

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Ana Cristina Bartolo

**Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de
imagem dialética a partir de Walter Benjamin**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Março 2016



Ana Cristina Bartolo

Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Roberto Corrêa dos Santos

Instituto de Artes - UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 31 de março de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora

Ana Cristina Bartolo

Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela UERJ (1999), com pós-graduação em Fotografia: Imagem, memória e comunicação (UCAM, 2010). Especialista em pesquisa iconográfica e elaboração de conteúdo para desenvolvimento e produção de projetos institucionais, cinema, TV, vídeo, exposição, programação gráfica e editorial.

Ficha Catalográfica

Bartolo, Ana Cristina

Como um relâmpago : uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin / Ana Cristina Bartolo ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2016.

120 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Imagem dialética. 3. Walter Benjamin. 4. Constelação. 5. Lampejo. 6. Imagem poética. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Joana

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Rosana Kohl Bines, pela escuta generosa, pelas palavras exatas e pela confiança.

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

Aos professores que me acompanharam no mestrado: Eneida Leal Cunha, Fred Coelho, Marília Rothier Cardoso, Izabel Margato e Pedro Duarte.

À Adri, amiga e companheira de mestrado.

À minha família.

Ao Wu Jyh Cherng, pela régua e compasso.

Ao Milton, pela travessia.

Resumo

Bartolo, Ana Cristina; Kohl, Rosana Bines (orientadora). **Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2016. 120p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação reflete sobre uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo, tendo como elementos condutores as noções de “lampejo” e de “constelação”, utilizadas na definição de *imagem dialética* de Walter Benjamin. O trabalho é dividido em duas partes, na primeira os termos metafóricos “lampejo” e “constelação” são desdobrados em algumas das suas acepções na obra benjaminiana e, na segunda, se estabelece um diálogo com os elementos teóricos, anteriormente desenvolvidos, a partir de um pequeno conjunto de objetos singulares: um poema, uma imagem conceitual e algumas imagens plásticas.

Palavras-chave

Walter Benjamin; *imagem dialética*; constelação; lampejo; imagem poética.

Abstract

Bartolo, Ana Cristina; Kohl, Rosana Bines (Advisor). **In a flash: an approach to the concept of dialectical image from Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2016. 120p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This essay reflects a conceptual image associated with the dimension of time and has as conducting elements the notions of “Flash” and “Constellation” used in the definition of the dialectical image by Walter Benjamin. This paper is divided in two parts: in the first, the metaphorical terms "Flash" and "Constellation" are deployed in some of their meanings in the Benjaminian work and, in the second, establishing a dialogue with the theoretical elements, previously developed from a small set of unique objects: a poem, a conceptual image and some plastic images.

Keywords

Walter Benjamin; *dialectical image*; constellation; lightning flash; poetic image.

Sumário

1. Introdução	11
2. Primeira parte – Imagem-constelação	14
2.1 Lampejo	15
2.1.1 O projeto <i>Passagens</i> de Walter Benjamin	15
2.1.2 Lampejo 1- “Imagem é dialética na imobilidade”	17
2.1.3 Lampejo 2 - Como um relâmpago	21
2.1.4 Lampejo 3 – O som do trovão	22
2.1.5 Lampejo 4 – As ideias e as constelações	27
2.1.6 “Epistemologia poética”: despertar e encontro	30
2.1.7 Lampejo 5 – Luzes da cidade	40
2.2 Constelação	44
2.2.1 Constelação 1 – “Imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”	44
2.2.2 Constelação 2 – Tempo de agora	50
2.2.3 Constelação 3 – A metáfora	53
2.2.4- Constelação 4 – Imagem do passado	55
2.2.5 Constelação 5 – O leitor de constelações	64
2.2.6 Constelação 6 – <i>Passagens</i> , montagem, fragmentos, citações	67
3. Segunda parte – Campos elétricos	72
3.1 O <i>punctum</i> da imagem	73
3.2 Uma leitura do <i>Poema Sujo</i> de Ferreira Gullar	81
3.3 Pequenas considerações sobre algumas imagens	98
4. Conclusão	111
5. Referências bibliográficas	114

Lista de Figuras

Figura 1- RIO BRANCO, M. Entre os olhos, o deserto. 1997. I fot, color, Instalação audiovisual	98
Figura 2 - DIAS, A. Project for The Body. 1970. I óleo sobre tela, 2 x 6m, Coleção Daros América Latina, Zurique	98
Figura 3 - RIO BRANCO, M. Entre os olhos, o deserto. 1997. I fot, color, Instalação audiovisual	101
Figura 4 - GAUTHEROT, M. Congresso Nacional em construção. c.1958. I fot, pb. Coleção IMS	106

*Admirável
Aquele que diante do relâmpago
Não diz: a vida foge*

Matsuo Bashô

1 - Introdução

Esta dissertação reflete sobre uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo a partir do conceito de *imagem dialética* proposto por Walter Benjamin. Como elementos condutores dessa reflexão, utilizamos os termos “lampejo” e “constelação”, apresentados na formulação deste conceito.

O que designamos como lampejo, nesta pesquisa, é uma imagem capaz de acionar a percepção de um tempo não cronológico. Imagem errante que atravessa os tempos, como um rastro, uma sobrevivência, um desejo de existir e que pode irromper como um lampejo do céu escuro da memória e do acaso. É uma imagem do tempo, da vida dos homens, intempestiva para quem estiver desperto para recolhê-la.

O desafio, ao tratar da imagem como lampejo, é seguir carregando uma luz fugaz, a vibração luminosa de um instante, correndo o risco de chegar ao final com um punhado de cinzas sem poder de combustão. Faz lembrar o filme *A Guerra do Fogo*, do francês Jean-Jacques Annaud, em que alguns homens, nossos velhíssimos ancestrais, antes de aprenderem como produzir o fogo dependiam da chama de um raio que lhes permitisse aprisioná-lo. Então, o bando caminhava longas distâncias com o fogo capturado, tentando protegê-lo para que não se extinguísse. Queria, também eu, carregar esse lampejo como a “bailadora” andaluza de João Cabral de Melo Neto, pois “somente ela é capaz / de acender-se estando fria, / de incendiar-se com nada, / de incendiar-se sozinha”¹ (1979, p.128).

Hannah Arendt, no texto biográfico que escreveu sobre Benjamim, observou que ele tinha o dom de pensar poeticamente². Isso é fundamental porque investigar uma noção de imagem associada à dimensão do tempo só nos parece possível se atrelado a um pensamento de estatuto poético e a um conceito que se articula crítica e imagetivamente. É característico, no texto benjaminiano, que a exposição do pensamento se dê na forma de sua *apresentação*, ou seja, em um trabalho realizado na espessura da linguagem. Na formulação do conceito de *imagem*

¹ Nos referimos ao poema “Estudos para uma bailadora Andaluza” de João Cabral de Melo Neto.

² ARENDT, H. Homens em tempos sombrios, p.176.

dialética, Benjamin constrói uma estrutura constelar e imagética que possibilita uma leitura em diferentes camadas e que se conecta com outras reflexões presentes em sua obra.

Na primeira parte dessa dissertação, fazemos esse exercício de leitura em camadas a partir do desdobramento dos termos “lampejo” e “constelação” em algumas das acepções encontradas na obra benjaminiana. Já na segunda parte, desenvolvemos um diálogo com os elementos teóricos tratados na primeira a partir de um conjunto de objetos singulares.

A primeira parte compreende, então, as seções intituladas “Lampejo” e “Constelação” que, embora sejam apresentadas separadamente, só podem expressar a concepção da imagem que investigamos se concebidas em uníssono, daí o título geral desta parte ser “Imagem-constelação”. No processo de desenvolvimento desta pesquisa, os dois termos utilizados como condutores destas seções se destacaram como metáforas bastante produtivas para designar a noção de imagem-tempo da qual buscamos nos aproximar. Benjamin, na formulação de *imagem dialética* que utilizamos como referência neste trabalho, apresenta no mesmo conceito duas definições de imagem: “imagem é dialética na imobilidade” e “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo formando uma constelação” (2006, p.504). Sendo assim, esta primeira parte se realiza a partir do desdobramento dessas duas definições, cada uma delas orientando o desenvolvimento de uma das seções.

Na seção “Lampejo”, trabalhamos com a formulação de imagem como “dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2006, p.504). para observar como uma imagem opera em sua singularidade constitutiva. Na abordagem dessa concepção benjaminiana de dialética, utilizamos como esteio a articulação de duas vertentes da imagem: a poética e a crítica. Com essa operação, desembocamos em uma espécie de “epistemologia poética” suscitada pelo método artístico-filosófico benjaminiano. Destacamos ainda, nessa seção, as influências do movimento surrealista e das leituras de Proust na elaboração dessa concepção de imagem, assim como a articulação desta com as noções de experiência e de memória desenvolvidas por Benjamin em diferentes partes de sua obra.

Já a seção “Constelação” é desenvolvida a partir da definição de imagem como “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p.504). Para abordar essa engrenagem da imagem como “lampejo-constelação”, explicitada nesta formulação, buscamos apoio em algumas das reflexões historiográficas de Benjamin levadas a cabo no projeto inacabado *Passagens*, assim como no ensaio “Sobre o conceito da história”. Nesta seção, o termo constelação é também desdobrado em algumas de suas acepções na obra benjaminiana e, finalmente, explorado como imagem metafórica para expressar uma concepção de imagem em que passado e presente se penetram criticamente.

A segunda parte do trabalho é intitulada “Campos elétricos” porque nela compõem um conjunto de objetos singulares em cuja materialidade da trama pretendemos produzir a reverberação de lampejos. Como observou Didi-Huberman, uma *imagem dialética* se constitui em uma abrangência que não se limita a uma forma particular. Os objetos desta segunda parte realizam essa “desterritorialização” na diversidade de imagens reunidas: o "Poema sujo" de Ferreira Gullar, a noção de *punctum* de Roland Barthes e algumas imagens plásticas de Antonio Dias, Miguel Rio Branco e Marcel Gautherot. Sendo assim, o que se almeja na recepção deste trabalho é que a leitura do conjunto possa produzir um efeito constelar que empreenda traçados de sentido entre as duas partes e, quiçá, permita que se vislumbre a noção de imagem que tentamos abordar.

É importante ainda destacar alguns dos intercessores fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, os comentadores benjaminianos Jeanne Marie Gagnebin, Olgária Matos, Márcio Seligmann-Silva, Georg Otte e Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado e os filósofos contemporâneos Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben.

2- Primeira parte - Imagem-constelação

Nosso objetivo neste capítulo é investigar uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo, a partir dos termos “lampejo” e “constelação”, que participam da formulação do conceito de *imagem dialética* desenvolvida por Walter Benjamin em sua obra inacabada intitulada *Passagens*³.

É da natureza constitutiva de uma imagem acolher em sua expressão elementos díspares sem que suas características singulares sejam neutralizadas. Desse modo, uma imagem se realiza como um campo de tensão capaz de dinamizar a interação desses elementos em múltiplas camadas de significação. Benjamin, na elaboração da definição de *imagem dialética*, realiza a *apresentação* do conceito a partir de uma configuração de termos metafóricos que provoca a necessidade do desdobramento desses sentidos para a sua recepção. É esse exercício de desdobramento que pretendemos empreender neste capítulo, mas com a consciência de que o faremos no limite do nosso traçado: “Como uma constelação, o pensamento teórico circunda o conceito, que gostaria de abrir (...) como a fechadura de um cofre bem guardado: não através de uma única chave ou número, mas através de uma combinação deles” (ADORNO apud Bretas, p.30).

³ Na obra em questão esta definição se encontra no capítulo denominado “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: Benjamin, W. *Passagens*, p. 504.

2.1

Lampejo

2.1.1

O projeto *Passagens* de Walter Benjamin

É necessário iniciarmos nosso percurso com algumas considerações sobre o projeto *Passagens*. Walter Benjamin começou a concebê-lo em 1927 e nele trabalhou até sua morte em 1940. Trata-se de uma documentação constituída por 4 mil fragmentos divididos em 36 arquivos temáticos cujo tema principal é a história social e cultural da cidade de Paris no século XIX. A reunião de arquivos, intitulada “notas e materiais”, é composta por comentários sobre temas como a moda, as construções em ferro, as passagens e *magazins*, as exposições universais, os reclames, as ruas de Paris, os panoramas, a Comuna, as novas formas de reprodução, como a fotografia e a litografia, o movimento social, Marx, as ferrovias, os tipos de iluminação, a prostituição, o jogo, Baudelaire e o *flaneur*. Benjamin não deu forma final à sua pesquisa⁴, mas a reunião dessas “notas e materiais” sobre a Paris do século XIX, modelo da gestação de uma modernidade conduzida pela dinâmica do capital, permitia a Benjamin investigar o que ele considerava uma espécie de “arqueologia da modernidade”.

Com esse material, Benjamin buscava interpretar os vestígios remanescentes de uma sociedade produtora e exibidora de imagens técnicas, como o cinema e a fotografia, e de mercadorias, apresentadas nas grandes exposições, nos reclames e em galerias repletas de lojas, as chamadas *Passagens* parisienses⁵. As *Passagens* foram os primeiros “templos” do consumo de mercadorias em uma engrenagem que precisava constantemente produzir o novo em uma lógica do descarte e do progresso técnico: “é o novo sempre velho e o velho sempre novo” (BENJAMIN apud Matos, 2006, p.1124).

⁴ Para o entendimento do processo de elaboração desta pesquisa por Benjamin e das condições póstumas de sua publicação, ver a introdução à edição alemã de Rolf Tiedemann e o posfácio de Willi Bolle, ambos publicados na edição brasileira de *Passagens*.

⁵ As passagens eram galerias (ruas) cobertas por tetos de vidro, a maioria construída nos anos de 1820-30 em Paris, suas lojas vendiam principalmente artigos de luxo e se configuravam como uma modernidade arquitetônica em sua época, pelo uso do ferro e do vidro em suas construções.

A filósofa Olgária Matos, em seu posfácio à edição brasileira de *Passagens*, aponta as conseqüências desse circuito em que o velho é repetidamente travestido no novo ao comentar que “o século XIX, malgrado suas pretensões racionalistas, é prisioneiro de um tempo cíclico, o das fantasmagorias” (MATOS, 2006, p. 1124). Conforme esclarece a filósofa, Benjamin pretendia fazer uma “onirocrítica do século XIX” ao buscar distinguir nos sonhos coletivos o antigo do novo, o arcaico e o atual. Um imaginário coletivo constituído por uma profusão de imagens produzidas tanto por uma sociedade do espetáculo que começava a se formar como pela fetichização das mercadorias em circulação. A filósofa americana Susan Buck-Morss em seu livro *A Dialética do Olhar* percebe a inconsciência dos sonhos coletivos em duplo sentido:

“(…) de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal (a despeito de toda a evidência objetiva do contrário), e que experimentavam seu voto como membro na coletividade somente em um sentido alienante, como um componente anônimo da multidão” (2002, p.311).

Para o filósofo Francisco Pinheiro Machado “o que confere o caráter de fantasmagoria às manifestações culturais é o deslocamento que se dá entre os novos desenvolvimentos técnicos e a ordem social quando esta última não experimenta uma renovação correspondente” (2013, p.167). Nesse contexto, o mascaramento do velho no novo é estratégico para as forças políticas dominantes que buscam preservar o *status quo* social. Ao criar as condições ideológicas para que uma nova ordem social não se instaure, o que se experimenta é um eterno retorno do velho como “fantasmagorias por meio das quais a sociedade do século XIX é condenada a uma temporalidade infernal” (MACHADO, 2013, p.167).

O objetivo de Benjamin no projeto *Passagens* era recolher os fragmentos dessas manifestações culturais e sociais do século XIX como elementos em que a dimensão do sonho coletivo estaria neles incrustada. Aliás, a dimensão onírica da época em questão, constituída na associação entre o fetichismo da mercadoria e a indústria cultural nascente, era percebida por Benjamin como central e determinante na escolha de seus objetos de análise. Nas palavras de Benjamin,

uma época em que o coletivo “encontra sua expressão no sonho” (apud Machado, 2013, p.184).

Para Benjamin, esse imaginário coletivo não encarnaria apenas uma dimensão alienante, mas também daria visibilidade a um reservatório de utopias (imagens do desejo). No seu projeto historiográfico pretendia interpretar essas manifestações libertando-as duplamente: tanto de seu aspecto alienado e alienante, como também propiciando o despertar de utopias encobertas. Qual seja, produzir uma crítica do século XIX capaz de desvendar uma engrenagem ideológica falseadora de novos e velhos. Com os fragmentos selecionados na obra *Passagens*, Benjamin pretendia localizar “a utopia que deixou seus rastros em milhares de configurações da vida, das construções duradouras às modas efêmeras” (BENJAMIN apud Machado, 2013, p.170).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, no livro *Infância e História*, observa que “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita” (2005, p.111). E, em seguida, destaca o projeto historiográfico de Benjamin por estar imbuído da consciência de que uma nova percepção do tempo é necessária para escrever a história. Sendo assim, o que Benjamin pretendia com os fragmentos selecionados no projeto das *Passagens* era que eles se realizassem como imagens que dessem a ver o tempo em sua complexa tessitura de passado e presente: uma visualidade relampejante que pudesse conduzir as utopias ao seu destino.

2.1.2

Lampejo 1 - “A imagem é dialética na imobilidade”

“Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance 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 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, e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIN, 2006, p. 504, grifo nosso).⁶

⁶ No original em alemão: *Nicht so ist es, daß das Vergange sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild*

É importante destacar que Benjamin, nessa formulação do conceito de *imagem dialética*, define imagem em dois termos. Primeiro diz: “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” e em seguida, de forma sintética, define novamente: “a imagem é dialética na imobilidade”. Nesse capítulo, permaneceremos no âmbito dessas duas definições, percorrendo-as por diferentes vias, no intuito de investigar essa noção de “imagem-tempo”. Iniciemos pela segunda definição: “a imagem é dialética na imobilidade”. Benjamin principia as duas definições com a expressão *Bild is* (imagem é). Para esclarecer o sentido mais geral da palavra *Bild* em alemão, recorreremos à explicação etimológica da filósofa Olgária Matos:

“Instância intermediária entre o sensível e o inteligível, é de “imaterialidade material”. No alemão, *Bild* significa “signo prodigioso” (*Wunderzeichen*), que em sua raiz germânica *Bil* remete a uma força fora do comum, excedente a si mesma e referida a uma efetualidade mágica” (MATOS, 1999, p.75).

Benjamin, ao afirmar que “a imagem é dialética na imobilidade”, concebe a imagem como figuração da dialética, já que por sua natureza constitutiva dá visibilidade a uma tensão entre elementos que escapam à nossa inteligibilidade.

Uma imagem pode conter aquilo que a excede.

Para nos aproximarmos do entendimento desse campo dialético que uma imagem é capaz de sustentar usaremos uma definição de imagem poética⁷ formulada pelo pensador e poeta mexicano Octávio Paz, para quem a imagem é aquilo “que aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (2012, p.104). O mesmo autor, em outra definição sobre as características dessa imagem, enfatiza que nela “os contrários

ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: inicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sin echt geschichtliche, d.h. nicht archaise Bilder. (BENJAMIN apud Seligmann-Silva, p. 228)

⁷ Destacamos aqui a importância das aulas ministradas pelo prof. Pedro Duarte no curso “ O tempo da escrita por imagens – Octavio Paz e Walter Benjamin” na aproximação entre o conceito de imagem dialética e a noção de imagem poética em Octávio Paz, assim com para uma maior compreensão da operação da imagem em relação ao conceito. Centro de Teologia e Ciências Humanas/ Departamento de Filosofia PUC-RIO, agosto-dezembro de 2014.

não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo assim como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa” (2012, p.32). A imagem assim concebida pode reunir elementos opostos sem que estes percam sua singularidade (“submete à unidade a pluralidade do real”), e, mais ainda, pode abalar identidades estabelecidas (“os contrários não desaparecem, mas se fundem por um instante”).

A própria oposição é uma imagem da união, observe, toda oposição está unindo dois lados.

Octávio Paz, ao formular a expressão “uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa”, parece se aproximar de um dos possíveis sentidos de imobilidade que encontramos na definição de Benjamin. Em alemão a expressão é “*dialektik im stillstand*”. Em algumas traduções brasileiras encontramos também o termo “dialética suspensa”⁸, palavra comumente utilizada no português para designar uma situação de suspensão no tempo cronológico, no tempo reificado da vivência cotidiana. Giorgio Agamben, em *Ninfas*, no capítulo em que trata da imagem dialética, comenta essa suspensão: “Pero lo que es decisivo en Benjamin es que estas imágenes se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión (*Stillstand*)” (2010, p.29). Para tentar captar um traço desse movimento sutil e de difícil comunicação, Agamben se utiliza de um fragmento de Henri Focillon⁹ citado por Benjamin:

“breve instante de plena posesión de la forma...como una felicidad rápida, como la *akmé* de los griegos, el astil de la balanza sólo oscila levemente. No espero verla inclinarse de nuevo súbitamente, y todavía menos el momento de fijeza absoluta, sino en el milagro de esta movilidad titubeante, el temblor ligero imperceptible que me indica que está viva” (2010, p.30).

Da citação acima, poderíamos dizer que esse oscilar leve a “indicar que algo está vivo”, é dito imóvel para permanecer suspenso e não pender para um dos pólos estancando a tensão, um frêmito “imperceptível” como algo que ainda não tem nome. Para Benjamin, a figuração da dialética em uma imagem se apresenta como um momento oportuno para a reconfiguração de significados. Nesse âmbito, a

⁸ Nas traduções consultadas, encontramos também as seguintes variações: “dialética em suspensão”, “dialética paralisada” (Seligmann-Silva, 1999); “dialética na imobilidade” (Benjamin, 2005).

⁹ Henri Focillon (1881-1943), historiador da arte.

imobilidade se apresenta como uma pausa em que “o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões” (BENJAMIN, 2012, p.251). Mais adiante, ao tratarmos do termo “Constelação”, ampliaremos os sentidos que a utilização dessa palavra oferece para a compreensão da imagem que investigamos; por ora, interessa pontuar essa súbita parada diante da imagem cuja oscilação nos pólos não está resolvida. Agamben, ao tratar desse tema, esclarece: “Allí donde el sentido se suspende aparece una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extranamiento y un nuevo acontecimiento del sentido” (2010, p.31). Nessa oscilação, produzida na interação dos elementos que constituem uma imagem, se instaura um campo dialético que estimula o pensamento a partir de uma conjunção em que comparecem o sensível e inteligível. Sendo assim, uma imagem pode despertar um saber ainda não consciente no movimento reflexivo que aciona.

A “imobilidade” da imagem seria a sua capacidade de acolher um campo de tensões (tese e antítese) sem que seu movimento precise se resolver numa síntese final. Neste sentido, uma imagem “autêntica” operaria em uma lógica diferente da dialética hegeliana. O teórico da literatura Márcio Seligmann-Silva, ao analisar a questão, o faz em consonância com uma afirmação de Adorno sobre a dialética de Benjamin “uma dialética de imagens ao invés de uma dialética do progresso e da continuidade” (ADORNO apud Seligmann-Silva, 1999, p.149). Para concluir logo em seguida “ela não tem o todo como ponto de partida, e recusa-se a dar o passo na direção da positividade de uma “superação”, permanecendo no espaço suspenso, da imagem que expõe” (1999, p.149). Cito Agamben:

“(…) la oposición que ésta implica no es dicotómica y sustancial, sino bipolar y tensiva: los dos términos no son ni suprimidos ni constituídos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones. Pero lo que esto significa verdaderamente es que no sólo la dialéctica no es separable de los objetos que niega, sino que los objetos pierden su identidad y se transforman en los dos polos de una misma tensión dialéctica, que alcanza su máxima evidencia en la inmovilidad” (2010, p.32).

Essa imagem que permanece imóvel está suspensa em sua ambiguidade: “a ambiguidade é a aparição figurada da dialética, a lei da dialética na imobilidade” (MATOS, 1999, p.56). Uma imagem assim constituída pode encenar em sua

estrutura os paradoxos sem os quais a vida não poderia ser expressa na linguagem. Kátia Muricy observa mais um significado de “suspensão” ao afirmar que “o espaço dessa imobilização é a linguagem” (2009, p.237). Nesse sentido, a imagem suspensa é duração do instante no trabalho lento e desdobrado de inscrição na linguagem. Esta dimensão é fundamental, já que, para Benjamin, as imagens dialéticas são “constituídas” na linguagem: “escrever este olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (apud Didi-Huberman, 2010, p.172).

Decifra-me ou te devoro, dirá sempre a esfinge.

2.1.3

Lampejo 2 – Como um relâmpago

“Ele vai, levado por essas imagens que o encantam, que lhe dão apenas o tempo de soprar o fogo de seus dedos. É a mais bela das noites, a noite dos clarões: o dia, junto a ela, é a noite” (André Breton, Primeiro Manifesto Surrealista, 2001, p.54).

Em alemão a palavra *blitzhaft*, utilizada por Benjamin na definição de *imagem dialética*, costuma ser traduzida nas edições brasileiras com algumas pequenas variações: “como num raio”, “como um relâmpago”, “num lampejo”¹⁰. De um modo geral, expressam um sentido que se aproxima da imagem física do relâmpago e do raio. Como manifestação na natureza, um raio se forma na interação de campos elétricos de polaridades opostas e pode ocorrer no interior de uma nuvem ou entre nuvens diferentes ou ainda entre o céu e a terra. O raio se forma na descarga da tensão produzindo luz e som: relâmpago e trovão. É nessas condições que o fenômeno do relâmpago pode servir de metáfora para a formação de uma imagem.

A utilização da imagem do relâmpago evidencia o campo de tensão de onde ele se produziu, ou ainda, é a manifestação dessa polaridade. Enquanto metáforas atmosféricas -“clarão”, “lampejo”, “fulgurância”, “relâmpago”, “raio”- nos indicam uma luz cujo fulgor é seguido de um apagamento e assinalam a brevidade de um instante. No decorrer deste trabalho, utilizaremos uma variação desses

¹⁰ Nas traduções consultadas, encontramos também as seguintes variações.: “como num raio” (Seligmann-Silva, 1999, p.148), “relampejante” (Ibid., p.150); “num lampejo” (Benjamin, 2005).

termos como metáforas para designar a concepção de imagem que estamos investigando. Pois uma imagem assim designada irromperia de campos carregados de “eletricidade” (de tempo, de verdade) até o ponto de explodir como um “relâmpago”. A imagem, no sentido que exploramos nesse trabalho, é um vislumbre fugaz que ilumina, mas não completamente a ponto de permitir a sua apreensão. Pois, se nos apoderássemos dessa imagem resolvendo sua contradição, esgotaríamos o tensionamento que ela “sustenta” no momento de sua aparição. O que uma imagem assim exige de nós é presença no instante, uma acuidade sensível sintonizada com o tempo em seu devir.

2.1.4

Lampejo 3 – O som do Trovão

“Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos.
O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”
(BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p.499).

Há no lampejo uma tensão entre luz e escuridão que se contrapõe a uma representação da razão como uma luz capaz de iluminar as sombras, uma luz total. No lampejo, a escuridão seria justamente essa dimensão bravia frente à intenção racional do sujeito do conhecimento. Olgária Matos, em seu livro *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*, apresenta o projeto benjaminiano de reabilitação da esfera do sensível em diálogo crítico com um legado filosófico que priorizou a supremacia da razão, uma tradição que está, em larga medida, associada ao *cogito* de Descartes (1596-1650) e ao movimento Iluminista do século XVIII. Segundo ela, “não se trata de uma oposição irracionalista às Luzes, mas de propor justamente uma dialética das Luzes” (1999, p.53).

Na modernidade, certa concepção de racionalismo acabou por ensejar uma ideia de progresso associado à técnica que não só contribuiu para alienar o homem da natureza como também de um certo sentido de humanidade. É preciso observar que Benjamin foi testemunha de eventos decisivos para o rumo da civilização mundial como a Primeira Grande Guerra, a Revolução Russa, o fortalecimento do anarquismo, a guerra civil espanhola, o advento do nazi-fascismo, as vanguardas artísticas do início do século 20 e o início da Segunda Grande Guerra, um contexto ambivalente que incluía utopias revolucionárias e regimes totalitários.

Ao mesmo tempo, os avanços vertiginosos da técnica e da indústria, de meados do século XIX ao início do século XX, trouxeram novas bases para o desenvolvimento de uma sociedade industrial. No mesmo período, começou a se configurar uma cultura de massas com o uso generalizado da fotografia, a popularização do jornal e do cinema, o barateamento dos livros e o advento da publicidade. Estes fatores foram responsáveis pela divulgação massiva de imagens como nunca antes na história. Na contramão do mito de progresso, pautado pelos avanços tecnológicos que a sociedade industrial produzia, Walter Benjamin enxergava as ruínas de uma racionalidade técnica que produzia guerras e lançaria populações à margem desse projeto.

Olgária Matos chama a atenção também para uma dimensão da racionalidade “que constrói um conceito de natureza despojando-a de seus aspectos sagrados e proféticos, desencantando o mundo. Com isso, o real se converte em mecanicidade, em um todo abstrato, apto a ser conhecido e controlado pelo sujeito do conhecimento” (1999, p.75). O iluminismo visionário de Benjamin seria uma tentativa de acessar um conhecimento sutil, uma dimensão que a razão não poderia sozinha conectar. Neste sentido, para Benjamin, as imagens, em sua figuração dialética, possibilitariam um alargamento dos limites do que se poderia conhecer, um limiar entre o sensível e o inteligível:

“Ora, a noção de imagem – a meio caminho entre o sensível e o inteligível, o inconstante e o permanente – permitira a Benjamin trabalhar com um conceito de razão que renuncia tanto à certeza da razão cartesiana quanto a seu contrário, a certeza sensível hegeliana, que faz do empírico mero “acidente”. Reabilitando a noção de imagem e restituindo à aparência (*Schein*) seu tônus de conhecimento”(MATOS, 1999, p. 45).

Um outro significado da palavra *Schein*¹¹ em alemão é brilho, sentido que também pode ser estendido para lampejo, fulgurância. No *Prefácio* do livro *O Drama Barroco Alemão* (1928), Benjamin concebe essa dimensão do fulgurante como

¹¹ Originalmente, nas raízes do verbo “scheinen” prevalecia o sentido de brilho, em correlação à palavras como “funke” (fáisca); “glänzen” (brilhar, resplandecer, cintilar), “leuchten” (iluminar, brilhar) e também como sinônimo de “blitzen” (raio, fulgurar, relampejar). No entanto, na língua alemã, esta palavra logo tomou outros sentidos, como o de aparência (“erscheinen”, “scheinbar”), mostrar (“zeigen”). Evoluindo ainda para uma acepção que relaciona esta palavra aquilo que é falso, impreciso: talvez, aparentemente (“wahrscheinlich”), aparentemente (“anscheinend”). In. KLUGE, F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (2002).

uma manifestação do belo (aspecto sensível) que daria acesso à verdade. Assim, no *Prefácio*¹², Benjamin elabora uma releitura da doutrina platônica das idéias aproximando-se dela em alguns pontos, como por exemplo, na relação entre a verdade e a beleza, pois para Platão a verdade é considerada bela. Já para Benjamin, a beleza da verdade pode ser vislumbrada no aspecto sensível, cujo “brilho” provoca a inteligência a persegui-la, sem, no entanto, poder alcançá-la efetivamente:

“Seu brilho, que seduz, desde que não queira ser mais que brilho, provoca a inteligência, que a persegue, e só quando se refugia no altar da verdade revela sua inocência. Amante, e não perseguidor, Eros a segue em fuga, que não terá fim, porque a beleza, para manter sua fulguração, foge da inteligência por terror, e por medo, do amante. E somente este pode testemunhar que a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça” (BENJAMIN, 1984, p.53).

Antes de nos determos em alguns aspectos das reflexões acima desenvolvidas no *Prefácio*, importa destacar que Seligmann-Silva, citando o filósofo contemporâneo alemão Norbert Bolz, aponta uma proximidade entre certos conceitos desenvolvidos no *Prefácio* e a obra *Passagens*: “na teoria benjaminiana do conhecimento da história, a *imagem dialética* substitui a *Ideia*” (BOLZ apud Seligmann-Silva, 1999, p.146). E chama a atenção para a conexão que também se estabelece, em ambos os trabalhos, na utilização de um procedimento metodológico¹³ artístico-filosófico.

Para Benjamin, a escrita filosófica precisa lidar com aquilo que designa como “ser indefinível da verdade” (BENJAMIN, 1984, p.50). Mas, como vimos na citação acima, a verdade não se deixa capturar como se fosse algo preexistente que pudesse ser enunciado em um pensamento lógico e dedutivo. Nesse sentido, Benjamin, na esteira de Platão, diferencia a verdade do conhecimento, pois este sim se realiza na posse do objeto. Segundo ele, as ideias são o objeto do pensamento e estas só podem se constituir na espessura da linguagem: “no bailado

¹² As considerações desenvolvidas nesta seção sobre a questão da doutrinas das ideias de Platão e sua relação com a doutrina das ideias benjaminiana foram nutridas pela leitura do livro *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin* de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado (2004).

¹³ Mais adiante, na seção “Constelação 5”, retomaremos algumas questões relativas ao procedimento metodológico apresentado por Benjamin no *Prefácio* do livro *O Drama Barroco Alemão*.

das ideias apresentadas” (1984, p.51). Assim, Benjamin compreende que a questão da forma (belo) é essencial na investigação filosófica e a palavra em alemão que expressa essa concepção é *Darstellung*.

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou verdade e beleza)” aborda o projeto benjaminiano de uma escrita filosófica associada às dimensões do histórico¹⁴ e do estético. Gagnebin chama a atenção para a palavra alemã *Darstellung*¹⁵, que sintetiza essa concepção de escrita, ao traduzi-la como exposição, apresentação. Assim, a filósofa elucida que a posição de Benjamin com relação à filosofia moderna de Descartes e Kant não era de oposição mas de “reivindicação de uma outra possibilidade de fazer filosofia”:

“Esse progressivo afastamento em relação a Kant se deve, em boa parte, ao aprofundamento da reflexão sobre o caráter “sprachlich” (isto é, lingüístico, lingual, da linguagem) da atividade filosófica” (2014, p.67).

Sendo assim, a verdade na escrita filosófica não é um saber que está dado de antemão mas um pensamento que só pode se apresentar nos interstícios da linguagem. Gagnebin, em outro ensaio¹⁶, destaca a importância da linguagem na produção do saber. Ao refletir sobre o caráter lingüístico do pensamento, chama a atenção dos que pretendem estabelecer uma partilha social entre os diversos tipos de saber “como se o pensamento se elaborasse a si mesmo numa altivez soberana sem o tatear na temporalidade das palavras que, no entanto, o constitui” (2006, p. 202). Para a filósofa, é justamente esta ambigüidade que se configura como fonte de riqueza:

¹⁴ Benjamin considera que, na escrita filosófica, a exposição da verdade é constituída na historicidade constituinte da linguagem, na espessura das palavras, renunciando assim a uma ideia atemporal (eterna) de verdade. Este é um dos pontos em que Benjamin se distancia da concepção platônica, pois para o filósofo grego a realidade sensível se dá na adequação a um modelo suprassensível. A especificidade da doutrina das idéias de Benjamin está na concepção de uma metodologia de escritura filosófico-artístico, inscrita, portanto, nas dimensões do histórico e do estético.

¹⁵ Como nos esclarece Gagnebin, a tradução do conceito de *Darstellung* como apresentação é fundamental para explicitar o modelo de conhecimento de caráter estético de Benjamin. No entanto, o termo costuma também ser traduzido no português como representação, o que, segundo a autora, enfraqueceria a acepção que Benjamin gostaria de realizar com a palavra em alemão.

¹⁶ GAGNEBIN, J.M. As formas literárias da Filosofia. In: Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

“Algumas formas literárias bastante fortes da filosofia contemporânea como o ensaio, o aforismo, o fragmento tentam, em oposição crítica à concepção totalizante dos grandes sistemas clássicos, tematizar na própria exposição, na própria apresentação do pensamento, este real que só se mostra (conforme a expressão de Wittgenstein) quando se desenha a figura de sua ausência. Ali, neste lugar paradoxal, nesta figuração da ausência, filosofia e literatura contemporâneas, com todas as suas diferenças, certamente se encontram” (2006, p.209).

Na obra benjaminiana, filosofia e a literatura encontram-se estreitamente associadas tanto na abordagem dos temas como também nas diferentes formas de expressão: tese, prosa memorialística, ensaios, fragmentos e, também, na experimentação historiográfica que Benjamin pretendia realizar no projeto *Passagens*. Ao enunciar que nos domínios desse projeto o conhecimento se dá por lampejos, ou seja, através das *imagens dialéticas*, Benjamin assume a ousadia de uma escrita historiográfica composta por uma diversidade de fragmentos reunidos pelo procedimento da montagem¹⁷. Ao operar desta maneira, ele pretendia que a constelação textual de fragmentos reunidos ativasse, tanto na elaboração do texto como na recepção, um circuito produtor de imagens. O que está em jogo nesse procedimento, é uma escrita processual, aberta e inacabada, que, acionada pela ação dos fragmentos entre si não cessa de se reescrever. Na definição de *imagem dialética* já apresentada no início deste capítulo, Benjamin destaca que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem”(BENJAMIN, 2006 p.504). Essa dimensão ao mesmo tempo crítica e sensível que caracteriza para Benjamin uma imagem autêntica é esclarecida pelo filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman no livro *O Que vemos, o que nos olha* destacado a seguir:

“Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro. Ela é portanto comum – segundo um motivo um tanto nietzschiano – ao artista e ao filósofo. Não mais uma coisa somente “mental”, assim como não deveria ser considerada como uma imagem simplesmente “reificada” num poema ou num quadro. Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação” (2010, p. 179).

¹⁷ As questões relativas à montagem enquanto procedimento metodológico serão abordadas na seção “Constelação 5”, p.62.

Sendo assim, uma imagem “autêntica” nos afetaria em sua imobilidade dialética. Retomando as palavras de Benjamin: “o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões” (BENJAMIN, 2012, p.251). Dessa maneira, a *imagem dialética*, ao ser constituída na linguagem, se realiza em um circuito em que escrita, imagem e pensamento estão imbricados – é o som do trovão ecoando a brevidade da aparição de um “lampejo”.

2.1.5

Lampejo 4 – As ideias e as constelações

Para explorarmos com mais acuidade a dimensão crítica que uma *imagem dialética* pode suscitar, retomemos a definição de imagem de Octávio Paz como aquilo que “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (2012, p.104). Sendo assim, Paz, ao considerar que uma imagem “submete à unidade a pluralidade do real”, argumenta que uma imagem, assim concebida, opera de forma semelhante aos conceitos filosóficos e às leis científicas, pois todos pretendem condensar em uma unidade a diversidade do real. No entanto, Paz destaca uma diferença fundamental: as leis científicas e os conceitos filosóficos fazem a abstração das singularidades, enquanto uma imagem poética é capaz de acolher em sua manifestação da diversidade aquilo que é singular em um elemento. Já nas leis científicas, a operação de síntese se dá na abstração das qualidades singulares pela redução à medida ou a uma média universal. No âmbito da conceituação filosófica, essa operação também pode ocorrer, o que transformaria conceitos em mera abstração. Nesses dois processos de generalização, corre-se o risco de se afastar demais das particulares sensíveis dos objetos visados.

Como vimos, na seção anterior, alguns comentadores benjaminianos percebem na genealogia da *imagem dialética* elementos da noção de *ideia* elaborados por Benjamin no *Prefácio*. Sendo assim, iremos abordar, brevemente, nesta seção, algumas dessas reflexões desenvolvidas por Benjamin neste texto. Com isso, nosso objetivo é destacar um dos aspectos de uma *imagem dialética*, no caso, essa herança crítica e, também, explicitar como uma imagem opera em sua singularidade constitutiva.

No *Prefácio*, Benjamin declara “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”(1984, p.56). Nesta analogia das ideias com as constelações, Benjamin sintetiza um complexo de relações entre fenômenos, ideias e conceitos que desenvolverá no referido texto.

Como já vimos, para Benjamin, uma escrita filosófica só pode se aproximar da verdade na *apresentação* das ideias. Já o conceito, na exposição filosófica, tem a função de organizar as ideias tendo por fundamento os fenômenos. Sendo assim, para o autor, os conceitos filosóficos só poderão realizar a função de *apresentação* das ideias se os fenômenos comparecerem nessa conceituação. O procedimento de “salvação crítica dos fenômenos” pelo conceito é detalhado no *Prefácio* por Benjamin, pois, segundo ele, os fenômenos devem ser “depurados de sua falsa unidade” (1984, p.56) pela consciência crítica tendo em vista a separação de seus elementos constitutivos. Em suas palavras: “Mas os fenômenos não entram integralmente no reino das ideias em sua existência bruta, empírica, e parcialmente ilusória, mas apenas em seus elementos, que se salvam” (BENJAMIN, 1984, p.55). Dessa forma, ele esclarece que os fenômenos afins só serão salvos em um conceito se este circunscrevê-los em uma abrangência que inclua um grande conjunto de singularidades. São estas singularidades que Benjamin expressa nos pontos extremos de uma constelação. Já a imagem da constelação expressaria a forma de *exposição* das ideias no conceito. O filósofo Francisco Pinheiro Machado¹⁸ esclarece essa relação:

“Nessa relação entre fenômeno e ideia, os conceitos têm um papel intermediador em um sentido duplo: do fenômeno para a ideia, como salvação dos fenômenos particulares no mundo das ideias; e das ideias para os fenômenos, enquanto apresentação das ideias, formando uma configuração descontínua ‘por meio da empiria’” (2004, p.59).

Se levarmos em consideração os termos expressos na citação acima, percebemos que a “configuração descontínua” se realiza para Benjamin na *apresentação*

¹⁸ O livro *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, de Francisco Pinheiro Machado é inteiramente dedicado à análise do *Prefácio* do *O Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin.

(constelação) e a “empíria” nos pontos singulares extremos dos fenômenos (estrelas). Citamos Benjamin:

“Ideias permanecem escuras até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças a inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as ideias” (BENJAMIN, 1984, p.57).

Como vemos, para Benjamin o conceito filosófico não deve operar como um redutor de singularidades a serviço da ciência: “é absurdo ver no universal uma simples média” (1984, p.57). Nem ser *representado* em uma pretensa ordenação lógica das ideias, pois “para que a verdade seja *representada*¹⁹ em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária”(1984, p.55). Assim, a imagem da constelação oferece a Benjamin o movimento do pensamento que descreve no *Prefácio*: “as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta” (1984, p.57).

Mais adiante, na seção “O leitor de constelações”, retomaremos alguns aspectos desta metodologia filosófico-artística de Benjamin, só que no âmbito constelar das *imagens dialéticas*. O que pretendemos destacar nessa seção, é que essa concepção de conceito se coaduna com a frequente utilização das imagens por Benjamin na elaboração de um pensamento conceitual. Essa utilização é decorrente da constituição estrutural de uma imagem, ou seja, da capacidade de reunir os elementos “extremos” (heterogêneos), sem sacrificar as suas singularidades mas, antes, potencializando-as. No caso de Benjamin, uma prática constituída em um pensamento imagético capaz de conciliar o sensível e o inteligível.

Não é nosso objetivo, nessa pesquisa, adentrar na relação entre a imagem e pensamento ou, em outros termos, entre poesia e filosofia, verdade e aparência. Desde Platão, o conflito entre racionalidade e poesia é posto e repostado. A beleza de uma imagem é freqüentemente colocada em suspeição como portadora de uma

¹⁹ Como já mencionado na nota de rodapé n.15, na tradução de Sergio Paulo Rouanet do livro *O Drama Barroco Alemão*, utilizada neste trabalho, o autor utiliza o termo “representação” ao invés de “apresentação”, como propõe Gagnebin.

falsa aparência de verdade. Na perspectiva do pensamento ocidental tradicional, uma realidade poética não pode aspirar à condição de verdade. Para a tradição hegemônica desse pensamento, conceitos e imagens operam de maneiras distintas, e não é concedida à imagem orquestrar com a ciência a definição das coisas do mundo. Adorno, no texto “Ensaio como forma” faz um diagnóstico sobre essa relação entre ciência e arte:

“Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que alguma vez ela existiu, significaria uma recaída no caos” (2003, p.20).

Mas não deveríamos nós, ainda sim, seguir buscando essa utópica consciência capaz de reverberar a amplitude da experiência humana? Não seria justamente a experimentação na linguagem um dos meios de aceder a ela?

2.1.6

“Epistemologia poética”: despertar e encontro

O despertar

Qual seria o estado psíquico propício à produção e à leitura de imagens dialéticas? Para Benjamin, seria o estado do “despertar”, imagem que carrega em si a potência da dialética, já que não há despertar que não contenha ainda a presença dos restos noturnos que continuarão agindo na vida consciente. Mas no despertar também a consciência (a vigília) ainda não restituiu às coisas seus lugares estabelecidos. É desse lugar de fratura, de desarranjo da ordem das coisas, que Benjamin busca sintonizar uma outra percepção do tempo e do espaço. É a imagem dos móveis girando fora de órbita no despertar proustiano:

“Quanto à Benjamin, ele encontra em Proust o instante por excelência do desaparecimento dos limites do sujeito. Essa questão é central, porque o despertar proustiano é, para Benjamin, o despertar histórico: tudo gira, quer dizer, ele contém um momento de desordem do qual a classificação temporal e os demais sistemas de ordem estão dispensados. Quando as coisas giram, elas o fazem umas em relação às outras sem formar nenhuma série, nenhuma ordem hierárquica, nenhuma conformidade” (MATOS, 1999, p.46).

A noção de despertar surge assim como um “método” propiciador da desmontagem de relações fixadas pela consciência estruturante na vigília (ou por uma história do tempo linear) e, por conseguinte, como possibilidade de novas significações. Um espaço de abertura e passagem que tem a potência do *limiar*. No livro *Passagens*, cujo título já é em si uma referência à esses espaços de transição, Benjamin atenta para o sentido que busca expressar com a noção de limiar:

“Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan* de Paris, 1926, Paris, p.74) (...) O limiar (*schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados” (2006, p.535).

Jeanne Marie Gagnebin analisa a noção de limiar expressa nesse fragmento no ensaio “Limiar: entre a vida e a morte”²⁰ e chama a atenção para o encurtamento desse espaço de transição na vida moderna. Conforme a autora esclarece, o limiar associa uma metáfora espacial a uma temporalidade indefinida, já que não podemos determinar o tempo de atravessamento do que está em fluxo. Para a filósofa, o resultado “dessa contração é um embotamento drástico da percepção dos ritmos diferenciados de transição” (2014, p.38). Na sociedade dita industrial, o tempo é acelerado, marcado pelas necessidades do consumo, de constantes deslocamentos, do trabalho reificado; uma atividade produtiva incessante que descarta as zonas indefinidas como “tempos mortos”. É nesse contexto que ela destaca a importância das reflexões sobre o conceito de *experiência* no ensaio “O Narrador”²¹, de Walter Benjamin. Neste ensaio, Benjamin nos mostra que, no capitalismo, as novas relações de produção transformaram substancialmente a noção de coletividade. Não mais que uma sociedade regida por um trabalho

²⁰ Gagnebin, J. M. Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo, Editora 34, 2014.

²¹ Podemos encontrar também um desenvolvimento dessas questões em outro ensaio de Benjamin intitulado “Experiência e Pobreza”.

artesanal, realizado no âmbito de uma comunidade que compartilhava uma memória e, portanto, uma narrativa comum, mas grandes cidades industriais e indivíduos isolados. Para Benjamin, as narrações tradicionais permitiam uma memória coletiva marcada por um sentido forte de *experiência*, que ele designou como *Erfahrung*, em contraponto às vivências individuais (*Erlebnis*).²² Olgária Matos esclarece, citando Benjamin, essa relação entre a percepção do tempo e a forma de experiência na modernidade: “não é tempo que lega um ensinamento e um aprendizado – como as narrativas da tradição – quando ‘o que reconduzia ao longínquo do tempo era a experiência que o articulava e preenchia’”(Matos, 2006, p.1130).

Na modernidade, com o declínio das narrativas tradicionais²³, ganha espaço o gênero literário do romance, com seu “herói desorientado, que não pode mais ser amparado por sua inserção em rituais coletivos simbolicamente inteligíveis” (2014, p.39) e com o qual o leitor moderno pode se identificar. Assim, será no campo da experimentação literária que Benjamin buscará reforços para captar essa temporalidade dos limiares, uma percepção do tempo forjada na literatura. Gagnebin, referindo-se ao fragmento acima, comenta:

“O mesmo fragmento das *Passagens* alude a duas experiências literárias contemporâneas que tentaram reintroduzir, na vida moderna, a intensidade temporal de experiências liminares: a obra de Marcel Proust e suas digressões infinitas sobre o adormecer e o acordar, esses limiares indecisos e preciosos, matrizes de outra experiência de tempo e da memória; e o movimento surrealista francês, sobretudo a obra emblemática de Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, com suas experimentações sensoriais, oníricas e filosófico-políticas que embaralham as claras distinções cartesianas entre realidade e ficção ou mitologia, sonho e vigília” (2014, p.39).

É bastante conhecido um trecho de uma carta que Benjamin escreveu para Adorno em 1935, seja porque nela ele declara suas motivações para a concepção do projeto *Passagens*, seja pela intensidade das palavras: “No começo foi Aragon, *Um Camponês em Paris*, do qual, à noite na cama, eu nunca conseguia ler mais

²² As noções benjaminianas de *Erfahrung* e *Erlebnis* serão retomadas em outras passagens desta dissertação.

²³ No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin aponta o impacto que os jornais e as novas formas de veicular a informação tiveram na transformação das técnicas narrativas. “Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado (1989, p.107).

que duas ou três páginas, pois meu coração batia tão forte que eu precisava deixar o livro” (apud Lowy, 2002, p.39). Ainda que, mais tarde, Benjamin tenha buscado se distanciar, em seu projeto das *Passagens*, de uma “vizinhança excessivamente ostensiva com o movimento surrealista”²⁴ (apud Lowy, 2002, p.40), o surrealismo foi um dos componentes convocados para um projeto que pretendia restituir ao homem uma sintonia com o tempo em seu devir.

Em 1929, Walter Benjamin publicou o ensaio “O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia” um trabalho crítico realizado *no calor da hora*, já que o Primeiro Manifesto Surrealista havia sido lançado poucos anos antes em 1924²⁵. Nesse ensaio, Benjamin alertava para a necessidade de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” e saudava o surrealismo como um movimento capaz de engajar forças difíceis de serem conciliadas, como a revolução e a poesia. No ensaio, Benjamin convoca o movimento a dar uma guinada política, após uma primeira fase dita heróica, conferindo à energia da embriaguez um direcionamento político. Em *Rua de Mão Única* (1924), no texto “A caminho do planetário”, Benjamin já apresenta uma concepção de embriaguez que só poderia ser transformadora se experimentada (*Erfahrung*) no contexto de uma experiência coletiva:

“O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (1995, p.68).

Para Benjamin, a “experiência” do mais próximo e do mais distante é fundamental para uma percepção que relativiza as distâncias temporais. Por outro lado, André Breton, no Primeiro Manifesto Surrealista, define surrealismo como “automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do

²⁴ Conforme Michael Lowy, essa declaração consta em uma carta escrita por Benjamin a Gershom Scholem em 1928. In: LOWY, M. A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

²⁵ *Les champs magnétiques* (1919), de Breton e Philippe Soupault, obra inaugural do movimento, foi seguida pelos romances *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon (1926) e *Nadja* (1928).

pensamento” (2001, p.40). Poderíamos assim pensar no automatismo como um exercício propiciador de embriaguez, como a busca de um estado em sintonia com o atravessamentos de limiares.

No mesmo ano de 1929, Benjamin publicou também o ensaio “A Imagem de Proust”, uma reflexão sobre uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo e da memória²⁶. Nessa configuração de interesses engajados em *Passagens*, comparece também, de forma determinante, um sentido de despertar da razão, em sintonia com o materialismo histórico de Marx, referência fundamental na elaboração deste projeto. Ainda em *Passagens*, Benjamin comenta: “Enquanto Aragon persiste no domínio do sonho. Deve ser encontrada aqui a constelação do despertar²⁷. Trata-se da dissolução da mitologia no espaço da história” (2006, p.500). Uma dialética do despertar em que o sonho e a vigília são convocados para acessar um grau mais alto de consciência. Benjamin se interroga sobre essa tensão:

“Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao “agora de cognoscibilidade”, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista. Assim, em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar” (2006, p. 505-506).

Nesse fragmento, Benjamin associa o momento do despertar a um “agora da cognoscibilidade”²⁸, instância propicia à leitura e produção de *imagens dialéticas*.

²⁶ Benjamin foi um primeiros tradutores da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Peter Szondi, no ensaio “Esperança no Passado”, relata a história da recepção de Proust, na Alemanha: “Em 1913, Rilke mal havia terminado de ler o primeiro volume da *Recherche* e já tentava convencer seu editor, certamente sem sucesso, a adquirir os direitos para a tradução alemã. Em 1925, Ernest Robert Curtius dedicou um extenso ensaio a Proust e, com sua crítica afiada ao recém publicado primeiro volume da edição alemã, permitiu que o trabalho de tradução chegasse à mão de profissionais. Os volumes seguintes foram traduzidos por Franz Hessel e por Walter Benjamin, do qual, em 1929, apareceu o significativo estudo “Sobre a Imagem de Proust” (2009, p.14).

²⁷ Segundo Bretas (2008), o estudioso de Benjamin Rolf Tiedmann percebe dois períodos distintos na elaboração do conceito de *imagem dialética*. Um primeiro momento, que se estende de 1927 a 29, marcadamente influenciado pelas ideias surrealistas, em especial, pela obra de Aragon *O Camponês em Paris*, e, também, pelas leituras de Proust. E, um segundo momento, a partir da década de 30, sob o impacto das concepções marxistas. Para Bretas, é justamente essa conjugação de elementos de natureza diversa que marcam a elaboração deste conceito: “Primeiramente, há que se notar que o ‘estranhamento’ produzido pela configuração Marx-Freud-Jung – além de Aragon e Proust – se deve à peculiaridade do método de trabalho adotado por Benjamin: o da tensão sem resolução entre elementos extremos” (BRETAS, 2008, p.138).

²⁸ Nas traduções consultadas, encontramos as variações: “agora da cognoscibilidade” (Benjamin, 2005) e, também, em diferentes obras a versão “agora da conhecibilidade”.

Na citação acima, o autor chama de surrealista essa face dialética das coisas. No ensaio “A Imagem de Proust”, Benjamin já designava surrealista “o verdadeiro semblante da existência”. Assim como Aragon, no livro *O Camponês em Paris*, revela que “a realidade é a ausência aparente de contradição. O maravilhoso é a contradição que aparece no real.” (1996, p.228) A imagem para os surrealistas e para Benjamin aparece como um dos elementos que possibilitam figurar na linguagem a experiência desse limiar, já que é capaz de sustentar a contradição inscrita na sua aparição. Nesse sentido, a *imagem dialética* se fundamenta enquanto *limiar*. Para os surrealistas, produtores de imagens “à soleira da imaginação”, as imagens são uma instância fundamental para captar uma dimensão que se fez retraída na experiência do homem moderno:

“Qual é a via de acesso, qual é o método para alcançar esse desconhecido escondido e transparente? As respostas podem variar: escritura automática, drogas, sonhos, paixão, embriaguez. Mas há um caminho unânime: o da imagem. E mais precisamente, da imagem verbal, da metáfora, do pensamento figurativo em oposição ao pensamento “abstrato” ou “lógico” que se outorga a si mesmo as prerrogativas do rigor e da verdade” (GAGNEBIN, 1996, p.140).

No citado ensaio sobre o surrealismo, Benjamin chama de *iluminação profana* a visão (a imagem) que se produz quando se é capaz de mobilizar as energias da embriaguez na leitura empírica que fazemos do mundo. Trata-se de uma percepção da realidade que se constitui em uma zona de ambigüidade: passado e presente, lembrança e esquecimento, sonho e despertar. A filósofa portuguesa Maria João Cantinho observa que “a analogia entre o momento do despertar e o “agora da cognoscibilidade” (*Jetztzeit*) remete-nos para a ideia de “iluminação profana”, que os surrealistas levavam a cabo.”²⁹

O que está em jogo nessa concepção de *iluminação profana*, como nos mostra Olgária Matos³⁰, é que a possibilidade de captar uma visualidade tão efêmera exige também uma acuidade de vidência para observá-la.

²⁹ O ensaio “O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin”, de Maria João Cantinho está disponível no em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em 2 mar. 2016.

³⁰ Sobre este tema, ver os ensaios de Olgária Matos “Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin” (1994) e “Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin” (2001).

“Assim Benjamin enfrenta a encruzilhada entre a evidência e o enigma, pois a temporalidade histórica não se determina a partir de uma consciência ou intencionalidade (como em Descartes ou Marx), mas a partir do involuntário da recordação. O espaço da história é o espaço da revelação onde se coloca como problema a separação entre verdade e aparência e a redenção desta última. Etimologicamente, redenção significa “recuperar aquilo que era nosso, aquilo de que fomos levados a nos privar, aquilo que alienamos” (MATOS, 1999, p.63).

Para Benjamin, são iluminados profanos a criança, o *flaneur*, o forasteiro, o narrador, o colecionador, o fumador de ópio, o poeta, o filósofo. Cada um destes, e tantos outros, à sua maneira, são habitantes de limiares que contribuem para o arquivo temporal das imagens do sonhos, dos desejos, das memórias, das utopias, das revoluções.

Há no projeto do livro *Passagens* uma dimensão revolucionária que busca, através da possibilidade da rememoração, a redenção de ideais revolucionários que foram solapados pela engrenagem capitalista e amortecidos pela ilusão de um progresso material para toda a sociedade. Seria a noção de *iluminação profana* de Benjamin o desejo de vidência do “agora” da revolução?

Em outro fragmento do *Passagens*, Benjamin destaca a importância de um projeto espiritual capaz de conciliar razão e sonho, ou seja, “compreender juntos Breton e Le Corbusier – isto significaria estender o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração” (2006, p.505). Para Benjamin, se faz necessário um despertar que recolha não só a dimensão dos sonhos mas também a da razão, ponto em que se distancia e critica o movimento surrealista: “Os surrealistas não se dão conta de que a leitura e o pensamento são eles também fonte *de iluminação profana*”.

Para o filósofo, a dimensão do onírico também está associada à uma zona de entorpecimento produzida pela fetichização da mercadoria. Sendo assim, como vimos no início deste trabalho³¹, Benjamin pretendia realizar no projeto *Passagens* uma arqueologia da modernidade através de *imagens dialéticas* que dessem visibilidade às ilusões dos sonhos coletivos. Nesse sentido, as imagens inconscientes do sonho coletivo deveriam ser despertadas pela razão. Didi-

³¹ Cf. seção “O projeto *Passagens* de Walter Benjamin”, p.13.

Hubermann situa as referências fundamentais para a elaboração de uma “dialética do despertar” em Benjamin:

“Foi preciso portanto que Benjamin recorresse a três grandes figuras da modernidade para esboçar essa dialética do despertar: a figura de Marx, para dissolver o arcaísmo das imagens de sonho e impor a elas um chamado da razão; a figura de Proust, para reconvocar essas imagens, superando-as no que haveria de se tornar uma nova forma, uma forma não arcaica da linguagem poética; enfim a figura de Freud, para interpretar, para pensar a eficácia e a estrutura dessas imagens, ultrapassando-as no que haveria de se tornar uma nova forma de saber sobre o homem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.191).

O encontro

“Encontraria a maga?”

(Primeira frase do livro O Jogo da Amarelinha de Júlio Cortázar)

“E são imprevisíveis os encontros que nos estariam destinados se apenas não fôssemos tão complacentes com o sono.” (BENJAMIN, “A Imagem de Proust”, 2012, p.39)

Como já vimos, as imagens se formam no encontro de elementos heterogêneos, em um movimento de atração entre eles. Mas impossível é determinar as leis da atração e da repulsão, “dádiva misteriosa dos esconderijos da memória ou do acaso”. (ARRIGUCCI, 1990, p.144), já que não cabe ao sujeito do conhecimento orquestrar esse campo de afinidades e correspondências que as imagens movimentam entre si. Memória e acaso, quem deles conseguirá fartamente se servir?

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio “O rumor das distâncias atravessadas”, nos oferece uma dimensão da força que move o acaso:

“O acaso não é, portanto, a irrupção estatística de coincidências, um conceito, digamos, trivial de acaso. Na obra de Proust (e na belíssima interpretação de Deleuze), o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar – como faz o gosto da “madeleine”. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascensão da disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’ que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairos!* – que, geralmente, não percebemos, jogamos fora, rejeitamos e recalamos. Segundo Deleuze, via Proust, este acaso é, paradoxalmente, a única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros: necessários não no sentido clássico de uma coerência por nós estabelecida, mas no sentido de que não podemos escapar a eles. Acaso, portanto, muito mais próximo das noções de atenção e *kairos* (e de toda a tradição, da mística à psicanálise, que esses

conceitos orientam) que da ideia de uma coincidência exterior. O risco maior consiste, segundo Proust, na nossa propensão a passar ao lado dessa vida ‘verdadeira’, que jazia escondida no signo casual e ocasional, por intenção, preguiça, por covardia (...) e aí, sim, o perigo de sermos surpreendidos pelo acaso maior, a morte, antes de termos sequer suscitado dessa outra vida, dessas outras vidas”(GAGNEBIN, 2006, pp. 153-154).

Na citação acima, a filósofa aproxima memória e acaso, ao considerar que este é algo que se impõe como o gosto da *madeleine*, ou seja, à noção de *memória involuntária* como a concebe Proust na obra *Em busca do Tempo Perdido*. É esta concepção de memória que Benjamin associa à sua teoria da *experiência* e que irá se desdobrar na diferenciação entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*). Na vivência, há uma subjetividade ativa que organiza o passado para poder constituir uma identidade. Só que esse procedimento acaba por domesticar a experiência à inteligibilidade do sujeito, as lembranças seriam como *souvenirs* que podemos colecionar e organizar. Já na esfera da experiência (*Erfahrung*) não haveria uma consciência do vivido, as percepções e sentidos constituiriam o indivíduo sem que este pudesse defini-las em uma ordenação inteligível. Nesse sentido, esse não saber sobre o acontecido se instaura como um esquecimento; mas um esquecimento potente já que estamos imersos em algo que é desconhecido e que pode irromper no presente. O sujeito assim se revela enigma, como nas palavras de Clarice Lispector: “Eu sei muito pouco mas tenho a meu favor tudo que não sei”.

É a *madeleine* de Proust, geradora dessa memória do esquecimento (involuntária). Uma memória que age do fundo do seu próprio esquecimento e que advém como um lampejo.

No texto citado acima, Gagnebin ressalta que é preciso estar atento para recolher este instante. Proust se utiliza da rememoração como o exercício de prontidão para dilatar, fazer existir a presença que se infiltrou nos desvãos do sujeito. É esse o sentido de presentificação que Benjamin concebe no ensaio “A imagem de Proust”:

“À *la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com a mais elevada presença de espírito. O procedimento de Proust não é a reflexão, mas a presentificação. Pois ele se encontra permeado pela verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da

existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelos conhecimentos que nos falaram – enquanto nós, os proprietários, não estávamos em casa” (2012, p.47).

Trata-se de uma presentificação que não se dá na instância dos limites do sujeito mas em um estar no mundo que é dentro e fora destes limites. Estar presente como quem está desperto. A experiência literária proustiana, ainda que forjada na linguagem, deu a Benjamin condições de desenvolver uma reflexão sobre o tempo e a memória direcionada para uma atitude do homem no mundo, para a necessidade de um presente reminiscente. Uma reação, na modernidade, ao empobrecimento da experiência e ao embotamento na percepção do tempo. A memória e o acaso, com seu “índice misterioso”, poderiam restituir um sentido de experiência se percebidos e captados em sua aparição. Gagnebin, no ensaio “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade”, apreende a dimensão fundamental que a influência de Proust teve na concepção benjaminiana de uma imagem capaz de se consubstanciar como experiência³²:

“A leitura de Proust permite a Benjamin elaborar um novo conceito de imagem, não mais a partir de uma estética da visão e da contemplação, mas a partir de uma reflexão sobre a memória e sobre a imagem mnêmica. Essa passagem decisiva do campo da visão ao da memória devolverá à imagem suas potencialidades auráticas³³ e possibilitará a emergência daquilo que Benjamin, nas teses “Sobre o conceito de história” chama a verdadeira imagem do passado” (GAGNEBIN, 2014, p.164).

³² Detlev Schottker no ensaio “Os mundo imagéticos de Benjamin: objetos, teoria e efeitos” destaca a centralidade que os estudos da imagem tem na obra de Benjamin: “Seu interesse por um conceito de imagem abrangente se baseia em dois motivos: por um lado, ele almejava desenvolver, desde seu ensaio “Sobre o Programa da Filosofia Vindoura” (1918), uma teoria da experiência na qual as imagens mentais desempenhassem papel central. Por outro lado, desde os anos 20, as imagens reais teriam exercido grande influência na formação da experiência (*Erfahrungsbildung*) através de sua reprodução massiva na fotografia, no cinema e no jornalismo” (2012, p. 22).

³³ A noção de aura será abordada mais adiante nesta dissertação. Por ora, assinalamos apenas a dimensão temporal que esta noção possui para Benjamin quando define aura, no ensaio “Pequena História da Fotografia”, como “trama singular de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (2012, p. 108).

2.1.7

Lampejo 5 - Luzes na cidade

“A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muito objetos e seres na penumbra” (Murilo Mendes³⁴)

É essa experiência em seu sentido forte que Benjamin percebe entrar em declínio na vida das grandes cidades. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin utiliza as hipóteses expostas por Freud no ensaio “Além do Princípio do Prazer” para desenvolver uma teoria que relaciona memória e experiência. Em seu ensaio, Freud observa a função exercida pela consciência na proteção contra os estímulos recebidos do mundo exterior. Para o psicanalista, esse mecanismo de proteção é acionado para que os organismos vivos possam poupar as reservas de energia que precisam para a manutenção da vida. Nesse sentido, o excesso de estímulos (choques) a que estão submetidos os indivíduos na cidades contribuiria para que o sistema psíquico se tornasse menos perceptivo. Essa condição, percebe Benjamin, acabaria por favorecer o registro do ocorrido na esfera da vivência, cuja função se limitaria a “indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência” (1989, p.111):

“O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente esse evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética” (BENJAMIN, 1989, p.110).

É justamente essa constatação do esmaecimento das lembranças vividas que estimula Benjamin, a partir do poeta Baudelaire, a compreender as condições da experiência poética na modernidade. Para Benjamin, a obra de Baudelaire é paradigmática pois se realiza na perda dessa experiência e, ao mesmo tempo, dá visibilidade a ela. Sendo assim, torna-se uma experiência que se funda justamente na dimensão do choque e encontra sua força no arquivo das *vivências*.

A noção de choque³⁵ em Benjamin também está associada ao fenômeno das multidões. O homem das grandes cidades precisou aprender a se mover na

³⁴ Citação extraída de “Nota Liminar”, texto de Murilo Mendes sobre as fotomontagens de Jorge de Lima. Disponível em: <http://www.apinturaempanico.com/textos.html>. Acesso em 2 de mar. 2016

multidão, fonte permanente de estímulos. Ambivalente, o novo cenário urbano é percebido como aterrador, fluxo de anônimos que não se vêem, mas também, como espaço do imprevisto. É nessa dimensão, que Benjamin percebe o potencial de se percorrer uma cidade à “contrapelo” e a sintetiza na figura do *flaneur*:

“No ensaio “Alguns Temas em Baudelaire”, Benjamin fala do *flaneur*. A *flanerie* é a leitura divinatória de um real aos pedaços. O *flaneur* (como a criança, o forasteiro, o iluminado, o poeta, o filósofo) luta constantemente para manter aberto o instante do imprevisto: o acaso que se apresenta no caos das ocasiões da *flanerie*, nos encontros, desencontros com a multidão da cidade, nos cartazes, nos luminosos da cidade”(MATOS, 1999, p.58).

O *flaneur*, como os iluminados profanos de Benjamin, seria guardião de uma temporalidade regida pelo acaso, pela memória. Um lugar de resistência no coração da modernidade capaz de provocar os sentidos entorpecidos: são os “líricos no auge do capitalismo”. É na deriva pela cidade que o *flaneur* recolhe os lampejos da vida moderna, os fragmentos de uma constelação visual propiciada pelas novas técnicas de reprodução da imagem - os reclames, a fotografia, o cinema; as “nuvens de ganhafotos” (1995, p.28) de que fala Benjamin. Mas o que o *flaneur* deseja captar são os lampejos da cidade, imagens que ficam na penumbra da grande luz. A cidade moderna é um “painel de mil lâmpadas” (Benjamin apud Bolle, 2006, p. 1151) que não pode apagar, são as luzes das mercadorias, das fábricas, do entretenimento. O homem dos lampejos não despreza as lâmpadas, ele está na cidade, mas gostaria de acendê-las como no poema de Pierre Reverdy: “Escapada a estrela / O astro está na lâmpada / A mão / Tem a noite / Por um fio” (apud Chenieux-Gendron, 1992, p.72).

O entusiasmo de Benjamin com o livro de Aragon *O Camponês em Paris* e com o movimento surrealista está em sintonia com o desejo de extrair da cidade sua face brilhante. “Nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto de uma cidade” dirá Benjamin no ensaio sobre o surrealismo (2012, p.26). É uma surrealidade que se manifesta quando percebemos no ordinário aquilo que o torna estranho. Como no trecho abaixo extraído do livro *Infância em Berlim por volta de 1900*:

³⁵ Como crítico da cultura, Benjamin estava atento ao impacto da técnica nas novas experimentações estéticas da modernidade, um exemplo cabal disso foi a adequação do público ao cinema, cuja “percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal” (Sobre alguns temas, 1989, p. 125).

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro” (BENJAMIN, 1995, p.73).

É a deriva, o flunar pela cidade que constrói a narrativa em livros como *Nadja* e *O Camponês em Paris* e que influenciará em larga medida a concepção de montagem do livro *Passagens* cujos desvios e lacunas na escrita propiciam o ritmo do pensamento:

“O tempo estético revela-se, na obra *Passagens*, como um tempo antidesestino, antimonotonia, com o inesperado das colagens e montagens e, de certo modo, o dos “acazos objetivos” do Surrealismo. Lembre-se que Péladan, a quem nomeia na obra *Passagens*, foi um mago de prestígio, freqüentado pelos surrealistas, simbolistas e decadentistas. Para os surrealistas, as “iluminações profanas” e o “acazo objetivo” constituem o par programático da postura surrealista. É nesse sentido que Breton se proclama um *flâneur*. Benjamin refere-se a Breton para quem a rua é o único campo de experiência válido na modernidade” (MATOS, 2006, p.1338).

Os surrealistas chamam de *acazo objetivo* a produção de semelhanças e de coincidências a partir de acontecimentos que se cruzam de maneira inesperada. Um concerto de encontros e desencontros que não estão ao alcance do espírito. Para Breton, a imaginação pode captar esses encontros em imagens capazes de reunir elementos distantes e heterogêneos. É interessante como, no Primeiro Manifesto Surrealista, Breton descreve a formação da imagem em termos próximos ao de Benjamin:

“É falso, na minha opinião, pretender que a mente ‘captou as relações’ das duas realidades confrontadas. Para começo de conversa, nada foi por ela captado conscientemente. Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz particular, a luz da imagem, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores. Quando esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz” (2001, p.53).

Nesse sentido, Breton concebe uma noção de imagem que se incorpora ao esforço humano de reconstituição do real, já que inclui a imaginação na percepção do que se convencionou chamar de realidade. É característica da imagem surrealista

buscar na junção de diferentes elementos um desconcerto da ordem habitual das coisas. A imagem assim produzida ampliaria a consciência do homem ao revelar relações insuspeitadas entre os objetos. A imaginação, como instância produtora de imagens, seria capaz de captar, nas palavras de Baudelaire: “as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (apud Didi-Huberman, 2012, p.219).

Benjamin em seu ensaio “A doutrina das semelhanças”, publicado em 1933, chama a atenção para os processos que engendram as semelhanças ou, em suas palavras, “o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante” (2012, p.121). O fundo ao qual Benjamin se refere seriam as inscrições, em tempos remotos, de semelhanças que não nos são mais familiares e que resultaram de um relação mimética (cósmica) do homem com as coisas. Uma faculdade mimética que pode ser percebida nas brincadeiras de criança e na capacidade que elas tem de se transformar não só em pessoas como também em coisas. No universo do homem moderno haveria um empobrecimento na percepção dessas conexões que alimentam essa rede de semelhanças e correspondências. Essas semelhanças não-sensíveis, como as denomina Benjamin, se manteriam na esfera do inconsciente e poderiam ser ativadas em uma configuração temporal específica. No ensaio em questão, Benjamin, ao explicitar sua teoria da linguagem associada à uma dimensão mimética na constituição das palavras, vê na linguagem um poderoso arquivo em que as semelhanças não-sensíveis poderiam ainda ecoar:

“Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um médium em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no médium em que as coisas se encontram e relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas” (2012, p.122).

Uma imagem assim, constituída na linguagem, se realiza em um encontro orquestrado pelo acaso, pela memória, e se oferece duplamente: seja como possibilidade de uma experiência, seja como materialização de um limiar que só pode ser expresso enquanto figuração dialética.

“Los poderes que este invoca, escribe Paz, “viven intactos en cada uno de nosotros. (...) constituyen nuestra manera propia de ser y se llaman: imaginacion y deseo. El hombre es un ser que imagina y su razon misma no es sino una de lãs formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir mas allã de si mismo, proyectarse, trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagem de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagem, la encarnacion de un sueno. (...) Movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagem y, a su vez, convertirse en imagem” (PAZ apud Jimenez, 2013, p.21-22).

2.2

Constelação

2.2.1

Constelação 1 – “Imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”

Voltemos à segunda definição de imagem que aparece formulada no conceito de *imagem dialética*: “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p.504). Como vimos, é da natureza constitutiva de uma imagem acolher em sua expressão elementos díspares sem que suas características singulares sejam neutralizadas. Os elementos em interação se sustentam em seu paradoxo dinamizando um campo de tensão em estado de abertura e inacabamento. Para Benjamin, a *imagem dialética* resultante do encontro do ocorrido com o agora é constituída neste tensionamento em que entram em conjunção passado e presente. Esse encontro se dá como lampejo ou, nos termos benjaminianos, como um “agora da cognoscibilidade”: o instante em que uma imagem do passado se faz legível no presente; ou, em termos proustianos, quando uma imagem do passado é rememorada no presente.

É uma imagem fugaz, um lampejo que, ao irromper, provoca um choque de tempos e revela passado e presente ou, nos termos utilizados por Benjamin, “ocorrido” e “agora” entrelaçados em seus tempos complexos. A imagem que dá visibilidade a esse encontro é, a um só tempo, a evidência dessa dialética temporal e o meio através do qual o passado nos alcança. Aplicada à historiografia de Benjamin, a imagem da constelação se afigura como o desmonte do tempo

cronológico ao esparramar os eventos históricos em uma configuração que rompe com a ordenação sucessiva e linear dos acontecimentos.

Para Benjamin, a questão da experiência do tempo é essencial em sua concepção da história calcada em uma crítica do instante. Nas *Passagens*, as *imagens dialéticas* possibilitaram a Benjamin uma percepção do tempo essencial para a sua reflexão historiográfica. O filósofo italiano Giorgio Agamben, no livro *Infância e História*, como já foi dito, observa que “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita” (2005, p.111) e chama a atenção para os desdobramentos que uma nova percepção do tempo pode produzir na história e na cultura. Para este autor, mudar a percepção do tempo é o principal desafio de uma autêntica revolução, o substrato essencial para a construção do futuro. Nesse sentido, Agamben destaca a importância de pensadores contemporâneos como Benjamin e Heidegger na elaboração de uma nova forma de conceber o tempo.

Na tradição cultural do Ocidente, a percepção do tempo como uma sucessão contínua de instantes pontuais remete à compreensão do fenômeno em Aristóteles. No já citado livro, Agamben esclarece essa genealogia ao apontar que “a incapacidade do homem ocidental de dominar o tempo tem o seu primeiro fundamento nesta concepção grega de tempo como um *continuum* quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga” (2005, p.114). Aristóteles, ao definir o tempo como medida do movimento - “número do movimento conforme o antes e o depois” (apud Agamben, 2005, p.113), - submete a noção de tempo ao espaço, ou seja, a uma cronologia ordenada em pontos fixos. A consequência disso, esclarece o filósofo italiano, é a nulificação do instante, pois, ao concebê-lo como mero limite entre passado e presente e sempre em movimento contínuo, acaba por torná-lo “inextenso e inapreensível”. É essa dimensão do tempo como um “processo estruturado conforme o antes e o depois” que domina há séculos a cultura ocidental:

“A noção que guia a concepção oitocentista da história é aquela do “processo”. O sentido pertence apenas ao processo em seu conjunto e jamais ao agora pontual e inapreensível; porém, visto que este processo não é, na realidade, mais do que uma simples sucessão de agoras conforme o antes e o depois, e a história da

salvação tendo-se tornado neste ínterim uma pura cronologia, um resquício de sentido pode ser salvo apenas com a introdução da ideia, em si desprovida de qualquer fundamento racional, de um progresso contínuo e infinito. Sob o influxo das ciências da natureza, “desenvolvimento” e “progresso”, que traduzem simplesmente a ideia de um processo orientado cronologicamente, tornam-se as categorias guia do conhecimento histórico” (AGAMBEN, 2005, p.118).

É em oposição a essa crença no progresso e a um historicismo que concebe o passado como algo fixo no tempo e encadeado em uma causalidade estanque que Benjamin concebe sua noção de história forjada em uma articulação do materialismo histórico com o messianismo judaico³⁶. Ao conjugar materialismo histórico e messianismo, Benjamin conjuga a *práxis* revolucionária, condição do homem de se apropriar de sua historicidade, a uma perspectiva messiânica, em que o apelo do passado pode ser redimido no presente. Uma engrenagem dinâmica em que passado e presente estão relacionados em uma permanente possibilidade de reconfiguração histórica:

“O presente é compreendido, nesse contexto, como um novo início, uma interrupção do tempo, que se “imobilizou”, e não como uma transição numa cadeia causal. Segundo Benjamin, o que torna histórico um fato, ou uma época, não é a sua inserção numa conexão causal linear com outros fatos ou épocas, mas uma relação tensa, que, por uma referência mútua, posteriormente une fatos ou épocas passados, que podem, entretanto, ser cronologicamente distantes uns dos outros” (MACHADO, 2013, p.42).

No livro *Passagens*, Benjamin observa que: “A história se decompõe em imagens, não em histórias” (2005, p.518), o que significaria dizer que o passado chega até nós através de imagens. No método historiográfico desenvolvido por Benjamin, uma imagem dialética se constitui quando uma imagem do passado é *atualizada* pelo historiador no presente. Não se trata da crença de poder voltar ao passado para encontrar um lugar de memória supostamente fixo e inscrito no tempo ou mesmo olhar de sua época para o passado e compreendê-lo exclusivamente a partir de seu lugar no presente, mas de uma atualização do passado no presente. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Estética e experiência histórica em Benjamin”, chama a atenção para a dimensão intempestiva que o conceito de “atualização” tem em Benjamin:

³⁶ Não é o objetivo dessa pesquisa aprofundar o conceito de História em Benjamin, especialmente nos aspectos que tangem a associação do materialismo histórico com o messianismo judaico de suas concepções historiográficas.

“Em oposição à concepção achatada e trivial de “atualidade” como presentificação, isto é, como repetição no presente de um valor eterno do passado, Benjamin forja um conceito intensivo de atualidade, que retoma a outra vertente semântica da palavra, a saber, o vir-a-ser ato de uma potência. Essa atualidade plena designa a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto (“esquecido”, dirá Proust; “recalcado”, dirá Freud) do passado no presente – o que também pressupõe que o presente esteja apto, disponível para acolher esse ressurgir, reinterpretar a si mesmo e reinterpretar a narrativa de sua história à luz súbita e inabitual dessa irrupção” (2014, p. 204).

Desse modo, Benjamin associa sua concepção de progresso à noção de atualização já que esta “não reside na continuidade do curso temporal, mas em suas interferências” (BENJAMIN apud Machado, 2013, p.158), ou ainda, como esclarece o filósofo Francisco Pinheiro Machado:

“Nesse sentido, o progresso não pode se realizar como um melhoramento contínuo, eterno e linear, que é desde o início garantido, mas de modo descontínuo, inesperado e em momentos isolados como interrupção ou interferência no curso normal da história” (2013, p.158).

Já o filósofo italiano Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo?”, retoma as palavras em que Nietzsche afirma “contemporâneo é o intempestivo” para refletir sobre a relação da contemporaneidade com o tempo. Para o filósofo, contemporâneo é quem se relaciona com o seu tempo com os olhos no presente mas buscando divisar também aquilo que é anacrônico. Sendo assim, para o autor, “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico³⁷, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (2009, p.69). Como na imagem que Agamben utiliza para mostrar esse deslocamento de ponto de vista: “é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo, ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso entre os tempos e as gerações” (2009, p.71). Para o filósofo, é necessário se estabelecer nesse ponto de “fratura” para corresponder às demandas do tempo presente:

³⁷ Na sequência desta citação, Agamben esclarece o sentido que busca explicitar com a utilização do termo *arcaico*: “Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (2009, p.69). Mais adiante, nesta dissertação, retomaremos as questões referentes a essa concepção de *origem*.

“Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder”(AGAMBEN. 2009, p.72).

É essa concepção de contemporaneidade que Benjamin pretende realizar na historiografia da obra *Passagens*. Já que, para ele, é justamente esse encontro entre o arcaico e o moderno que permite ao passado se atualizar no presente em uma nova configuração. Neste registro, o passado não é algo fixo, ou seja, um saber estabelecido, mas uma presença temporal que se atualiza no presente ao produzir um “despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido” (BENJAMIN, 2006, p.500). Assim, as imagens possuiriam “um índice histórico” passível de ser atualizado em diferentes tempos históricos:

“O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir” (BENJAMIN, 2006, p.504).

Sendo assim, Benjamin nomeia como “agora da cognoscibilidade” esse momento em que determinada imagem se torna “legível” no presente. Por isso, Benjamin considera que a história se decompõe em imagens, pois estas encenam em sua estrutura constitutiva uma conjunção de tempos complexos (passado, presente, futuro). Na citação acima, “a verdade carregada de tempo até o ponto de explodir” assinala esse campo polarizado de tempos heterogêneos que uma imagem é capaz de sustentar. É nessa experiência temporal, “onde o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões”, que surge uma *imagem dialética* (BENJAMIN, p.518). No entanto, Benjamin assinala a fugacidade dessa imagem e a necessidade de se estar atento à esta aparição:

“A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade (...) Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (2012, p.243).

A aparição da imagem, captada pela consciência crítica do historiador, ressignifica eventos que haviam sido submetidos à uma cadeia cronológica, muitas vezes determinada por uma ideologia dominante. Essa operação se realiza como uma desmontagem que engendra os eventos em novas relações. A imagem da “constelação” encena em seu traçado irregular essas relações entre elementos próximos e distantes. Diferentemente de uma cronologia linear em que os eventos estariam submetidos a relações “estabilizadas” de causalidade. Sendo assim, a aparição e a recepção crítica de uma *imagem dialética* contribui na reconfiguração das relações estabelecidas possibilitando novas formas de existência. Como imagem, uma constelação é destituída de centro, ou seja, de um sentido fixo, portador de uma verdade eterna. É assim que Márcio Seligmann-Silva percebe o lampejo historiográfico de Benjamin como uma imagem-constelação:

“A constelação seria o nome tanto da imagem resultante desse encontro como também da imagem através da qual a exposição histórica deveria ocorrer. A sua recepção, portanto, que de certo modo “confunde-se” com a sua criação, dar-se-ia no registro da imediaticidade, que caracteriza a recepção visual e não a discursiva” (1999, p.228).

Sendo assim, a imagem resultante do encontro do “ocorrido” com o “agora” é, a um só tempo, lampejo e constelação. Um “ocorrido” carregado de memória, individual e coletiva, que se dá como um manancial (um campo de tensões) misterioso que se constitui sem que tenhamos consciência dele e que, ao irromper, aparece como um choque, um vislumbre, que é preciso guardar, inscrevendo-o na linguagem. Como o relampejar de uma fâsca liberada pelo contato com a memória de um passado que não cessa de querer irromper em um agora que o atualize. Na tese seis do texto “Sobre o conceito da história”, Benjamin lembra que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, da maneira como ela relampeja no momento de um perigo” (2012, p.243). Logo em seguida, ele chama a atenção para o risco de se entregar “às classes dominantes, como seu instrumento”. Esse é um perigo que se produz quando a realidade de um estado de exceção é escamoteada por uma ideologia do progresso. No caso de uma história escrita pela classe dominante, as *imagens dialéticas* seriam capazes de tornar visível um campo de tensões no qual atuavam igualmente os desejos e as utopias dos vencidos, lançando para o futuro a esperança de que novas forças revolucionárias

pudessem emergir. O anjo de Benjamin quer acordar os mortos e redimir a humanidade do cortejo triunfal dos vencedores cujo processo civilizatório é escrito como um documento da barbárie³⁸.

A materialidade de um tempo pleno está na presença do passado no presente, ou melhor, na percepção dessa fecundidade. Na perspectiva histórica de Benjamin é a voz dos oprimidos, seus desejos e utopias, que o historiador deve libertar do passado em uma atualização no presente. É o apelo da “frágil força messiânica” que se faz necessário escutar para tentar salvar uma imagem que é também frágil e fugaz, ou, em termos benjaminianos, verdadeira. Frágil porque, como assinala Gagnebin, remete não só à nossa impotência mas também ao entendimento de que é em nossa fraqueza, “em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se” (1994, p. 12). Como nas belas palavras de Benjamin:

“A imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera” (Benjamin, 2012, p. 242-tese 2).

2.2.2

Constelação 2 – Tempo de agora

O “momento do perigo”, ao qual se refere Benjamin nas teses “Sobre o conceito da história”, é também a oportunidade de interromper uma temporalidade que se percebe como vazia de potencialidades, tão submetida que está a um encadeamento homogêneo dos eventos. Assim, Benjamin concebe uma historiografia que se mobiliza na suspensão cronológica dos eventos em nome de um “tempo de agora”: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o

³⁸ Referência às teses 6 e 7 do ensaio “Sobre o Conceito de História”.

tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2012, p. 249).

O lampejo do encontro do “ocorrido” com o “agora” se dá como “um intervalo feito visível”: tempo linear interrompido, linha partida. É essa experiência do tempo interrompido que Agamben contempla no projeto benjaminiano de substituir “o presente nulificado da tradição metafísica por um ‘presente que não é passagem, mas que se mantém imóvel no limiar do tempo’”(AGAMBEN, 2005, p.124). No entanto, Benjamin considera que é tarefa dos homens realizar essa ruptura e para isso é preciso uma ação enérgica, uma consciência revolucionária capaz “de fazer explodir o *continuum* da história” (2012, p.250). A valorização do “tempo de agora” em Benjamin é a urgência em *atualizar* as lutas e utopias do passado em constelações propulsoras de um futuro que pode ser a todo momento reconfigurado pelo presente. É o salto do tigre em direção ao passado (BENJAMIN, 2012, p.249) para reencontrar um novo futuro. Didi-Huberman observa a necessidade da experiência para a compreensão teórica de certas reflexões mais enigmáticas de Benjamin, como a expressão: “‘verdade carregada de tempo até o ponto de explodir’. Mas essa leitura, porque explosiva, portanto fascinante, permanece ela mesma ilegível e “inexprimível” enquanto não se confrontar com seu próprio destino”(2010, p.183).

Como já visto na seção “Despertar”³⁹, para Benjamin, a “antena” para captar o instante em que o ocorrido forma com o agora uma nova constelação é a presença de espírito da consciência desperta. Quando, no ensaio “A imagem de Proust”, Benjamin diz que o projeto proustiano na obra *Em busca do tempo perdido* “é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com a mais elevada presença de espírito” está se referindo ao exercício da presentificação. No livro *Rua de mão única* há um fragmento chamado “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” em que Benjamin desaconselha a busca de conhecimento do futuro em predições adivinhatórias. Nesse fragmento, o que se coloca como essencial é a consciência do homem no instante da ação. Uma prática sutil que requer instrução e acuidade poética sintonizada com o tempo em seu devir. Ainda que seja uma

³⁹ Cf. tópico “Despertar” da seção “Epistemologia poética”, p.28.

obra literária, alguns dos trechos desse texto podem oferecer uma indicação do grau de dimensão sensível que Benjamin buscava reabilitar no seu projeto historiográfico:

“observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante” (1995, p.63).

“signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo como batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão” (1995, p.63).

“Como raios ultravioletas a lembrança mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia glosava o texto” (1995, p.64).

“Transformar a ameaça do futuro no agora preenchido, este único milagre telepático digno de ser desejado, é obra de corpórea presença de espírito” (1995, p.64).

“o dia jaz cada manhã como uma camisa fresca sobre nossa cama, esse tecido incomparavelmente denso, de limpa profecia, assenta-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de que nós, ao acordar, saibamos como apanhá-lo”(1995, p.64).

Essa atitude de prontidão no fluxo da existência é tempo suspenso no instante. Para Agamben, esse tempo “que brota da ação e da decisão” é vital para que o homem se reaproprie da experiência do tempo. Um instante fecundo como um “deus na eternidade”, paradoxo de uma experiência temporal forjada na intensidade do instante vivido:

“A coincidência brusca e improvisa na qual a decisão colhe a ocasião e realiza no átimo a própria vida. O tempo infinito e quantificado é assim repentinamente delimitado e presentificado; o *cairos* concentra em si os vários tempos e, nele, o sábio é senhor de si e imperturbável como um deus na eternidade” (AGAMBEN, 2005, p.124).

No entanto, há uma dimensão paradoxal dessa atenção, já que precisa coadunar disponibilidade e decisão: “uma oportunidade que o sujeito não produziu, pelo menos não conscientemente, mas que lhe cabe reconhecer e aproveitar” (GAGNEBIN, 2014, p.243), ou seja, uma atenção distraída. Assim sendo, a concepção historiográfica de Benjamin, ao se valer de paradigmas estéticos, compartilha uma percepção do tempo que “filosoficamente formulada migra para o interior da poesia” (PRESSLER, p.128).

2.2.3

Constelação 3 – A metáfora

Até aqui, designamos como constelação uma *imagem dialética* que faz visível um campo de forças (passado, presente, futuro) em que o tempo se apresenta em sua descontinuidade. Cabe então, ressaltar que, para Benjamin, uma *imagem dialética* é constituída na linguagem. Nesse sentido, o termo constelação tem também uma dimensão formal, ou seja, é uma forma de apresentação (no sentido já mencionado de *Darstellung*⁴⁰) em que um objeto é abordado a partir de um conjunto de pontos de vista, que se iluminam mutuamente em um movimento descontínuo e sempre recomeçado.

Mas para acentuar os sentidos que a metáfora da constelação produz é preciso olhar para as estrelas e lembrar do espanto dos homens que se voltaram em tempos remotos para céu. Até há pouco tempo atrás, uma constelação era um agrupamento de estrelas reunido pela imaginação do homem. Na antiguidade, os homens “riscaram” no céu animais, deuses, homens, mitos, objetos; narrativas em comunhão com o tempo e a época em que viviam. As primeiras constelações foram descritas pelos gregos. Foi Claudio Ptolomeu (127-145 d.c) quem, a partir de registros já existentes, catalogou no seu livro *Almagesto* 48 constelações. Essa concepção de constelação como agrupamentos imaginários de estrelas foi modificada em 1929, quando a União Astronômica Internacional julgou mais conveniente, do ponto de vista científico, definir constelação como as divisões geométricas da esfera celeste, totalizadas em 88 partes.

No diálogo com a vastidão do céu o homem pode observar o movimento regular dos corpos celestes, mensurar seus ritmos e estabelecer relações de tempo e espaço. Orientado pela regularidade dos astros, pode identificar melhor as estações do ano, as épocas de plantio e de colheita e assim, mais seguro de sua existência na terra, expandiu fronteiras terrestres e marítimas guiado pela luminosidade das estrelas.

⁴⁰ Cf. seção “Lampejo 3 e 4”, p.20 e p.25.

No ensaio intitulado “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, Georg Otte e Miriam Lúcia Volpe destacam a importância que tanto a palavra em seu sentido original como a noção de constelação têm no pensamento benjaminiano. O termo aparece inicialmente desenvolvido no *Prefácio* do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), na analogia estabelecida por Benjamin entre ideias e constelações⁴¹. *Konstellation* significa conjunto de estrelas, sendo *Stella* a palavra que designa estrela. No ensaio em questão, os autores chamam a atenção para o uso indiscriminado do termo constelação, frequentemente utilizado como sinônimo de configuração nas traduções da obra de Benjamin. Desse modo, a utilização indiscriminada das palavras acabaria por desgastar a referência ao seu sentido original e aos vestígios de sua história, justamente o que Benjamin desejava preservar:

“Assim, Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela da proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída” (2000, p. 37).

As estrelas reunidas em uma constelação produzem a ilusão de estarem próximas, mas na realidade estão há distâncias bem diferentes umas das outras. Algumas, inclusive, já nem existem mais no momento em que as vemos, o que brilha é a sua luz que ainda está atravessando o espaço. Ao registrar uma constelação como *Sternbild*, Benjamin recolhe essas diferentes temporalidades na “simultaneidade da imagem”:

“A distância temporal se transforma na simultaneidade da imagem, que, enquanto constelação *strictu senso*, possui não apenas a terceira dimensão da profundidade, mas, devido às imensas distâncias do universo, a quarta dimensão do tempo-espaço. Da mesma maneira que estrelas já extintas se apresentam ao olho do observador, o passado, geralmente dado por perdido, se manifesta, mesmo que relampejando, ao historiador atento” (OTTE e VOLPE, 2000, p.42).

⁴¹ Cf. seção “Lampejo 4”, p.25.

2.2.4

Constelação 4 – Imagem do passado

I

A *considerar*⁴² a definição inicial de constelação como um conjunto de estrelas cujo traçado imaginário está sujeito à variações em diferentes épocas e culturas, podemos compreender o sentido que Benjamin encontrou nessa metáfora. A constelação como uma configuração cultural que pode ser transformada de acordo com a época que a observa. *Considerando* ainda que as estrelas que compõem esses conjuntos estão a distâncias e temporalidades muito variadas, depreendemos outro sentido, a constelação como imagem da justaposição de tempos heterogêneos. Se pensarmos no projeto historiográfico de Benjamin, seu desejo era constituir traçados que reconfigurassem o sentido de um objeto histórico em “constelações revolucionárias” ou “salvadoras”, como esclarece a filósofa Jeanne Marie Gagnebin no livro *História e Narração em Walter Benjamin*:

“No “Prefácio”, Benjamin já sugere que estes pontos isolados, os fenômenos históricos, só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne” (1994, p.18).

Se ainda nos lembrarmos que algumas dessas estrelas já nem existem mais, que o que vemos é apenas a sua luz atravessando enormes distâncias, podemos ler nessas estrelas errantes as imagens do passado que continuam a fulgurar. Por essa analogia, as imagens do passado brilharão no céu denso e escuro da memória, elemento fundamental na conexão entre passado e presente.

Antes de nos determos na dimensão imagética da memória, retomaremos brevemente algumas considerações sobre as transformações na concepção de tempo na tradição filosófica ocidental para um melhor entendimento das relações entre memória e temporalidade. A noção de tempo pautada pelo movimento externo, pela regularidade dos astros, como formulada pelos gregos na

⁴² Como observam Georg Otte e Miriam Lídia Volpe no ensaio “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, *consideração* é um termo que tem como origem provável *sidera*, significando portanto “leitura de estrelas”.

Antiguidade, teve nas reflexões de Santo Agostinho (354-430), nos primeiros anos do cristianismo, uma virada:

“Ao propor uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem e morrem ‘no’ tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa sua condição temporal e mortal” (GAGNEBIN, 2005, p. 68).

As interrogações filosóficas contidas especialmente nos livros X e XI de suas *Confissões* estabelecem uma nova perspectiva para as indagações sobre o tempo: “Pois que não me venham mais dizer que é o movimento dos corpos celestes que constitui o tempo...É em ti, meu espírito, que eu mensuro o tempo” (AGOSTINHO *apud* Agamben, 2005, p.116). Jeanne Marie Gagnebin⁴³ observa que no âmbito do espírito uma representação espacial do tempo não pode se sustentar pela profusão de imagens que a memória encerra e cuja compreensão nos escapa: “Não chego, porém, a apreender todo o meu ser. Será porque o espírito é demasiado estreito para se conter a si mesmo? Então onde está o que de si mesmo não encerra? Estará fora e não dentro dele?” (AGOSTINHO *apud* Gagnebin, 2005, p.71).

É na vertigem dessas indagações que a filósofa destaca o deslocamento que se opera na percepção do tempo: “pois se a memória parecia estar dentro de nós, somos nós, agora, que parecemos estar dentro do tempo” (2005, p.71). No entanto, Agamben pontua que, no cristianismo, ainda que o percepção do tempo tenha se interiorizado, a concepção do fenômeno continua atrelada a uma ideia de tempo como sucessão contínua de instantes que não se repetem, no caso, uma linha reta que vai do Gênesis ao Apocalipse; como também em relação a uma ideia de eternidade. Mas é importante ressaltar que a definição de tempo de Santo Agostinho como “distensão da alma/espírito” (“*distentio animi*”), ou seja, o tempo como medida do que o espírito pode sentir e perceber, irá repercutir no pensamento filosófico desenvolvido a partir do final do século XIX.

⁴³ Nos referimos ao ensaio “Dizer o tempo”, publicado no livro de Gagnebin *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (2005). No referido ensaio, a autora credita a leitura que faz de Santo Agostinho às observações de Paul Ricoeur sobre as *Confissões* no livro do autor intitulado *Tempo e Narrativa*.

O filósofo Henri Bergson (1859-1941) foi um dos que contribuíram na investigação da estrutura da memória. No ensaio “Sobre Alguns temas em Baudelaire”, Benjamin destaca a importância do livro *Matéria e Memória* publicado por Bergson em 1896. Para Benjamin, as ideias desenvolvidas neste livro foram decisivas para o seu entendimento da “estrutura filosófica da experiência” (1989, p.105). Sendo assim, a noção de “duração”⁴⁴, elaborada por Bergson, é umas das concepções que dão a Benjamin os elementos necessários para as reflexões que irá desenvolver sobre a questão da experiência. Sendo assim, recorrerá ao empreendimento literário realizado por Proust para observar a efetividade dessa experiência: “pode-se considerar a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina” (1989, p.105). Na obra das *Passagens*, Benjamin também se refere a essa tentativa artificial de retomar o sentido de uma temporalidade “entrecruzada”⁴⁵:

“Proust pode surgir como um fenômeno sem precedentes apenas em uma geração que perdera todos os recursos corpóreo-naturais da rememoração e que, mais pobre do que as gerações anteriores, estivera abandonada a própria sorte e, por isso, conseguira apoderar-se dos mundos infantis apenas de maneira solitária, dispersa e patológica” (p.433).

Como já visto⁴⁶, Benjamin diagnostica na modernidade e declínio de um sentido de experiência tal como ele concebe: “a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (1989, p.105). No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin se vale também das hipóteses desenvolvidas por Freud⁴⁷ para compreender como a experiência se realiza no

⁴⁴ Para Bergson, a percepção do tempo se realiza como “duração” pela qualidade da fruição, sendo portanto relativa, pois o tempo assim concebido não é algo externo, mensurável em marcações arbitrárias. Uma bela definição de tempo que ilumina esta compreensão é o fragmento 52 de Heráclito: “o tempo é uma criança que brinca; o reino de uma criança.” In: Koan, W. O. e Vigna, Elvira. *Pensar com Heráclito*. Rio de Janeiro: Fapej e Lamparina Editora, 2013.

⁴⁵ Termo utilizado por Benjamin no ensaio “A Imagem de Proust”: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (2012, p.47).

⁴⁶ Cf. seção “Lampejo 3”, p.20.

⁴⁷ O texto de Freud ao qual se refere Benjamin é o ensaio “Além do princípio do prazer”, publicado em 1921.

sistema psíquico. No ensaio em questão, Benjamin aborda as considerações freudianas sobre a diferenciação dos sistemas responsáveis pela percepção consciente e pela memória: “segundo Freud, a função de acumular ‘traços permanentes como fundamento da memória’ em processos estimuladores está reservada a ‘outros sistemas’ que devem ser entendidos como diversos da consciência” (1989, p.109). Os “outros sistemas” referidos por Freud podem ser compreendidos na noção proustiana de *memória involuntária*. Sendo assim, é a partir da influência desse conjunto de autores, que Benjamin desenvolve sua teoria da experiência em que nomeia *Erlebnis* as vivências registrada pela consciência e *Erfahrung* a experiência recolhida pela memória⁴⁸. O desenvolvimento geral dessas concepções de memória e experiência, a partir do final do século XIX, contribuíram para ampliar a dimensão do sujeito para além de uma consciência afirmadora de si. Na citação abaixo, Gagnebin destaca a importância das imagens esquecidas do passado na constituição do sujeito:

“Assim, com Benjamin, a concepção da memória também se modifica: de mecanismo dócil a serviço de um intenção consciente, ela se converte em meio de iluminação recíproca entre um passado – até aí esquecido – e um presente concebido como limiar possível de uma transformação existencial, individual ou coletiva, mas também estética ou política” (GAGNEBIN, 2014, p. 242).

II

Uma imagem, por se constituir na justaposição de elementos díspares e singulares, movimenta um campo de tensões capaz de engendrar diferentes constelações de sentido. As imagens portadoras de memórias não codificadas chegam a nós na cintilação de um instante. Cabe ao leitor dessas imagens instaurar um estado de embriaguez (um despertar) que o conecte com a sutil emanção desse movimento de figuração dialética. Benjamin, no ensaio sobre Baudelaire acima referido, chama de aura essa experiência:

“Se chamamos de aura as imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (1989, p.137).

⁴⁸ Cf. seção “Epistemologia poética”, p.28.

Nesse ensaio, Benjamin transfere às coisas uma ação que se realiza no mundo animado: o olhar. Para o filósofo, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (1989, p.140). Mais adiante, Benjamin observa: “essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho” (1989, p.140). Uma imagem que nos olha, ou ainda, uma imagem veloz que “relampeja no momento do perigo”, demanda um trabalho crítico da memória e só pode existir como construção na linguagem. Didi Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha* dialoga com essa noção benjaminiana:

“Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (2010, p.149).

Benjamin chama de rememoração (*Eingedenken*) o trabalho com as imagens que estão em “via de nascer”. Um rememorar que se dá como criação, já que não remete ao que de fato aconteceu mas a uma forma nova, “redentora”: “se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir” (GAGNEBIN, 1994, p.111). Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “O trabalho de rememoração de Penélope”, elucida que o conceito de rememoração utilizado no ensaio “O Narrador”, de Benjamin, como sendo um esforço consciente da memória na eternização de um herói, um feito ou uma viagem, foi posteriormente modificado em relação a essa acepção:

“No entanto, não há dúvida de que o conceito retorna, surpreendentemente, sob a pena de Benjamin, para caracterizar o conceito proustiano de *mémoire involontaire* e, de maneira notável, para caracterizar a dinâmica do lembrar e do esquecer. Benjamin é um dos primeiros leitores de Proust a ressaltar o quanto o esquecimento, que rejuvenesce, é imprescindível para as pequenas ‘ressureições da memória’” (2014, p.233).

No mesmo ensaio, Gagnebin comenta um trecho de uma conferência proferida por Benjamin⁴⁹ no qual ele esclarece melhor sua noção de memória involuntária: “suas imagens não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas” (BENJAMIN apud Gagnebin, 2014, p.237). A filósofa destaca, a partir desse trecho, a dimensão de novidade que essa imagem oferece por não ser, necessariamente, uma recordação real da infância ou de uma outra época da vida do sujeito. A imagem liberada no contato com a memória é a forma nova de um passado que, ainda que não tenha ocorrido, não cessa de querer existir. É a potência dessa imagem que retorna como atualidade em um presente capaz de retomá-la que Benjamin deseja empregar em sua escrita da história. Gagnebin assinala a transposição que Benjamin opera nessa concepção de imagem ao utilizá-la em suas reflexões historiográficas: “tentam traduzir em termos de história coletiva e política aquilo que Proust e Freud elaboraram com relação à história singular e inconsciente do sujeito” (2014, p.238).

É na comunhão com um tempo fecundo, atravessado por temporalidades diversas, que uma imagem se oferece. Esse nascimento da imagem é renovação de sua origem: “Longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.171). É nesse ponto que desejamos introduzir a noção de *origem* em Benjamin com seu “turbilhão no rio do devir”:

“A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer” (BENJAMIN apud Didi-Huberman, 2010, p.170).

Como bem observa Didi-Huberman, a noção de origem se conecta com a imagem da constelação, ambas formadas na “ritmicidade do choque” e produtoras de “formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas transformações” (2010, p.173). O turbilhão tem aqui o sentido de choque; convulsão no fluxo sucessivo do rio; desmontagem do tempo linear quando uma

⁴⁹ Segundo a autora, este trecho foi extraído de uma pequena conferência sobre Proust, proferida por Benjamin no dia do seu quadragésimo aniversário (2014, p.237).

imagem do passado rompe de forma intempestiva no presente. É, mais uma vez, o salto do tigre em direção ao passado para reconstruir novas possibilidades de futuro. Sentido que a palavra *origem* expressa em alemão:

“Origem (*Ursprung*) pode ser entendida como salto originário (em alemão *Ur* significa originário e *Sprung* salto) como um salto desvencilhando-se do vir-a-ser para dentro do ser. Ou seja, não se trata do começo cronológico de algo, mas da interrupção momentânea do vir-a-ser” (MACHADO, 2004, p.89).

Na perspectiva historiográfica de Benjamin, é na dialética entre destruição e salvação que novas constelações redentoras e revolucionárias podem se constituir. Para Gagnebin, é na densidade do tempo histórico que pode surgir o originário: “Não é o início imaculado da história, mas, sim, a figura temporal de sua redenção”(1994, p.19).

Um fluir no tempo-rio quando em seus redemoinhos a água inscreve as garras (do tigre?) e a cabeleira de fogo cintilante, como na bela imagem de Breton, citada a seguir, tão próxima do rio turbilhante (turvo e brilhante?) de Benjamin:

“Assim o mesmo rio redemoinha, deixa marcadas as garras, desvenda-se e passa, preso do encanto das doces pedras, das sombras e das ervas. A água, enlouquecida com os seus redemoinhos, como uma autêntica cabeleira de fogo. Para fluir, como a água, em pura cintilação, seria necessário perder a noção do tempo. Mas que defesa existe contra ela? Quem nos ensinará a decantar os prazeres do recordar?” (1971, p.9).

“Para fluir como a água em pura cintilação”, Breton diz que é preciso perder a noção do tempo. Talvez ele queira dizer que é necessário para isso ser o próprio tempo, como o rio é rio dentro dele. Uma noção de tempo que não seja o mero registro dos instantes em uma cronologia ordenada e externa ao homem. Tempo interruptivo, nascido na voragem do rio.

Proustianamente, Breton parece sugerir no trecho “Quem nos ensinará a decantar os prazeres do recordar” o trabalho que se realiza na espessura da linguagem, nos seus extratos de tempos diferentes, nos esquecimentos e lembranças que a trama da memória costura e desata.

III – Imagem sobrevivente

Didi-Huberman observa que uma imagem pode funcionar como um “operador temporal de sobrevivências” (2011, p.119). Já que uma imagem assim concebida pode dar a ver o tempo porque este é substância da vida e há vida nas imagens que o tempo persiste em transmitir. Sendo este tempo não apenas material mas também, de certa forma, espectral, ligado à vida psíquica e à memória individual e coletiva da sociedade.

O termo “sobrevivência”, utilizado aqui, alude à influência das concepções teóricas do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), cujas pesquisas foram recuperadas na atualidade, principalmente, a partir do estudos produzidos por Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Como esclarece Didi-Huberman, no livro *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*, as pesquisas de Warburg buscavam produzir uma “nova teoria da função memorativa das imagens”. Segundo o historiador da arte francês, o conceito warburguiano de sobrevivência (*Nachleben*⁵⁰) juntamente com o projeto do *Atlas Mynemosine*⁵¹ buscavam refletir e operar materialmente o processo pelo

⁵⁰ A noção de *nachleben* elaborada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866- 1929) dialoga com as reflexões de Walter Benjamin sobre a dimensão do tempo nas imagens. Para Warburg, a arte seria um lugar privilegiado para a aparição de anacronismos do tempo: durações, latências, retornos. Foram essas *sobrevivências*, que se dão na cultura e na psique, que ele nomeou com seu conceito de *nachleben*. Estudioso daquilo que nomeava de sobrevivências pagãs da Antiguidade no Renascimento italiano, extrapolou o campo estrito da história da arte incorporando em suas pesquisas os fundamentos de novos campos do saber como a antropologia e a psicanálise. Sua ambição era desenvolver uma “ciência da cultura” para além de uma estetizante história da arte, com suas periodizações baseadas em estilos de época. Didi-Huberman foi um dos responsáveis pela retomada do pensamento de Warburg e sua aplicação na problemática atual ligada aos estudos das obras artísticas.

⁵¹ O *Atlas Mnemosyne* foi o projeto de história da arte visual que Aby Warburg começou a construir a partir de 1924 e ao qual se dedicou até 1929, ano de sua morte. Utilizando a configuração de um atlas, Warburg montou um conjunto de pranchas temáticas com reproduções fotográficas de detalhes arquitetônicos, esculturas, pinturas, desenhos, fotografias e outros materiais iconográficos pregados (mas não fixados) em um painel preto. As pranchas eram constituídas por imagens de diferentes épocas e estilos, uma “diversidade desnorteadora e contrastante” alheia à escritura de uma narrativa das imagens construídas numa linha do tempo fixa e linear. As pranchas eram um “meio visual que desdobrava, por assim dizer, a profundidade estratificada dos arquivos” (Didi-Huberman, 2012, p. 387) e permitiam a Warburg operar a mobilidade e as metamorfoses do seu pensar por imagens, já que esses desdobramentos geravam possibilidades de conhecimento imprevisas. Esse material iconográfico, arranjado nas pranchas, era apresentado quase sem legendas, sendo passível de ser realocado em outras combinações para construir assim uma história aberta a diferentes abordagens e sempre inacabada.

qual “as imagens sobrevivem e retornam, num mesmo movimento, que constitui o movimento – tempo dialético – do sintoma” (2013, p.390).

Muitos trabalhos têm aproximado os conceitos de *imagem dialética* e o projeto *Passagens*, de Walter Benjamin com a noção de *Nachleben* e o *Atlas Mynemosine*. As considerações que faremos nesta parte não buscam traçar esses paralelos, pretendemos apenas apontar brevemente algumas reflexões, oriundas do projeto de Warburg, que ajudam a iluminar a compreensão dessas imagens sobreviventes do passado. Didi-Huberman, no livro que escreveu sobre Warburg, considera também a “imagem sobrevivente” como “atualização” do passado no presente: “seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestivo”(2013, p.29). Segundo Didi-Huberman, o elemento que sobrevive e retorna é o “mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura”(2013, p.136). Nesse sentido, seria justamente o elemento “mais apagado”, que, por uma “estranha dialética”, permaneceria o mais vivo, capaz de se metamorfosear e ressurgir no tempo em diferentes formas. Didi-Huberman destaca a influência que Friedrich Nietzsche (1844-1900) e em especial *A origem da Tragédia* tiveram sobre Warburg. Nietzsche demonstrou nessa obra a potência e a fecundidade do *pathos* como força inconsciente e produtora de formas, emergente em um campo de tensões entre forças apolíneas e dionisíacas. Desse modo, Warburg pode elaborar seu conceito de *pathosformel* (fórmula de *pathos*) estendido à elaboração de obras artísticas. Suas investigações, no âmbito da historiografia da arte, das formas de transmissão e das metamorfoses das “sobrevivências” do passado em diferentes épocas, ajudam a dimensionar a força das imagens como importantes portadores de “sobrevivências”:

“Diante de uma imagem temos humildemente que reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento de passagem e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. (...) A imagem muitas vezes tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

Já Agamben, em seu já citado *Ninfas*, obra que também dialoga com as reflexões de Warburg e de Benjamin, utiliza a imagem da ninfa como modelo para abordar a relação dos homens com as imagens. Como explica Agamben, as ninfas são

criaturas sem alma feitas à semelhança do homem, mas elas podem adquiri-la ligando se aos homens e lhes dando filhos. Por analogia, na relação do homem com as imagens, a imaginação seria o elemento capaz de conferir vida às imagens. Sendo as imagens o arquivo de tempos heterogêneos, a imaginação se apresenta também como fonte da experiência coletiva: “(...) en el limite entre lo corpóreo y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona em el umbral de lo separado y de lo eterno.”(2010, p.49) Ao afirmar que é a imaginação e não o intelecto o que melhor define a espécie humana, Agamben acena com esse campo aberto capaz de engendrar o “que ainda não pensamos”:

“La ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de las *pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar. Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello em que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay imagen), aquéllas están, de alguna manera, vivas. Estamos habituados a atribuir vida sólo al cuerpo biológico. Ninfal, por el contrario, es una vida puramente histórica” (2010, p.51).

2.2.5

Constelação 4 – o leitor de constelações

“Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo” (BENJAMIN, 1984, p.50).

Esse conhecido fragmento é oriundo do prefácio do livro *Origem do Drama Barroco Alemão*⁵² onde Benjamin elabora um método filosófico de conhecimento para se aproximar daquilo que ele nomeia como “ser indefinível da verdade”. É nesse texto que o filósofo desenvolve as reflexões sobre um pensamento que se articula no âmbito da linguagem como apresentação (*Darstellung*)⁵³. No prefácio em questão, Benjamin desenvolve um método artístico-filosófico de exposição da “verdade” que se oferece também como uma metodologia de leitura de uma

⁵² Prefácio intitulado “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”. In. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁵³ Cf. seção “Lampejo 3 e 4”, p.20 e p.25.

“constelação”, no sentido que temos desenvolvido até aqui. No texto citado, Benjamin sustenta “método é caminho indireto, é desvio” e, tal como lemos na citação acima, é pensamento na “intermitência do seu ritmo”, “incansável” em seus recomeços. Como sugere Georg Otte:

“Não há dúvida que estes postulados, articulados nas primeiras páginas das “Questões introdutórias ...”, representam uma espécie de programa para a própria escrita. Caberia ao leitor “contemplar” os textos e ver – à maneira do observador de estrelas – quais os elementos que se destacam e quais as ligações que poderiam ser estabelecidas entre esses pontos” (OTTE e VOLPI, 2000, p.39).

A imagem utilizada por Benjamin para figurar essas interrupções e recomeços na apresentação da verdade é a do mosaico. Assim, seria a partir de um conjunto de fragmentos desiguais e separados entre si que se contemplaria, à distância, uma visão do todo⁵⁴. Benjamin observa que “tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos” (1984, p.51). Essa associação se estabelece em termos de forma e procedimento: sendo a imagem (ideia) o “mosaico” formado e a contemplação o procedimento de produção e leitura. Selligman-Silva destaca a importância desta metodologia nos projetos intelectuais benjaminianos: “Ele trouxe essa “filosofia da escritura” para o campo da filosofia e da historiografia” (1999, p.230). Sendo assim, podemos aproximar a metáfora do “mosaico” a de “constelação” para expressar esta metodologia. Na obra *Passagens*, o procedimento benjaminiano de reunião de fragmentos variados oferece a possibilidade de leituras potencializadoras de constelações, ou seja, formadoras de novos traçados entre os elementos. Com relação ao processo de produção da obra, Benjamin a expressa em termos que retomam as imagens do “mosaico” e da “contemplação” elaboradas no *Prefácio*:

“Como este trabalho foi escrito: degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio, e sempre como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas também para reservar para o fim toda a majestade do panorama que se lhe oferecerá)” (2006, p.503).

⁵⁴ Conforme citação extraída do prefácio do livro *Origem do Drama Barroco Alemão*: “Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (BENJAMIN, 1984, p.51).

A obra da *Passagens*, ao ser concebida desta maneira, solicita também uma leitura que reflète este procedimento não-linear de sua composição. Na definição de *imagem dialética* apresentada no início deste capítulo Benjamin observa “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” (2006 p.504). Como já visto, uma imagem enseja um movimento do pensamento que se realiza por saltos e paralisações. No *Prefácio*, as “interrupções” e “recomeços” assinalam também esse movimento do pensar que não segue uma linearidade causal ou discursiva. Para Benjamin, é esta dinâmica que possibilita o surgimento de imagens singulares. No caso das *Passagens*, as “imagens-constelação” que, ao irromperem “num lampejo”, desmontam a cronologia histórica dos eventos. Selligman-Silva descreve esse exercício do pensamento com os termos comumente utilizados por Benjamin:

“É no “desvio” ou no “rodeio”, na “interrupção” e na “paralisação” ou “suspensão” que se dá o salto (*Sprung*), no qual se mira a origem (...). Além disso, a *imagem dialética* representa uma das vias principais através do qual Benjamin tenta resgatar a dignidade epistemológica da imagem e, logo, da imaginação” (1999, p.148).

A imaginação pode ser entendida como a capacidade de produzir e decifrar imagens. Sendo assim, uma imagem isolada também demanda um movimento específico de leitura. O filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser (1920-1991), no livro *Filosofia da Caixa Preta*, descreve esse movimento como um “vaguear do olhar pela superfície” da imagem:

“Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. (...) Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relação causal entre os eventos” (1985, p.9).

Nessa leitura “circular e mágica” entram em conjunção também os elementos regidos pelo acaso, pela memória, pela imaginação, pelas semelhanças e correspondências que se tornam imediatas na fugacidade de um lampejo como um resquício da nossa faculdade mimética que pode ser ativada tanto na produção com na recepção de imagens inscritas na linguagem. Percepção forjada em “uma

atenção paradoxal, leve e intensa” (GAGNEBIN, 2014, p.240), intensa para recolher a imagem surgida e leve para deixar que o acaso e a memória façam a sua parte:

“Forças miméticas também podem ser mobilizadas, ou semelhanças e correspondências de contextos podem ser produzidas de novo. Por isso, na linguagem enquanto arquivo de semelhanças não sensoriais toda leitura pode ter uma relação longínqua e transformada com a forma mais antiga de leitura, isto é, com a leitura das estrelas, danças e entranhas, que Benjamin define na fórmula de Hofmannsthal “ler o que nunca foi escrito” e que se apóia em correspondências imediatas, intensivas de estruturas” (MACHADO, 2013, p.162).

“Ler o que nunca foi escrito” seria o irromper de novos sentidos, a construção de relações que não estão dadas e que são dinamizadas na linguagem: uma leitura (da obra, do mundo) capaz de inscrever uma nova constelação no rastilho de um lampejo.

2.2.6

Constelação 6 – *Passagens*, montagem, fragmentos, citações.

Como já mencionado, Benjamin pretendia dinamizar diferentes possibilidades de leitura e interpretação da história social da cidade de Paris do século XIX a partir dos milhares de fragmentos reunidos na obra *Passagens*⁵⁵. Seu objetivo era montagem de uma rede transtextual para que *imagens dialéticas* pudessem ser constituídas na interação dos fragmentos. Ao arquitetar essa estrutura composta por fragmentos de épocas e por assuntos variados, Benjamin buscava criar as condições para o *encontro* desses tempos heterogêneos. Didi-Huberman observa que Benjamin em *Passagens* “pretendia desenvolver sob a forma de uma ‘obra documental’, tendo por objeto a própria imaginação” (2011, p.68).

Na perspectiva historiográfica benjaminiana, o objeto histórico seria construído nesse encontro dialético de tempos operado a partir de uma narrativa fragmentada. Nessa estrutura forjada, Benjamin pretendia estabelecer relações que não fossem pautadas por uma lógica linear discursiva. Como procedimento formal, a técnica da montagem foi o método escolhido por Benjamin para a produção dessas

⁵⁵ Cf. seção “O projeto *Passagens* de Walter Benjamin”, p13.

constelações de sentido. A prática da montagem como método estava sendo experimentada pelas vanguardas artísticas do início do século XX e pelos meios de comunicação de massa, como o jornal e o cinema. Ainda que cada um desses meios de expressão tivessem particularidades, esses diferentes procedimentos de montagem influenciaram Benjamin em larga medida. No que tange às influências do surrealismo, movimento que Benjamin acolheu com manifesto entusiasmo⁵⁶, podemos destacar os livros *Nadja* de André Breton e *O Camponês de Paris* de Aragon, que tem como princípio constitutivo justamente o procedimento da montagem.

Peter Burger, no livro *Teoria da Vanguarda*, observa que a montagem “pressupõe a fragmentação da realidade” (p.134) e situa o *Cubismo* como o primeiro movimento de vanguarda a desmontar “um sistema de representação vigente desde o renascimento” (p.135):

“O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista” (2012, p.138).

Segundo Burger, a consequência dessa inserção de elementos exógenos na obra é o rompimento de uma harmonia clássica (presente nas chamadas obras orgânicas) em que as partes eram submetidas ao todo formando uma coesão de sentido. Sendo a montagem uma justaposição de imagens, Burger se vale da definição de Adorno para precisar a condição dessa relação entre as partes: “a negação da síntese se transforma em princípio da criação” (ADORNO apud Burger, 2012, p. 140). Nesse sentido podemos estender à definição de montagem, a de imagem: uma justaposição de elementos heterogêneos não conformados a uma síntese final. Assim sendo, a montagem não se realizaria em um processo de fusão,

⁵⁶ Luciano Gatti, no ensaio “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, observa a importância que teve para Benjamin a produção do livro “Rua de Mão Única” para a sua posterior recepção crítica do movimento das vanguardas. Já que, segundo Gatti, em *Rua de Mão Única*, Benjamin já apresentava muitos pontos de contato com os surrealistas, a saber: “O interesse pelo sonho, pela cidade, a reflexão sobre a transformação das atividades artísticas e intelectuais, a utilização de técnicas de montagem literária” (GATTI, 1999, p.74).

reconciliação ou negação de seus elementos constituintes, mas em uma interação dinâmica entre a singularidade desses elementos.

Burger relativiza a interpretação de Adorno quando este atrela à negação da síntese a negação do sentido nas obras das vanguardas históricas, pois considera o processo de recepção dessas obras fundamental para o desenvolvimento da arte. Para um público receptor habituado às obras de arte orgânicas e com dificuldades para estabelecer novos parâmetros de compreensão, a arte de vanguarda foi experimentada como choque:

“O receptor experimenta essa recusa de sentido como choque. Esse choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la” (BURGER, 2012, p.142).

O desdobramento dessa experiência do choque na relação com as obras de vanguarda possibilitou, na esfera da recepção, “uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos” (2012, p.147), pois ainda que as partes tenham autonomia não há um “total descolamento do todo da obra” (2012, p.147). O que advém dessa síntese na capacidade de recepção das obras artísticas, conforme Burger, é uma capacidade maior de lidar com a contradição na obra: “não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo da obra, mas, sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas” (2012, p.148).

Benjamin concebeu seu projeto *Passagens* como montagem literária, renunciando a estabelecer uma mediação na interação das partes ou na conformação do todo. Na seção epistemológica do livro esclarece esse empreendimento:

“Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar. Não surrupiarei preciosidades nem me apropriarei de formulas espirituosas. Mas os farrapos e o lixo: estes não quero inventariar, mas fazer-lhes justiça do único modo possível: usando-os” (2006, p.502).

Benjamin comparava o ofício do historiador ao trabalho do trapeiro, influenciado pela aproximação que Baudelaire já havia feito entre este e a figura do poeta. O trapeiro é aquele que cata objetos descartados na rua para vendê-los novamente. Assim, ao recolher os fragmentos de *Passagens*, Benjamin pretendia proceder tal

como o trapeiro e o colecionador, figuras emblemáticas na reunião de objetos que parecem não possuir mais utilidade. O objetivo de Benjamin era captar a realidade em seus detalhes insignificantes. Willi Bolle, no livro “Fisiognomia da metrópole moderna” descreve esse procedimento benjaminiano: “eis um homem que tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou e esmagou – ele registra e coleciona” (Bolle, p.85). Retomando uma citação de Agamben já apresentada na seção “Lampejo”, lembramos que “La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extranamiento y un nuevo acontecimiento del sentido” (2010, p.31). Nesta citação se assinala as ressignificações possíveis dos objetos descartados e obsoletos que são reunidos com novos propósitos. Em *Passagens*, Benjamin observa esse procedimento de recolhimento de materiais: “Este trabalho deve desenvolver até o seu mais alto grau a arte de citar sem aspas. A teoria desta arte está em correlação muito estreita com a montagem” (2006, p.500), tal qual um trapeiro que amontoa os objetos coletados.

A utilização dos fragmentos se apresenta também como forma característica da estética da modernidade. Para Benjamin, o historiador contaria apenas com fragmentos, com as “ruínas” produzidas na modernidade, um trabalho “arqueológico” de coleta e interpretação de fragmentos do passado no presente. O recurso à utilização das citações de diferentes épocas e extraídas do contexto original possibilitaria esse encontro de tempos a partir dos fragmentos. Georg Otte⁵⁷ observa essa utilização das citações por Benjamin: “é o fragmento presente que via evocação, representa o passado, superando, de maneira ‘fulgurante’, a distância temporal pela presença simultânea e espacial de uma ‘constelação’”. (1994, p.94). Seligmann-Silva também assinala essa dimensão temporal de uma citação extemporânea *atualizada* no presente: “o “agora” – partícula de tempo – vincula-se ao fragmento – partícula de texto” (1999, p.54). A esse respeito, novamente citamos Otte:

“A síntese inesperada entre o fragmento citado e o texto presente é um indício para o fato de este não ser inteiramente novo, assim como o texto citado não ser

⁵⁷ In: OTTE, G. Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin (1994).

coisa do passado.” Um potencial de afinidades que se concretiza graças à “presença de espírito” do autor, cujo papel consiste em “fixar” as afinidades existentes que, evidentemente, vão muito além do próprio fragmento citado” (1994, p.71).

Já em *Rua de Mão Única*, Benjamin declara que “citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a sua convicção” (1995, p.61). Neste trecho, Benjamin explicita o uso que deseja dar às citações em seu trabalho, pois, assim concebida, uma citação não está a serviço do fluxo contínuo de um enunciado, cuja função seria apenas corroborar o que está sendo dito. Hannah Arendt observa que essa utilização não apenas subordina a citação ao texto como também opera em uma “inversão da subordinação contrária, onde o texto tem a função de apoiar uma posição consagrada, contida numa ‘citação autoritária’” (ARENDR apud Otte, 1994, p.73).

Já no procedimento da *montagem*, o que está em jogo na interação dos fragmentos não é nem uma subordinação a uma ideia central nem um descolamento completo de um sentido geral, mas a dinâmica dessas relações. Assim, a montagem dos fragmentos operaria como um campo dialético na produção e na recepção de “imagens-constelações” significativas. Nesse sentido, como observa Otte: “é o próprio estranhamento que impele o leitor e o historiador a procurar o parentesco escondido na 'bagagem' do fragmento, ou seja, a descoberta da verdadeira proximidade” (1994, p.72). Uma poética dos saltos, das interrupções, que ativa a imaginação na produção de imagens que estavam em vias de nascer.

3.

Segunda parte – Campos elétricos

Nosso objetivo, nesta segunda parte, é amplificar as reflexões teóricas até aqui desenvolvidas a partir da reunião de alguns objetos singulares. E, como não dizer, de uma constelação de objetos singulares. Sendo assim, o que se almeja é que este traçado possibilite, por diferentes vias, a exposição da concepção de imagem que investigamos nesta dissertação. Um percurso que gostaríamos que se realizasse na integração das duas partes, em que cada fragmento de sentido, ao emitir a sua luz, produzisse uma contemplação desta imagem, ampliada pelas reverberações do conjunto. Como observou Didi-Huberman, uma *imagem dialética* se constitui em uma abrangência que se funda enquanto limiar:

“Isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua...” (2015, p.126).

Os objetos singulares desta segunda parte: um poema, uma imagem conceitual e algumas imagens plásticas realizam essa “desterritorialização” na diversidade de imagens reunidas.

3.1

O *punctum* da imagem

“Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.184).

Roland Barthes escreveu seu último livro, *A Câmara Clara* (1980), “tomado de um desejo ontológico” de compreender a essência da fotografia. O livro registra, em 48 pequenos capítulos, o processo dessa busca. Assim sendo, Barthes empreende na linguagem uma investigação sobre a natureza da fotografia utilizando-se de uma metodologia que se afigura como um caminho que só se faz ao andar. *A Câmara Clara*⁵⁸ é um livro polêmico no que diz respeito à sua reflexão sobre a fotografia. Ainda assim, é uma obra que se mantém referencial no campo da fotografia, incontornável mesmo em uma reflexão que dela se afaste. O historiador da arte francês André Rouillé em sua obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* é um dos críticos das formulações de Barthes sobre a fotografia, embora, ressalte um outro ponto de interesse que o texto produz: “o de oferecer uma descrição, de rara riqueza, da recepção de uma imagem fotográfica” (2009, p.217).

O interesse em trazer *A Câmara Clara* para o corpo dessa pesquisa é justamente reverberar uma experiência temporal acionada pela imagem, no caso, pela fotografia, constituída crítica e imagetivamente na escrita. Sendo assim, nos guiaremos pela noção de *punctum*, concebida por Barthes como um operador de temporalidades na imagem. É importante ainda, esclarecer que o objetivo desse capítulo não é repertoriar semelhanças entre Benjamin e Barthes⁵⁹, em uma espécie de estudo comparado, ainda que muitas aproximações sejam possíveis. O que pretendemos é destacar a “língua” em que Barthes expõe aquilo que numa imagem o olha.

⁵⁸ *A Câmara Clara* foi o último livro escrito por Barthes antes de sua morte em 1980. O livro foi escrito em 1979 mas publicado em 1980. Sobre o tema da fotografia, Barthes já havia escrito outros textos anteriormente como: “A Mensagem fotográfica” (1961) e “Retórica da Imagem” (1964).

⁵⁹ O historiador da fotografia Geoffrey Batchen, no ensaio “A Câmara Clara: outra pequena história da Fotografia” (2008), faz uma leitura em que aproxima o referido livro de Barthes do ensaio “Pequena História da Fotografia” de Benjamin. Para o autor, os textos tem em comum o fato de serem ambos textos referenciais nos estudos da fotografia e construídos a partir de uma experiência diante da imagem desenvolvida em uma narrativa histórica não-linear.

Barthes inicia *A Câmara Clara* comentando o espanto que sentiu ao ver, certa vez, uma fotografia do irmão de Napoleão. Segundo ele, o que o tocava na imagem era constatar que aqueles olhos tinham visto o Imperador. Ele relata que a sua incapacidade em expressar aquele espanto e a solidão de tentar partilhar com os outros essa impressão o colocaram em condições de escrita, já que desejava saber, a todo custo, a “verdade” da fotografia, “o que ela era em si” (p.12).⁶⁰

Ao iniciar o percurso, diante da dificuldade em selecionar um *corpus* fotográfico que o orientasse na busca, Barthes se sente “cientificamente sozinho e desarmado” (p.18). Para ele, os livros que tratavam do assunto ou eram técnicos demais, olhando a fotografia de muito perto, ou determinados por uma perspectiva histórica e sociológica, portanto, distantes do significante fotográfico: “eu constatava com desagrado que nenhum me falava com justeza das fotos que me interessavam, as que me dão prazer ou emoção” (p.17):

“Conclui então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênuo que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor” (p.19)

Sendo assim, Barthes seleciona um conjunto de fotos que o afetam, os corpos singulares (extremos)⁶¹ de uma constelação, para promover uma tentativa de aproximação da verdade da fotografia: “nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos” (p.19).

Ao se definir como um sujeito “jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica”; Barthes expressa a necessidade de conjugar forma e conteúdo na elaboração do pensamento, metodologia que se aproxima da noção de “apresentação” (*Darstellung*)⁶² em Benjamin.

⁶⁰ Nas citações extraídas do livro *A Câmara Clara* inserimos apenas a referência da página.

⁶¹ Cf. seção “Lampejo 4”, p.25.

⁶² Cf. seção “Lampejo 3 e 4”, p.20 e p.25.

No livro *Aula*⁶³, Barthes defende a necessidade de uma linguagem que se realize para além da “autoridade da asserção, do gregarismo da repetição” (1996, p.14) e convoca a língua da literatura para a produção do saber. O discurso do saber assim concebido é “ensaiado” no magnetismo da enunciação e não na autoridade de um enunciado. Para Barthes, não há sentido em uma “partilha das funções”: um discurso das ciências e um discurso literário. Sendo assim, para ele, o texto é sempre “escritura”, termo que utiliza para designar essa escrita elaborada na dinâmica de um registro crítico e expressivo. Em *A Câmara Clara*, o pensamento de Barthes se produz em um ritmo intermitente de recomeços, em um “perambular de foto em foto”. Nesses percursos, cada imagem é um ponto de onde se olha o objeto, uma constelação que ganha forma nas relações entre seus elementos. Duplo registro, em que um conjunto de “pontos” (con-stelação), precisa transpor para a linguagem as condições necessárias para a sua constituição.

As fotos escolhidas por Barthes para guiá-lo em sua “aventura”, palavra que escolhe para nomear a atração que essas imagens nele produzem, o levam a identificar dois tipos de motivação no contato com as imagens: o *studium* e o *punctum*. O *studium*⁶⁴ se caracteriza como um interesse mais geral (em algumas de suas palavras: “polido”, “indolente”, “amoroso”, “gesto virtuoso”) efetivado na abordagem da fotografia pelo viés mais amplo da cultura. É o envolvimento que se produz em um estudo que pretende codificar, classificar, interpretar uma imagem: “espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (p.45) Esse interesse pelo saber não é desvalorizado por Barthes, ao contrário, já que é nesse registro que grande parte do conhecimento é produzido, inclusive o dele, sendo intelectual e professor. Por sua vez, o *punctum*⁶⁵ é designado por Barthes como um detalhe na fotografia (um lampejo?) que a consciência não pode nomear e que, no entanto, orienta toda a leitura da imagem:

⁶³ Transcrição da aula inaugural pronunciada por Barthes quando assumiu a cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França em 7 de janeiro de 1977.

⁶⁴ “Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*” (p.45).

⁶⁵ “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo (...) . Pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (p. 45).

“Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio” (p.77).

Em *O Império dos Signos* (1970), livro em que se aproxima da cultura japonesa em busca de uma “fissura do simbólico”, Barthes já alude à essa “vacilação visual” (2007, p.5) como uma espécie de *satori*. Ainda que Barthes dê a impressão de utilizar esse termo de uma forma prosaica, não deixa de nos remeter à noção de “iluminação profana”. Especialmente, quando atrela esta visão a alguns dos “iluminados profanos”⁶⁶ eleitos por Benjamin: “sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar” (p.80). Essa dimensão enigmática do *punctum* é difícil de abordar, mas, se considerarmos os termos que Barthes utiliza para expressar essa “vacilação visual” em *O Império dos Signos*, diríamos que o abalo no sujeito do conhecimento ao produzir um “reco dos signos” operaria “um vazio de fala” (2007, p.10). Um paradoxo em que o sujeito do saber, ao ser silenciado em seu discurso, poderia acionar na escrita a enunciação da “passagem de um vazio”.

Há nessa relação entre *studium* e *punctum* uma dimensão que pode nos remeter para as noções de memória voluntária e involuntária elaboradas por Walter Benjamin⁶⁷. O *studium* poderia ser aproximado da ação da memória voluntária, ciosa em organizar, repertoriar, nomear, o vivido. Já o *punctum* de uma foto se manifestaria na dinâmica inapreensível da memória involuntária “é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (p.46). É o detalhe imprevisto de uma imagem, um pequeno ponto que ativa uma leitura intensificada pela necessidade de se aproximar daquilo que espontaneamente se apresenta: “Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte em cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (p.46). Mais adiante, prossegue tentando registrar o modo como é ativada a leitura do *punctum* na imagem: “é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera” (p.77).

⁶⁶ Benjamin considera “iluminados profanos”: o homem que lê, que pensa, que espera, o *flâneur*, o fumador de ópio, o poeta, o filósofo, a criança.

⁶⁷ Cf. seção “Epistemologia poética”, p.28 e seção “Constelação 4”, p.53.

Barthes assinala que esses dois tipos de engajamento acionados na leitura de uma fotografia se manifestam no registro de uma “co-presença”. Retomando uma imagem já citada nesse trabalho, podemos dizer que uma leitura assim impulsionada manteria o pêndulo⁶⁸ em leve oscilação, sem fixá-lo em uma direção. Nesse sentido, o *punctum* é para Barthes um elemento determinante na corrente de tensão que uma imagem pode sustentar. Em contraposição a essa concepção de imagem ativada em um campo de tensão (*punctum* e *studium* em ação concomitante), Barthes conceitua um outro tipo: a “fotografia unária”. A saber, uma fotografia que “transforma enfaticamente a ‘realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio” (p.66). Em uma sociedade produtora e disseminadora de imagens em profusão, as fotografias percebidas como “unárias” estão em permanente evidência: “Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesse-me por elas (como me interesse pelo mundo), não gosto delas” (p.67).

É a ação do *punctum* na leitura de uma foto que provocaria, segundo Barthes, uma força de expansão para além do enquadramento da imagem: “O cinema (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial” (p.86). Ainda que o envolvimento através do *studium* quase sempre esteja incluído no processo de recepção de uma imagem e a parcela de participação de um e de outro não possa ser claramente distinguida, Barthes credita especialmente à ação do *punctum* essa expansão: “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (p.89).

Em sua deambulação, Barthes interroga as imagens, tenta localizar o detalhe que lhe punge, o interesse cultural que esta ou aquela imagem provoca; elege um detalhe em uma foto e em seguida é absorvido por outro, se engana. No gesto da leitura das imagens vai deixando derivar seu interesse de um campo a outro: interroga aquilo que o detém, tenta precisar o movimento da imagem na

⁶⁸ Cf. seção “Lampejo 1”, p.15.

consciência - pensamento, afeto - percebe a latência de imagens que retornam, fecha os olhos, se frustra:

“Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia. (...) Eu tinha de fazer a minha palinódia” (p.91).

A fotografia do Jardim de Inverno

“E o limiar que se abre aí, entre o que Stephen Dedalus vê (o mar que se afasta) e o que o olha (a mãe que morre), esse limiar não é senão a abertura que ele carrega dentro de si, a ‘ferida aberta de seu coração’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.232).

A palinódia em um poema é uma retratação de algo já dito, um desdizer. Sendo assim, Barthes ao considerar que precisa fazer sua palinódia, ao final da primeira parte do livro, retoma o fôlego e recomeça. Em um movimento do pensar que faz lembrar a descrição de Benjamin ao se referir à contemplação do objeto (ou da verdade): “incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas” (BENJAMIN, 1984, p.50). Ou como um escafandrista, querendo “descer mais fundo em si mesmo”, em direção às águas escuras de “um centro silencioso, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo” (p.37). E é em nome do acaso que começa a segunda e última parte do livro “ora, numa noite de novembro, pouco depois da morte de minha mãe, organizei as fotos” (p.95). Profundamente tocado pela morte da mãe, procura nas fotografias de família uma imagem que à ela corresponda, que faça jus à “verdade” de sua pessoa, tal como Barthes desejava reconhecer. Após passar diante de muitas imagens, reconhece em uma foto o que buscava: “por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust” (p.104). Diante da foto encontrada - a mãe com uns 5 anos, posando em um jardim de inverno - Barthes localiza o espanto que a fotografia lhe dava, tal como “diante dos olhos que viram o Imperador”:

“Decidi então ‘tirar’ toda a fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que com segurança existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um labirinto. Eu sabia que no centro desse labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: ‘um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne’” (p.119).

É a percepção da presença da mãe na foto que faz Barthes encontrar no referente da imagem “a ordem fundadora da fotografia” (p.115): “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva e sem a qual não haveria fotografia” (p.115), aquilo que passa a nomear como o “isso foi”. No entanto, é especialmente o “isso foi” como verdade da fotografia que Rouillé contesta. Para ele, Barthes estava como que cego ao não enxergar as fotos em si, em uma perspectiva que pudesse ser descolada do referente. Para Rouillé, o “isso foi”, ao destacar a marca do referente como elemento central em uma fotografia, acabou por colocá-la “sob uma tripla autoridade: a de um passado considerado como antigo presente, a da representação e a das substâncias” (p.71).

“A noção do “isso foi” (ente teórico irreal) encarcera a fotografia nos grilhões de uma problemática metafísica do ser e da existência, reduz a realidade a somente substância, nivelando-a em imagens ‘sempre invisíveis’ das coisas; e negligencia totalmente as formas fotográficas. (...) Saindo do universo abstrato das puras essências, chega-se ao mundo concreto e plural das práticas, das obras, das transições e das fusões. Porque, em si, no singular “a” fotografia não existe” (ROUILLÉ, 2009, p.18).

Nesse sentido, o que Rouillé defende é a autonomia da fotografia perante o seu referente. Mas, para ele, o Barthes teórico é desmentido pelo Barthes espectador da imagem: “ao procurar a mãe recentemente desaparecida que havia conhecido, ele se confronta com um híbrido, fabuloso e incomunicável, de menina e de velha senhora, que jamais pode ser vista nem vivida” (2009, p.222). Sendo assim, é uma foto da mãe de Barthes menina, muito antes dele nascer, que o faz remontar no tempo e restitui sua presença, experiência que aciona em Barthes o cruzamento de uma temporalidade complexa. É uma imagem intempestiva, cuja “atualização” no ato da recepção⁶⁹, no sentido já referido na primeira parte deste trabalho, inscreve um circuito em que diferentes temporalidades interagem em uma imagem. A esse respeito, escreve Rouillé:

“Perceber um objeto atual presente significa, portanto, associar-lhe uma imagem virtual que o reflita e o envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental. A percepção de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma imagem virtual, espécie de duplo ou reflexo, com a qual ela forma uma unidade:

⁶⁹ Cf. seção “Constelação 1”, p.42.

uma imagem-cristal, em que se permutam o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado” (Rouillé, 2009, p.213).

Se considerarmos que a “fotografia do jardim de inverno” desponta, para Barthes, como manifestação do encontro do “outrora” com o “agora” e que produz nele um efeito teórico (imagem crítica), podemos conceber esta imagem como dialética, tal como temos visto até aqui. Já que Barthes, ao se deparar com a “fotografia do jardim de inverno”, que o toca “como os raios retardados de uma estrela” (p.121), empreende sua “aventura” pelos desvãos da memória e percebe uma outra vertigem encoberta na imagem: “sei agora que existe um outro *punctum* (um outro estigma) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo” (p.141).

3.2

Uma leitura do Poema Sujo, de Ferreira Gullar

“o relâmpago clareia os continentes passados”
(*Poema Sujo*, Ferreira Gullar)

I – Introdução

Ferreira Gullar escreveu o *Poema Sujo* em 1975, quando esteve exilado em Buenos Aires. Ele estava fora do Brasil desde 1971, impossibilitado de permanecer em um país sufocado pela ditadura militar⁷⁰. Chegou à Argentina depois de ter passado pelas cidades de Moscou, Santiago e Peru. Estava acossado, com medo de morrer e escreveu esse poema como quem produz faíscas na memória: “era a experiência da vida toda, não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida” (GULLAR, 1998, p.44). No processo da escrita se diz “exausto e iluminado” (apud Fuly, 2005, p. 33), momento de alumbramento em que, utilizando as palavras do crítico David Arrigucci, “um homem encontra seu destino de poeta”(1990, p. 145). O filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, afirma a importância de acender na escuridão os lampejos da resistência contra a “luz feroz” das ditaduras, das forças hegemônicas coercitivas ao “encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados” (2011, p.124). No livro em questão, Didi-Huberman problematiza a questão das imagens “sobreviventes”⁷¹ a partir, dentre outros exemplos, da resistência combativa e, depois, exaurida, de Pier Paolo Pasolini ao fascismo⁷².

70 No início dos anos 60, após um período marcado por experimentalismos literários, Gullar sente a necessidade de se integrar à vida política do país. Assim, em 1962, entra para o Centro Popular de Cultura na UNE e em 1964 filia-se ao Partido Comunista Brasileiro. Por conta de suas atividades políticas, é alertado para o risco de permanecer no país, decide então partir para o exílio em 1971.

⁷¹ Cf. seção “Constelação 4”, p.53.

⁷² Nesse livro, Didi-Huberman constrói uma argumentação sobre as imagens “sobreviventes” tendo como elemento condutor a luz frágil e fugaz emitida pelos vaga-lumes. Para isso, parte de dois textos produzidos, em épocas diferentes, por Pasolini: uma carta escrita para um amigo em 1941 e outro, de 1975, conhecido como “O artigo dos vaga-lumes”. Na carta, Pasolini narra ao amigo Franco Farolfi a ocasião em que, ao subir as colinas de Pievo del Pino, em Bolonha, vislumbrou uma quantidade imensa de vaga-lumes, visão que apareceu a ele como um lampejo de resistência alegre e erótica em contraposição às “luzes ferozes” do fascismo de então. Já no artigo de 1975, Pasolini, absolutamente consternado pela situação política italiana, sentencia o

Contexto que pode ser estendido à “noite” de Gullar e à sua lembrança, no *Poema Sujo*, da luz de São Luis do Maranhão, cidade em que passou a infância e a adolescência. É em referência aos termos em que Benjamin conceitua uma *imagem dialética*⁷³ que Didi-Huberman alude a essa potência política de resistência através da “atualização” de imagens promissoras do passado:

“Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio ‘princípio esperança’ através do modo como o outrora encontra o agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio futuro” (2011, p.60).

Ao transpor a engrenagem de uma *imagem dialética* para as condições de produção do *Poema Sujo*, podemos evidenciar o recurso do poeta a forças redentoras do passado ativas em um presente remanescente. O poema resultante desse processo memorativo é imagem que, ao lampejar no presente, pode reconfigurar as possibilidades do futuro. Situação experimentada por Gullar, já que, ao escrever o *Poema Sujo*, pode fortalecer as condições do seu retorno ao Brasil⁷⁴. Didi-Huberman, no livro acima referido, destaca, citando Agamben⁷⁵, as condições existenciais para que se possa efetivar essa “admirável visão dialética” capaz de enxergar na escuridão esses rastilhos encobertos: “tarefa que pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo” (AGAMBEN apud Didi-Huberman, 2011, p.70). Virtudes que, em seu engajamento político e poético, concernem a Gullar.

desaparecimento dos vaga-lumes, ou seja, da possibilidade de resistência ao neofascismo, percebido por ele como uma versão sofisticada do fascismo histórico de Mussolini, já que imiscuída ideologicamente na massificação cultural e mercadológica da sociedade. Sendo assim, no livro em questão, Didi-Huberman se vale da “desistência” de Pasolini para afirmar a necessidade de uma visão dialética capaz de perceber na “escuridão” do presente os sinais luminosos de imagens que insistem em sobreviver.

⁷³ Cf. seção “Constelação 1 e 2”, p.42 e p.48.

⁷⁴ O *Poema Sujo* foi apresentado por Gullar para amigos exilados em uma reunião organizada por Vinicius de Moraes na casa de Augusto Boal, em Buenos Aires. Na ocasião, Vinicius pediu uma cópia para trazê-lo para o Brasil e Gullar gravou-o em um fita cassete. De volta ao Brasil, Vinicius divulgou a obra, que acabou sendo lançada, em 1976, sem a presença do autor, pela Editora Civilização Brasileira. A recepção do poema no Brasil engajou intelectuais e jornalistas a pressionarem o governo militar para o retorno de Gullar ao país, o que aconteceu, no ano seguinte, em março de 1977.

⁷⁵ Didi-Huberman faz referência ao ensaio de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?*

II – O poema

No *Poema Sujo*, o trabalho rememorativo se produz em uma conjunção de memórias do sujeito histórico e da imaginação do poeta. Podemos falar, também, numa associação de memórias voluntárias e involuntárias, para retomar as noções desenvolvidas por Walter Benjamin anteriormente abordadas nesta dissertação⁷⁶. Na ativação dessas memórias, importa o presente do poeta, sua qualidade imaginativa de acionar instâncias encobertas para reinventá-las à luz do poema. É, porém, como que destituído da decisão consciente de rememorar as imagens do passado que o poeta balbucia as primeiras palavras do poema:

“turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que
furo
escuro
mais que escuro
claro” (p. 297)⁷⁷

As palavras iniciais do poema se desatam informes, primordiais, indefinidas em suas qualidades constitutivas: moles e duras, escuras e claras. A “mão do sopro”, entidade criadora e ainda turva, se depara com o muro e é com a suavidade penetrante do vento que o transforma em furo. Uma dança de moléculas, de elementos que se moldam e se penetram em uma dialética de claro-escuro: “mais que escuro / claro”:

“como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” (p. 297)

É no embate de forças vitais, bravias à intenção do sujeito, que o poema pode se constituir, ganhar forma. A última frase da seqüência inicial do poema surge

⁷⁶ Cf. seções “Epistemologia poética”, p.28 e “Constelação 4”, p.53.

⁷⁷ As citações do *Poema Sujo* tomam como base a edição de 1987 de *Toda Poesia* de Ferreira Gullar, editada pela José Olympio; as respectivas páginas serão mencionadas ao fim de cada citação.

como um nascimento, quando o poeta assoma a frase: “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”. O poema nasce assim, umbilicalmente ligado ao universo, com a espessura do tempo inscrita nas entranhas. É com esse corpo, então, que o poeta empreenderá a busca dos lampejos do passado. Um corpo que opera no poema um limite que se apaga e um limiar⁷⁸ que se abre (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.232). Como no trecho abaixo, em que o poeta toma consciência dos limites do corpo para, em seguida, apagá-los, desintegrando-se no espaço:

“Meu corpo
 que deitado na cama vejo
 como um objeto no espaço
 que mede 1,70m
 e que sou eu: essa coisa deitada
 (...)
 meu corpo de 1,70 m que é meu tamanho no mundo
 meu corpo feito de água
 e cinza
 que me faz olhar Andrômeda, Sirius, Mercúrio
 e me sentir misturado
 a toda essa massa de hidrogênio e hélio
 que se desintegra e reintegra
 sem se saber pra quê”
 (p. 306-307)

Ou ainda, quando questiona a si mesmo - “não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem” (p.300) - e se percebe incontornável. Dessa maneira, é “perfeitamente fora do rigor cronológico / sonhando” (p.300) que o poeta pode articular as memórias, tanto as que domina e pode acessar sem vertigem, como aquelas que o dominam na vertigem. Pois é na embriaguez do corpo (“carne e vertigem”) que o poeta pode encontrar o que foi esquecido na memória, rememoração que se afigura na imagem do relâmpago:

“desce profundo
 o relâmpago de tuas águas numa
 vertigem de vozes brancas ecos de leite
 de cuspo morno no membro
 o corpo que busca o corpo
 No capinzal escondido
 naquele capim que era abrigo e afeto
 feito cavalo sentindo
 o cheiro da terra o cheiro

⁷⁸ Cf. seção “Epistemologia Poética”, p.28.

verde do mato o travo do cheiro novo” (p.366)

No ensaio “Alguns temas em Baudelaire”, Benjamin se vale das hipóteses desenvolvidas por Freud⁷⁹ para fundamentar sua teoria da memória. Qual seja, a diferenciação dos sistemas responsáveis pela percepção consciente e pela memória: “segundo Freud, a função de acumular ‘traços permanentes como fundamento da memória’ em processos estimuladores está reservada a ‘outros sistemas’ que devem ser entendidos como diversos da consciência” (1989, p. 109). De acordo com Benjamin, o corpo seria um destes sistemas capazes de conservar percepções que não alçaram à esfera consciente. Assim, o corpo funcionaria como limiar⁸⁰, uma zona entre a vigília e o sonho, que possibilitaria ao poeta rememorar as imagens, os cheiros, os ritmos, as cores da cidade de São Luis do Maranhão. O poema assim concebido funciona como uma “atualização”⁸¹ do passado; uma forma nova, forjada no presente do poeta:

“a poesia não existia ainda.
Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.
Olhos. Braços. Seios. Bocas.
Vidraça verde, jasmim.
Bicicleta de domingo.
Papagaios de papel.
Retreta na praça.
Luto.
Homem morto no mercado
Sangue humano nos legumes.
Mundo sem voz, coisa opaca.”
(p.303-304)

O poema (imagem) surge na interação de elementos esparsos do passado e do presente em uma simultaneidade de tempos heterogêneos⁸². Como quando ao rememorar as imagens da infância, uma indagação vinda do presente atravessa o fluxo de matéria sensível: “que me ensinavam essas aulas de solidão entre coisas da natureza e do homem?” (p.313). O crítico literário Alcides Villaça, em seu ensaio “Gullar: a luz e seus avessos”, aponta como um dos elementos recorrentes

⁷⁹ O texto de Freud ao qual se refere Benjamin é o ensaio “Além do princípio do prazer”, publicado em 1921.

⁸⁰ Cf. seção “Epistemologia Poética”, p.28.

⁸¹ Cf. seção “Constelação 1”, p.42.

⁸² Nesse trecho aludimos à definição de *imagem dialética* de Walter Benjamin, já comentada no início do texto. Nos termos benjaminianos a definição é expressa como: “imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. (BENJAMIN, 2006, p. 504)

da poética de Gullar essa tensão entre “a matéria sensível e a consciência avaliadora” (1998, p.101). Nesse sentido, podemos nos aproximar também da concepção benjaminiana de imagem dialética, configurada aqui na dimensão crítica propiciada pelo encontro com as imagens de “outrora”. Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, observa essa dinâmica reflexiva da rememoração, já que “não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (2010, p.174).

Um tensão entre tempos e espaços heterogêneos, entre o sensorial e o reflexivo, que se constitui como o moto-contínuo do poema. Percepção do tempo que nasce na carne do menino ou na vertigem do adulto? No poema todas as fronteiras são indivisíveis. O poeta diz “muitos dias há num dia só” (p.323) e lembra do corpo do menino, debruçado no parapeito (limiar) da infância:

“um às minhas costas o outro
 diante do olhos
 vazando um no outro
 através do meu corpo
 dias que se vazam agora ambos em pleno coração
 de Buenos Aires
 às quatro horas desta tarde
 de 22 de maio de 1975
 trinta anos depois
 muitos
 muitos são os dias num só dia
 fácil de entender
 mas difícil de penetrar
 no cerne de cada um desses muitos dias
 porque são mais do que parecem
 pois
 dias outros há
 ou havia
 naquele dia do poço
 da quinta também dentro e fora
 porque não é possível estabelecer um limite
 a cada um desses
 dias de fronteiras impalpáveis” (p.325)

São agora as “fronteiras impalpáveis” do dia que se transformam em limiar: tempo estendido, entrecruzado. É assim, tomado pela pulsão do tempo, que o poeta pode ativar a constelação do poema em um conjunto de vivências (*Erlebnis*)

e de experiências (*Erfahrung*)⁸³ que extrapolam o corpo do poeta. Cito Benjamin: “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual como outros do passado coletivo” (1989, 107). Dessa maneira, o poeta *apresenta* a cidade de São Luís do Maranhão orquestrada em uma multiplicidade de instantes e de espaços:

“e do mesmo modo
que há muitas velocidades num
 só dia
e nesse mesmo dia muitos dias
 assim
não se pode também dizer que o dia
tem um único centro
 (feito um caroço
 ou um sol)” (p.381)

Diversidade de pontos de vista que Alcides Villaça⁸⁴, em sua análise do poema, percebe como um recurso central na organização do material rememorativo acionado nesta obra. Segundo o crítico, alguns dos princípios básicos operados na composição do poema seriam a “multiplicidade”, a “simultaneidade” e a compreensão de que “uma coisa está em outra” (“como a árvore voa no pássaro que a deixa” / GULLAR, 1987, p.388). Procedimento que Villaça também aponta como freqüente na poética de Gullar, um recurso que busca “garantir a consciência (político-estética) do conjunto e a sensação do particular” (1998, p. 101). É imbuído dessa consciência coletiva que o poeta percorre a cidade, entra nas casas, escuta as vozes, sente o abismo do vento e os “cheiros indecifráveis”, vê a luz de São Luís e a lama dos bairros proletários – “lepra e fulgor” fazendo girar a cidade:

“Daí por que na Baixinha
há duas noites metidas uma na outra: a noite
sub-urbana (sem água
encanada) que se dissipa com o sol
e a noite sub-humana
da lama
que fica
ao longo do dia
estendida
como graxa

⁸³ Cf. seções “Epistemologia Poética”, p.28 e “Constelação 4”, p.53.

⁸⁴ Alcides Villaça, professor da USP, é autor de uma tese sobre Ferreira Gullar.

por quilômetros de mangue
 a noite alta
 do sono (quando
 os operários sonham)
 e a noite baixa
 do lodo embaixo da casa

uma noite metida na outra
 como a língua na boca
 eu diria
 como uma gaveta de armário (mas
 embaixo: o membro na vagina)
 ou como roupas pretas
 sem uso dentro da gaveta
 ou como uma coisa suja
 (uma culpa)
 dentro de uma pessoa” (p.337-338)

Lampejos do passado que ainda permanecem no poeta (“desce profundo o relâmpago de tuas águas em meu corpo” p.364), nesse corpo que se “para de funcionar provoca um grave acontecimento na família, sem ele não há José Ribamar Ferreira” (p.307), mas que poderia também ser o corpo de um outro e aí, assim:

“muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
 estarão esquecidas para sempre
 corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato” (p. 307)

Como não pensar na imagem dos “vaga-lumes” que, (re)insurgentes em suas aparições, podem congregam uma comunidade. Ou ainda, em Walter Benjamin quando alerta para a necessidade de capturar as imagens do passado que relampejam no instante de sua aparição: “pois é uma imagem irre recuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sint visado por ela” (2012, p.243). No caso do *Poema Sujo*, são essas “pequenas coisas acontecidas no planeta”, recuperadas pela imaginação do poeta, que podem ainda, vez ou outra, acender novamente. É essa dimensão política da imaginação que Agamben destaca em *Ninfas*:

“La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno. En este sentido, la imaginación – y no el intelecto – es el principio definitorio de la especie humana” (2010, p.49).

A imaginação é política também pela capacidade de reunir elementos em configurações que não se encontram determinadas por uma lógica regida pela causalidade. É um movimento em saltos capaz de traçar constelações fora do curso das cronologias⁸⁵. Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman, ao se referir à concepção de história em Benjamin, observa a forma de aproximação desse historiador no encontro com o passado: “o movimento é bem mais complexo, mais dialético: ele é feito de saltos, deve incessantemente responder a uma tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché*” (2015, p.124). Uma “poética do saltos” que se constitui assim enquanto montagem de elementos heterogêneos⁸⁶. Como no trecho abaixo do Poema Sujo, em que elementos dispersos são reunidos para produzir uma imagem do passado:

“Como se perdeu o que eles falavam ali
mastigando
misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
ou a tosse da tia no quarto
e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
janela
tão reais que
se apagaram para sempre
Ou não” (p.300)

O poeta reúne a toalha bordada, a tosse da tia, o clarão do sol, coisas que para ele são tão reais que podem ser recolhidas. São essas matérias “diminutas” do passado que o historiador de Benjamin buscava encontrar para se deparar com a espessura do tempo:

“O historiador, segundo Benjamin – o historiador de Benjamin – certamente considerou as coisas a contrapelo. Um dia ele foi velho, leu todos os livros. Mas compreendeu rapidamente que o leito da história é complexo, não cristalino, semelhante a um monte de trapos. Logo, procurou na impureza – na escória – a espessura temporal das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.123).

Por isso, Benjamin comparava o ofício do historiador ao trabalho do trapeiro, influenciado pela aproximação que Baudelaire já havia feito entre este e a figura do poeta. Assim, tal qual o historiador e o trapeiro, o poeta também trabalha com

⁸⁵ Cf. seção “Constelação 1”, p.42.

⁸⁶ Cf. seção “Constelação 6”, p.65

os resíduos (fragmentos, detalhes) que parecem não possuir mais utilidade. Como no trecho abaixo, em que a ausência de vírgula entre os objetos pode sugerir um amontoado de coisas reunidas:

“Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas
balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas
cobertos de limo muro de musgos palavras ditas à mesa do
jantar,” (p.300)

São esses “trapos” que constituem o poema que o poeta chama de sujo: “meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio / de tudo como um monturo / de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias / sambas e frevos azuis” (GULLAR, p. 308).

Benjamin buscava nos fragmentos do passado um potencial redentor, revolucionário. No já referido ensaio sobre o Surrealismo⁸⁷, ele atribui a Breton a importante descoberta das “energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’ e que fazem “explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas” (2012, p.25-26). No *Poema Sujo*, o poeta segue tomado pela energia desses materiais “obsoletos” para que possa se “esgueirar” em direção ao passado que é também uma possibilidade de futuro:

“voais comigo
sobre continentes e mares
e também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha” (p.301)

No *Poema Sujo* estão guardados também os gestos, as vozes, os risos, a miséria, a infância, imagens-lampejo que em sua fragilidade fugaz insistem em sobreviver: “pingar de água / um pio / um sopro de brisa” (p.328) e também “as gargalhadas

⁸⁷ Cf. seção “Epistemologia Poética”, p.28.

produzindo luz e som: relâmpago e trovão. É nessas condições que o fenômeno do relâmpago pode metaforizar a formação de uma imagem. A utilização da imagem do relâmpago evidencia o campo de tensão de onde ele se produziu, ou ainda, é a manifestação dessa polaridade. Nesse sentido, uma imagem pode expressar a tensão de elementos opostos ou heterogêneos na linguagem. Ezra Pound considera que literatura “é linguagem carregada até o máximo grau possível” (1973, p.32). A imagem no poema é constituída na experiência poética que a ocasionou e ao ser inscrita na linguagem, se mantém como um “campo elétrico” que pode, em condições especiais, formar novos lampejos ou, como estamos aqui nomeando: relâmpagos.

No já referido ensaio “Gullar: a luz e seus avessos”, Alcides Villaça aponta a recorrência de imagens da iluminação na poética de Gullar. Segundo ele, um “imaginário composto por ‘luz’, ‘flama’, ‘facho’, ‘incêndio’, ‘archote’, ‘fogo’, ‘sol’, ‘clarão’, ‘auréola’, ‘íris’, etc., persistindo, pois, o *leitmotiv* do brilho fátuo” (1998, p. 94). Imagens de luz que também encenam o avesso, como o fogo que se consume em cinzas ou o dia que é sempre seguido da noite. Para Villaça, as imagens do fogo e da luz constituem um “campo simbólico” essencial na poesia de Gullar já que realizam a “concreção poética capaz de figurar a íntima ambivalência do que queima e do que ilumina” (1998, p.95). No *Poema Sujo*, há as coisas que se consomem no tempo, mas há também a restauração das cinzas, a retomada do fogo, manifestação vital que se realiza no ato poético. Essa dimensão complementar na dicotomia do claro-escuro, é destacada por Villaça que atribui à compreensão, articulada no poema, de que cada coisa está em outra, e, assim, da correspondência mútua entre todas as partes “emerge um generoso imaginário que trata sobretudo do que está incluso, do que se move dentro, do que se encerra vivo na história pessoal e na história de todos” (1998, p.102). Revela-se, assim, a amplitude de uma consciência coletiva que integrada às memórias da infância pode zelar “para que não se extinga / o fogo / na cozinha da casa” (GULLAR apud Villaça, 1998, p.103).

No *Poema Sujo*, a imagem do relâmpago se associa à da água para fulgurar o encontro do passado com o presente, como a chuva que chega depois do relampejar. A dimensão da água se afigura na fluidez de uma consciência que

pode adentrar áreas recônditas, se espalhar no corpo do poeta (“corpo escuro “intercortado de relâmpagos” p. 304):

“Desce profundo o relâmpago
De tuas águas em meu corpo,
desce tão fundo e tão amplo
e eu me pareço tão pouco
pra tantas mortes e vidas
que se desdobram
no escuro das claridades,
na minha nuca,
no meu cotovelo, na minha arcada dentária
no túmulo da minha boca
palco de ressurreições
inesperadas”
(p. 364-365)

Alternância de claros e escuros que se recolhem nas águas da memória, ora na escuridão longínqua do poço na quinta dos Medeiros, “água vertiginosamente imóvel” (p.323), ora nas águas rasas e claras (cintilantes) que podem refletir a imagem do poeta “no copo d’água / no pote d’água / na tina d’água” (p.368):

“no cubo de sombra e vertigem
da água
do dito poço
da dita quinta
que os anos não trazem mais

E trazem cada vez mais
por ser alarme agora em minha carne
o silêncio daquela água
por ser clarão
a sua sombra
debaixo das minhas unhas” (p.328)

IV – Raio Fixo

“Todas as coisas que são conduz o raio”
(Fragmento 64, Heráclito)

Como já foi dito no início desta dissertação, o que buscamos constituir é uma reflexão sobre uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo. Para isso, nos guiamos pelos termos “lampejo” e “constelação” utilizados por Benjamin em sua definição de *imagem dialética*. Assim, a partir da estrutura metafórica destes termos pudemos desdobrar diferentes significações para nos

aproximar do objeto desse estudo. Na primeira parte da dissertação, orientados pela definição de *imagem dialética*, tratamos separadamente dos termos “lampejo” e “constelação”, ainda que, na concepção de imagem que tentamos apreender, eles se realizem conjuntamente. Nessa pesquisa, a figuração da imagem enquanto lampejo se disseminou em algumas terminologias: relâmpago, fulguração, “vaga-lumes”, clarão, raio. Mas nessa seção, é a imagem do raio, ou melhor, do “raio fixo”, que queremos explorar.

No decorrer desse estudo, me deparei com a designação do “raio fixo” em alguns dos autores com os quais trabalhei. Essa expressão parece sugerir o que Benjamin, em sua conceituação de imagem dialética, formulou como: “a imagem é dialética na imobilidade” (2006, p.504), sendo que alguns desdobramentos dessa definição já foram explorados anteriormente por nós⁸⁸. Barthes, no livro *A Câmara Clara*, ao se referir à ação do *punctum* na leitura de uma imagem, o faz nos seguintes termos:

“O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua” (p.83).

Um outro autor que utiliza essa nomeação é Goethe em um ensaio de 1798 intitulado “Sobre o Laocoonte”. Neste ensaio, Goethe ao analisar a escultura de Laocoonte e seus filhos, se vale de outra imagem para precisar a ideia que deseja transmitir com a expressão do “raio fixo”: “Eu gostaria de dizer que, assim como o grupo se encontra agora ele é um raio fixo, uma onda petrificada no instante em que atinge a praia” (2005, p.121). Essa dimensão da imagem, imobilizada em um instante que já enseja o movimento, é o que Agamben, no livro *Ninfas*, localizou como o paradigma fundamental das imagens: o tempo. Pois o filósofo italiano considera que na modernidade o verdadeiro paradigma da vida está no tempo e não no movimento. Agamben inicia seu livro comentando a obra “Passions” de Bill Viola e conclui o primeiro capítulo citando-o:

“La esencia del medio visual es el tiempo...las imágenes viven dentro de nosotros...somos *databases* vivientes de imágenes – coleccionistas de imágenes-

⁸⁸ Cf. seção “Lampejo 1”, p.13.

y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y de crecer” (VIOLA apud Agamben, 2010, p.11).

Como já visto acima, a utilização da imagem do raio busca evidenciar um campo de oposições cuja descarga da tensão se manifesta na forma de um raio ou de um relâmpago. Assim, a imagem que fulgura só o faz através da intensidade do meio que a sustém. No entanto, por ser efêmera a aparição do raio, não conseguimos apreender a imagem na clareza de uma luz uniforme, mas apenas em sua ambigüidade constitutiva, em suas zonas de claro e escuro. Fixar um raio, nesse sentido, seria inscrevê-lo em uma linguagem capaz de produzir novos lampejos. Pois é na espessura do tempo e da memória (coletiva e individual) que se formam os campos “elétricos” de onde os lampejos poderão se desprender adquirindo novas formas. Como em um poema, onde o lampejo do poeta se configura como possibilidade de criação poética. É também como um “raio fixo” que Octávio Paz designa a poesia:

“E assim como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema entrevemos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si” (PAZ, 2012, p.33).

No poema, o raio, em sua fixidez, condensa a experiência poética que o ocasionou: “objeto magnético, ponto de encontro secreto de muitas forças contrárias, graças ao poema podemos ter acesso à experiência poética” (Paz, 2012, p. 33). Desta forma, constituído como um campo elétrico, o poema pode provocar novos lampejos no leitor, os quais vão se configurar em novas constelações de sentido. Assim sendo, o lampejo que se atualiza nas sucessivas recepções do poema é imagem no tempo, atravessando tempos e se reconfigurando.

Um raio, na pequena fração de segundos antes de acender, perpassa o caminho que o conectará à terra⁸⁹. É a partir do contato com a terra, na ligação de pólos elétricos diferentes, que a luz se forma para em seguida declinar. Didi-Huberman,

⁸⁹ Veja a imagem do fenômeno em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Raio_\(meteorologia\)#/media/File:Lightning_slow_motion.gif](https://pt.wikipedia.org/wiki/Raio_(meteorologia)#/media/File:Lightning_slow_motion.gif) . Acesso em 17 jan. de 2016.

na passagem abaixo, descreve a aparição da imagem como quem olha os raios atmosféricos no horizonte:

“A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai. Tal é a ‘bola de fogo’ evocada por Walter Benjamin: ela apenas ‘transpõe o horizonte’ para cair sobre nós, nos atingir. Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das idéias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte” (2011, p.119).

Assim como no poema, a imagem, na concepção que estamos investigando, também se manifesta como experiência do pensamento: “enfim, tratar-se-à de afirmar que o pensamento à altura da experiência é algo como uma bola de fogo ou um vaga-lume, admirável e em desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.147). Nesse sentido, o raio é também fogo que acende e se extingue. Heráclito, para quem o fogo é a substância primordial que a tudo origina, no fragmento 30 considera que: “o cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se” (HERÁCLITO apud Costa, 2002, p.87).

No início deste trabalho, falamos no desafio de conduzir nesta pesquisa uma reflexão sobre a imagem enquanto lampejo. Na ocasião, citamos um verso do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral, em que o poeta aproxima o caráter do fogo e a dançarina:

“Então, o caráter do fogo
 nela também se adivinha:
 mesmo gosto dos extremos,
 de natureza faminta,

 gosto de chegar ao fim
 do que dele se aproxima,
 gosto de chegar-se ao fim,
 de atingir a própria cinza” (p.127)

Mas é no ponto em que, com a imagem do fogo, a *bailadora* não se identifica, que queremos divisar as imagens que sobrevivem onde a cinza não esfriou, pois “saber olhar uma imagem significaria, de certa maneira, tornar-se capaz de discernir lá onde ela arde, lá onde sua eventual beleza reserva um espaço de um

‘signo secreto’, de uma crise não apaziguada, de um sintoma. Lá onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.33). Assim, voltamos aos versos de João Cabral para buscar as imagens que ainda podem se acender no contato com a memória, com a imaginação e com a experiência:

“Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se como nada,
de incendiar-se sozinha” (p.128)

3.3

Pequenas considerações sobre algumas imagens



Figura 1: RIO BRANCO, M. Entre os olhos, o deserto. 1997. I fot, color, Instalação audiovisual.



Figura 2: DIAS, A. Project for The Body. 1970. I óleo sobre tela, 2 x 6m, Coleção Daros América Latina, Zurique.

Neste capítulo, pretendemos trabalhar com um pequeno conjunto de obras visuais com o objetivo de dialogar plasticamente com algumas noções já elaboradas nesta dissertação. Sendo assim, nossa leitura se restringirá a explorar alguns aspectos dessas imagens, sem nos aprofundarmos nas particularidades das obras e autores aqui tratados. Como no caso acima, em que a abordagem se estabelece na aproximação das duas obras com a finalidade de figurar a temporalidade constitutiva de uma imagem.

As obras acima, foram realizadas por dois importantes artistas contemporâneos, Miguel Rio Branco⁹⁰ e Antonio Dias⁹¹. O tríptico de Miguel Rio Branco é parte de uma instalação audiovisual intitulada “Entre os olhos, o deserto”⁹² e o quadro de Antonio Dias tem o título de “Project for the body”⁹³. São obras que parecem possuir uma correspondência formal e temática, ainda que de natureza diversa. Ao aproximá-las, alinhando-as em suas três partes constitutivas, produzimos um efeito dialógico em que o olho aberto da obra de Miguel Rio Branco se associa à tela da direita de Antonio Dias em que se lê “energy”; o olho fechado à tela da esquerda onde está escrito “memory” e, no centro, o deserto da fotografia dialoga com a tela em branco.

Começamos pelo efeito crítico que as palavras utilizadas por Antonio Dias produzem na leitura da obra, já acentuado pela quase “ausência” da imagem em sua dimensão pictórica. Ou seja, as palavras “energy” e “memory” inscritas nas duas telas laterais, sendo uma branca com pontos pretos e a outra preta com ponto brancos. Em nossa leitura, estas partes integrariam as diferentes temporalidades expressas neste tríptico: em que “energy” implicasse ação no presente e

⁹⁰ Miguel Rio Branco (1946-) é fotógrafo, diretor de cinema, artista multimídia e pintor.

⁹¹ Antonio Dias (1944-) é artista plástico e multimídia.

⁹² “Entre os olhos, o deserto”(1997) “é uma instalação feita com três projeções nas quais mais de 400 imagens se sucedem. A variedade de tempos e a combinação de imagens criam um ritmo hipnótico, acentuados por fusões e sobreposições. De um lado, retratos de olhos, de outro registros do deserto e da fronteira, cenas urbanas e de ruínas.” Descrição retirada do site: www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/entre-os-olhos-o-deserto/. Esta obra também gerou um livro e DVD publicados pela Cosac Naify, 2001.

⁹³ No início dos anos 70, Dias designa como diagramas suas composições fortemente marcadas pela utilização de palavras. Estas funcionavam na obra como elementos condutores para a recepção crítica do espectador. Desde os anos 1960, se buscava nas artes uma maior participação do espectador, situação propiciada pelo contexto político da época.

“memory”, presença do passado. Dias, ao intitular a obra como “Project for the body” parece relacionar em um mesmo corpo as três telas, ou partes, estabelecendo assim uma dinâmica em que pontos brancos se transformam em pontos pretos produzindo uma trânsito entre “energy” e “memory”. Já na tela central, inteiramente branca, nada está escrito. O que nos permite deduzir que não há nome que intitule esse espaço “entre” - zona de abertura e incompletude. Futuro?

A leitura de um tríptico deve considerar as partes e, ao mesmo, integrá-las em uma só imagem. Assim, as fronteiras entre as partes, visivelmente estabelecidas no desenho da obra, se desfazem em espaço de limiar⁹⁴. Dessa maneira, forjamos aqui uma primeira leitura, em que o “Project for the body”, de Antonio Dias, parece potencializar o corpo do espectador como um limiar de tempos heterogêneos que pode, pela ação no presente (“energy”), se configurar em novas possibilidades. Pois é justamente a dimensão do inacabado, tela branca, que cria um espaço de abertura em uma temporalidade que envolve passado, presente e futuro. A utilização do termo projeto no título do trabalho evidencia um movimento de abertura em que nenhuma instância temporal se encontra fixada, nem mesmo o passado. O olho aberto e o fechado (“energy” e “memory”) conduzem a um limiar inapreensível entre memória e esquecimento, sonho e vigília, propício à produção de imagens no sujeito (tela branca).

No encontro das obras de Antonio Dias e Miguel Rio Branco, a tela branca de um se associaria ao deserto do outro. No ensaio “A bela e a fera, bem entre os olhos”⁹⁵ o crítico David Levi Strauss, professor da Escola de Artes Visuais de Nova York, comenta um outro tríptico que compõe a instalação “Entre os olhos, o deserto”. No caso, uma imagem semelhante à que mostramos acima, só que ladeada pelos os olhos de uma mulher:

“E no final, entre os olhos da mulher – um aberto, outro fechado – corre um rio que serpenteia, cavando *canyons* no deserto. O resto acontece dentro – entre

⁹⁴ Cf. seção “Epistemologia poética”, p.28

⁹⁵ Ensaio publicado no livro de fotografias de Miguel Rio Branco editado pela Companhia das Letras, 1998. A obra inclui também posfácio de Lélia Wanick Salgado e Sebastião Salgado.

união e dissolução, entre lembrança e esquecimento, entre a amena primavera azul (o espelho da sereia) e o deserto ardente” (1998, p.6).

Imagens do mundo visível que percebemos com os olhos e entre os olhos. Imagens do visível e do invisível - indiscerníveis em suas zonas de contato. Ambíguas e cambiantes, imagens que se formam transformando-se. No texto citado, David Levi Strauss considera que: “O que está entre os olhos quase sempre estava escondido antes — velado ou mascarado, para melhor deslizar entre os dois mundos” (1998, p.7). Potência do invisível a produzir o encontro de semelhanças não-sensíveis⁹⁶ no plano das coisas visíveis, atraídas que são entre si. O fotógrafo Miguel Rio Branco enxerga no mundo essas semelhanças, atrações produzidas pela matéria em suas variações de cor e luz:

“Um relancear de olhos, uma olhada – uma imagem – pode conter um tesouro de informações sobre as relações entre as coisas: entre três cocos verdes e um facão sobre uma pedra e uma conversa na rua, ou entre a fita cor de sangue que envolve as cordas do ringue de boxe e os nervos que mantém o coração no lugar. As coisas podem surgir inesperadamente, mas inelutáveis, num lugar qualquer – um espelho numa floresta, uma sereia no teto.”(STRAUSS, 1998, p.8)



Figura 3: RIO BRANCO, M. Entre os olhos, o deserto. 1997. I fot, color, Instalação audiovisual.

Como já vimos⁹⁷, Octávio Paz define a imagem poética como aquilo “que aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si” (2012, p.104), o que se ajusta às composições fotográficas de Miguel Rio Branco, não somente em sua vasta produção de dípticos e trípticos, como também nas fotografias isoladas. Sua obra é exemplar nesse sentido e é uma referência na edição (montagem) de elementos heterogêneos na constituição de uma imagem

⁹⁶ Cf. seção “Epistemologia poética”, p.28.

⁹⁷ Cf. seção “Lampejo 1”, p.15.

em sua acepção potente. Tanto é assim, que suas montagens fotográficas são analisadas como “imagem-poema”⁹⁸. São imagens que encenam na forma de sua composição uma dialética sem síntese definitiva⁹⁹, e isto é tanto mais evidente em seus dípticos e trípticos. A imagem assim concebida evidencia uma dialética dinamizada (suspensa) na interação entre seus elementos constituintes. Um exemplo disso, é a instalação audiovisual “Entre os olhos, o deserto”, concebida como conjunto formado por mais de 400 fotografias, reunidas trípticos que se fundamentam no procedimento da montagem¹⁰⁰:

“Simultaneamente, o referente é transmutado em poema, pela estratégia de montagem das imagens, nas quais não há uma finalização, mas sempre novas entradas de onde se desdobram novas conexões que criam ressignificações em suas justaposições. É justamente neste entre-lugar, neste espaço aberto entre as imagens, que novas significações vão ganhando expressão poética” (ALVES, 2009, p.36).

Como já foi dito, não é nosso objetivo nessa seção proceder a uma análise das obras em questão. Mas sim, a partir das imagens selecionadas, derivar algumas associações que dialogam com o tema que investigamos. Mas vale mencionar, no caso de Miguel Rio Branco, que as imagens (constelação) que recolhe no mundo visível são rastros do tempo que desgasta a matéria: carcaças, cicatrizes, miséria, corpos, homens, animais. Nesse “poema sujo” a cor é como um lampejo que irrompe da tensão entre sombra e luz, beleza e brutalidade. Bálsamo que fere.

⁹⁸ Definição utilizada pelo crítico Paulo Sérgio Duarte no ensaio “Pele do Tempo”. In: Rio Branco, M. Pele do tempo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

⁹⁹ Cf. seção “Lampejo 1”, p.15.

¹⁰⁰ Cf. seção “Constelação 6”, p.65.

Canavial de aço

I

Didi-Huberman, no livro “Sobrevivência dos vaga-lumes”, cita uma obra do fotógrafo Denis Roche¹⁰¹ em que este caracteriza os fotógrafos como observadores preferenciais de imagens intermitentes (2011, p.46). Certamente porque é da natureza deste ofício um constante deslocamento em busca de imagens que se manteriam ocultas caso o olhar do fotógrafo não as encontrasse. Uma das grandes contribuições da fotografia é justamente dar visibilidade a um mundo que permanecia em estado de anonimato. Susan Sontag, no ensaio “Objetos de melancolia”, destaca como umas das funções da fotografia, no contexto da modernidade, registrar e valorizar as coisas em vias de desaparecer. Nesse texto, a autora, influenciada por Benjamin, aproxima o fotógrafo, das figuras do trapeiro, do colecionador e do *flaneur*: “o passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de desaparecer” (SONTAG, 2004, p.91).

Sontag aproxima também a atividade do fotógrafo ao interesse de Benjamin na coleta de citações. Como já visto, no projeto *Passagens*, Benjamin pretendia produzir uma historiografia da cidade de Paris no século XIX a partir de um conjunto de mais de 4 mil fragmentos, em uma montagem literária que desse visibilidade a esses materiais. Uma obra concebida assim como uma historiografia impulsionada por um paradigma estético, a considerar os vestígios que o olhar arqueológico de Benjamin buscava. Jacques Ranciere, por sua vez, no capítulo intitulado “Das artes mecânicas e da promoção estética e científica dos anônimos” do livro *A Partilha do Sensível* esclarece esse novo paradigma surgido na modernidade e estimulado pela advento das imagens técnicas:

“Passar dos grandes personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de

¹⁰¹ Segundo nota de rodapé de Didi-Huberman, o livro se chama “O desaparecimento dos vaga-lumes: reflexões sobre o ato fotográfico” (2011, p.45).

seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico” (RANCIÈRE, 2009, p.49).

A mesma citação acima poderia ser estendida a uma nova prática fotográfica que se desenvolvia na documentação das primeiras décadas do século XX. A noção de vestígio é uma chave de leitura recorrente na história da fotografia, especialmente até os anos 1980¹⁰². Assim compreendida, uma fotografia pode ser considerada um suporte fundamental na relação que mantém com os objetos e eventos do passado:

“A fotografia, de acordo com Peirce (2008), é um signo indicial e mantém uma relação com o referente. Está, portanto, ligada a um passado, a uma memória. Ela é, de acordo com Dubois (1993), vestígio do real, dada sua conexão física com o referente. Mas, de acordo com o pensamento de Benjamin (1996), a noção de vestígio pode ser entendida também no sentido de restauração, de restituição, por isso mesmo algo inacabado, sempre aberto. A imagem como vestígio é a imagem dialética, porque restitui, restaura, faz renascer e solicita um trabalho crítico da memória” (AZEVEDO, 2014, p.136).

A imagem concebida na dialética com o tempo estabelece na sua relação com o passado uma possibilidade de restauração e abertura. Não mais o “isso foi” de Barthes¹⁰³, mas uma imagem que pode se atualizar em diferentes épocas produzindo novos sentidos. A pesquisadora e fotógrafa Cláudia Linhares Sanz no artigo “Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo” destaca as considerações de Maurício Lissovsky¹⁰⁴ sobre o tempo na fotografia: “O que a fotografia congela, como afirma Mauricio Lissovsky, é o espaço e não o tempo: ele ali continua latejando, pulsando e produzindo experiências” (SANZ, 2009, p.2) e argumenta que é preciso um trabalho crítico da memória para liberar as temporalidades ocultas em uma imagem. Cito Benjamin:

“O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje

¹⁰² A presença do referente, constitui uma das principais características da fotografia e tem motivado, em diferentes momentos históricos, o debate sobre a possibilidade de a fotografia ser ou não considerada arte. Desde os anos 1980, essa discussão foi ultrapassada pela própria trajetória da fotografia que assumiu um lugar central na arte contemporânea.

¹⁰³ Cf. seção “O *punctum* da imagem”, p.71.

¹⁰⁴ Lissovsky, M. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (BENJAMIN, 2012, p.100).

A “pequena centelha do acaso” ao produzir uma imagem no ato fotográfico se institui como origem¹⁰⁵ capaz de produzir novas centelhas no devir histórico. Assim, a restauração não se realiza na recuperação daquilo que não pode retornar, mas na constituição de uma nova forma. Na fotografia onde o futuro “se aninha”, o paradoxo do tempo anima a imagem. Segundo Benjamin, como já visto no capítulo “Constelação”, esse momento de atualização do “passado” só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido (2006, p. 500):

“O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2006, p.504).

A legibilidade de uma imagem em determinado momento histórico se realiza na dinâmica do devir. Pois o futuro “aninhado” na imagem só pode ser legível em determinadas condições históricas. Como nos esclarece Benjamin na citação acima: “todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas”. É nesse sentido que Benjamin define uma imagem dialética no lampejo produzido pelo encontro do “outrora com o agora”, “ponto crítico específico” que atualiza uma imagem no presente. Assim, “a pequena centelha” que a produziu pode se acender novamente na recepção desta imagem. No texto acima citado, Sanz, a partir da leitura de Lissovsky, atrela à origem da imagem a temporalidade da duração: “Tal fotografia absorve como parte integrante da sua própria realidade a duração que a constituiu em sua origem, mas que também, simultaneamente, não pára de mudar, atualizar-se, entranhar-se no agora, transformando tal origem”(SANZ, 2009, p.3). É interessante essa chave de leitura, pois assim podemos entender melhor a definição de aura que Benjamin desenvolve no ensaio “Pequena História da Fotografia”:

¹⁰⁵ Cf. seção “Constelação 4”, p.53.

“O que é de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 2012, p.108).

II

Na recepção de uma imagem as “centelhas do acaso” podem agir orientando a leitura. Dizemos acaso pois são insondáveis as forças que agitam as atrações e repulsões entre as coisas. Barthes falava em termos de *punctum*¹⁰⁶, um detalhe que nos fere na imagem. Como os vergalhões de aço da fotografia de Marcel Gautherot:



¹⁰⁶ Cf. seção “O *punctum* da imagem”, p.71.

Figura 4: GAUTHEROT, M. Congresso Nacional em Construção. c. 1958. I fot, pb. Coleção Instituto Moreira Salles.

Certo dia, pesquisava sobre Antonio Dias e encontrei em uma dissertação de mestrado¹⁰⁷ a imagem acima, já intitulada como “canavial de aço”. Imediatamente percebi que estava diante de uma imagem em sua operação dialética. Pois a fotografia de Marcel Gautherot (1910-1996) ao mostrar os vergalhões de aço da construção do Congresso Nacional¹⁰⁸ em Brasília, símbolo da modernidade brasileira, deflagrava em mim, ao mesmo tempo, a lembrança de nossos canaviais – paradoxo constitutivo de nossa formação histórica.

Sendo assim, iremos empreender a leitura da imagem em questão a partir do viés da semelhança entre a disposição dos vergalhões e as plantações de cana-de-acúcar. É importante dizer, que esta é uma via de leitura, operada nesta seção para expressar certos aspectos já trabalhados nesta dissertação. Como já vimos¹⁰⁹, Walter Benjamin, no ensaio “A doutrina das semelhanças”, compara a percepção da semelhança à ação imediata do relâmpago: “o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante.” (2012, p. 121) Sendo assim, esta fotografia, ao produzir uma leitura imediata, se impôs também em sua dimensão crítica – imagem que impulsiona um discurso sobre a imagem. Compreendida desta maneira, a fotografia em questão pode operar como uma *imagem dialética* no sentido em que Benjamin a concebeu.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo?”, considera que no presente se realiza um encontro secreto entre o arcaico e o

¹⁰⁷ MOTTA, G. M. V. No fio da navalha: diagrama da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo (2011).

¹⁰⁸ Marcel Gautherot foi convidado por Oscar Niemeyer para realizar a documentação da construção de Brasília (1955-1960). Esta parceria já havia se formado anteriormente, quando o fotógrafo registrou a construção da Pampulha (1946). Gautherot se destacou na fotografia das formas arquitetônicas, inserido que estava no contexto de uma modernidade artística. No âmbito da sua produção fotográfica, uma modernidade expressa nas formas geométricas e na abstração de estruturas e volumes. No Brasil, o fotógrafo documentou também a arquitetura barroca e vernacular.

¹⁰⁹ Cf. seção “Epistemologia Poética”, p.28.

moderno. Para o filósofo, estar presente a esse encontro (despertar)¹¹⁰ se afirma enquanto expressão do que é contemporâneo:

“De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, p.69).

Podemos pensar a fotografia em questão como a representação da modernidade brasileira, em que as contradições do país do latifúndio atravessam a dimensão utópica. Essa leitura encontra sustentação nas reflexões do professor Luiz Renato Martins, no ensaio “Pampulha e Brasília, ou as longas raízes do formalismo brasileiro” quando ele chama atenção para uma leitura crítica¹¹¹ que percebe nas formas arquitetônicas do Brasil moderno “um princípio ativo da ordem colonial” cujas “referências agro-coloniais” aproximariam os novos palácios de Brasília da feição arquitetônica da casa-grande. Martins descreve essas semelhanças, enunciadas, inclusive, pelas palavras Niemeyer:

“As plataformas-tipo em que se implanta a relação imagética de absorção simbiótica, ou captura hipnótica do observador – investidas de alta voltagem simbólica pela função monumental que exercem para a Nação –, são as varandas guarnecidas de colunatas, dos palácios presidenciais: Planalto e Alvorada. Quais as componentes do vetor? Ambos constituem construções horizontais, cercadas de amplos alpendres ou varandas, na tradição das casas-grandes. O arquiteto assim declarou à época: “O Palácio da Alvorada [...] sugere elementos do passado – o sentido horizontal da fachada, a larga varanda que desenhei com o objetivo de proteger esse palácio, a capelinha a lembrar, no fim da composição, as nossas velhas casas de fazenda” (NIEMEYER apud Martins, 2011, p.109).

Na crítica a essa arquitetura moderna, Martins chama a atenção para o entorno dessas construções constituídas por grande áreas vazias, “tábula rasa de relações sociais” que concretizariam “a imaginária de uma utopia colonial antiurbana,

¹¹⁰ Cf. seções “O projeto Passagens de Walter Benjamin”, p. 13 e “Lampejo 3”, p.20.

¹¹¹ Luiz Renato Martins cita no referido artigo o livro de Sérgio Buarque de Holanda (1936) “Raízes do Brasil” e a tese de doutorado de Luis Recaman (2002) “Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno”, entre outros trabalhos.

fantasmagoria da onipotência administrativa nos moldes da unidade senhorial rural” (2011, p.111).

No livro “O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo”, Heliana Angotti-Salgueiro perfaz a trajetória artística de Gautherot e analisa o conjunto da documentação produzida pelo fotógrafo. Segundo a autora, o fotógrafo está no centro de um período em que a fotografia foi essencial para o processo de construção de um imaginário nacional moderno¹¹². Na análise da documentação da construção de Brasília, ela observa o movimento do fotógrafo no registro das imagens:

“Ele insiste em captar os ferros armados e os detalhes construtivos da estrutura sendo traçada para receber o concreto, mas aqui inclui instantâneos dos gestos operários, entra nas obras para enquadrá-las de perto, ou se afasta para fotos à distância” (p. 277).

Segundo Salgueiro, Gautherot, assim como Niemeyer, era um homem que possuía ideais políticos de esquerda. Mas mesmo assim, não podemos afirmar, se ao entrar no canteiros de obra da cidade que se formava, possuía a dimensão do que buscava documentar, se teria enxergado ali a persistência das formas de exploração social e a manutenção de uma estrutura de poder. O fato é que Gautherot fotografou também os barracos dos operários, imagens que contrastam com os palácios da nova capital:

“Já as imagens realizadas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot, durante a construção da nova capital, a convite de Niemeyer, notam, sem necessidade de recorrer à fantasia, a feição trágica de Brasília: nas formas “livres” da arquitetura de Niemeyer, concentra-se o trabalho de milhares de mãos. As imagens de Gautherot mostram seus grilhões” (MOTTA, 2011, p.10).

No projeto *Passagens*, Benjamin pretendia explicitar com a cidade de Paris um modelo de gestação de uma modernidade conduzida pela dinâmica do capital. As *imagens dialéticas* que recolhia nas “notas e materiais” permitiam a ele investigar

¹¹² O francês Marcel Gautherot veio para o Brasil pela primeira vez em 1939, quando conheceu a Amazônia. Com a declaração de guerra foi recrutado e serviu no Senegal. Em 1941, com o primeiro armistício entre a França e a Alemanha, deixou seu país de origem e se estabeleceu definitivamente no Rio de Janeiro. A obra de Gautherot teve importante papel na construção do imaginário nacional, tanto no Brasil como no exterior, especialmente no período que vai dos anos 1940 a 60.

o que ele considerava uma espécie de “arqueologia da modernidade”. Assim, com esse empreendimento historiográfico buscava ser contemporâneo ao seu tempo, detectando no sempre novo a persistência do velho. No seu projeto historiográfico pretendia interpretar essas manifestações libertando-as duplamente: tanto de seu aspecto alienado e alienante, como também propiciando o despertar de utopias encobertas. Dimensão crítica que, realizada no presente, pode ao mesmo tempo restituir as utopias do sonho moderno e explicitar as contradições na formação social brasileira.

4- Conclusão

No processo de aproximação do objeto dessa dissertação sempre esteve latente, como que a irradiar uma espécie de interesse central da pesquisa, um tema que encontro expresso nas palavras de Bachelard: “é necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem. Se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da imagem isolada” (2008, p.1).

Faltava-me, porém, a clareza de como poderia conduzir esse interesse na construção do objeto de uma dissertação. No entanto, logo no início do mestrado, entrei em contato com alguns textos de Benjamin. Naqueles textos, encontrei um autor que não só pensava imgeticamente como também desenvolvia uma reflexão bastante abrangente sobre a imagem, uma produção teórica que se estende das imagens técnicas e plásticas às imagens mentais. Assim, divisei neste autor um campo de pesquisa dos temas que me interessavam. Diante da abrangência de possibilidades para o estudo da imagem na obra de Benjamin, fui rapidamente atraída pelo conceito de *imagem dialética*. Diversas vezes, percebi o conceito atuando em mim como uma espécie de *koan*¹¹³ que necessitasse não somente de um estado meditativo para ser afluído, mas também de leitura e reflexão. Após percorrer o trajeto desta dissertação, me pergunto agora se a noção benjaminiana de *iluminação profana* não poderia se ligar a essa ação do conceito como um *koan* a estimular o desenvolvimento da minha pesquisa. Esse procedimento de abordagem foi fortalecido pela leitura do prefácio do livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, texto em que Benjamin elabora uma metodologia filosófico-artística concebida como uma “apresentação contemplativa”. Sendo assim, no desenvolvimento da pesquisa, observei que a noção de imagem que eu investigava trazia na própria estrutura do conceito a

¹¹³ Em termos gerais, o *koan* é uma prática do Zen-budismo. Trata-se de uma frase, um questionamento ou um diálogo proposto pelo mestre para os discípulos. Sendo uma espécie de enigma, um *koan* exige do discípulo uma reflexão meditativa de um conteúdo que não pode ser compreendido unicamente no âmbito da razão. O “despertar” do discípulo no entendimento de um *koan* se afigura assim como uma iluminação.

elaboração de um método que possibilitava minha abordagem do objeto. No final do *Prefácio*, Benjamin observa:

“Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo. Esta introdução descreve o itinerário dessa aprendizagem” (1984, p. 79).

Assim, logrei conhecer no itinerário dessa pesquisa um método que poderia ser designado nos termos de uma espécie de “epistemologia poética”¹¹⁴. O filósofo Francisco Pinheiro Machado, em um livro inteiramente dedicado ao estudo desse *Prefácio*, destaca que “a apresentação contemplativa deve praticar assim uma espécie de mimese da forma de existência do que é” (MENNINGHAUS apud Machado, p. 51). Ainda que no *Prefácio* Benjamin se referisse à apresentação das ideias, podemos estender, como já mencionamos anteriormente¹¹⁵, essa formulação à constituição e a leitura de uma imagem em sua ação dialética.

É assim, que diante de uma imagem dialética, Benjamin convoca o homem para um “tempo de agora”, engajando um repertório em que comparecem os “índices misteriosos” do acaso e da memória; as utopias; a embriaguez; os sonhos; a redenção e também o despertar da razão. A imagem assim concebida se constitui, então, como uma possibilidade de limiar entre o sensível e o inteligível – face surrealista da existência, como Benjamin designou a experiência da dialética.

Certamente, temo incorrer em equívocos ao destacar nessa conclusão um viés poético (tecido nas entrelinhas da pesquisa) na abordagem de um conceito tão robusto, forjado em uma articulação do materialismo histórico com o messianismo judaico. Mas a opção por abordar este conceito na perspectiva de uma reflexão sobre uma imagem associada à dimensão do tempo, parece justificar esse propósito. Sendo assim, ao cabo desta pesquisa, encontro no manancial oferecido por Benjamin um método, um exercício de aprendizagem para a produção e a leitura de imagens dialéticas.

¹¹⁴ Termo extraído do artigo de Georg Otte intitulado “Dizem-me que sou louco - as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin”.

¹¹⁵ Cf. seções “Lampejo 4”, p.25 e “Constelação 5”, p.62.

Benjamin, como um leitor e crítico da modernidade, estava inserido em um contexto social de transformações radicais. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que constatava o declínio da experiência, considerava também os meios para a construção de novas possibilidades de existência. Uma utopia nascida do centro da desesperança, como se Benjamin nos falasse ao mesmo tempo do veneno e do antídoto. Então, até hoje, em pleno século XXI, continuamos sedentos daqueles que Walter Benjamin considerava como “iluminados profanos”: os *flaneurs*, as crianças, os revolucionários, os loucos, os poetas, os filósofos.

Atualmente, vivemos em um mundo fortemente midiático, impregnado de imagens que transbordam em excesso. Já em 1931, no ensaio “Pequena História da Fotografia”, Benjamin questionava se “um fotógrafo que não sabe ler as próprias imagens não será pior que um analfabeto?” (2012, p.115). Envolvidos por essa profusão de imagens, seremos analfabetos de nós mesmos se perdermos a capacidade de “olhar uma imagem que nos olha”. É esse jogo dialético do olhar e da imaginação que poderíamos ativar diante de uma imagem dita “autêntica”. É assim que encontro na concepção de imagem desenvolvida nesta dissertação a possibilidade de produzir visibilidades e visualidades que estabeleçam um lugar de presença do sujeito no mundo.

5- Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. O Ensaio como forma. In: Notas de Literatura. São Paulo: ed. Duas Cidades; ed. 34, 2003.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

_____. Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2005.

_____. Ninfas. Valencia: Pre-Textos, 2010.

ANGOTTI-SALGUEIRO, H; LUGON, O.; SEGALA, L. (Org.). O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007.

ARAGON, L. O Camponês de Paris. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARENDT, H. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

ARRIGUCCI J., D. A visão alumbrada. In: A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
BARTHES, R. Aula. São Paulo: ed. Cultrix, 1996.

_____. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1984.

_____. O Império dos Signos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. Passagens, Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia; A Imagem de Proust; Pequena História da Fotografia; A Doutrina das Semelhanças; Experiência e Pobreza; O Narrador; Sobre o Conceito de História. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Sobre Haxixe e outras drogas. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

BOLLE, W. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BOSI, A. O Ser e o Tempo da poesia. São Paulo: Cultrix; ed. Universidade de São Paulo, 1977.

BRETAS, A. A constelação do sonho em Walter Benjamin. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETON, A. Manifestos do Surrealismo. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

_____. O Amor Louco. Lisboa: ed. Estampa, 1971.

_____. Nadja. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUCK-MORSS, S. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: ed. Universitária Argos, 2002.

BÜRGER, P. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega, 1993.

CARDOSO, M.R. A noção de sobrevivência e o refinamento das tarefas críticas. In: Sobrevivência e devir da leitura. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

COSTA, A. (tradução, apresentação e comentários). Heráclito: fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHENIEUX-GENDRON, J. O Surrealismo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: ed. 34, 2010.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: ed. 34, 2013.

_____. A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: ed. Contraponto, 2013.

_____. Sobrevivência dos vaga-lumes, Belo Horizonte, ed. UFMG, 2011.

_____. Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2015.

FLUSSER, V. Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAGNEBIN, J. M. Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: ed. 34, 2014.

_____. As formas literárias da Filosofia. In: Lembrar escrever esquecer. São Paulo: ed. 34, 2006.

_____. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, L. O Camponês de Paris. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; ed. Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GOETHE, J. W. Sobre o Laocoonte. In: Escritos sobre arte. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2005.

GULLAR, F. Toda Poesia. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1987.

JIMENEZ, J. La imagem surrealista. Espanha: Trotta, 2013.

KOAN, W. O. e VIGNA, Elvira. Pensar com Heráclito. Rio de Janeiro: Fapej; Lamparina Editora, 2013.

KLUGE, F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin: de Gruyter, 2002.

LISSOVSKY, M. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

_____. Pausas do Destino: Teoria, Arte e História da Fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOWY, M. A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, F. A. P. Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004.

_____. Imagem e consciência da História: pensamento figurativo em Walter Benjamin. São Paulo: ed. Loyola, 2013.

MATOS, O. Aufklärung na metrópole – Paris e a Via Láctea. In: Passagens. Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. O iluminismo revolucionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasileirise, 1999.

_____. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, A. (Org.). Desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO NETO, J. C. Estudos para uma bailadora andaluza. In: Poesias completas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MURICY, K. Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin, Rio de Janeiro, ed. Nau, 2009.

PAZ, O. O arco e a lira. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

_____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POUND, E. ABC da Literatura. São Paulo: ed. Cultrix, 1973.

RANCIERE, J. Partilha do Sensível. São Paulo: ed. 34, 2009.

_____. O inconsciente estético. São Paulo: ed. 34. 2009.

RAYMOND, M. De Baudelaire ao Surrealismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

ROCHLITZ, R. O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROUILLÉ, A. A Fotografia – entre o documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

RIO BRANCO, M. Fotografias de Miguel Rio Branco; ensaio de David Levi Strauss. Posfácio de Lélia Wanick Salgado e Sebastião Salgado. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Miguel Rio Branco: Entre os olhos, o deserto. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. Miguel Rio Branco: Out of Nowhere. São Paulo: Luste Editores, 2013.

SARLO, B.S. Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2013.

SCHOLLHAMMER, K.E. Além do visível: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.

SONTAG, S. Ensaio sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRAUSS, D. L. A Bela e a fera, bem entre os olhos. In: Miguel Rio Branco. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Publicação periódica:

AZEVEDO, D. Imagens que relampejam: múltiplas temporalidades no ensaio fotográfico de Guillaume Herbaut. In: Mediação, v.16, n.18. Belo Horizonte, 2014.

BATCHEN, G. A câmara clara: outra pequena história da Fotografia. In: Revista Comunicação & Linguagem, n. 39, Lisboa, 2008, p.13-26.

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. In: Revista Serrote, n.16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 43-61.

CANTINO, M. J. O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadia.html>. Acesso em: 29 de fev. 2016

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagem tocam o real. In: Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em artes da EBA/UFMG, v.2, n.4, Belo Horizonte, 2012, pp. 204-219.

DUARTE, P. S. Pele do Tempo. In: RIO BRANCO, M. Pele do Tempo. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2000.

ENTLER, R. Para reler *A Câmara Clara*. FACOM, n.16, São Paulo, 2006.
GATTI, L. Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana. In: Revista Artefilosofia 6. Ouro Preto: IFAC, 2009, pp 74-94.

GULLAR, F. Entrevista concedida a Antonio Fernando de Franceschi, Rinaldo Gama, Alfredo Bosi, Armando Freitas Filho, Esther Góes, Leandro Konder e Zuenir Ventura. In: Cadernos de Literatura Brasileira, n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

MARTINS, L. R. Pampula e Brasília, ou as longas raízes do formalismo brasileiro. In: Revista Crítica Marxista, n.33, 2011, pp.105-114.

MATOS, O. Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin. In: Discurso, n.23, São Paulo: 1994, pp. 87-108.

OTTE, G.; VOLPE, M.L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. In: Fragmentos, n.18, Florianópolis: 2000, pp. 35-47.

_____. “Dizem-me que sou louco” – As epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. In: ALEA, v.9, n.2, Rio de Janeiro: 2007, pp. 230-238.

PRESSLER, G. K. A ideia da vanguarda no ensaio ‘O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia’ e sua repercussão na crítica alemã. In: Revista Pandaemonium Germanicum, n.2, 1998, pp. 119-140.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. In: Remate de Males. Campinas: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2011, pp. 13-24.

SANZ, C. L. Fotografia e Tempo: vertigem e paradoxo. Trabalho apresentado ao XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba: 2009.

SCHOTTKER, D. Os mundos imagéticos de Benjamin: objetos, teorias, efeitos. In: Caderno de Letras da UFF – Dossiê: Palavra e imagem, n. 44, 2012, pp. 21-46.

SZONDI, P. Esperança no Passado: Sobre Walter Benjamin. In: Revista Artefilosofia 6. Ouro Preto: IFAC, 2009, pp. 13-25

VILLAÇA, A. Gullar: a luz e seus avessos. In: Cadernos de Literatura Brasileira, n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

Teses e dissertações:

ALVES, R. B. M. A imensidão íntima na fabulação da imagem fotopoética. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FULY, S.M.A.R. Leitura do Poema Sujo de Ferreira Gullar. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MOTTA, G. M. V. No fio da navalha - diagrama da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OTTE, G. Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese de Doutorado, Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

PESSOA, A.V. O Alumbramento de Manuel Bandeira. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TAVARES, M. B. O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.