée mise à nu par ses Célibataires*”, é mais ou menos a seguinte: a partir do momento que um objeto é olhado por nós como uma obra de arte, não pode de modo nenhum assumir-se como tal. Por isso, o homem de hoje pode melhor reconhecer o efeito específico de uma obra de arte em configurações casuais do lixo ou do entulho, em objetos retirados dos seus contextos funcionais (...)¹⁴⁸

¹⁴⁸ O manuscrito encontra-se no comentário do tradutor J. Barrento. In *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 p.503.

Benjamin adiantava que estas novas formas, manifestas na arte, primeiramente por Duchamp, poderiam ter valor de diagnóstico, e ele estava certo, uma vez que se tornariam uma viragem na prática artística e uma dobra crucial na percepção – a partir dos objetos *readymade* e um novo olhar sobre os objetos comuns – que chegariam até à mais recente produção artística, mas já de uma forma assimilada, não tão polêmica quanto foram na época.

Retirar os objetos do meio de suas funções tradicionais seria uma nova forma de lidar com eles. Desviá-los de uma rota, meramente funcional, manifestava uma atitude artística que pretendia repensar os limites perceptivos que se impunham na trajetória da modernidade. Referimo-nos ao gesto artístico que pretendia encontrar nos objetos comuns, qualidades interpretativas que questionassem a percepção e não a oferecesse a priori, nos objetos expostos. *A arte pela arte* levava a grandes formulações sobre uma autonomia da arte, sobre a qual se questionaria uma percepção ativa, sem vínculo mágico, religioso nem partidário político. Mas, talvez fosse política desde o início a afirmação dessa autonomia, no sentido de que a arte podia vir a interagir no espaço da modernidade, diretamente na vida do homem moderno, uma vez que ela impelia a novos modelos interpretativos, modelos estes que agora dificilmente se fixavam. Assim, não se fixando excediam os pressupostos da arte, que agora se questionaria sobre os seus próprios meios, limites e limiares, o que contribuiria para novos estágios perceptivos – talvez se tornasse verdadeiramente política, nesse sentido de uma problematização para o melhor convívio das diferenças.

Duchamp e Benjamin, autores com vivências e legados tão diversos, aproximariam-se por um questionamento da percepção na modernidade: sobre as alterações perceptivas e a recepção das obras de arte, sobretudo, os modos de vida diante das grandes máquinas e dos novos materiais industrializados, que dirigidos para grandes produções e estruturas produtivas, não atendiam ao impacto destas com a vida. Como surgiriam singularidades perceptivas diante de uma produção massiva? Tratar-se-ia de repensar a experiência perceptiva possível, de olhar essas novas condições materiais de um modo tão diverso que elas não pudessem exercer uma força esmagadora sobre as singularidades perceptivas, que não se sobrepusessem a estas, ditatorialmente, mas que as valorizasse fora de um âmbito excessivamente funcional.

Haveria que se encontrar novos métodos para diferentes percepções, que permitissem aceder a novas experiências, ou pelo menos, que permitissem detectar as ameaças da experiência diante dos novos poderes de dominação, que se faziam sentir através de um espaço ocupado pela presença desses novos objetos que proliferavam diante de um espaço, mais diminuído, para a vida. Reinterpretar os objetos comuns, que inundavam a vida moderna, tornara-se um meio para que uma nova percepção sobre eles nascesse: ganhava-se uma distância (espacial e temporal) para a atividade perceptiva.¹⁴⁹

Nesse comentário crítico, Benjamin referia-se indiretamente ao seu próprio método – o que pensamos poder aproximá-lo de Duchamp, depois de Baudelaire – e que, no caderno N (1 a, 8, *Passagens*) apareceria descrito assim: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”¹⁵⁰ Trata-se do método de Benjamin mas poderiam ser palavras de Duchamp.

Benjamin ressaltava uma prática comum a alguns artistas e escritores – de Baudelaire no século XIX até aos Manifestos e práticas Surrealistas –, que pela experiência do choque, e após a Primeira Grande Guerra, haveriam de querer intervir diretamente pelos estados de uma percepção (deambulante, onírica, reminiscente) e desviar-se de uma tradição progressista – do choque e do esquecimento sucessivos –, através da arte.

Em certa medida a arte tornar-se-ia um veículo para novos pequenos choques, mas que, por sua vez, intercediam a favor de uma vivência mais durável – em detrimento de uma experiência, então entorpecida – através de uma consciência do seu próprio adormecimento. Talvez por isso, para Benjamin o “despertar”¹⁵¹ tornar-se-ia uma condição necessária para a sobrevivência da experiência, uma vez que esta definhava por vivências pouco duráveis, mas ainda possivelmente intensivas. A vivência da arte poderia fazer despertar, fazer estender o tempo desses instantes de despertamento, de modo que daí resultasse alguma coisa válida para uma experiência mais durável.

¹⁴⁹ Cf. o ensaio de Octávio Paz, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*.

¹⁵⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p.502.

¹⁵¹ Ao regressarmos ao caderno N, dedicado à Teoria do conhecimento, perceberíamos que ele é dedicado exclusivamente ao “despertar” da história, tal como as *Passagens* o seriam para o século XIX a partir do século XX.

Man Ray

O Museu Nacional de Arte Moderna (Centro Georges Pompidou, Paris), guarda, por sua vez, a fotografia de Man Ray intitulada *Élevage de poussière* ou Criação de poeira, de 1920¹⁵², que pretendemos ver um pouco mais.

Na *Carta de Paris*¹⁵³, encontramos uma citação de Benjamin sobre Man Ray, a propósito da contribuição de Aragon no debate realizado na mesma cidade, na qual Benjamin refere o autor como um “virtuoso da câmara”, que “consegue reproduzir os processos da pintura mais moderna”.

Man Ray foi um exímio explorador da fotografia e o seu legado vai desde experiências fílmicas, passando pelas máquinas óticas experimentais, construídas e manipuladas artesanalmente, até aos retratos de uma época, de uma comunidade artística ativa e ativista, portanto uma fotografia também “documental”, sem deixar perder o seu carácter experimental, o seu empreendimento artístico.

Ele documentara não só um período em Nova Iorque e Paris, para onde se mudaria em 1921, como também um conjunto de singularidades artísticas que interagiam entre si, promoviam transformações e as tornavam visíveis através da arte, influências notórias entre os autores. Mas, se a perda da experiência incluiria uma perda na relação com os objetos, isso incluiria inegavelmente a relação com as obras de arte, e assim perguntamos: somente os artistas e aqueles que a estes se ligavam, somente aqueles que lidavam diretamente com os processos artísticos e com as obras poderiam detectar essas contribuições? E, se cada um deles já se inclinava para uma ou outra forma de expressão e experiência, em que medida poderiam interagir efetivamente uns com os outros? Caberia ver melhor em que medida cada artista contribuiu na produção dos outros, e certamente Man Ray se destacaria por ter trabalhado com muitos outros. No caso que pretendemos apresentar, por um motivo evidente: ele participara do momento anterior ao surgimento de uma obra (de Duchamp) e registrara-o.

¹⁵² Da qual tanto quanto pudemos saber existe em uma tiragem de dez cópias a partir de uma versão de contacto realizada em 1967.

¹⁵³ BENJAMIN, W. *Carta da Paris*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.311.



Élevage de poussière, impressão fotográfica de 1920

A imagem a que nos referimos criaria um hiato espaço-temporal de uma obra, ainda em processo, processo longo uma vez que levaria alguns anos até se firmar enquanto obra. Ela mostraria um momento antecedente dessa obra, seria uma espécie de intervalo presentificado até hoje. Surgiria enquanto registro da manifestação nascente de uma obra esquecida, que se encontrava obscurecida pela ação do tempo e do pó depositado no chão de um ateliê. Então, o que tradicionalmente seria visto como uma segunda obra (a fotografia documental de Man Ray), sob este ponto de vista apareceria como primeira obra, uma vez que ela não reproduz nem traduz a obra de Duchamp, que viria a ser colocada de um modo diferente e só muito tempo depois.

Benjamin destacava o uso do lixo e dos detritos, sobre o uso funcional dos objetos, a fotografia de Man Ray antecipava-o e documentava-o em uma mesma imagem: uma obra de Man Ray sobre a “obra nascente” de Duchamp.

O olhar de Man Ray olhara aquele objeto esquecido e junto com ele uma nova obra fotográfica nascia: registro de um objeto que aparecia e do instante em que se revelava a

potência do novo.

2.2 Objeto perdido, objeto encontrado

Duchamp e Man Ray conheceram-se em 1913¹⁵⁴ e contribuíram mutuamente para o processo que cada um desenvolveria desde 1915, quando se tornaram próximos. Foram amigos, jogavam xadrez, fundaram o grupo Dada, criaram juntos mecanismos ópticos que Man Ray, formado em engenharia, aprendera desde novo, experimentava e aprofundava um questionamento sobre processos perceptivos: que sempre colocou em ação, à semelhança de Duchamp, e se pode testemunhar com o seu legado fílmico.

Em 1921, conheceram os processos, que fervilhavam entre as comunidades artísticas e desembocariam no designado movimento Surrealista. Juntamente com Katherina Dreier, constituiriam a *Sociedade Anônima* (Société Anonyme, Inc., Nova York) – que viria a ser a origem do primeiro museu de arte moderna americano. Juntos realizaram centenas de exposições e mostras itinerantes, publicações e projetos educativos experimentais, que contrastavam com o passado tradicional da arte (e com a visão de seus curadores, acadêmicos e historiadores), e fundaram um tipo de relacionamento direto com o “público”¹⁵⁵ que passava a ser efetivamente ativo.

Sobre os dois artistas e a contribuição de seus trabalhos para o encaminhamento da discussão das práticas artísticas muito foi escrito e amplamente estudado, mas o caso que tentaremos ver parece raro.

Este pequeno acontecimento nos daria uma possibilidade de aproximação ao próprio fazer artístico. Referimo-nos ao momento – que este objeto fotográfico pôde testemunhar e preservar até hoje como um novo olhar sobre um objeto de arte – na presença e participação de dois autores, que diante de um objeto esquecido e largado no chão de um estúdio veriam destacar-se um novo objeto, nele encontrado.

¹⁵⁴ Para situar um pouco melhor, o primeiro *readymade* assistido, “Roda de bicicleta”, data de 1913 (completaram-se 100 anos), ano da importante *Armory Show* que reuniu não só 1300 obras como 300 artistas europeus e americanos, entre eles, os mais inconformados com o ambiente artístico até aquela época, Duchamp estava presente e Man Ray veria a exposição. Ele se mudaria para Paris em 1921.

¹⁵⁵ Octávio Paz fez uma reflexão interessante sobre uma mudança, da noção de povo para a noção de público, que coincidiria com esta época. Cf. PAZ, O, 2012.

Havia anos que aquele objeto de vidro, já trabalhado, que viria a tornar-se *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, repousava no chão do ateliê de Duchamp. Sobre ele e sob o olhar ativo de Man Ray surgiria um outro objeto, não menos original, mesmo surgindo de um meio reproduzível.

Recapitulando, *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, uma das obras mais elaboradas de Duchamp, encontrava-se, há muitos anos, em segredo, no seu estúdio. Em certo momento Man Ray, que frequentava o ateliê e provavelmente já convivia com o referido objeto de vidro, encoberto pela acumulação de poeira, apreendera um novo olhar sobre ele. Com a sua câmera fotográfica registra-o em uma longa-exposição, sob a qual apareceria uma imagem: um novo ponto de vista e um novo objeto sobre aquele outro, exposto ao abandono.

Este procedimento revela-nos que uma obra de arte, assim como qualquer outro objeto comum, uma vez encontrado, seria passível de uma transformação perceptiva a qualquer instante. O que, através de uma fotografia deixaria de ser simplesmente um objeto largado ao esquecimento – no chão de um ateliê ou em qualquer lugar – para se tornar uma afirmação perceptiva, artística. Nesse sentido, podemos dizer que o objeto de Man Ray é anterior à obra final de Duchamp, que por sua vez teve um passado é, por isso, uma afirmação do passado. O que pode ser visto hoje como uma obra de arte é também o legado documental. Porque se instituiria primeiramente enquanto obra de arte (fotográfica), uma vez que daria a ver algo que só Man Ray e Duchamp teriam visto ali (porque a obra de Duchamp não existia ainda como tal) e só posteriormente revelaria sobre aquele objeto-obra um instante único ao qual este não poderia mais voltar, daí o seu valor documental.

Isso não diminuiria o interesse na imagem de que falamos nem o da obra de Duchamp. Pelo contrário, a imagem em questão seria uma expressão do momento anterior ao aparecimento da obra de Duchamp e para o qual talvez tenha mesmo contribuído. E por ela, talvez pudéssemos entender melhor aquele momento, de que nos falaria Benjamin (pela primeira vez na mesma década), em que o próximo e o distante teriam a mesma importância na imagem. A aura desse objeto nos toma, para torná-lo suspenso entre distâncias espaço-temporais, e aquela que se daria como obra autêntica hoje, existiria mais como vestígio daquele instante: o que não diminui seu teor aurático, mas simplesmente o transforma pela transplantação de lugar (do ateliê para o museu). E, se entendermos a obra

de Ray enquanto vestígio, este nos levaria uma vez mais à autenticidade de uma obra, que debaixo da poeira insistia em aparecer: o que a fotografia testemunhara, durante duas horas: uma duração necessária para o aparecimento daquela imagem, que se estenderia até outros tempos.

Com aquela *longa exposição* apareceria uma imagem: um novo ponto de vista, “posto a nu”, como tantos outros pontos de vista que se dariam conta de olhar através (do vidro transparente) da obra no museu, mas diferente destes que não deixam rastro desse olhar, Man Ray deixou-nos o seu. E o olhar dele testemunhou a obra antes da obra se eclipsar, porque no seu aparato final ela jamais retornará àquele momento. De qualquer forma ele faz parte da obra, do que a obra esconde, do seu caráter hermético que oblitera sobre um passado. Ou, talvez possa retornar um dia, se o museu cair em abandono e o pó encobrir de novo o mesmo objeto, se este perder sua “função expositiva” enquanto obra de arte em um museu.

No fundo, o olhar que olha – hoje – a obra através do vidro, encontra-se com a transparência, um vazio ao qual Duchamp remetia seus observadores, uma partilha no gesto por ele intencionado, através da obra. Mas a obra existe além da transparência e nesse sentido interrompe o vazio, existe fora de sua “função”. Na imagem fotográfica em questão não existe essa transparência – apenas a da lente da câmera de Man Ray –, mas existe saliência, a intenção do aparecimento de alguma coisa que existiria materialmente encoberta por uma fina camada de pó. Por torná-la irreconhecível ele exigiria um reconhecimento de outra transparência, camada que encobria a obra. Essa exigência é dada pelo trabalho da percepção.

Alguma coisa caíra em desuso e apresentava-se (apresentava-o), como uma cartografia através da qual não se conseguiria ler as coordenadas (não seria um mapa), mas que se faria sentir por essa fisicalidade das saliências. Que aparecem ao fim de um tempo diante da imagem: o que quer que tenha sido esquecido permanece submergido e latente. Uma prova de que a percepção veria o que não sendo visível totalmente poderia ainda assim manifestar-se, mesmo não vendo o que provocaria tal manifestação. Uma distância não intransponível, uma vez que a cada manifestação de limites (uma maior proximidade levaria a uma nova lonjura) poderia desencadear uma transponibilidade: dos limites da obra fotográfica para os limiares perceptivos.

Aquela duração (de duas horas) tornara visível e sensível a permanente acumulação de pó (anterior e durante as duas horas). O objeto e o pó existiam concomitantes à ação do esquecimento que seria interrompido e registrado na imagem de que falamos. Se tratando de Duchamp não seria um desleixo sobre o objeto, mas talvez um esquecimento propositado, operativo, uma vez que se encontrava parcialmente visível, ao qual ele poderia regressar para trabalhar em qualquer momento. O esquecimento pode ser um elemento operativo fundamental para a atividade artística, na medida em que se torna necessário esquecer e abandonar todas as funções conhecidas dos objetos para que deles nasçam outras formas e experiência. Esse é o tempo de um ateliê: aquele que faz esquecer para que daí possa nascer algo de novo. Um tempo, por vezes, secreto. Como o foi para Duchamp que, durante mais de 20 anos, se dedicou à elaboração de *Étant donnés*, obra máxima do trabalho secreto do artista.

No caso que destacamos, logo após a referida fotografia, Duchamp voltaria a trabalhar na obra, desenterrando-a das camadas de poeira acumulada naquele espaço ao longo do tempo, fixaria uma parte desse resíduo e emoldurara-a. O objeto de vidro ganharia vitalidade e uma posição vertical: a sua condição expositiva final. Esse pó seria assim mantido alegoricamente na obra, mas o que o testemunhara (em ação) fora aquela fotografia. E talvez porque a imagem fotográfica agora existisse, ele pôde finalmente expor a obra sem que esta se fixasse com uma finalidade. A imagem tornara-se um gesto, que registrara uma noção diferente de tempo; o período necessário até que uma obra rompesse do esquecimento: o instante em que se afirma. A poeira marcava a passagem do tempo comum – mais do que um relógio poderia fazer – pela acumulação contínua de pó e afirmava cada vez mais aquele objeto que renascia. Quanto menos visível o objeto se tornava mais se afirmava (uma latência que anunciava uma nascença).

A obra de Man Ray mostra-nos uma condição diversa da obra final de Duchamp. E nesse instante tudo mudaria, já que o valor documental da obra se transformara também em uma obra que remetia ao tempo anterior de uma outra. Se o objeto não tivesse sido exposto, a imagem nos indicaria que a qualquer momento ele poderia aparecer, ou que subsistiria ainda diante daquelas condições. Mas, já com o objeto exposto, ela nos permite perceber um tempo e um espaço relevantes ao teor da obra de Duchamp. Aquela imagem nos remeteria a um reencontro com a obra, que talvez esta tenha ocultado e reenvia-a a um

retorno: ao presente da imagem.

2.3 O presente da imagem

Élevage de poussière, nome atribuído por Duchamp à fotografia de Man Ray – e o que poderia fazer considerar sobre uma obra comum –, surge como um ponto de vista de cima sob um recorte horizontal, um detalhe, um fragmento selecionado sobre *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*. Mas, para um olhar desavisado pode parecer uma vista aérea de uma cidade soterrada, desertificada ou simplesmente esquecida, abandonada.

Após a intervenção perceptiva de Man Ray sobre a obra de Duchamp, esta seria levantada e colocada verticalmente, condição expositiva e museológica, que manteria até hoje. De Octávio Paz¹⁵⁶ a José Gil¹⁵⁷ muito se refletiu sobre esta obra complexa e sobre a fuga de sentido diante dela; o confronto das múltiplas interpretações dos observadores, o convívio da sua própria imagem refletida na obra de vidro. Mas existe aquela outra imagem e por ela podemos aproximar-nos do momento em que um ponto de vista aconteceria de uma maneira mais improvável e inacessível. Porque aquela imagem fixou um momento (um tempo e espaço no presente já passado), ela colocaria aquela obra em uma pré e uma pós-história. Algo que nem sempre seria possível em um museu, se este se dirige a um eterno futuro.

Porque a imagem fotográfica marcaria um determinado tempo e espaço de determinado objeto, ela tornaria possível que um objeto perdido não perdesse inteiramente o momento registrado e, sendo vista posteriormente, tornar-se-ia uma imagem vibrante entre distâncias espaço-temporais. Aquele que a percebe não sabe determinar de que tempo e espaço se trata, ainda que se deem indicações sobre o lugar, data, ou títulos no caso de algumas obras de arte.

A primeira-segunda obra levar-nos-ia a questionar o lugar da fotografia para a

¹⁵⁶ Ver o brilhante texto intitulado “Marcel Duchamp ou o castelo da pureza”, de 1968, no qual apresenta o “Mito da crítica e a crítica do mito” a partir do *Grande Vidro*. (Ed. Perspectiva. São Paulo, 2012).

¹⁵⁷ Sobre o olhar do espectador e as quatro dimensões da mesma obra, ver o texto de José Gil intitulado “Transformações da aura - Duchamp”, de 1996. (Ed. Relógio D’Água. Lisboa, 1996).

atividade da percepção na relação com a obra de arte e indicava-o como espaço de uma percepção ativa, e não apenas como uma simples dobra da obra crítica de Duchamp. E tornar-se-ia também um elemento de sobrevivência uma vez que a fotografia pode testemunhar estados e acontecimentos efêmeros, artísticos ou outros. Mas, neste caso, ela seria testemunho de um tempo antecedente da obra e tornar-se-ia também uma obra presente por ter desencadeado distâncias diversas sobre um objeto transformado posteriormente.

Esse questionamento aproximar-se-ia do que estudamos em Walter Benjamin, sobre quanto a relação aurática procede sobre todas as coisas e não somente sobre as obras de arte. Agora, a questão seria saber se a aura poderia subsistir aos processos instaurados pela fotografia, enquanto um vestígio que, ali apresentado, a re-instauraria enquanto experiência perceptiva singular sobre uma obra já existente no espaço coletivo: uma sobrevivência aurática, pela transformação da experiência do objeto (através da vivência e o olhar de Man Ray). Sob essa fotografia sobreviveria ainda um olhar anônimo: a coletividade dos possíveis olhares sobre ela.

Sabemos que o primeiro olhar partiu de Man Ray sobre a obra de Duchamp, mas o olhar do seu autor seria afetado e transfigurado pela visão do primeiro, através do surgimento daquela imagem, que reservaria e legaria um ponto de vista diferencial até então não perceptível. Um ponto de vista que nos apresentaria aqui e agora uma (idéia) crítica e uma redenção material da obra que nunca se daria por inteiro no instante perceptivo do museu, se não seguirmos através dela até a uma pré-história. No sentido em que não é possível a partir deste reconstituir aquele outro momento em que a obra apareceu pela primeira vez. O que não quer dizer que ela perca a sua autenticidade, pelo contrário: é porque ela se mantém no mesmo lugar que, a partir deste, muitas outras percepções podem configurar-se na diferença. Mas a mesma obra que se encontra hoje debaixo das luzes do museu outrora se viu debaixo do pó, e sobrevivente, entre algo que se via e não via, foi impulsionada por um gesto que a compreendeu entre distâncias naquele instante. Nesse sentido a imagem aproxima o nosso olhar ao de Man Ray e ao de Duchamp, o que talvez possa revelar um pouco mais sobre uma percepção de uma obra sobre a outra e ao gesto artístico aí compreendido.

Sabemos onde se encontram hoje as duas obras (tão longe uma da outra), sabemos

ainda que elas não se comunicariam senão remetendo a atenção para o instante em que existiram um dia frente a frente: origem da obra e instante fotográfico coincidentes. É sobre outro olhar possível, no presente – que nos olha e de onde nos olha –, que gostaríamos de pensar. Esse olhar é o daquele instante preciso em que as obras se tocaram à luz da mesma imagem: onde aconteceria o momento fotográfico, o que dele perdurou até aqui, enquanto instante da produção artística. Mas para isso precisaríamos entendê-las enquanto vestígios. Ao fazê-lo, chegamos àquele momento autêntico: em que a obra aparece pela primeira vez para aquele que a observa (em diferentes condições perceptivas).

A modernidade, segundo Octavio Paz, “está condenada a destruir-se a si mesma; para ser, para afirmar sua modernidade, necessita negar o que ainda ontem era moderno. Necessita negar-se a si mesma”. Ver-se-ia por isso, na necessidade de procurar atingir um novo entendimento da história (o que nela estaria ainda por ver, um porvir da própria história, em estado latente e sobrevivente), para que esta não se cumprisse em uma mera “mortalidade”, ou ainda em uma mortificação perceptiva.¹⁵⁸

Um olhar que encontrou na obra um objeto fotografável conservou um lugar propício e diferencial, que se abria, como um hiato, diante do objeto de Duchamp, e permite-nos ainda, daqui, olhar por cima de uma obra (vertical) que se estendeu um dia horizontalmente. O que seria possível pelo presente na imagem fotográfica.

Não se trata de um horizonte fechado, mas de uma horizontalidade aberta, que se apresentaria diante da vivência e seria percorrida por *aquela que olha e no olhar* em perspectiva diferencial sobre uma obra (entendida hoje verticalmente) e sobre a qual se caminharia junto com o olhar. Seria possível hoje caminhar assim sobre o *Grande Vidro*? Ou, as camadas (os seus reflexos espelhistas) nos fariam retirar outras imagens sem *punctum* (sem ponto de vista, diferencial, demarcado) contendo apenas a presença daquele que chegou até à obra como a um objeto (objetivo) final?

Duchamp deixou claro que a obra de arte não seria o fim, mas antes o exercício de liberdade do qual ela resultaria¹⁵⁹.

A obra fotográfica de Man Ray parece fazer olhar de cima (mesmo se vista

¹⁵⁸ Cf. PAZ, O. “Marcel Duchamp ou o castelo da pureza”: São Paulo. Ed. Perspectiva, 2012. p.75.

¹⁵⁹ Cf. Duchamp no pequeno ensaio intitulado “O ato criador”.

verticalmente) e é vista desde baixo por uma outra obra sobrevivente, que só apareceria depois de um tempo, quando em profundidade procuramos abarcar o próprio relevo do desenho da obra sob o pó. Como abarcar um tempo pré-histórico (através) de uma obra, se ela pertencer a uma história perecível e a sua afirmação for a morte das outras anteriores? E, ao desconsiderarmos o passado, como poderíamos estabelecer alguma validade diante do presente? Ou, o que se tornaria válido no presente se entendêssemos este sem vínculo algum ao que o antecede? Esquecer totalmente as inferências do passado seria uma forma de desvincular-se do presente, que por sua vez desvincularia o futuro. Então, perguntamos, por que fazer outras e novas coisas?

Parece necessário desenterrar com o olhar e entrar ali. Sabemos que a fotografia manterá o mesmo ponto de vista: um eterno presente, que por lembrança nos faria não mais repetir determinados objetos. De nada nos valeria tentar encontrar *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro* na fotografia de Man Ray, pois é sempre uma outra condição da obra que se olha, e isso a valoriza. Existe um processo diferencial de desvelamento (incrivelmente próximo ao da obra), que em não se revelar totalmente faz perceber o próprio olhar que tenta ver mais um pouco. Pergunta e responde José Gil: “O que é o *Grand Verre*? A construção visível deste trajeto instantâneo do olhar.”¹⁶⁰ Ao que acrescentaríamos: a fotografia, anterior, de Man Ray, igualmente o indicara.

A poeira aparece como um vestígio, signo de transformação espaço-temporal. O olhar parece dirigir-se para o interior dessa geografia empoeirada como em uma cartografia de um lugar desconhecido ao qual se pretende adentrar. Acontece que esse lugar desconhecido já existia e o pó seria a prova cabal de sua existência anterior. Como sabemos tratar-se de uma imagem fotográfica, procura-se uma aproximação ao instante do aparecimento da obra; antes que esta se desse à posteridade, questiona-se sobre aquilo que se encontraria debaixo dos cotões de pó. Aquilo que se desconhece e que parece pronto a emergir à superfície visível tornara-se silenciosamente sensível. Sabemos ainda que se tratou de uma *longa exposição* fotográfica, o que nos remete a uma outra noção de instante e, por isso, também a uma outra consideração sobre o tempo ali decorrido – que uma imagem pode fazer durar. Mas, não uma imagem qualquer. Trata-se de uma imagem que

¹⁶⁰ GIL, J. “Transformações da aura – Duchamp”. In: *A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia*; Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Ed: Relógio D’Água, 1996. p. 78.

anuncia uma cartografia desconhecida, como para o olhar estrangeiro a primeira visão anuncia uma nova cidade. Esse olhar estrangeiro vê pela primeira vez o que para os seus habitantes se acoplou no hábito e perdeu, por isso, o viço da novidade. Então, a manifestação desse olhar seria, também para aqueles que perderam o fulgor perceptivo, uma nova oportunidade de interpretação dos objetos perdidos, expondo o hábito, através de outros objetos possíveis. Entre ver e não ver, o olhar estrangeiro dinamiza uma potencialidade perceptiva, anterior a uma força dialética manifestada posteriormente, depois de conhecidas, percorridas certas distâncias. Uma atividade que Benjamin bem conhecia¹⁶¹ e para a qual precisou invocar “imagens de pensamento” e as imagens da infância.

Aqui, o tempo fotográfico é visivelmente o de uma não-ação, por relação ao que se via e não via, atividade oscilante que se expõe no presente. Mesmo que não se torne visível para todos, torna-se visível para aqueles que se questionam sobre o meio e procuram saber um pouco mais sobre a relação da íris com a câmera e o que esta torna visível diante de determinadas condições perceptíveis.

O processo, do plano tridimensional que se apresenta bidimensional (condição que a pintura buscava ultrapassar havia muitos séculos, veja-se o imenso tempo e trabalho dedicados ao entendimento da perspectiva), se revelaria em perspectiva. Neste caso, hoje evidente, segue um olhar que olha de cima, mas que se apresenta como frente-a-frente com uma obra verticalizada. Queremos dizer que a sua condição tridimensional se apresenta mais visivelmente na fotografia que uma condição imagética bidimensional que o objeto no museu parece provocar ao olhar que o vê à primeira vista bidimensional. Tratar-se-ia de uma posição do olhar a partir do qual se instaura a redenção daquele que olha, e que também se vê olhado por aquilo que fotografa – referimo-nos ao olhar que a obra devolve àquele que nela se demora, como Benjamin tão bem apresentou: alguém que nos observa (em silêncio) e sem que o saibamos nos levaria a levantar a cabeça e verificá-lo verticalmente. Nesse movimento que vai de uma horizontalidade para uma verticalidade algo acontece: a diferença estabelecida, no hiato entre procurar e ter já encontrado (ou esquecido e posteriormente lembrado).

¹⁶¹ *Rua de mão única* seria um dos casos dedicados ao pensamento do estrangeiro, à percepção diferencial do olhar cotidiano de seus habitantes. Mas também o era, em certa medida, o trabalho crítico sobre o drama trágico alemão ou a imagem do *flâneur* no seu estudo sobre Baudelaire perante a capital do segundo império.

Existiria uma proximidade que levaria ao caminho de uma lonjura e outra que seria satisfeita através da obra. O fato da imagem não revelar propriamente a obra, o objeto perdido, faz empreender um caminho para descobri-lo. Aquele que se encontra com a obra no museu de Filadélfia poderá sair convicto de ter visto inteiramente a obra, porque isso é prometido na sua “exposição” e entender o seu valor por aquilo que dela alcançou. Na fotografia de Man Ray, pelo contrário, nada sendo prometido promoveria uma procura perceptiva e um caminho percorridos entre as distâncias: do observador e o objeto, soterrado, a ser desenterrado.

Diante das duas obras permanece um caráter enigmático (atividade da procura). Mas, nenhum elemento diminui a força daquelas camadas de poeira que como um véu se sobrepõem ao estado da percepção, e incumbem-nos na tarefa de aproximar e percorrer uma distância. A proximidade dá a distância e um caminho a ser descoberto (que atingirá uma nova lonjura). Isso reforça o caráter enigmático da aura, mas ainda o processo de distanciamentos, que operam junto do trabalho dos artistas, potencialmente comum a todos os que se questionem sobre a percepção e possam deixar seus testemunhos através de um fazer artístico.

Conclusão

A vivência da arte

Os processos artísticos e os modos da percepção aproximaram-se nesta época: ambos, exercícios de transformação perceptiva e criação de uma distância operativa. No texto de 1929 sobre o surrealismo, Benjamin diz:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente. (...) Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez.¹⁶²

O grande mérito do surrealismo dirigiu-se sobre a percepção. Sobre o que através dela passa, imagens que vão e voltam, e sobre a diluição entre o passado e o presente. De modo que passado e presente legariam suas importâncias sob uma experiência de passagem, de transformação e de uma vivência assumida com todas as possíveis contradições, mas especialmente as mínimas diferenças que se manifestam.

O processo experimental de Man Ray aproximava-se, em larga medida, de certos procedimentos da escrita – a condição fotográfica seria uma inscrição da luz –, no modo da

¹⁶² BENJAMIN. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). pp. 22-23.

maior proximidade possível: o que se apresentava ainda como uma grande distância sobre as outras imagens do pensamento ou do sonho.

Pensemos na escrita automática, exercício amplamente experimentado pelos surrealistas e que inspiraria tantos outros artistas e gerações, posteriormente.

A escrita automática permitiria referir que o elemento de proximidade – o vestígio – não se esgota, e por isso poderíamos afirmar que não existe a proximidade plena da escrita, assim como também não existe a absoluta distância daquilo sobre o qual se escreve e inscreve. Pelo que seríamos levados a concluir uma vez mais que a aura não desaparece totalmente, assim como poderia regressar a qualquer momento à instância perceptiva. Benjamin sabia-o, explanou-o com um imenso trabalho sobre Baudelaire e através do que designou por imagem dialética. Sobre ela refere, ainda no caderno N (2a, 3):

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.¹⁶³

A imagem opera através da memória e da linguagem de um modo que interrompe o tempo linear que interliga o que passou ao que agora decorre. Ao fazê-lo, faz corresponder uma imagem do passado a conexões (dialéticas) na linguagem: um agora, no porvir. Isso seria a autenticidade da imagem e a da própria linguagem, porque faria aparecer correspondências singulares enquanto imagens que “saltam”: entre o seu aparecimento e desaparecimento e disso algo se fixaria, pela existência da linguagem – o lugar que abrigaria tais imagens.

Sobre a importância deste entendimento e de um possível relacionamento entre ele e alguns pressupostos metodológicos dos surrealistas para uma aproximação com a obra do nosso autor, precisamos citar Kátia Muricy, que o entendeu de uma forma elucidativa. Diz-nos ela:

¹⁶³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006f. p.504.

A inspiração metodológica explícita do *Livro das Passagens* é a técnica surrealista da montagem na redação do texto, onde o uso de citações dos mais diversos autores, de domínios do conhecimento heterogêneos, é a regra. (...) Mas esta opção não é um mero recurso estilístico. Está, ao contrário, diretamente relacionada com os pressupostos epistemológicos de Benjamin, com suas preocupações a respeito da forma de exposição do pensamento e, mais fundamentalmente, a respeito da linguagem. (...) O que caracteriza esse conhecimento é o abandono do conceitual na proposta de um pensamento por imagem.¹⁶⁴

A imagem dialética (na imobilidade, que vislumbra aquilo que “salta”) irrompe sobre um passado em um instante, entrelaçando os diferentes tempos, como um relâmpago, para usarmos um termo específico que Benjamin traria para entendê-lo. Ora, o instante do relâmpago é uma marcação sobre o agora, de um outrora distante, que não se apresenta enquanto um passado, x ou y, mas enquanto um conjunto de imagens presentes. Embora possa existir um motivo que faça despontar o relâmpago aqui e agora, este não se esclarece, manifesta-se simplesmente. A imagem dialética libertaria duas noções de distância para a qual não se estabelece exatamente um conceito, mas antes uma operabilidade através de tais imagens que convocam distâncias diversas e sobre as distâncias percorridas poderá existir determinado conhecimento. O outrora e o agora não seriam o passado-presente, porque não saberíamos dizer qual passado e que presente, mas os indefinidos *outrora* e *agora* se misturam e entrelaçam em alguma coisa palpável, que através de uma imagem pode ser passível de aproximação a um presente-passado: na escrita, na linguagem ou, no caso, na imagem fotográfica.

Uma imagem evoca uma cartografia para o olhar que olha sem compreender e que se lança, por assim dizer, em uma aventura por uma maior compreensão – dada por último na experiência empreendida (no olhar, na cartografia e na aventura). Seja uma cidade ou um rosto, o que aparece ao olhar surrealista aparece desfigurado, algo que Man Ray e Duchamp sabiam desde cedo e talvez por isso mesmo não possamos dizer que foram dadaístas ou surrealistas, pois o que estava em questão era justamente a impossibilidade de fixar a experiência em um ou outro “título”, mas fazer jus à própria criação artística: em uma distância operativa que levaria a fazer outros e novos objetos que dessem conta da própria surrealidade presente na modernidade e uma contínua interrupção da vida.

¹⁶⁴ MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999. pp. 219 -223.

Compreenderíamos assim, quando Benjamin se referindo a Apollinaire e a Breton, diz:

No centro desse mundo de coisas está o onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das massas, o nosso próprio destino. (...) Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que essa é a sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera de festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da embriaguez. (...) De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.¹⁶⁵

Haveria que citar todo o texto de Benjamin, e não parafraseá-lo, especialmente o seu final, em que apresenta explicitamente o que o movia no ano de 1940: uma outra concepção da história e da própria arte, onde a função política que se apresentava aos artistas em questão (tratar-se-ia até de fazer interromper a sua “carreira artística” se prosseguíssemos no seu texto), “uma parte essencial dessa função”. Qual função? A de entender a assunção de uma arte proletária, pessimista, e menos uma outra, otimista, dos artistas de origem burguesa, em favor de imagens dialéticas vibráteis, que “soariam durante sessenta segundos, cada minuto”: uma politização da arte contra uma estetização da política, como finalizaria Benjamin o texto sobre a obra de arte.

Debaixo da poeira registrada pelo olhar e pela mão de Man Ray, naquela imagem retirada do ateliê de Duchamp, existia uma obra, e uma ainda-não-obra, que continha em si a marca de uma liberdade que o espaço do mercado da arte aniquilaria, se a entendermos enquanto mercadoria – e que lhe retira o seu caráter e a força interruptiva –, que por ela em certa medida ainda existe. O que a fotografia poderia enfim fazer remeter – o momento

¹⁶⁵ BENJAMIN. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). pp.26, 32, 33.

antes da queda –, e que fez sobressair no espaço cotidiano enquanto salto: uma imagem que não permite fixar sentido, nem uma única interpretação – mesmo sabendo do que ali se trata, esta não deixaria de nos surpreender. O que diríamos ser um mapa aberto foi marcado no interior de um espaço fechado, desenhado no ateliê de Duchamp (um lugar na rua 15), assim redimido contra o esquecimento; um instante que se tornaria mais longo do que o instante primeiro e se interligaria, como um vestígio, à origem e ao traço aurático. O que um museu presume apresentar e que sem querer algumas vezes suprime.

Para finalizar regressamos a Benjamin que nos disse:

Em toda a obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.¹⁶⁶ (N, 9a, 7)

Por que Man Ray um dia ousou penetrá-la, a aragem do amanhecer apareceu e com ela uma nova perspectiva: uma nova aurora sobre um objeto esquecido e muitas outras perspectivas pelo que através dessa imagem se viria a encontrar. A imagem tornava-se obra: uma vivência da arte que sobreviveria a partir desta enquanto um gesto perceptível.

¹⁶⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006f. p. 516.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Primária

BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.

_____. “Rua de sentido único”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

_____. “A Mummerehlen”. In: *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Isabel de A. e Sousa. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 1992.

_____. “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004c.

_____. Comentário de “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Comentário e Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004d.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004e.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “A pequena história da fotografia”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

_____. “Carta de Paris”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

_____. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006c.

_____. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: *A modernidade*. Trad.

João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006d.

_____. “Parque Central”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006e.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006f.

_____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. “Experiência e indigência.” In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010a.

_____. *Briefe*. 6 volumes. Org. Arquivo Theodor W. Adorno. Frankfurt: a.M., Suhrkamp, 1995-2000.

_____. *Briefe* (2 Bde.). Org. Gershom Scholem e Theodor W. Adorno. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978.

_____. *Gesammelte Schriften*. 7 Volumes. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

_____. “Brinquedos Russos”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

_____. “Canteiro de obras”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

_____. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. “Sobre a imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Lescov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2013.

Bibliografia secundária

ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1997.

ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Ouro Preto: Tessitura, 2009.

AGAMBEN, G. *Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940”. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BARRENTO, J. “Walter Benjamin: o método: labirinto e transparência”. In *O género intranquilo - anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Ed. Dafne, 2011.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

GIL, J. “Transformações da aura – Duchamp”. In: *A imagem nua e as pequenas*

percepções – estética e fenomenologia; Trad. Miguel Serras pereira, Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1996.

GINZBURG, J. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. In: SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia” In: *Benjamin e a obra de arte (técnica, imagem, percepção)*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

JAUSS, H. R. " Trace et aura. Remarques à propos du *Livre des passages* de Walter Benjamin". In : *Trivium*, 10–2012, [En ligne], postado em 30 de março 2012. Versão disponível em <http://trivium.revues.org/4132> Consultado em : 10 de setembro de 2012.

KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

LOWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

MOLDER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

_____. *Semear na Neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa. Relógio d'água, 1999.

_____. *Matérias Sensíveis*. Lisboa. Relógio d'água, 1999.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NOVAES, Aduino (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Bernardo. *Olhar e narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória: Edufes, 2006.

_____. “Baudelaire, Benjamin e a arquitetura d'As flores do mal”. Revista eletrônica “Alea”, volume 9, 2007.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CONNELSEN, Elso. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2010

PALHARES, Taísa. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda,

2006.

PERRET, Catherine. *Walter Benjamin sans destin*. Paris: La Difference, 1992.

RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur: Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier, 1997.

ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.

ROSENZWEIG, Franz – L'étoile de la rédemption, Trad. A Dercsanki e JL Schlegel. Paris: Seuil, 1982.

SARLO, Beatriz. "Pós-benjaminiana" In: *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*". Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012.

SCHOLEM, Gershom. *História de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Correspondência (1933-1940)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SERRA, Alice. "O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*". In: *Cadernos Benjaminianos*, nº4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011.

SZONDI, P. "Esperança no passado - sobre Walter Benjamin". In: ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Tradução de Luciano Gatti. Ouro Preto: Tessitura, 2009.

TIEDMANN, Rolf. "Introdução". In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Bibliografia complementar

ARTAUD, A. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa. Ed: Assírio & Alvim, 2004.

- BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1996.
- _____. *O Spleen de Paris*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991
- _____. “A apologia da paisagem e a crítica do retrato”; salão de 1846, “Da paisagem”; salão de 1859, “A pintura”, “O retrato”. In: *A pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- CELAN, Paul. “Fuga da morte”. In: *Quatro mil anos de poesia*. Org. J. Guinsburg e Zulmira Ribeiro Tavares. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- DUCHAMP, Marcel. “Creative Act”. In: LEBEL, R. *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books, 1959.
- FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar” In: *O belo autônomo - textos clássicos de estética*. Trad. Ernani Chaves. Org. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: ed. Autêntica e ed. Crisálida, 2012.
- KAFKA, Franz. *Parábolas e Fragmentos*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.
- _____. “O artista da fome”. In: *Franz Kafka essencial*. São Paulo: Ed. Penguin Classics / Companhia das letras, 2011.
- LEIBNIZ, G. W. *Monadologia*. Ed. Nolen [1881]. Versão disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/Monadologie/%C3%89dition_Nolen_1881 Consultada em: 19 de junho de 2012.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.