

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
MESTRADO EM PSICOLOGIA

Renato Aurélio Pereira Coelho

Desconexões urbanas: história e imagem em Walter Benjamin

Niterói/RJ  
2012

Renato Aurélio Pereira Coelho

## Desconexões urbanas: história e imagem em Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu em Psicologia da Universidade Federal Fluminense – UFF, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Linha de Pesquisa: Subjetividade, Política e Exclusão Social.

Orientador: Leonardo Pinto de Almeida

Co-orientador: Marcelo Santana Ferreira.

Niterói/RJ  
Julho/2012

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

C672 Coelho, Renato Aurélio Pereira.  
Desconexões urbanas: história e imagem em Walter Benjamin / Renato Aurélio Pereira Coelho.  
105 f.  
Orientador: Leonardo Pinto de Almeida.  
Co-orientador: Marcelo Santana Ferreira.  
Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2012.  
Bibliografia: f. 102-105.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940; crítica e interpretação.

*Para o meu pai, Oswaldo (in memoriam), que viajou pelo mundo e sempre me trouxe pequenos fragmentos de suas histórias.*

*E para minha mãe Marlene (in memoriam) pelo carinho dedicado e pelos momentos em que me abraçava na hora de dormir.*

*Aos meus amores Tatiana e Victor.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha amiga e esposa Tatiana pela companhia, apoio, carinho e dedicação para que eu pudesse realizar com tranquilidade essa pesquisa. Foram momentos de paciência e atenção que só posso dizer obrigado. Tatiana sabe compartilhar sonhos.

Agradeço ao meu filho Victor, o homem mais importante da minha vida. Foram inúmeras vezes em que ele se aproximou para pedir um beijo e um abraço enquanto eu escrevia o texto. E antes de sair do quarto para voltar ao que estava fazendo, vinha sempre a pergunta: “Falta muito?” ou “Já terminou?”. Meu querido filho, obrigado por esperar. Te amo muito, filho.

Aos meus falecidos pais Oswaldo e Marlene, que de forma direta me ensinaram a gostar de história. Amo muito vocês. Saudades.

Agradeço professor Marcelo Santana. Marcelo é um amigo que talvez não saiba o quanto é importante para mim. A admiração que tenho pelo profissional já vem de longa data. Mas admiro também o homem que sempre sorri e pergunta se estamos felizes. É esse gesto que guardo com carinho. Muito obrigado por tudo.

Agradeço, com todo o carinho, ao professor Leonardo Almeida. Uma parceria de pouco tempo, mas que se tornou tão intensa que posso afirmar que ganhei um amigo. Aprendi a respeitar essa pessoa incrível, simples e que te acompanha nos caminhos da escrita. Obrigado pelo carinho e acolhimento, pela confiança e oportunidade. Mas principalmente, obrigado pelos momentos em que rimos juntos. Valeu.

Agradeço as minhas irmãs Lili e Lione. E as minhas sobrinhas e sobrinhos. Ao meu irmão Oswaldo (*in memoriam*)

Agradeço a Iléia, minha sogra, que sempre me incentiva a continuar. E a Áurea, minha filha. Te amo.

Agradeço a professora Márcia Moraes por contribuir com essa pesquisa e estar sempre solícita desde o seu começo. Obrigado.

Agradeço a professora Solange Jobim pela participação na banca examinadora.

Agradeço a Lucas Roratto pelos momentos que compartilhamos no mestrado. Um grande amigo.

Agradeço a Marcos e a Rosana Torres por terem me incentivado a tentar o mestrado quando eu já havia desistido. Obrigado.

Agradeço a Bruno, Vanessa e Miguel, amigos de longa data que reclamavam minha ausência nas festas. Amo vocês.

A todos que participaram direta e indiretamente dessa pesquisa, meu muito obrigado.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo discutir a visão da história no pensamento de Walter Benjamin. Ela atenta para a concepção de tempo histórico e imagem que são conceitos fundamentais para a compreensão da sua crítica à historiografia do final do século XIX e início do Século XX. A ciência histórica, com sua aproximação da Filosofia da História, apresentava um discurso baseado na pesquisa de origem visando um acúmulo de fatos ordenadamente preparados para estabelecerem uma finalidade precisa. Diante desse cenário, Walter Benjamin propõe um materialismo histórico que não se reduza aos estudos econômicos e se distancie das concepções finalistas da história. Damos atenção à concepção de tempo no pensamento de Walter Benjamin e sua importância para a construção da história. A historiografia do início do século XX, para esse autor, se baseia numa concepção de tempo linear, pontual e vazio, concepção que atravessa o pensamento filosófico desde os gregos. Para uma ampliação da visão de tempo histórico, Benjamin se apropria da concepção de tempo da mística judaica, o que possibilita desviar de uma linearidade que trata a história como progressista. Discutimos, também, a importância da imagem para a construção da história em Walter Benjamin. No esforço de pensar uma outra fisiognomia para o materialismo histórico, Benjamin recorre a imagem, enquanto construção do pensamento para possibilitar uma outra forma de se relacionar com o passado e com as exigências do presente. No último momento partimos de duas imagens que constroem um fragmento da história. Uma senhora de noventa e dois anos de idade se apossa de uma fotografia e reconstrói a importância de uma fábrica de tecidos para a vida social do bairro do Barreto em Niterói. Na segunda imagem, um senhor caminha pelas ruas da cidade de Joanesburgo e um jornalista não atenta para a história inscrita em seu corpo. Duas imagens que apresentam fragmentos do passado que ainda estão em reverberações no presente. Concluímos que para Walter Benjamin a imagem ultrapassa o sentido inicial de sua produção, o que a torna um importante objeto para a construção do pensamento histórico.

Palavras-chave: Walter Benjamin, história, tempo, memória, imagem.

## ABSTRACT

This research aims to discuss the view of history in the thinking of Walter Benjamin. It observes the conception of historical time and image that are fundamental concepts in the understanding of his critique of the historiography in the late nineteenth and early twentieth centuries. Historical science, with its approach to the Philosophy of History, presented a speech based on original research for an orderly accumulation of facts prepared to set up a precise purpose. On the face of it, Walter Benjamin proposes a historical materialism that it is not reduced to economic studies and distances itself from the conceptions of the history finalists. We focused on the concept of time in the Walter Benjamin thinking and its importance to the construction of history. For this author, the early twentieth century historiography is based on a conception of linear time, punctual and empty, a concept that crosses philosophical thought from the Greeks. Benjamin appropriates the concept of time in Jewish mysticism, for an expanded perspective of historical time, which makes it possible to divert a linearity that treats history as progressive. We also discuss the significance of the image for the construction of history in Walter Benjamin writing. In an effort to think of another physiognomy to historical materialism, Benjamin uses the image, as a construction of thought to allow another way of dealing with the past and with the requirements of the current time. At the last moment we assumed with two images that build a piece of history. Firstly an 82- years old woman takes hold of a picture and reconstructs the importance of a textile factory for the social life from the neighborhood of Barreto, Niterói. In the second image, a man walks down the streets of Johannesburg and a journalist does not pay attention to the history expressed on his body. These two images show fragments of the past that are still living in the present reverberations. We conclude that for Walter Benjamin the image is beyond of the first sense of its production, which makes it an important object for the construction in the historical thinking.

Keywords: Walter Benjamin; History; Time; Image

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
1 – Crítica à linearidade da história .....	13
2 – Tempo e história .....	21.
3 – Imagem e pensamento .....	38
4 – Fotografia e memória: imagens de um bairro da cidade de Niterói .....	50
5 – O senhor, uma torcedora: a imagem que vem de longe promovendo o espetáculo e o esquecimento .....	83
6 – Considerações finais .....	97
Referências Bibliográficas .....	102



## INTRODUÇÃO

Em 1940, Walter Benjamin escreveu as suas teses “Sobre o conceito da história”. Em sua reflexão, o autor procura pensar uma concepção da história que se distancie da ciência histórica do final do século XIX e do início do século XX. Benjamin afirma que esse saber histórico estava comprometido com a construção de genesis lineares de seus objetos de pesquisa e atendia a concepções teleológicas da filosofia da história. Para Benjamin, a ciência histórica trabalhava com a construção aditiva do conhecimento histórico, onde se insere cada vez mais dados ao volume de questões já ordenadas. Benjamin procura pensar um materialismo histórico que não se restrinja a essas concepções aditivas. Um materialismo que não se reduza aos estudos econômicos da sociedade, e que considere que o passado é uma matéria viva e inacabada. As vozes daqueles que foram vencidos ainda ecoam na intensidade do presente. O historiador materialista, para Benjamin, deve estar atento a essas vozes do passado, não para recuperá-lo exatamente como ele foi, mas para fixá-lo numa imagem – rápida e inconclusiva – que dialetiza com o presente, construindo novas possibilidades de leituras tanto do passado quanto do presente.

Walter Benjamin escreveu sua reflexão sobre a história sob o impacto da ascensão do nazismo e do fascismo na Europa. Essa importante questão influencia a visão de Benjamin, que propõe o cuidado e a atenção do historiador com relação à narrativa da história, pois havia uma preocupação da utilização da história por parte dessas forças totalitárias. Para ele, o historiador do início do século possuía a preocupação com a ordenação dos fatos como se esses, no presente, não comunicassem mais nada no momento de sua transmissão. Nesse jogo, o fascismo e o nazismo souberam aproveitar o momento para construírem uma imagem equivocada de suas relações com a história e com o presente. O que encontramos, na visão que Benjamin propõe para o materialismo histórico, é a atenção concentrada no presente. A história é escrita no presente e para o presente. São para as suas exigências que se voltam à

atenção do historiador. Diante de um cenário desolador de uma Europa em guerra, Walter Benjamin deposita no despertar de uma nova geração para essa imobilização do passado e sua falsificação no presente. Encontram-se no presente as forças germinativas que aguardam a nossa atenção. Há um encontro do passado e do presente que não se pode deixar escapar.

Pensar a história se torna também o momento de se pensar a sua relação com uma certa concepção de tempo. Benjamin afirma que o tempo que a historiografia moderna se baseia para a defesa de suas concepções é um tempo homogêneo e vazio. Essa concepção proporcionou uma compreensão equivocada da história, pois criou o vislumbre de se pensar a continuidade e a causalidade nas relações com a história. Walter Benjamin resgata uma compreensão de tempo da mística judaica. Dessa forma, ele concebe toda a preocupação do historiador voltada para o presente. O tempo da mística é pleno e heterogêneo. Cada instante se torna o momento das oportunidades.

Diante, então, de um tempo de incertezas, onde se experienciava a sombra o nazismo e do fascismo, Benjamin elabora a sua reflexão da ciência histórica de sua época. Nesse esforço em se pensar a história, Benjamin recorre a imagens para possibilitar uma outra forma de se relacionar com o passado e com as exigências do presente. A imagem, para Benjamin, é uma construção do pensamento. Ela é o objeto que o historiador toma nas mãos e, em sua exposição, procura fazer com outras histórias possam ser anunciadas. Na construção de uma imagem, vislumbra-se que algo que havia sido deixado possa vir a tona. Trata-se de uma historiográfica que não considera a imagem como representação de uma idéia ou da realidade. A escrita imagética procura estilhaçar a continuidade da narrativa da história, para trabalhar com os cacos e os estilhaços que se desprendem dessa continuidade. Fazer essas imagens se comunicarem é um trabalho lento e paciente a ser realizado pelo historiador.

Este trabalho tem como objetivo discutir a concepção continuísta da história. Procuramos apresentar a concepção da história em Walter Benjamin e sua relação com o tempo e a imagem. No primeiro capítulo procuramos apresentar a crítica à linearidade da história tal como Benjamin a realizou em suas teses sobre a história. Diante de uma compreensão de história que procura realizar um discurso linear e, conseqüentemente, continuísta do tempo, baseada no estudo de origem, e visando a uma finalidade precisa, Benjamin apresenta uma outra proposta para se pensar o materialismo histórico. O historiador materialista procura quebrar a linearidade temporal do discurso oficial da história, para construir imagens com os seus fragmentos que serão oferecidas à

interpretação. Esse capítulo procura problematizar essa historiografia linear e a importância do presente para a construção e atualização de fragmentos de imagens do passado.

Dando continuidade ao primeiro momento, no segundo capítulo apresentamos a importância do tempo e do tempo histórico heterogêneo para a compreensão da visão materialista da história em Walter Benjamin. Realizamos um resgate do estudo de Mircea Eliade sobre o tempo sagrado e profano. Destacamos a importância dessa discussão para compreendermos a escrita da história que desafia a cronologia do tempo histórico que, desde a antiguidade grega, orienta o pensamento sobre o tempo no ocidente. O tempo, para Benjamin, não se reduz a linearidade. Ele toma o tempo aberto às possibilidades do presente.

No terceiro capítulo discutimos o conceito de imagem de pensamento (*Denkbilder*) e sua importância para a compreensão da historiografia benjaminiana. Nos anos vinte do século XX, Walter Benjamin escreveu pequenos textos que procuravam criar um instantâneo – no sentido fotográfico – da realidade social alemã e das cidades que visitou. Não se tratava de uma análise sociológica dessa realidade descrita, mas uma forma de captar na escrita uma imagem construída pelo pensamento acerca dessas cidades. Apresentamos, também, a concepção de imagem dialética que Benjamin considera, em suas teses sobre a história, ser o procedimento a ser construído pelo historiador materialista. Este paralisa a dialética entre o outrora e o agora e fixa-a numa imagem pronta a abertura da interpretação à urgência do presente. Destacamos a importância de um pensamento construído por uma escrita imagética.

O quarto capítulo procurou relacionar a questão da imagem fotográfica e a memória. Estudamos algumas características da imagem fotográfica com relação à memória individual e coletiva. Realizamos um relato sobre o Bairro do Barreto e a antiga fábrica de tecidos, a partir da lembrança de uma antiga funcionária, a senhora Olinda do Amaral Pereira. Ao retratar o bairro, suas lembranças ultrapassam o valor restrito do sujeito individual. A memória, para Benjamin, pode conter o registro que ultrapasse questões individuais e se abra a um processo coletivo.

O quinto capítulo partiu de uma imagem jornalística sobre um senhor de oitenta anos que trabalhou no hotel em que estava hospedada a Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo de 2010, na África do Sul. O Jornalista narra a história desse senhor como símbolo da liberdade do povo numa África do Sul pós *apartheid*. Entretanto, algo nos gestos desse senhor anuncia uma outra história, não programada pela informação

jornalística. Discutimos a questão da informação que, enquanto se volta para a sua orientação explicativa e imediata das imagens, relega tantas outras imagens ao esquecimento.

Walter Benjamin refletiu sobre importantes questões de seu tempo. Sua filosofia é um convite ao exercício do pensamento com relação à história e seus imbricamentos entre tempo, memória e imagem. É pensar a história não pela ótica dos vencedores, mas sim, oferecer atenção ao que foi relegado ao esquecimento pela historiografia oficial. A história é uma construção que leva em conta o inacabamento do passado. E a escrita histórica volta a sua atenção para as exigências do presente. Esta pesquisa é sobre a história. Ela trata da relação entre a história, tempo e imagem. Diante das imagens acabadas e prontas que invadem o tempo da sociedade contemporânea, esta pesquisa se propõe a ser apenas um rastro no caminho de um outro olhar para a história, tempo e a imagem.

## 1 CRÍTICA À LINEARIDADE DA HISTÓRIA.

A genealogia não se opõe à história como visão ativa e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, pelo contrário, ao desdobramento metaistórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Opõe-se à pesquisa da “origem”. (FOUCAULT, 2000, p. 260-261)

O historicismo arma a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico, uma experiência com o passado que se firma aí única. Ele deixa aos outros se desgastarem com a prostituta “era uma vez” no prostíbulo do Historicismo. Ele permanece senhor de suas forças: viril o bastante para fazer explodir o contínuo da história. (BENJAMIN, 2010, p. 128)<sup>1</sup>.

Em suas teses “Sobre o conceito da história” (1940), escritas no ano de sua morte em 1940, Walter Benjamin apresenta a sua crítica à ciência histórica moderna da passagem do século XIX para o século XX, problematizando o saber histórico da tradição teleológica oriunda da filosofia da história.

As teses sobre a história são construídas na forma de fragmentos, que é uma característica da escrita benjaminiana. São dezoito teses e mais um apêndice onde Benjamin apresenta de forma condensada o acolhimento de questões que permeiam os seus trabalhos ao longo de sua vida (LOWY, 2010, p. 32). Conceitos com os quais organizou o seu pensamento nos desdobramentos de suas análises acerca da modernidade – história, origem, memória, tempo, experiência e imagem – se entrelaçam de forma densa nas teses sobre a história. Elas compõem um mosaico crítico à ciência histórica baseada em construções descritivas de gêneses lineares ordenadas em função de infinitas teleologias.

Segundo Borges (1996, p. 32) no século XIX há uma valorização da história no sentido de que alguns países precisarem recorrer ao contexto histórico para se estruturarem nacionalmente. Estados organizados – como Inglaterra e França –, ou aqueles que se encontram ainda no processo de unificação – como a Alemanha e a Itália – saem em busca de construir a sua história nacional. A Alemanha, por exemplo,

---

<sup>1</sup> Essa pesquisa utilizou a tradução realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller do texto das teses “Sobre o Conceito de história” de Walter Benjamin que se encontra em LOWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2010.

buscou suas origens germânicas estudando a História Medieval. Dessa pesquisa surge a compilação de uma série documental intitulada *Monumenta Germaniae Historica*, que se tornou um dos mais importantes documentos de pesquisa referente ao estudo do pensamento Medieval na Alemanha. Nesse documento encontram-se reunidas as mais variadas leis referentes a imperadores e papas da época, como também, inúmeros contos e poemas. “Para compreender a história de cada nação [...] os historiadores voltam ao passado, procurando caracterizar o espírito de cada povo; esse espírito é que explica para eles sua situação e sua maneira de ser”. (BORGES, 1996, p. 33). No momento do nascimento, ou da organização dos Estados Nacionais na Europa, a busca no passado pela legitimação da soberania se tornou fundamental.

Também na Alemanha, no século XIX, surge a preocupação de transformar a história numa disciplina científica (BORGES, 1996, p. 32). Nesse movimento de se estabelecer como ciência, historiadores alemães almejam realizar uma ciência histórica que seja a mais exata possível e, para isso, é necessário elaborar métodos de trabalho e pesquisa que sejam reconhecidamente precisos e de alcance universal. A história começa, então a ser pensada levando em consideração questões referentes ao seu objeto, objetivos e finalidades, ou seja, a realização de seu estatuto epistemológico enquanto ciência. E, como afirma Borges (1996, p. 33), no movimento de estabelecimento da ciência histórica no século XIX, o que os historiadores se preocuparão de imediato é com a questão da fonte histórica e de sua relação mais precisa com o real, ou seja, com aquilo que exatamente aconteceu no passado. Essa preocupação levará alguns historiadores a realizarem uma análise criteriosa dos grandes movimentos históricos enquanto fatos.

As imagens de Leopold Von Ranke (1795-1886) e de Wilhelm Dilthey (1833-1911) são importantíssimas para a efetivação da história enquanto ciência moderna. É também a historiografia que é desenvolvida por esses pensadores que Benjamin direciona a sua crítica.

Para Ranke, a tarefa do historiador é a de representar o passado “tal como ele realmente foi” (LOWY, 2010, p. 65). Essa máxima, que é combatida por Benjamin, influencia a elaboração da escrita do passado com forte ênfase nos fatos históricos e na busca em ordenar esses fatos de forma a se chegar a uma visão mais clara, real e completa do passado. Para Ranke é possível resgatar o passado histórico em sua totalidade, mas, para isso, o historiador deve abrir mão de suas paixões, afinidades e interpretações pessoais no momento de sua pesquisa; o que o historiador procura é

manter a sua objetividade em relação ao trabalho com os fatos históricos que deve permitir, assim, que a imagem do passado seja construída de forma precisa.

O pensador Dilthey valoriza o caminho interpretativo (da hermenêutica) para a realização de qualquer análise e reflexão: seja a análise de um pequeno gesto, de uma obra de arte, de nossas ações ou o passado. A hermenêutica representa uma reação ao positivismo reinante na organização das ciências no século XIX. A hermenêutica, pelo menos nas ciências sociais, procura se diferenciar, também, das ciências da natureza, pois estas se orientam pelo ideal regulador da física e da matemática. Para Dilthey as ciências naturais explicam o seu objeto (a natureza), oferecendo as suas causas, ou seja, a explicação não passa de uma indicação da causa e do estabelecimento de suas leis que respondem a essas causas. Mas, na visão de Dilthey, somente as ciências sociais, por meio da interpretação, têm a possibilidade de compreender o homem. Ao se debruçar sobre um evento do passado, o historiador não realiza somente uma interpretação objetiva desse passado. Na reflexão do historiador deve conter a sua própria análise pessoal, ou seja, ao se debruçar sobre o material que recolhe, o pesquisador recorta, avalia, escolhe e organiza, isto é, o historiador interpreta esse material e oferece a sua visão sobre o fato. Há, assim, na interpretação uma forte influência da intencionalidade<sup>2</sup> enquanto visada do sujeito em direção ao seu objeto. A imagem do passado é construída, assim, a partir da elaboração interpretativa do historiador, que passa, nessa imagem, um rastro de sua imagem pessoal (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 59). O que o pesquisador apresenta é a sua visão de mundo (*Weltanschauung*).

Benjamin critica dois aspectos a escrita da histórica do início do século XX. O movimento de estabelecer o passado tal como ele realmente foi, ou quando se utiliza da hermenêutica e é apresentada a visão de mundo do historiador no momento da análise. O que encontramos é a sua crítica ao trabalho do historiador que se propõe a organizar os fatos do passado como se esses fatos estivessem petrificados e não nos comunicassem mais nada no momento de sua transmissão. Diante de novas gerações, e sob a luz do presente, esses fatos se manteriam mudos (ROUANET, 2005, p. 42).

Há, então, na ciência histórica a intenção do historiador de reconstruir o passado mantendo uma fidelidade aos fatos históricos. Ganabin (2006, p. 40) afirma que há, na verdade, uma impossibilidade epistemológica da correspondência entre o discurso

---

<sup>2</sup> A intencionalidade é o conceito fundamental da fenomenologia que afirma que toda a consciência é intencional, ou seja, visa algo fora de si. Toda a consciência é sempre consciência de alguma coisa. “A consciência só é consciência a partir de sua relação com o objeto, isto é, com um mundo já constituído, que a precede” (MARCONDES; JAPIASSÚ, 2006, p. 109).

científico de um lado, e os fatos históricos de outro, pois os fatos só adquirem o seu estatuto de “fato” através de um discurso que o nomeia, o classifica, o distingue e o constitui enquanto tal, posteriormente. Ao estudar o passado, é o historiador quem determina o que é ou não o fato histórico. O fato histórico não é algo que exista anteriormente a análise, pois ele é nomeado enquanto tal pelo olhar direcionado do pesquisador posteriormente. Nas teses sobre a história Benjamin critica na historiografia oficial a elaboração de causa entre os objetos históricos.

O historicismo contenta-se em estabelecer umnexo causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhum fato, por ser causa, já é, por isso, um fato histórico. Ele se tornou tal postumamente, graças a eventos que dele podem estar separados por milhares de anos. (BENJAMIN, 2010, p. 140).

Para Benjamin, há uma arbitrariedade nessa relação de causalidade entre os momentos da história. Willi Bolle (2000) afirma que “[...] o historicismo consiste num mergulho dentro do passado, com o esquecimento proposital do presente” (2000, p. 63), isto é, o pesquisador, ao se debruçar sobre o passado, se distancia da atmosfera em que se encontra. Ao seguir a máxima positivista, ou pelo menos tal como era a orientação de Ranke de que o seu objeto de pesquisa é o fato histórico e que, por isso, deve ser o mais fiel possível a ordenação desses fatos, o historiador se distancia da relação que o seu discurso mantém com o presente, pois, como afirma Gagnebin o “[...] paradigma positivista elimina a historicidade mesma do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado” (GAGNEBIN, 2006, p. 41).

No mergulho no amontoado de fatos mudos que organizou, o historiador caminha em direção ao passado no intuito de criar o grande arquivo em que trabalha de forma objetiva, procurando descrevê-lo da maneira mais exata e exaustiva possível, em práticas aditivas (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 66).

Benjamim afirma que o historicismo se movimenta na direção de criar “[...] a imagem “eterna” do passado” (BENJAMIN, 2010, p. 128), com o intuito de elaborar uma escrita da história que, supostamente, se coloca na posição de ser a mais completa e universal possível. Entretanto, é nesse movimento de descrever a totalização linear do passado, com a sua orientação às continuidades, causalidades e teleologias, que o historicismo não leva em conta as rupturas, os acidentes e as discontinuidades que



ocorrem na história. O historicismo considera a história em seu formato linear, numa continuidade sem limites, sem interrupções e, principalmente, com causalidades e finalidades bem precisas.

O grande arquivo de fatos acumulados do passado é utilizado pelo historiador tradicional como inventário das riquezas daqueles que contam a história, dos vencedores que se apropriam de sua escrita. As teses sobre a história foram escritas sob o impacto da ascensão na Europa do fascismo e do nazismo, duas das maiores doenças políticas do século XX. Para Benjamin o pensamento político vencedor nazi-fascista, que domina a escrita da história no período entre guerras, é exatamente o perigo que deve ser combatido. O nazi-fascismo é, nas palavras de Benjamin, o inimigo que não tem cessado de vencer nos combates da história, isto é, nos combates pela acumulação dos bens culturais (BENJAMIN, 2010, p. 65).

Esse inimigo, que para Benjamin desfila num cortejo triunfante (BENJAMIN, 2010, p. 70), conquistou vitórias importantes no início do século XX como a ocupação da Europa pelo terceiro Reich, a derrota da Espanha republicana e o pacto alemão-soviético. São esses vencedores que, como explica Lowy (2010, p. 64-66), ameaçavam a integridade física e espiritual da época, pois as vozes que tentaram se sublevar contra a falsificação da visão de mundo, dificilmente saíram ilesas desse combate. Entretanto, e ao mesmo tempo, ameaçam também a memória dos vencidos, pois eles ficaram esquecidos pelo fascismo e pelo nazismo, ou tiveram a sua história diminuída propositalmente. Para Benjamin, os vencedores de sua época impregnaram as camadas mais infinitesimais da sociedade e da vida coletiva e individual.

Aquele inimigo Benjamin conhecia bem: o *fascismo*. Ele representa para os oprimidos, o perigo supremo, o maior a que já foram expostos na história: a segunda morte das vítimas do passado e o massacre de todos os adversários do regime. A falsificação, em escalas sem precedentes, do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes. (LOWY, 2010, p. 66)

A crítica deveria ser direcionada à construção da narrativa histórica dos vencedores, ao movimento de falsificação da história. É ao movimento que procura fazer do passado um discurso sem interrupções, liso e cronologicamente construído que a atenção no presente deve ser lançada.

A concepção da história, para Benjamin, não assume o valor contínuista na sua construção. Para Benjamin, a história é descontínua, onde o passado não se apresenta de forma processual, sistemática e acabada. Insistiremos nessa afirmação: em Benjamin, o passado se encontra inacabado e as lutas perdidas, as injustiças cometidas contra o outro, os sonhos coletivos que não foram realizados estão vibrando ainda em imagens fragmentadas no presente. Esses sonhos ainda brilham em algum ponto diante de nós e nos clama por atenção. Ao historiador materialista cabe o papel de interpretar esses sonhos coletivos não realizados, e não reconstruí-lo de forma mais precisa possível.

Para a efetivação desse trabalho é necessário realizar uma operação dialética, tendo em vista que o historiador procura “[...] atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere” (BENJAMIN apud BOLLE, 2000, p. 63). Os sonhos incompletos do passado solicitam o nosso movimento em sua direção para acolhermos, com uma delicada atenção, a força que ainda emitem no presente. O historiador procura retirar, no presente, o invólucro que mantém a imagem do passado como completa e acabada, com o intuito de fazer os sonhos despertarem da agonia de sua incompletude e, com isso, para que a força ainda existente nesses sonhos possam nos tocar, nos inspirar e nos mover num trabalho crítico.

Benjamin opõe à história linear e contínua dos vencedores, uma concepção de história que seja concebida na perspectiva dos vencidos; história daqueles que estão abandonados em algum canto do passado; uma história que leva em conta a ruptura e não a continuidade. A história concebida dessa forma, não é uma sucessão de fatos mudos. Ao contrário, o passado é tomado como uma imagem que apresenta os vencidos, os oprimidos e esquecidos pela história oficial, que se comunicam e direcionam as suas vozes em nossa direção. Eles nos clamam por uma redenção, onde essa só é possível se cada presente se reconhece como visado por esse passado que funciona de forma sincrônica. Caso não exista essa dimensão de sincronia corre-se o risco de não se realizar o encontro entre as gerações atuais e passadas. Se as vozes do passado não forem ouvidas, caso esse encontro não possa ser realizado e as mesmas vozes sejam ignoradas pelo presente, elas correm o risco de emudecerem para sempre.

Jeanne Marie Gagnebin (2004, p.104) chama a atenção para um importante movimento que o historiador materialista deve realizar para efetivar a sua crítica à historiografia tal como é desenvolvida pela ciência histórica no início do século XX, que visava a reconstrução exaustiva do passado por meio da ordenação dos fatos

históricos. A crítica não deve intencionalmente a construção de uma visão da história que seja mais completa que a história que está sendo contada. Pensar uma outra escrita da história não significa recontar a história de uma outra maneira, buscar uma história mais completa que a narrativa que está se desenrolando; não significa elaborar uma historiografia que seja mais épica do que a história que está se opondo; essa postura iria de encontro exatamente com aquilo que Benjamin critica. Não significa propor uma nova interpretação do passado à humanidade, prática que, com todo o direito, a historiografia de cunho marxista elaborou. O historiador deve estar atento ao presente, ao discurso histórico que é produzido no agora, e a finalidade que esse discurso pretende alcançar. Atento ao presente, o historiador deve inserir na linearidade discursiva, rupturas precisas que desestabilize a sua hegemonia, que faça ruir o suposto alisamento e encadeamento que é apresentado. Onde existe continuísmo, apresentar e defender a intervenção da descontinuidade.

Intervenção que não significa, é importante observá-lo, a oferta apressada de uma narrativa substituta. Não se trata, portanto, [...] de propor uma outra interpretação de seu passado à humanidade [...]. O historiador materialista tem, decerto, suas hipóteses de explicação e de compreensão próprias que o orientam. Mas seu trabalho não visa produzir um outro discurso histórico tão exaustivo e coerente como aquele ao qual se opõe. O conhecimento do passado não é um fim em si; porém, se a exatidão e a precisão históricas são imprescindíveis, é porque devem permitir ao historiador interromper, com conhecimento de causa, a história que hoje se conta, para inscrever na narrativa, que parece se desenvolver por si mesma, silêncios e fraturas eficazes. (GAGNEBIN, 2004, p. 104)

Entretanto, Gagnebin (2004) afirma que o trabalho atento à produção do discurso histórico, para nele inserir a crítica, não é uma tarefa fácil. É um trabalho que não se tem a garantia de que será possível realizá-lo. Mas, ao mesmo tempo, é um trabalho contínuo que sempre deve ser levado em conta. Tomar nas mãos o fazer histórico e, ao invés de considerá-lo acabado, permitir, ao contrário, que o seu inacabamento se torne evidente, para que uma multiplicidade de vozes possam realizar uma outra leitura do passado no presente. O crítico direciona o seu olhar às questões de seu tempo, às lutas que se desenrolam no presente. O historiador materialista guia a sua atenção no que foi deixado de lado pela historiografia oficial.

Benjamin não vê a história de forma negativa, mas sim a possibilidade de fazer justiça aos vencidos, de dar existência às suas vozes e aproveitar a força que ainda

emitem. Na visão benjaminiana, não se trata de tomar como central os grandes temas da história, os grandes nomes e feitos de papas, reis e grandes batalhas; o historiador, ao invés de honrar o vencedor, de exaltar o seu desfile triunfal, lança mão da crítica no intuito de mostrar a nossa mesquinhez e nossa baixeza na relação com o outro. O Historiador se preocupa em recolher o lixo daquilo que é descartado pela historiografia oficial, tornando materiais críticos às forças de domínio do pensamento. Ele toma nas mãos os detritos, as migalhas e os rastros dos sonhos incompletos, que estão espalhados no presente e nos convida à sua atenção. Trabalho lento a ser realizado com os fragmentos e as migalhas que nos são oferecidos. Num jogo que podemos aproveitar, realizamos novas combinações na tentativa de buscarmos uma outra visibilidade para a história. Não se trata de escrever uma nova história em oposição a historiografia oficial conhecida, mas buscar se afastar dos lugares comuns dos grandes nomes e feitos e, assim, descobrir novas combinações de fragmentos que possibilitem um outro rosto ao passado e ao presente.

## 2 TEMPO E HISTÓRIA.

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. [...] Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada, “mudar o tempo”. (AGAMBEN, 2008, p. 111)

Walter Benjamin elabora, portanto, uma crítica à historiografia do início do século XX, de cunho positivista e hermenêutico que valoriza a reconstrução do passado de forma mais precisa possível, onde o historiador deve levar em conta a organização fiel dos fatos históricos, procurando descrevê-los de forma mais completa e exata possível. Benjamin denuncia esse tipo de historiografia como sendo a história contínua dos opressores. Contudo, a essa história continuísta contada pelos vencedores, que aponta para causalidades e finalidades precisas, Benjamin propõe uma história crítica descontínua, orientada por aquilo que é deixado de lado pela historiografia oficial. Este trabalho é realizado com as coisas menores, com os restos e os detritos da história que ainda se encontram nas lutas do presente. Não se trata de forçar uma reconstrução do passado com a intenção de contar uma nova história, mais completa e acabada, o que é vislumbrado é poder dar voz às expectativas não realizadas do passado.

Entretanto, o que encontramos também em Benjamin é a preocupação em pensar a história em sua estreita relação com o tempo. Se existe uma base sobre o qual o pensamento benjaminiano se fundamenta, esta base se encontra na sua problematização do conceito de tempo na modernidade, ou melhor, na busca em pensar um tempo que não esteja restrito a sua disposição cronológica, quantitativa e linear.

Ao se debruçar sobre a questão do tempo e da história, Agamben (2008) afirma que o pensamento filosófico-político moderno concentrou uma enorme atenção à história, mas, ao mesmo tempo, não conferiu a devida importância à questão do tempo. A historiografia moderna – inclusive o materialismo histórico – se estabeleceu tomando a concepção de tempo como um *continuum* pontual, quantificado, homogêneo e vazio (AGAMBEN, 2008, p. 111). Essa concepção, mesmo com algumas particularidades, domina o pensamento filosófico desde os gregos.

Na modernidade a imagem do tempo está relacionada ao relógio. Dessa forma, ele passa de forma cronológica e seriada. É o tempo da cidade e do trabalho nas fábricas e indústrias. É o tempo do homem moderno que acorda cedo, vai para o seu trabalho,

repete o mesmo movimento do dia anterior diante da máquina que manuseia e, no alto, um relógio organiza o início e o fim de seu expediente. Esse homem volta para a sua casa e, no dia seguinte, começa novamente a mesma rotina. O tempo que o orienta e o consome a vida em geral na modernidade realiza uma enorme pressão no presente com relação ao seu futuro.

Benjamin se volta, portanto, contra a compreensão desse tempo homogêneo e afirma que essa concepção provocou uma deturpação no modo como a sociedade moderna se pensou com relação ao seu presente, principalmente com relação à compreensão da noção de progresso e desenvolvimento visando o futuro.

A representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio. A crítica à representação desse avanço tem de ser a base crítica da representação do progresso em geral (BENJAMIN, 2010, p. 116).

A concepção de tempo como homogêneo gerou uma narrativa histórica preocupada com a continuidade pela crença na idéia de causalidade histórica. Com o tempo histórico cronológico, homogêneo e linear “[...] esse tempo indiferente e infinito que corre, sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade” (GAGNEBIN, 2004, p. 96), o pensamento político-filosófico vislumbrou a possibilidade se encaminhar num processo progressivo em direção a um futuro melhor.

Essa visão voltada para o futuro é, por exemplo, a orientação tomada por Friedrich Hegel (1770 – 1831). Hegel acompanhou na Alemanha os acontecimentos que marcaram um ponto de ruptura da história moderna: a derrocada do mundo feudal e o fortalecimento da ordem burguesa alemã. Essa ruptura é a contradição dialética cuja resolução Hegel aponta como tarefa da razão. Para Hegel é preciso que o homem pense sobre o conjunto da produção do pensamento – seja ele metafísico ou não – de cada povo, de cada cultura, não somente como catalogação desse pensamento, mas para inseri-lo na história desses povos com o intuito de realizá-lo ou elevá-lo a um nível mais alto (CHÂTELET, 1994, p. 108-110). Hegel continua vivendo essa contradição na medida em que a Alemanha ainda se achava, de certa forma, mergulhada na ordem feudal e politicamente dividida em diversos Estados não unificados, imagem que marca

fortemente a forma como pensa a dialética, movimento que sempre precisa de uma resolução.

Em sua obra “Fenomenologia do espírito”, Hegel (1992) critica toda concepção de história que o antecedeu e estabelece que a história é o modo de ser da manifestação da razão. Como afirma Châtelet (1994, p.113), Hegel se propõe a realizar uma missão de estabelecer o que o homem se tornou no seu próprio tempo; tenta mostrar aos seus contemporâneos uma forma para se entender o que estava acontecendo com o pensamento acerca do homem naquele momento. Para se chegar a essa compreensão do que o homem é, para Hegel é preciso repensar toda a história da cultura, de forma lenta e paciente, desde o momento em que se afirma ser o seu começo, para que se possa acompanhar, progressivamente, a trajetória da manifestação do espírito humano.

Para Hegel, o que o homem se tornou só pode ser explicado por meio de uma reflexão sobre o seu processo histórico. O tempo, assim como a história, é considerado em seu sentido cronológico e processual; o presente histórico é representado por Hegel de forma espacial e entendido como transição do passado em direção ao futuro. Essa visão do tempo histórico como transição acarreta, também, a visão da história como processo homogêneo, da manifestação do espírito humano, mas, ao mesmo tempo, gerados de problemas (HABERMAS, 2002, p. 10). O espírito do tempo (*Zeitgeist*) que caracteriza o presente, a atualidade como época, é vista como transição que se consome na consciência da aceleração do progresso e na expectativa por uma heterogeneidade no futuro:

[...] não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de existência e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. [...] a frivolidade e o tédio que se propagam pelo que existe e o pressentimento vago de um desconhecido são os sinais precursores de algo diverso que se avizinha. Esse desmoronamento gradual, que não alterava a fisionomia do todo, é interrompido pela aurora, que revela num clarão a imagem do mundo novo. (HEGEL, 1992, p. 26).

Hegel apresenta uma concepção de tempo visto como um recurso escasso para a resolução dos problemas que surgem no presente, isto é, o presente não consegue atender e dar conta das demandas da pressão do tempo. A fonte do perigo não está no passado, pois este é possível conhecer através da reflexão do processo histórico, mas no futuro, pois a heterogeneidade das possibilidades que o futuro demonstra, é o perigo a

ser pensado. O movimento a ser realizado no presente é conhecer o passado por meio do processo histórico e, com isso, prever ou direcionar ações que previnam problemas no futuro.

Para Hegel o homem deve procurar compreender o seu processo histórico. O presente, na visão desse filósofo, se difere da antiguidade e do período medieval, pois alcançou maior esclarecimento após o Iluminismo e a Revolução Francesa. Dessa forma o tempo na modernidade segue idêntico a si mesmo, e em direção ao futuro que deve ser pensado e controlado no presente (HABERMAS, 2002, p. 11).

O homem que conhece o seu passado enquanto processo histórico pode criar leituras que para dar conta de qualquer ato imprevisível que a pressão do tempo no presente possa acarretar com relação ao futuro. Conhecer para poder controlar a realidade é um pensamento forte na concepção de método já existente desde Francis Bacon (1561-1626) e que tem ainda força numa sociedade que pensa decididamente buscar no desenvolvimento e no progresso o sonho de um futuro prevenido dos infortúnios (MATOS, 1990, p. 284). Com um projeto de desenvolvimento socialmente bem determinado no presente, que tenha em mente sua aplicação calculada, ordenada e otimizada dos seus elementos constitutivos – urbanização, saneamento, infra-estrutura, economia etc. – pode-se pensar um futuro que seja mais promissor e fecundo. Com o desenvolvimento e progressos bem planejados, tal como foram pensados na modernidade, a sociedade passaria, assim, de um momento presente que é rico e superior ao passado por causa das conquistas que realizou até então, à um futuro que pode ser melhor em função das intervenções precisas a serem efetuadas no corpo social. Sua caminhada no tempo é de realização desses projetos (HABERMAS, 2002, p. 10).

A orientação do tempo então, na modernidade, se encontra visando um futuro promissor. É por considerar o tempo como cronológico e linear que as concepções de progresso e desenvolvimento são questionadas por Benjamin nas suas teses sobre a história. Habermas (2002, p. 17) afirma que a consideração do tempo como homogêneo e repetitivo, que orienta a concepção moderna de progresso e desenvolvimento, traz a dificuldade de deixar que a emergência da novidade, do acaso e da heterogeneidade social irrompam no amanhecer da história. Matos (1992, p. 250) reforça esse pensamento e afirma que há a pretensão, na modernidade, de controlar os imprevistos que possam emergir no contexto social, principalmente no que se refere à aglutinação de pessoas. Caso o imprevisto teime em mostrar o seu rosto, é logo enquadrado numa perspectiva que não permita a sua manifestação. O novo não programado é tido como



erro e, por isso mesmo, ele se torna perigoso. A história como um processo linear evolutivo é subordinada aos ditames do tempo homogêneo. Se fosse assim, os sujeitos humanos teriam dificuldades de uma intervenção eficaz, só subordinados ao controle daqueles que orientam a marcha da história. Os nossos projetos e lutas seriam obsoletos (KONDER, 2009, p. 89).

Opondo-se assim ao tempo homogêneo e vazio e, principalmente, à história que se desenrole nesse tempo, Benjamin busca uma concepção de tempo que se volte para a intensidade e qualidade de sua presença do que sua cronologia e quantidade. Para efetivar uma concepção ampla do tempo Walter Benjamin se aproxima da mística judaica, onde o tempo não é compreendido como cronológico e linear, mas “[...] qualitativo, heterogêneo e pleno” (LOWY, 2010, p. 117).

É importante atentarmos para o movimento operado por Walter Benjamin com relação ao fato de se apropriar do tempo da mística judaica. Diante de uma concepção de tempo concebida como homogêneo e vazio, que passa sempre igual a si mesmo, Benjamin busca uma nova proposta. Ele encontra na mística judaica um tempo que é entendido em sua intensidade com o presente. Benjamin se apodera do conceito, mas retira do tempo messiânico todo o seu valor sagrado, ou melhor, ele dá ao conceito um outro estatuto para poder analisar as nossas precárias concepções de tempo. Como afirma Agamben (2007, p. 10), Benjamin realiza a profanação do conceito, isto é, traz o conceito de seu universo litúrgico e sacralizado, mantendo a sua força de atuação, mas não visa uma finalidade religiosa. Ele utiliza a força do conceito para pensar a política. Como também afirma Matos (1992, p. 251), o recurso a teologia é uma forma de ser crítico com relação ao pensamento positivista moderno que depositou sua fé na ciência. Trata-se de pensar o tempo em sua intensidade sem, com isso, fechá-lo em sua concepção sagrada ou religiosa.

Mircea Eliade (2001), nos seus estudos sobre o “Sagrado e o Profano”, nos oferece uma importante imagem da dimensão temporal do sagrado que possibilita uma melhor aproximação do tempo tal como Benjamin o compreende. Há, para o homem religioso, a possibilidade de manifestação do sagrado, ou seja, o homem toma conhecimento de algo sagrado a partir do momento em que este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente da sua ordem anterior. O ato de manifestação do sagrado é conhecido como *hierofania* que “[...] exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela” (ELIADE, 2001, p. 17). Eliade afirma que a história das religiões, desde a mais primitiva às mais

elaboradas, salvaguardando as suas diferenças na forma como se organizam, é constituída, no entanto, pela amplitude da manifestação do sagrado, seja a sua manifestação numa pedra ou uma árvore, ou até mesmo a encarnação do sagrado no homem ou animal. Para Eliade uma das características fundamentais para a configuração do sagrado é a sua manifestação, o ato de tornar-se absoluto num objeto qualquer.

O que é importante na hierofania é que quando o sagrado se manifesta ele funda uma realidade que é nova e oposta a ordem em que as coisas se encontravam. Em sua manifestação o sagrado inaugura um espaço e um tempo que não se confundem com o tempo e o espaço que existiam anteriormente a sua fundação. O tempo e o espaço fundados na manifestação do sagrado são, para o homem religioso, o verdadeiro tempo e espaço. Esse tempo e esse espaço não são entendidos como homogêneos, pois, “Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura da homogeneidade do tempo e do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta” (ELIADE, 2001, p. 26). Essa realidade absoluta é carregada de tempo e de espaço que, de tão heterogêneos e intensos, os seus domínios podem se atravessar: o tempo sagrado é atravessado pelo espaço na sua intensidade; da mesma forma que o espaço sagrado é carregado de tempo que não se mede cronologicamente, mas se experimenta em toda a sua intensidade. É na própria realidade absoluta que foi inaugurada pela hierofania que tempo e espaço se encontram, isto é, na manifestação do sagrado numa pedra, o tempo e o espaço sagrados se encontram na própria pedra. E mais, a sua origem e a sua história se encontram no próprio contexto da realidade absoluta do sagrado.

A hierofania interrompe a contagem homogênea e vazia do tempo profano e inaugura uma realidade completamente nova, que possui nela mesma a sua possibilidade de transformação, a sua origem, a sua história, o tempo e seu espaço. A interrupção é uma imagem que se relaciona com a quebra do tempo existente, ela pára a cronologia quantitativa para instaurar o tempo mais intenso e qualitativo. Um dia festivo em que se ritualiza uma hierofania, no momento mesmo em que uma data absoluta é revisitada, esse tempo da festa, do jogo e do ritual é o momento da interrupção do tempo que passa sempre igual a si mesmo, do tempo determinado pelo caos da falta de sentido que comanda o tempo profano. A hierofania, quando inaugura uma nova ordem, quando estabelece um outro calendário, por exemplo, que toma por base o tempo

sagrado, ela estabelece também a interrupção do sempre igual e da homogeneidade que marcam o tempo e o espaço profanos.

É nesse sentido que quanto mais próximo o homem puder viver dessa realidade absoluta, mais ele pode se orientar e se mover no tempo e espaços sagrados, pois é nesse tempo e nesse espaço que ele entende o mundo que o cerca. A compreensão desse mundo é revelada por histórias que passam de geração em geração; essas histórias são, em muitos casos, contos lendários que narram os gestos heróicos praticados por ancestrais, e que garantiram a estabilidade da vida de uma comunidade ou de um povo. Elas traduzem também os limites, as fraquezas e os possíveis vícios que corrompem a vida e podem levar a profanação da realidade. Essas histórias falam das virtudes e dos vícios e perigos relacionados à existência em toda a sua amplitude (ELIADE, 2006, p. 14).

Para poder viver em contato com a sua mais pura e completa realidade, para poder aproveitar de toda a completude que o universo sagrado oferece, o homem deve conhecer a sua história, deve se apropriar dos gestos de seus ancestrais e de suas lutas que se encontram nas verdadeiras histórias que envolvem a realidade sagrada. Elas revelam ao homem como o sagrado se manifestou; tratam das gerações do dia e da noite, do calendário anual, da criação da ordem do mundo. Entretanto, e principalmente, elas narram o momento em que a vida foi gerada e elevada a sua mais pura intensidade de realização. Ela é uma história viva, forte e verdadeira, pois ela trata da tradição e de suas filiações, glórias, limites e medos que devem ser respeitados. A história da realidade absoluta, como afirma Eliade (2006, p. 103) é a matéria que compõe a memória dos que estão sob a sua condição de existência. Essa memória possui a força real de criar uma orientação para um determinado comportamento, como também, ela transmite às novas gerações o conhecimento necessário para se viver.

O momento de manifestação do sagrado pode ser atualizado devido o conteúdo de sua manifestação não se encontrar numa transcendência, mas sim, no próprio objeto. Esse objeto, essa realidade absoluta, permite, por meio de ritos, das festas e de suas histórias, levar ao homem os rastros da experiência de sua manifestação.

Uma das características mais importantes do tempo sagrado, heterogêneo e amplo, é que ele pode ser dominado (ELIADE, 2006, p. 71). Na impossibilidade de viver sempre em contato com a realidade absoluta em função de ser imperfeito, de possuir vícios e por não seguir a orientação que lhe é ensinada, o homem experimenta a realidade profana. O tempo profano é o da homogeneidade. As coisas não se modificam

daquilo para o qual foram criadas. Ele pressiona o homem a seguir sempre adiante, pois passa uma ilusão de que as coisas podem ser controladas e programadas. Quando o homem se distancia da heterogeneidade do tempo e do espaço sagrados, ele é tocado por uma organização homogênea das vazias repetições profanas.

Entretanto, por meio de diferentes rituais, muitos deles relacionados à memória coletiva de uma certa tradição de um povo, memória de algo que aconteceu no tempo da manifestação do sagrado, é que o homem pode restabelecer o tempo sagrado em toda a sua completude e heterogeneidade; o ritual possibilita a desestabilidade e a interrupção da cronologia profana e homogênea do tempo. O homem encontra no trabalho de rememoração de suas histórias sagradas uma forma de não se deixar levar pela cronologia de um tempo vazio e homogêneo. Mais ainda, pela rememoração o homem tem a possibilidade, mas não a certeza de efetivamente realizar, de não se perder. É no movimento de rememoração de uma história que ocorreu no tempo primordial da realidade absoluta, história carregada de uma intensidade dos modelos exemplares que respondem a qualquer ato humano, que o homem consegue fazer emergir no presente a força de um tempo pleno e heterogêneo. Um tempo que passa, a cada instante, diferente do anterior e, muitas vezes, sem conexão com o tempo anteriormente experienciado.

Uma história que ocorreu no tempo primordial de uma hierofania, ao ser rememorado, ela tanto atualiza o comportamento, a atitude e o pensamento, quanto também é atualizada no momento em que se abre às exigências do presente. A rememoração não se restringe a memória individual do sujeito que se lembra do passado. Ela se relaciona diretamente com a história coletiva de um povo, de uma certa sociedade, e que ocorreu numa hierofania, na manifestação do sagrado e, com isso, marcou tal sociedade ou povo. A rememoração é carregada dos modelos exemplares que trazem para o presente uma palavra acolhedora, um gesto, uma ordem, uma ação que pode ser realizada sobre a vontade do outro ou a simples e fundamental transformação do caos profano numa ordem sagrada. Um gesto realizado no momento da manifestação do sagrado, ao ser repetido num ritual rememorativo, restabelece a heterogeneidade do tempo e do espaço sagrado, possibilitando uma nova abertura e renovação para todos que participam daquele momento oportuno. Trata-se de restabelecer a riqueza que existe na memória coletiva de tal sociedade, de evocar a sua força restaurativa que possibilite um outro advir irromper e, com isso, lançar ao esquecimento os momentos de decadência em que estavam vivendo. A restauração da força existente no tempo e no espaço sagrado não é um retorno ao mesmo momento

anterior a decadência, mas sim, a abertura e restauração do sagrado, ou seja, de uma experiência heterogênea e nova. O que se restaura é o sagrado e sua força de tornar a homogeneidade profana em algo muito mais intenso e rico. Restaura-se o tempo sagrado e não o que se destruiu. O tempo restaurado é novo. Uma cidade que considera um monumento como sagrado e, por causa da guerra ou da vingança os seus membros, acaba entrando num tempo profano, pela lembrança o que se restaura é a força sagrada. Uma nova manifestação do absoluto que poderá ordenar e enriquecer a reconstrução da cidade e de suas memórias coletivas.

Uma existência individual se torna, e se conserva, uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados. Ignorar ou esquecer o conteúdo dessa “memória coletiva” constituída pela tradição equivale a uma regressão ao estado precário ou ao desastre. (ELIADE, 2006, p. 112)

Eliade apresenta uma importante imagem da heterogeneidade do tempo contido nas histórias que são transmitidas para novas gerações. Diante de uma ação, ou melhor, para fundamentar ou explicar um determinado comportamento, conta-se uma história que lhe serve de modelo. Uma única história pode ser útil para comportamentos diversos. O que se modifica é a intensidade da sua apresentação. Em diferentes momentos enfatizam-se particularidades da narrativa, por exemplo, pode-se enfatizar a ousadia da atitude do sábio ou do herói; em outro momento enfatiza-se a sua prudência, ousadia ou a sua morte gloriosa. É a intensificação da particularidade da narrativa, e dependendo da forma como ela é utilizada com relação ao comportamento que pretendem enfatizar – a sexualidade, a alimentação, os dias de colheitas etc. – o tempo não é experienciado da mesma forma por quem está participando diretamente do aprendizado. Eliade (2001, p. 90-91) afirma que uma mesma história pode ser utilizada num rito como modelo de cuidados para com a velocidade de ingestão do alimento, mas num outro rito, ele pode ser útil para acelerar a colheita em tempo de guerra. O que é importante destacar é que a heterogeneidade do tempo afeta não somente a realidade como um todo, mas também cada objeto individualmente, inclusive o corpo, que participam da heterogeneidade que constitui o tempo sagrado.

Walter Benjamin se aproxima dessa visão do tempo sagrado. Ele se apropria da concepção da mística judaica. Entretanto, como afirmamos, se apropria do conceito de

tempo sagrado, mas confere a ele uma outra correspondência. O sagrado é trazido para esfera do profano. Aquilo que é heterogêneo no tempo sagrado é útil para se realizar uma leitura que desestabilize a homogeneidade das coisas. Esse gesto possibilita um outro olhar para as questões políticas. Benjamin inverte a postura sagrada do tempo, mas mantém a sua idéia principal, ou seja, recupera o sentido de que o tempo sagrado é heterogêneo, vivo, amplo e que passa de forma diferente, podendo ser manipulado, interrompido, ampliado, acelerado ou reduzido a partir de seus ritos, do estabelecimento de suas datas festivas e seus dias de rememoração. Benjamin se apropria da ideia concernente ao conceito de tempo que pertence à esfera do religioso, para realizar a sua correspondência no campo político e profano.

O tempo heterogêneo que caracteriza o sagrado é entendido fundamentalmente como intensidade que se manifesta sempre de forma diferente. O tempo dentro de uma catedral no momento de oração não é o mesmo tempo de quando se está trabalhando diante de uma máquina de costura, ou de quando se atravessa a cidade durante um dia de chuva; é essa heterogeneidade que é valorizada por Benjamin principalmente no que diz respeito a intensidade com que o tempo é experienciado.

Para Benjamin a ciência histórica moderna, como vimos, leva em consideração somente o tempo como homogêneo e quantificado. Para que a história fosse realmente crítica era preciso consolidar um conceito de tempo que fosse crítico frente à positividade da ciência histórica. O tempo valorizado por Benjamin é o tempo heterogêneo e saturado de tempo-de-agora (*Jetztzeit*) (BENJAMIN, 2010, p. 119).

A concepção de tempo-de-agora, para Benjamin, não se confunde com o tempo dos relógios e das fábricas que orienta o homem da metrópole no século XIX. Ele não segue sistematicamente de um passado paradisíaco em direção a um futuro utópico. “A concepção de tempo que propõe Benjamin tem suas fontes na tradição messiânica judaica: para os hebreus, o tempo não era uma categoria vazia, mas inseparável de seu conteúdo” (LOWY, 2010, p. 125). O tempo tem algo de diferente e intenso a cada instante em que passa. Ele não é medido em segundos, minutos e horas, que passam e fazem girar os ponteiros de um relógio. A intensidade do tempo-de-agora está relacionada diretamente a imagem da mística judaica que se refere à espera pela vinda do Messias, relacionado ao tempo messiânico.

Na mística judaica o Messias é aquele que ainda está por vir, mas a sua chegada não deve ser aguardada num futuro distante de nossos horizontes. O Messias não virá para salvar todas as almas num tempo previamente determinado. Não existe um tempo e

espaço que já estão marcados de antemão para a sua chegada. Ao contrário, a espera do Messias é uma espera atenta no hoje, no agora, nesse instante do presente em que ele pode entrar por uma porta estreita a qualquer momento (BENJAMIN, 2010, p. 142). É um tempo que traz nele mesmo todo o peso e conteúdo de sua tradição. É o tempo da oportunidade.

Numa interpretação marxista da força do tempo messiânico que Benjamin se apropria para a sua crítica da concepção de tempo da modernidade, como também para a crítica à concepção de progresso, Michael Lowy (2010, p. 51-52) destaca que o Messias aguardado não é transcendental, ele não está além de nossas expectativas. Não se trata de um indivíduo solitário que é capaz de mudar a ordem dos acontecimentos do mundo com a sua força incondicional. Não se trata de uma força individual que lutará sozinha contra os infortúnios cometidos pelos homens. O Messias aguardado e que pode interromper a seqüência de calamidades e opressões que são cometidas em nome do progresso e do desenvolvimento, que pode trazer a tão esperada redenção e acabar com a miséria e a injustiça cometida contra os vencidos, é o coletivo. É somente enquanto coletividade que toma nas mãos o seu tempo e o fazer histórico em sua luta diária, que se pode oferecer o alívio no presente às gerações que foram vencidas, mas também libertar o presente do fardo das realizações inacabadas. A cada geração é dado uma frágil força messiânica (BENJAMIN, 2010, p. 48) que possibilita transformar a opressão. Somos nós que possuímos essa débil força que nos foi atribuída pelas gerações passadas. “Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-lo” (LOWY, 2010, p. 51).

Mas a garantia mesmo da salvação, no entanto, não existe, pois a força que nos foi oferecida não é o gesto que pode nos dar a certeza de que as nossas ações serão recompensadas. Não se trata para Walter Benjamin de uma relação em que as nossas ações possuam um fim recompensado. É um trabalho árduo a ser realizado. O importante é não se buscar reconstruir o passado pretendendo apresentá-lo como acabado. O que Benjamin procura oferecer ao historiador materialista é a percepção de um outro tempo, mais intenso e heterogêneo na construção da análise crítica da sociedade. Benjamin procura também apontar para o perigo de se buscar na história uma origem distante referente a um acontecimento qualquer e, num jogo de causas e efeitos, se determine o seu desenrolar visando uma teleologia. Cuidado, também, com a noção de progresso e desenvolvimento com a perspectiva voltada para o futuro, pois elas

também se baseiam na concepção de tempo como homogêneo e vazio. Walter Benjamin, quando critica a historiografia do início do século XX, não está propondo algo que se diferencie do materialismo histórico, mas sim, ele chama atenção para o perigo que cerca a ciência histórica da época – o fascismo e o nazismo, como também as forças políticas totalitárias. De certa forma, se o pensamento benjaminiano cria ainda suas marcas na atualidade é porque não estamos tão distante dessas doenças. São sombras que não deixam de realizar as suas marcas nas relações atuais.

Frágil força, então, que possuímos. A precariedade de nossa força, entretanto, é algo positivo na visão de Benjamin, pois mostra um aspecto de que a luta que nos empenhamos é completamente sem as garantias de conquistas. Ela se torna menos idealizada. A busca da salvação do passado é menos utópica do que uma leitura rápida das teses, ou numa abordagem marxista, possa revelar. Em nossas lutas diárias não temos mesmo a certeza e a garantia de que sairemos vencedores. Voltamos a afirmar que nas teses sobre a história, Benjamin trabalha com o pensamento de que é possível o engajamento para a realização no presente de se fazer justiça às gerações passadas. Entretanto, deixa claro que é um trabalho que não se tem a certeza de que é possível realizá-lo. Mesmo assim, cabe a cada nova geração fazer fervilhar essa fraca possibilidade para que não se deixe que as injustiças sejam repetidas no agora. Tirar a nova geração do conformismo é uma atitude ética que nos foi confiada pela geração passada e que, se não for atendida, paga-se muito caro.

O messias – o coletivo, mas também a oportunidade – pode irromper com sua frágil força a cada instante do tempo cronológico, vulgar e homogêneo. É a essa oportunidade no instante que a nossa atenção deve se concentrar. É na intensidade do tempo presente, do momento oportuno ou instante decisivo – *kairós* – que a coletividade deve estar inteiramente atenta. Para Benjamin, cada instante é a possibilidade de abertura em que o Messias pode irromper, o que torna esse mesmo instante, esse tempo-de-agora, o tempo fundamentalmente propício para a nossa ação salvadora, como também para a construção da história. Benjamin se distancia do olhar somente contemplativo que pode existir com relação ao movimento de construção da história. A construção da história acontece no tempo do momento oportuno, do *kairós*, desse agora em que todas as forças de ação devem ser potencializadas para crítica e para a luta. Não se trata de um movimento contemplativo e distanciado do historiador com relação à realidade. Mas é entrega e comprometimento. É no momento oportuno que se



encontra reunido as condições que possibilitam efetivamente a transformação eficaz da história. Momento intenso, paciente e de trabalho constante.

Olgária Matos (1992, p. 253) classifica a filosofia da história benjaminiana como uma *kairologia*, pois na visão dessa pesquisadora, quando Benjamin se propõe a pensar uma outra concepção de tempo para o materialismo histórico, ou melhor, quando ele procura distanciar o materialismo histórico da concepção de tempo homogênea e vazio, Benjamin resgata a noção de tempo da mística judaica, o tempo sagrado, e do *kairós*, noção importante no pensamento filosófico grego que voltava-se para a formação do cidadão.

O *kairós* é o tempo entendido como momento oportuno para a realização de uma ação. Ele não é determinado, ou seja, não se pode determinar a forma como ele passa, pois não é um tempo quantificado e mensurado por meio das horas ou dos dias. É o tempo entendido na sua mais forte heterogeneidade, pois caso não se consiga experienciá-lo, corre-se o risco de não conseguir realizar a ação que tanto se aguardava. O *kairós* é pura intensidade e abrangência, templo pleno, amplo e que arranca aquele que consegue agarrá-lo de sua ordenação cronológica vulgar.

A importância do *kairós* no pensamento grego é múltipla. A sua imagem na mitologia grega é a de um homem com asas nas costas e nos tornozelos, careca e com uma enorme trança na parte frontal da cabeça. Quando caminha ele não toca o chão, o que dificulta àqueles que estão a sua espera seguir os seus rastros; ele, na verdade, não deixa rastros. Suas pernas e asas não seguem o mesmo ritmo e, enquanto as pernas podem se movimentar em lentos e leves gestos, as suas asas alcançam velocidades inebriantes. A questão é que seu movimento nos ilude e quase sempre acreditamos que podemos controlá-lo. Para que se consiga aproveitar a sua intensidade e força de criação, tem-se que agarrá-lo de uma forma precisa. Entretanto, seja de forma lenta ou rápida como um relâmpago, o *kairós* não pode ser agarrado de qualquer maneira. Quem o espera deve estar atento para agarrá-lo pela única forma que ele se deixa apanhar, qual seja, pelas franjas na frente de sua cabeça. Só aquele que assim o fizer poderá desfrutar do momento intenso de êxtase e criação que ele oferece.

Na esfera da cidade de Atenas, quando os mitos começam a perder a sua força na explicação do real (VERNANT, NAQUET, 1999, p. 21), ou seja, quando a formação do povo grego passa a ter outros parâmetros que não são mais os contextos sobrenaturais, e necessitam de uma realidade natural para a explicação da realidade, o *kairós* assume uma outra postura diferente de com era tematizado no mito, mas não

perde o seu valor de intensidade, heterogeneidade e criação. Com o advento da *polis* grega, principalmente com as transformações políticas que marcaram Atenas no século V a.C, o momento oportuno se tornou o tempo que interrompe a hegemonia do tempo cronológico. Agamben (2008, p. 112) nos mostra que a concepção tempo na antiguidade greco-romana é essencialmente circular e cronológica. A sua representação acontecia de forma espacial no formato mesmo do círculo, onde o presente era apenas um ponto determinado entre o passado e o futuro.

O tempo circular não possui direção, o que torna difícil determinar o seu início, meio e fim; ele retorna sempre sobre si mesmo. É o tempo entendido como *Chronos*, o tempo em sua duração objetiva. Para os gregos, o tempo cronológico é tão efêmero que qualquer trabalho a ser realizado não poderia ser feito somente tomando por base o tempo objetivo de sua duração. Não era essa objetividade que pontuava a realização de um trabalho manual, por exemplo, entre os gregos. Qualquer tarefa, seja a mais nobre ou a mais comum, possui um momento oportuno – o seu *kairós* – a ser respeitado e aproveitado para a sua realização

O momento oportuno interrompe a cronologia circular e abre a realidade para uma nova experiência que não estava determinada anteriormente. Para o grego, aquele que aproveita o momento oportuno experimenta a realidade em sua completude, plena de suas potencialidades; ele sai do instante pontual quantificado, para a embriaguêz da intensidade da realização plena. O momento oportuno nasce de uma relação que temos com nossas ações e decisões. É o momento em que o imprevisto irrompe e, dessa forma, temos que tomar a decisão de acolhê-lo ou abandoná-lo.

Nas tragédias gregas o momento oportuno é o tempo da formação coletiva do cidadão grego; é o tempo da psicagogia ou condução das almas, que ocorria numa relação entre um mestre e seu discípulo, seja no ensino da filosofia ou de uma técnica artesanal (PINHEIRO, 2004, p. 20). O importante é que o *kairós* é o tempo da criação e disposição para o novo.

A condução das almas é a experiência que poderia ocorrer com o aluno e seu mestre referente ao ensino de um exercício de pensamento de uma determinada escola filosófica (PINHEIRO, 2004, p. 27). Normalmente ele era transmitido através das tragédias. O *kairós* é o tempo em que o aprendizado era levado ao seu grau máximo de eficiência; era o tempo em que um determinado saber – moral, estético, cultural – era transformado de mero conhecimento prático à incorporação a vida do aprendiz.

O exemplo da tragédia grega nos possibilita visualizar a imagem da importância do momento oportuno para a formação do cidadão ateniense. Numa visão geral, a tragédia é um ritual religioso-político apresentado na forma da encenação no espaço de grande visão – o teatro – para os homens que vivem na cidade. Na encenação da tragédia, os gregos já conheciam as histórias que seriam apresentadas. Elas pertenciam a tradição e eram repetidas pelos poetas, esses contadores de histórias que se utilizavam de diferentes ritmos na apresentação para dar ênfase a um determinado valor que se pretende transmitir aos espectadores. O importante na tragédia grega era surpreender ou comover todos os presentes. Criar uma condição de experiência ampla que envolva os ouvintes não como meros expectadores, mas que o ensino seja aproveitado como verdadeira construção para a vida coletiva. Essa é a função do momento oportuno, pois o expectador tem que saber o tempo certo para poder transformar o conteúdo da tragédia em alguma coisa importante e de valor para a sua vida.

O tempo [...] não é uma realidade estável, unificada, homogênea, sobre a qual o conhecimento faria presa; é um tempo agido, o tempo da oportunidade a aproveitar, do *kairós*, esse ponto em que a ação humana vem encontrar um processo natural que se desenvolve ao ritmo de sua duração própria. (VERNANT, 2002, p. 375).

O conteúdo desenvolvido no drama trágico está relacionado aos temas míticos do passado, que eram transmitidos de geração em geração e que são os depositários da memória coletiva da tradição grega. O que se esperava na apresentação de uma peça trágica é que o expectador tivesse uma experiência – a *kátharsis* enquanto purificação transformadora – que constituía uma formação para o cidadão. A catarse apresentada na tragédia grega é uma purificação no sentido que ela é um ensinamento, isto é, o seu conteúdo é um valor para ser incorporado à vida de seus espectadores (GAZOLLA, 2001, p. 40 – 41).

O *kairós* é o tempo que o expectador de uma tragédia, ou o participante de uma festa, ou o aprendiz de uma escola filosófica, deve se apropriar para que o ensinamento, a mensagem ou a embriaguez aconteça e, com isso, possa entrar em contato com a transformação e a incorporação do valor à sua vida. O expectador deve possuir a devida atenção para que não se perca o momento oportuno em que um certo valor, um conselho moral, uma conduta a ser seguida são apresentados na tragédia e, com isso, se perca

também o ensinamento que se pretendia experimentar. Esse tempo, que deve ser agarrado de frente e nas franjas de suas tranças como na imagem do *kairós*, é o tempo que possibilita incorporar à vida do aprendiz a mensagem contida na poesia trágica.

O mesmo ocorre com o ensino da filosofia. O momento oportuno é o tempo em que o aluno de uma determinada escola filosófica consegue incorporar um ensinamento à sua vida. A partir desse momento não se diferencia pensamento, palavra e ato. O momento oportuno é o tempo em que o ensinamento filosófico torna-se metabolizado e o aprendiz passa a viver de acordo com a filosofia da escola que pertence (PINHEIRO, 2004, p.27). É importante destacarmos que a filosofia na Grécia clássica está intimamente relacionada a uma forma de viver. Apesar de ser uma atividade intelectual por excelência, lidando com conceitos abstratos através de raciocínios, a filosofia não se desconectava das escolhas práticas do dia-a-dia do filósofo, nem estava alheia à forma concreta de ver o mundo ao seu redor. Deve-se esperar de um filósofo grego que sua vida seja um reflexo de suas posições filosóficas (HADOT, 1999).

Seja então no âmbito das teses sobre a história ou quando se debruça sobre a cidade de Paris para apresentá-la como a capital do século XIX, seja em suas viagens a Moscou ou mesmo pelas ruas da cidade de Berlim, Benjamin procura apreender o tempo como um campo carregado de tensões não uniformes. Não se trata de pensar o tempo como se este passasse sempre homogeneamente sempre igual e de forma que o futuro pudesse ser controlado a partir de intervenções sociais eficazes. Esta foi a forma como na modernidade, ou melhor, a partir do século XIX a sociedade começou a se pensar. O presente é tido como o momento de transição que não pode passar sem que uma intervenção seja aplicada no corpo social, para que se possam controlar as possíveis indeterminações que a incerteza do futuro pode acarretar. Como salienta Selligmann-Silva (2009, p. 59) é contra essa concepção de tempo que Benjamin procura elaborar o seu pensamento não somente quando se trata de um novo rosto para o materialismo histórico, mas também quando se propõe pensar o seu tempo, ou seja, a modernidade do final do século XIX e início do século XX. Benjamin pensa a partir de extremos, onde a escala temporal não é única, mas ao mesmo tempo ela é voltada para o cósmico e para o micrológico. O que encontramos, continua Selligmann-Silva (2009, p. 59-60), é um pensador que desde seu trabalho sobre o drama barroco alemão<sup>3</sup> se propôs a resgatar uma concepção de tempo que possuísse a intensidade na forma como é

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

experienciado. Dito de uma outra maneira, o que Benjamin procura pensar é uma concepção de tempo que não furte a nossa experiência (*Erfahrung*). Ele procura resgatar a heterogeneidade do tempo – seja o *kairós* grego ou o tempo sagrado da mística judaica – como uma forma de experiência em seu sentido pleno (*Erfahrung*), comunicável e transmissível de pessoa para pessoa, que ele diagnosticou o seu declínio principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial. No final da guerra os homens que retornaram dos campos de batalhas voltaram pobres em experiência comunicável (BENJAMIN, 1996, p. 198). Há muito tempo que o homem se distanciou da forma como os gregos transmitiam a sua experiência. Mas, para Benjamin, a guerra foi o ponto final nessa possibilidade de experimentação direta. O que sobrou foi uma tradição transformada em cacos e fragmentos. São com essas ruínas que o historiador materialista tem que saber tomar nas mãos. É esse tempo heterogêneo e carregado de tensões que Walter Benjamin resgata e propõe ao historiador materialista como uma outra forma de se pensar a história e o tempo histórico.

### 3 Imagem e pensamento.

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. (BENJAMIN, 2010, p. 62)

No pensamento benjaminiano a imagem é uma categoria central. Operando o imbricamento de elementos de gêneros literários urbanos (alegoria, imagem de pensamento, *tableau* e a imagem dialética), Benjamin propõe uma escrita da história baseada na imagem, onde essa não seria a representação do pensamento ou da realidade, mas seu valor estaria na forma de exposição (*Darstellung*) do pensamento. É importante destacarmos que existe em Benjamin a preocupação com a exposição/apresentação (*Darstellung*) de uma idéia, e é nesse sentido que a imagem é fundamental.

Ao se debruçar sobre diversas transformações ocorridas na modernidade – sociais, estéticas, morais, políticas, epistemológicas etc. – no século XIX e na passagem para o século XX, Benjamin recorre às imagens da cidade enquanto imagem do pensamento, do urbano em suas transformações cotidianas, em suas mudanças mais simples e corriqueiras, dos hábitos diários de seus transeuntes, para elaborar a crítica à historiografia oficial, burguesa e progressista.

Seja em Berlim, cidade em que viveu, ou em Nápoles e Moscou, cidades que visitou em suas viagens, Benjamin se apropria de imagens que apresentem o pensamento acerca dessas cidades de forma rápida, acessível, imediata, onde evita descrevê-las de maneira exaustiva e explicativamente detalhadas. Benjamin não tem a intenção de cunhar imagens definitivas e acabadas dessas cidades. Ao contrário, o que se encontra no pensamento benjaminiano é dar um estatuto positivo à transitoriedade e ao inacabamento tanto dessas cidades quanto do pensamento.

A escolha por escrever a história por meio de imagens, ou de utilizá-las nessa construção, não é somente uma questão de postura estética. Na abordagem benjaminiana da história essa escolha é uma questão epistemológica, pois se vislumbra alcançar uma outra postura para o pensamento, pois envolve sempre uma nova forma para a exposição (*Darstellung*) do pensamento. Benjamin procura romper com as discussões da filosofia tradicional em que se mantém a antinomia entre pensamento e imagem, onde o valor conferido à imagem é depreciado em relação ao pensamento:

numa corrente filosófica que pode ser filiada a Platão, uma das características da imagem é a sua possibilidade de nos levar ao erro na elaboração do pensamento. Para Platão, o verdadeiro objeto para a reflexão é a ideia e não a imagem dessa ideia, pois essa seria uma cópia impregnada de erros. O pensamento filosófico platônico trabalha com os princípios da unidade e da multiplicidade. De um lado, com o mundo perfeito e inteligível das ideias ou formas imutáveis e objetivas da verdade como modelo – tanto das condutas dos indivíduos e da sociedade como a formação dos dirigentes políticos – e, de outro, com o mundo da realidade decadente e imperfeita tanto dos Estados e dos governos, como dos indivíduos conduzidos por ambições pessoais. A imagem, para Platão, estaria nesse composto de corrupção que o mundo sensível pode realizar. A imagem não poderia, assim, representar o real por ser apenas uma cópia infiel da realidade do mundo das ideias.

Entretanto, Benjamin se esforça em superar a questão da representação e, o que está em jogo em suas pesquisas, na verdade, é a busca em poder oferecer uma outra postura ao pensamento. O que encontramos em Benjamin é o esforço em elaborar o seu trabalho de forma visual. Seligmann-Silva (2009, p. 59) afirma que Walter Benjamin está na origem de um novo regime escópico para o pensamento. Ele oferece um novo modo de ver o mundo e, ao mesmo tempo, de se conceber o saber e seus métodos. Oferecer uma imagem como exposição e construção do pensamento é o objetivo e a proposta benjaminiana.

A proposta de exposição visual do seu pensamento é encontrada de forma mais precisa no seu trabalho das “Passagens”. Trata-se de um livro de notas e comentários heterogêneos dos mais diversos autores que Benjamin acumulou para a elaboração de uma pesquisa que não realizou. As suas notas e citações não possuem uma linearidade entre elas e nem entre os mais diversos temas que aborda. Ao contrário, o livro assume a forma fragmentada, descontínua, que é característico do pensamento benjaminiano e da sua historiografia, para ser realizada uma construção entre os diferentes temas. Passagens que podem ser realizadas entre as notas onde os resultados obtidos não são expressões acabadas de pensamento, mas apenas configurações parciais realizadas tanto pela montagem quanto pela desmontagem das notas e citações. As citações e as notas são mônadas, no sentido que Benjamin (2010, p. 130) resgata de Leibniz (1646-1716), em que a realidade é formada por pequenos fragmentos, unidades infinitesimais que são, elas mesmas, como miniaturas do real. Todas as diferentes variações e transformações que a realidade pode oferecer dependem das diferentes combinações monadológicas que

se pode realizar com cada fragmento. O valor monadológico da realidade, a possibilidade de se trabalhar com fragmentos do real e da vida cotidiana, oferece a Benjamin a possibilidade de vislumbrar uma forma de exposição (*Darstellung*) para o pensamento baseada na imagem. Uma das características do conceito de imagem no pensamento benjaminiano é a sua aproximação com o conceito de mônada enquanto pequeno fragmento da realidade. A montagem – tal como a montagem fotográfica, cinematográfica ou literária – é, para Benjamin, uma modalidade singular do pensamento. Ela não está restrita aos meios da fotografia, do cinema e da literatura. É um artifício fecundo para o escape de uma filosofia que separa e difere forma e conteúdo, estética e política, pensamento e vida. O princípio da montagem e desmontagem de imagens na composição visual do pensamento (BOLLE, 2000, p. 88) é uma peça fundamental do pensamento historiográfico de Walter Benjamin, como também para a reflexão acerca da sociedade.

A montagem é um importante procedimento característico dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Benjamin se apropria dessas técnicas para as suas construções imagéticas. Ele aproveita os elementos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, como os jornal e cinema. (BOLLE, 2000, p. 89).

Há um entusiasmo de Walter Benjamin pelas diferentes técnicas de montagem características dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Ele se apropria de elementos de montagem dos movimentos do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, como o jornal e o cinema, para compor as suas análises das cidades de Paris, Berlim e Moscou. Benjamin prepara o seu trabalho de forma que a exposição de seu pensamento assumo o aspecto visual, no sentido de que a sua apresentação se dê pela montagem com os materiais de trabalho recolhidos no livro das “Passagens”. Nas análises que realizou em “Rua de Mão Única”, Walter Benjamin (2000) procura apresentar uma imagem da cidade contemporânea como espaço de experiência, sensorial e intelectual, da modernidade. São pequenos retratos que ele constrói com enunciados obtidos dos mais diversos fragmentos de anúncios da cidade – placas de sinalização, letreiros, folhetos, números de portas etc. – que são arrancados de seu contexto para serem inseridos numa escrita crítica sobre gêneros literários como o romance e a narrativa, autores como Baudelaire, Conan Doyle e Goethe. A vida na República de Weimar e das novas propagandas bancárias do início do século XX



povoam esses ensaios. A partir das imagens das propagandas na cidade, Benjamin elabora um exercício do pensamento em que os textos que escreve deslocam a imagem inicial da propaganda. Há uma desmontagem do sentido inicial. Esse movimento abre novas possibilidades de emergência criativa (SELLIGMANN-SILVA, 1999, p. 208). O plano de “Rua de Mão Única” é a exposição escrita de um pequeno fragmento da realidade entendido como imagem.

A exposição (*Darstellung*) da idéia por meio da imagem possui em Benjamin uma importância direta conferida à relação entre imagem, pensamento e escrita. Essa relação, tão fundamental de sua filosofia, pode ser apresentada em virtude de uma passagem ocorrida com Benjamin quando este teve contato com uma exposição de pinturas de letras chinesas (MURICY, 1999, p. 22). A exposição ocorreu na Biblioteca Nacional de Paris e Benjamin se encantou com o caráter peculiar dessas pinturas. Eram de quadros feitos por pintores-filósofos, poetas e calígrafos, homens importantes da sociedade chinesa entre os séculos XVI e XVIII. Essas pinturas não eram meras ilustrações do pensamento desses pintores-filósofos. Elas não constituíam representações exteriores daquilo que se passava na mente do filósofo. O que essas pinturas constituíam era a construção do pensamento dos pintores-filósofos na estrutura formal do quadro, onde o pensamento se apresentava imediatamente na pintura. Nessa configuração, a imagem não era somente um meio para a expressão do pensamento, mas sim, a imagem era o próprio pensamento e o pensamento era a própria imagem. O pensamento construído no quadro era uma imagem.

Walter Benjamin encontrou na forma de exposição dos quadros com pinturas de letras chinesas a possibilidade de, no seu trabalho, não se realizar a dicotomia entre imagem e pensamento que desde Platão domina o cenário filosófico. Essa possibilidade foi vislumbrada porque nos quadros das pinturas da caligrafia chinesa foram desenhadas outras caligrafias diferentes. Eram poesias e pensamentos relacionados aos seus autores, como também, foram feitas algumas anotações na superfície dos quadros por alguns colecionadores. Isso possibilitou, no mesmo quadro, um aspecto visual diferente. Esses quadros impressionaram Benjamin, que viu uma tensão formal entre a palavra e a pintura. Palavra que ao mesmo tempo é pintura, obra de arte e exposição do pensamento que foge a formalidade do quadro. Kátia Muricy (1999, p. 22) afirma que os chineses chamaram este tipo de exposição de “pintura de idéias” (*hsie-yi*), ou seja, um quadro em que há a relação intrínseca entre pensamento, imagem e escrita. Seja na forma de seu traço ou na forma de sua composição, o que a caligrafia chinesa pretendia fixar como

pintura era o ritmo do movimento vital do pensamento. Dessa forma, na apresentação desses quadros foi possível pensar de maneira que se desvie de uma análise em que se faça a distinção entre forma e conteúdo das imagens. A pintura de letras chinesa dava a possibilidade de o pensamento ser apresentado de forma rápida, imediata, reconciliando pensamento e imagem no momento de sua exposição. Benjamin, na elaboração de seus trabalhos e análises da efervescência cultural e das transformações materiais que ocorreram na modernidade no século XIX e início do século XX, estrutura o seu pensamento de forma aproximativa dessa perspectiva encontrada na pintura da caligrafia chinesa. Como afirma Muricy (1999, p. 22), a perspectiva da concepção dessas pinturas de letras chinesas influencia a forma da escrita benjaminiana, que oscila entre os aspectos verbais e imagéticos em seus trabalhos (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 59).

Benjamin colocou em prática o exercício da relação entre pensamento, imagem e escrita em suas “Imagens do pensamento” (*Denkbilder*), pequenos textos que escreveu entre 1925 e 1934, em que procurou, por meio da escrita, retratar – no sentido fotográfico do termo – um fragmento monadológico da realidade social. A imagem de pensamento (*Denkbilder*) procura alcançar um estatuto político de crítica social onde é destacada a relação entre pensamento, escrita e imagem, ou seja, a passagem de uma abordagem gráfica para sua postura ótica. Trata-se, na imagem do pensamento (*Denkbilder*), de um gênero literário urbano que varia entre a prosa literária e a teoria da sociedade (BOLLE, 1994, p. 423). A imagem de pensamento (*Denkbilder*) procura expor no fragmento um pensamento que englobe a totalização, na tensão entre a escritura e a pintura, de uma visão ampla da sociedade. A imagem como construção do pensamento.

Ora utilizando-se de seu lado crítico, de estudioso da literatura e da sociedade, ora acentuando o seu lado de escritor e ensaísta, Benjamin elabora na imagem de pensamento (*Denkbilder*) a escrita descontínua entre os textos que é uma forma de crítica ao continuísmo histórico que atravessa a ciência histórica do início do século XX. *Denkbilder* são fragmentos de reflexões sobre a cidade, sobre o movimento do urbano e suas pequenas manifestações diárias. Entretanto há um objetivo mais ambicioso nessas imagens de pensamento (*Denkbilder*), pois elas captam a imagem do momento de perigo em que Benjamin analisa como a germinação do fascismo e do nazismo na Alemanha, e também a efervescência política das revoltas na cidade de Moscou. Retratos da sociedade europeia. Na crítica ao historicismo de sua época,

Benjamin enfatiza, assim, nas imagens de pensamento (*Denkbilder*), o movimento do colapso e do desgaste da sociedade nos anos vinte do século XX, desgaste sentido principalmente pela sua geração. Willi Bolle (2000, p. 149) afirma que toda uma geração de intelectuais do início do século XX que foram educados segundo o ideal das humanidades clássicas e eram enraizados no racionalismo iluminista, não conseguiram identificar na Europa, que caminhava para o progresso e para a tranquilidade prometida, os princípios que levaria todo otimismo às duas grandes guerras. O que eles viveram foi o choque brutal da manifestação da mais pura violência, da mais pura barbárie. A Europa experienciou a realidade dos campos de batalha para onde foi enviada toda uma juventude de 1914 em diante. Eles viram a ascensão das ditaduras, o fortalecimento do fascismo e do nazismo. A crítica benjaminiana possui o caráter político de mostrar os grupos de intelectuais que viveram essas realidades não conseguiram diagnosticar o mal que estava, silenciosamente, atravessando a época.

O século XX presencia, assim, as maiores atrocidades e carnificinas em massa que o desatino da razão esclarecida pode produzir. Os acúmulos dos bens culturais que chegou à sua maturação no século XIX não foram suficientes para garantirem que a sociedade europeia alcançasse o seu esplendor. A modernidade europeia, que passou por transformações radicais nas artes, na ciência, na política, na moral, na economia, nos comportamentos, hábitos e costumes não garantiu a tão sonhada estabilidade e segurança (ROUANET, 2005, p. 20-21). A história continuísta era a história dos vencedores e de todos aqueles que mantinham com esses vencedores as ligações que garantiam as suas vitórias. Diante de eventos-limites como os genocídios do século XX, as atrocidades das ditaduras e suas práticas de repressão, tortura e desaparecimentos, com a ascensão fascista e nazista, todos esses movimentos acontecendo à luz do dia, se fazia necessário escovar a história a contrapelo. Fazer saltar as imagens que denunciem ou alertem a discriminação e a perpetuação da barbárie pelo corpo social (BENJAMIN, 1996, p. 225). Explodir as continuidades históricas e com os cacos e ruínas que se estilhaçam – essas imagens que são pequenos fragmentos monádicos – realizar diferentes combinações para que outras formas de leitura do passado possam emergir. Escovar a história a contrapelo significa muito mais do que fazer uma crítica à ciência histórica que não venha acrescentar novas possibilidades de transformação reais nas narrativas do presente. Ela também oferece diante das ruínas, confrontações de imagens que possam levar justiça àqueles que ficaram pelos caminhos nas lutas da história. A imagem de pensamento (*Denkbilder*) é a tentativa de escrever pequenas revelações do

cotidiano que alcancem um estatuto crítico da sociedade. O gênero deriva da tradição bíblica e funciona como uma espécie de parábola secularizada. Este gênero foi praticado por alguns contemporâneos de Benjamin, como Brecht, Kracauer, Bloch, Adorno e Horkheimer. Ao invés de construir uma grande imagem social do cotidiano da cidade, a imagem do pensamento (*Denkbilder*) é utilizada como um livro de horas da modernidade, onde os seus fragmentos proporcionam instantes de reflexão na agitação caótica e ensurdecadora da metrópole. Tal como os monges medievais, que se apropriavam dos livros de horas para manter o pensamento firme na fé cristã e, ao mesmo tempo, criavam instantes onde o tempo poderia ser experienciado de forma mais intensa e, ao mesmo tempo, poderiam refletir sobre a leitura do livro e o momento da hora do dia (ÁVILA, 2005, p. 71). A reflexão da imagem de pensamento (*Denkbilder*), como argumenta Willi Bolle (1994, p. 423), buscam paralisar a avalanche de imagens da propaganda que começam a emergir na cidade moderna e procura, nesse gesto, captar na paralisação os rituais que compõem a vida cotidiana.

Alguém se ajoelha no asfalto, ao seu lado uma caixinha, e a rua é uma das mais agitadas. Com giz colorido desenha na pedra um Cristo, mais ou menos embaixo a cabeça da madona. Entrementes, um círculo se fechou a sua volta; o artista se ergue, e, enquanto espera ao lado de sua obra durante quinze, trinta minutos, da roda caem escassas moedas contadas por sobre a cabeça, o tronco e os membros de sua figura. Até que ele as recolha, todos se dispersam, e, em poucos instantes, o desenho está pisoteado. (BENJAMIN, 2000a, p. 149).

Para Walter Benjamin, o movimento que o artista realiza é muito próximo ao que o historiador materialista poderá realizar no trabalho com a imagem na construção crítica da sociedade. O artista expõe o seu trabalho no chão da cidade por alguns trocados. Um desenho que conta uma pequena história e que tem a duração de alguns minutos. Fragmento de uma imagem que logo começa a desaparecer, logo se torna um borrão. A imagem de pensamento (*Denkbilder*) que o historiador retrata não é uma imagem fechada em si mesma. O objeto do historiador não é para ser acabado, realizado de forma sistemática, eterno e que expresse os acontecimentos do cotidiano em sua grandeza. A imagem para Benjamin, no curto e intenso tempo em que ela passa – imagem que logo será pisoteada pelos transeuntes – conta uma pequena história. Ela expressa uma idéia inacabada e sempre aberta para novas interpretações. É o resultado de uma atenção ao presente. O fundamental é que, tal como a mônada que contém no

minúsculo fragmento o alcance potencial da realidade, a imagem para Benjamin é esse fragmento carregado de tensões e com o potencial de capturar a atmosfera de uma época para, com isso, colocá-la na forma de exposição. A sua precariedade e incompletude é tudo que o historiador materialista terá nas mãos – pois logo ela pode se apagar. A imagem enquanto fragmento da realidade é o objeto com o qual o historiador materialista trabalhará, possuindo o cuidado de não pretender reconstruir o passado de forma completa e acabada, que, como vimos, é a crítica que Benjamin realizou com relação à ciência histórica do início do século XX e que encontramos nas teses sobre a história. A imagem do passado que é desenhada no presente para a exposição de uma idéia e que logo pode ser apagada, deixa seus rastros pelo caminho. Como afirma Benjamin “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem” (BENJAMIN, 2000, p. 85).

Pensamento que se pretendia ser fulgurante, mônadas, imagem de pensamento (*Denkbilder*): frente a historiografia linear e continuísta de seu tempo, diante das concepções aditivas e empáticas da história, Benjamin propõe uma outra possibilidade de escrita histórica e de crítica da sociedade. A historiografia é, então, para Benjamin, uma construção, a montagem por imagens que procura parar a velocidade da profusão de uma narrativa sem fim, para que surja um outro tempo, muito mais intenso como na concepção de tempo sagrado da mística judaica. Um tempo que pode ser interrompido para que uma outra possibilidade de combinações possa emergir. Fazer explodir o *continuum* da história para que se possa trabalhar com as ruínas, os fragmentos e com as sobras estilhaçadas. Esses são os objetos que o historiador materialista toma nas mãos. Benjamin denomina esse material estilhaçado, essas ruínas de imagens dialéticas, a categoria que, juntamente com a mônada, as idéias, a imagem de pensamento (*Denkbilder*) e a alegoria formam a constelação de uma mesma categoria (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.147). Todas elas seguem o propósito benjaminiano de provocar uma outra postura epistemológica para a escrita da história e para a relação imagem e pensamento. Uma escrita atenta às exigências impostas pelo presente, e que não se conforme com as injustiças cometidas. Construir imagens dialéticas que se abrem a interpretação do historiador materialista. Para esse, o passado vibra nas configurações do presente, e pode saltar a qualquer instante. O historiador materialista tem como objeto as imagens dialéticas.

A imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado [...] como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente (BENJAMIN, 2000, p. 173).

As imagens dialéticas podem ser exemplificadas por uma construção imagética de Willi Bolle (2009, p. 28) sobre os locais de peregrinação do culto e do consumo. Numa montagem Willi Bolle expõe lado a lado uma fotografia da *Passage Vivienne* em Paris e outra foto da nave da igreja Santa Maria Novella em Florença. Um observador desatento poderia considerar um única imagem a montagem realizada em função da semelhança entre as duas. Nessa imagem dialética o autor questiona os locais de peregrinação do culto e do consumo, onde as “Passagens” de Paris eram consideradas o novo espaço de peregrinação e culto às mercadorias de consumo. Walter Benjamin (2000, p. 35), quando estuda a cidade de Paris do século XIX, apresenta todo o entusiasmo que afetou a população com as novas galerias – “Passagens” – construídas na cidade. Eram caminhos com lojas de um lado e de outro da rua, cobertas de vidro em toda a sua extensão, onde os transeuntes poderiam passear pelas lojas para apreciarem e consumirem. Era o luxo industrial da época, espaços de sonhos na moderna cidade de Paris, mas também de culto e consumo; espaços que ganharam os antigos peregrinos das antigas igrejas.

A imagem dialética da *Passage* e da Igreja de Santa Maria Novella é para servir de instrumento à interpretação do historiador, ela é o objeto da história. A montagem de Willi Bolle se constitui, num primeiro momento, em um campo mitológico “[...] ligado ao culto do consumo, para em seguida ser ‘revelada’ ou desconstruída por meio da justaposição com outra imagem que comenta criticamente a primeira” (BOLLE, 2009, p. 28). As mercadorias são percebidas por Benjamin como parte de um culto, e as passagens onde elas são expostas, são entendidas como o altar do capitalismo. Essa é uma das possíveis considerações das imagens dialéticas. Uma quebra do tempo cronológico e linear, e a cristalização em imagens de um tempo muito mais intenso e dinâmico, que não pretende ser a apresentação de origem ou finalidades. A exposição benjaminiana das imagens possui uma dimensão muito mais vibratória em sua paralisação (*Stillstellung*) do que em sua ordenação descritiva e sistemática.

É importante destacarmos que, tal como buscou na mística judaica uma concepção de tempo que lhe permitiu renovar a postura do materialismo histórico com

relação à forma como a tradição filosófica da história pensava o tempo, Benjamin também retira da mística judaica imagens carregadas de representações religiosas e confere a elas o mesmo estatuto de dialético que conferiu ao tempo, no intuito de fugir às representações desgastadas da historiografia tradicional (GAGNEBIN, 2004, p.105). Imagens como as de anjos, interrupção do tempo, tempo-de-agora, tempo de um relâmpago, ruínas, rastros, salvação, Messias, redenção, origem dinâmica, entre muitas outras, fazem parte da extensa constelação que Benjamin resgata da tradição judaica e da teologia. Ele mantém até mesmo uma certa visada, uma semelhança com conceito original, mas o seu estatuto sai completamente da visão religiosa e volta-se para a esfera política.

É uma característica do pensamento benjaminiano a relação entre o materialismo histórico e a teologia. Para Benjamin essa relação ao invés de possuir um valor negativo, possibilita a ampliação do pensamento no momento em que o historiador materialista se apossa do seu objeto histórico. As imagens dialéticas podem ser entendidas como mônadas. A teologia e o materialismo histórico estão numa relação dialética que não possui nada em comum com a dialética hegeliana. Em Hegel o todo da realidade é o ponto de partida. A dialética em Benjamin recusa-se a dar o passo em direção da positividade de uma superação entre duas forças antagônicas em conflito. Para Hegel, a resolução dessa relação é sempre a manifestação do absoluto, da razão e da consciência. Para Benjamin, a dialética é para ser entendida em seu momento de imobilização (*Stillstellung*). Quando duas forças antagônicas se encontram numa relação, não há a necessidade de resolução desse conflito, mas encontra-se aí a oportunidade de expor a idéia. O conceito de mônada nos ajuda a perceber essa paralisação (*Stillstellung*) do objeto histórico, mas também a paralisação do pensamento que pretende tudo preencher, tudo abordar e que se propõe a um *Telos* histórico. A imagem é a dialética paralisada, em suspensão. O historiador recupera uma imagem do passado e apresenta-a a interpretação do presente. Enquanto a relação com o passado na filosofia da história é temporal em seu sentido contínuo e pontual, na concepção que Benjamin propõe para o materialismo a relação é dialética no sentido do tempo paralisado (*Stillstellung*). O pensamento não procura levar à exaustão a análise do objeto, mas se deter nesse momento em que uma constelação se forma. A constelação é a imagem dialética, a mônada que é carregada de todo o contexto histórico. O historiador deve voltar a sua atenção para o que, no presente, solicita o seu acolhimento.

A imagem do passado se encontra toda e inteira no momento presente. Ela está em cada sopro de ar que realizamos. Ela forma essa constelação que pede por atenção.

Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (*Stillstellung*). Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensão, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada (BENJAMIN, 2010, p. 130).

O historiador materialista, com conhecimento de causa e de posse do seu objeto de pesquisa, na proposta benjaminiana, deve estar atento aos continuísmos da historiografia oficial para interromper, paralisar ou suspender esse *continuum* e fazer explodir o tempo homogêneo para trabalhar com todos os cacos e ruínas que se estilhaçam dessa interrupção messiânica. Essa concepção de interrupção da história está conforme a postura tanto da escrita revolucionária da história, quanto da prática política (GAGNEBIN, 2004, p. 96). Essa interrupção faz emergir um tempo mais intenso. O historiador que trabalha com os cacos da história não procura a sistematização do pensamento e não busca impor um nexos causal entre os vários momentos da história. A interrupção é, na verdade, como nos mostra Gagnebin:

[...] uma figura radical [...] como resistência à engrenagem política e social; aqui também, somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista (GAGNEBIN, 2004, p. 98).

O historiador, no sentido de Benjamin, deve ser agudamente sensível aos apelos que vem do passado e acolher esses apelos. Ele procura, na verdade, fixar uma imagem com essas vozes, uma imagem que seja relampejante. Ela não se pretende eternizar, mas sim, expor uma idéia e corrigir algumas injustiças. O historiador, para Benjamin, recorda-se desse gesto de reconciliação entre o outrora com o agora, reconhece-o como atual, como relevante para o presente; ele toma o gesto num tempo saturado de agora, do momento oportuno, do *kairos*, tal como os gestos que atualizam uma hierofania, que restabelecem a manifestação do sagrado; esse momento pode como no gesto das teses sobre a história, ser repetido e reinterpretado, como o gesto em que Robespierre reconheceu a Roma antiga como importante para a Revolução Francesa (BENJAMIN, 2010, p. 119). Como no gesto de “citar” a história, o passado é arrancado da



continuidade e imobiliza-se como a imagem e, nessa dialética com o presente, cristaliza-se enquanto mônada. Essa história dialética é apresentada por Benjamin na figura do *Angelus Novus*, inspirada num quadro de Paul Klee: ele está voltado para o passado e quer deter-se, para salvar os mortos, mas é impelido em direção ao futuro por uma tempestade que vem do paraíso. Essa tempestade é o que chamamos progresso. Benjamin nos convida ao exercício ativo e crítico em relação a construção da história no presente que visa esse progresso. Uma construção que lê o passado como inacabado, vivo e vibrante, no momento em que ele é revisitado no presente. Outra forma de leitura do passado e do presente. Parar e oferecer atenção aos escombros da história é a tarefa colocada por Walter Benjamin ao historiador materialista.

#### **4 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: IMAGENS DE UM BAIRRO DA CIDADE DE NITERÓI.**

“A cidade é um campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo. Enquanto todas essas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagens, é que constitui a paisagem das cidades (PEIXOTO, 2009, p. 13).

Partimos, então, do espaço múltiplo da imagem. Entretanto não há uma determinação específica desse espaço para a nossa partida. São espaços incertos, inseguros e não acolhedores. Eles não possuem somente um único rosto e um único corpo que represente a cidade e seus traços. E nem buscam representá-la. São práticas variáveis que envolvem, num jogo de aparecer e desaparecer, os rostos e corpos que podem ser encontrados na constelação da nossa partida. Elas transitam por tempos e espaços de imagens vertiginosas que organizam e desorganizam nossas certezas e crenças, tecidas em tramas do cotidiano que vão além das nossas rotinas. São práticas que nos forçam a lentas retomadas, lutas e invasões na procura de arrancar o véu que escondem finalidades monótonas (FOUCAULT, 2000, p. 260). Elas não formam estruturas estáveis, iluminadas por clarões que nos mostrariam as coisas exatamente como elas se formaram num desenrolar contínuo no tempo histórico. Os espaços de onde partimos são fragmentados, incertos e repletos de lacunas que devem permanecer assim, abertas e sem a intenção de serem preenchidas.

Partimos de imagens relacionadas às nossas memórias, desconexas, vacilantes e instáveis. Memórias carregadas de afetos. Ora se aglutinam em um ponto formando uma paisagem a ser apresentada a interpretação, ora se dispersam como nuvens, essas superfícies tão visíveis e de contornos por vezes tão familiares, mas que não se deixam fixar por muito tempo. Contornos que são tão intensos em dias de chuva, mas que são tão frágeis como os nomes escritos nas areias do mar. São imagens que possuem ruídos que, no limite, deixam rastros embaralhados e algumas pistas mistas que, talvez, só possam ser saboreadas com alguma paciência e atenção. As imagens possuem histórias que podem nos comunicar o passado esquecido, a nossa vulnerabilidade diante de um corpo, o desejo pelo objeto na vitrine, os vícios que silenciamos. A imagem possui sempre alguma coisa para nos contar.

Partimos de nossas memórias pessoais; do nosso olhar voltado para o passado contido numa fotografia<sup>4</sup> de um antigo álbum de família. É a foto de uma criança por volta de seus cinco a sete anos de idade. A criança foi fotografada para retratar um momento importante na vida de seus familiares, pois se tratava de registrar o falecimento de sua mãe. De vestido escuro repleto com abas e babados, o cabelo arrumado e preso por uma fita, ela possui o rosto sério e de emoção contida. A criança faz pose ao lado da imagem de Jesus Cristo, que está com o olhar voltado em sua direção. Ela se encontra num altar, encostada numa pequena grade com a paisagem ao fundo em que aparece a simulação de uma catedral em que aparecem ainda anjos e nuvens. Cenário do sagrado numa imagem que é objeto de registro. A criação de uma atmosfera que oferece à imagem fotográfica um tom de realidade construída em cenário; utilização da montagem do ambiente para expressar uma ideia.

Na fotografia de família – feita por volta dos anos trinta do século XX – encontramos o registro de um fragmento de hábitos familiares da época: a criança de luto usando roupas escuras, a forma como o cabelo foi preparado, a construção do cenário para criar a importância do momento, como também o cuidado em passar a serenidade no olhar da criança. Era um hábito da época – trata-se dos anos trinta num bairro em crescimento no interior da cidade de Niterói, o Barreto – fotografar momentos importantes de acontecimentos familiares, mesmo com a dificuldade em se ter acesso a fotografia.

Um carimbo atrás da maioria das fotografias desse antigo álbum indica que elas foram registradas num estúdio fotográfico localizado do bairro do Barreto em Niterói. Segundo os mais antigos, esse estúdio foi durante um bom tempo importante para a região. Ele registrava também os eventos da antiga fábrica de tecidos – a Companhia Fluminense de Tecidos fundada em 1893, e que foi uma das responsáveis por transformar o bairro do interior da cidade de Niterói, que na época era a capital da província do Estado do Rio de Janeiro, num bairro “operário” mais importante da região na época. A fábrica de tecidos foi uma das precursoras do desenvolvimento da região do Barreto que era costada pela linha férrea. O ponto final da estação de trem que vinha do norte fluminense se encontrava na região. Essa característica deu um rosto ao bairro, pois no entorno da fábrica – que era uma antiga chácara antes de 1893 – foi crescendo o bairro que abrigou os seus próprios funcionários, motivo que movimentaria a vida social

---

<sup>4</sup> Imagem retirada do álbum da tia do pesquisador.

daquela região. A fábrica foi responsável por realizar eventos envolvendo os seus funcionários e familiares. Havia o time de futebol<sup>5</sup> – o Manufatura Futebol Clube criado em 1946 – que participava do campeonato regional e estadual e era formado somente pelos funcionários da fábrica. Ela auxiliou na construção da sede para o time Manufatura e, não demorou em começar a realizar outros eventos.

Numa das muitas fotografias que se encontram no clube Humaitá no Barreto, clube que nasceu de uma dissidência interna no time do Manufatura, se encontrava um dos eventos mais importantes que eram realizado entre as mulheres que trabalhavam na fábrica. Trata-se da “Coroação da Rainha da Manufatura Atlético Clube” criado por Helena Abdalla Haddad, esposa do dono da fábrica e a primeira ganhadora. Aliás, pelas fotografias no clube Humaitá, a senhora Haddad, a partir de 1951, foi coroada rainha mais cinco vezes. Esse evento se tornou parte do calendário do bairro e era assistido por toda uma gama de funcionários e seus familiares; mas também por pessoas importantes na época em Niterói. Numa das fotografias a ganhadora Catarina Siqueira Zogbbi é coroada pelo cantor Vicente Celestino, uma das vozes famosas do Rio de Janeiro na época. O que chamava a atenção nesse concurso é que ele não escolhia somente a rainha da manufatura, mas havia um desfile para eleger o melhor vestido e a melhor costureira, pois os vestidos eram fabricados pelas próprias costureiras da fábrica que também competiam para serem rainhas. Muitos desses vestidos eram vendidos para pessoas importantes da sociedade da época. Dizem que a imagem construída pela senhora Haddad foi fundamental para a construção de um modelo de funcionárias, pois ela ia trabalhar diariamente na fábrica como costureira e isso ajudou a forjar a sua fama de mulher simples.

Mas foram muitos outros eventos que a fábrica de tecidos do Barreto ajudou a realizar, principalmente a partir de 1920, que deram a imagem de bairro operário. Todo o bairro do Barreto foi crescendo no entorno da fábrica e foram surgindo pequenos comércios na região. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, os moradores da região e vizinhanças iam à fábrica buscar leite, pois havia um racionamento na época e a fábrica comprava para os seus funcionários. Logo, ela passou a oferecer uma pequena quantidade para os moradores da região que precisavam. O que antes era uma chácara numa vila se pescadores, logo se tornou uma das indústrias mais importantes da região na época.

---

<sup>5</sup> Todas essas referências foram pesquisadas na MANUFATURA: Boletim interno, Niterói, ano 2, n. 18, jan. 1950.

Na memória de alguns moradores do bairro e de antigos trabalhadores da fábrica, o antigo bairro deixou saudade. Dona Olinda do Amaral Pereira, uma senhora de noventa e dois anos, trabalhou na fábrica de tecidos de 1937 a 1969. Ela lembra o tempo em que a fábrica organizava os carnavais pelas ruas do bairro e na praça central do Barreto. Um bloco de carnaval elaborado pelos funcionários começava a sua concentração no sábado de carnaval em frente aos portões da fábrica de tecidos. Após um tempo aguardando a reunião de pessoas, eles saíam pelas ruas do bairro arrastando os moradores. O bloco dava a volta pela rua principal que circundava a fábrica indo até o início do cemitério Maruí e contornava o trevo que existia no local, voltando para a praça central. Dona Olinda lembra que as fantasias do bloco eram confeccionadas pelas costureiras e costureiros da fábrica e eram feitas com os trapos e sobras das costuras dos tecidos. As fantasias eram doadas para os foliões e seus familiares. O bloco se chamava “bloco da zebra” e tanto os homens como as mulheres iam com as mesmas fantasias, coloridas e com franjas, que eram feitas sobre os sacos que embalavam os tecidos.

A Praça do Barreto era o local onde as pessoas freqüentavam para namorar, ou no mínimo, onde se realizavam os encontros. Como a fábrica de tecidos era constituída em sua maioria por funcionárias mulheres, o local acabava sendo um atrativo para os homens. Principalmente para os militares do quartel que existia na região, onde hoje funciona o Colégio Pedro Segundo. Dona Olinda afirma que conheceu o seu marido lá, como muitas outras moças da época. Havia o cinema ao lado da praça e uns bancos que davam de frente para a Bahia de Guanabara. Na atualidade, para quem passa pelo local num dia de sol, é uma das vistas mais bonitas do pôr do sol na região, mesmo com as casas e a rodovia que construíram ligando o Barreto à Itaboraí. Na época, não havia casas e olhava-se direto o mar. Dona Olinda afirma que essa diferença fazia o encantamento dos namorados, mas que somente hoje ela pode ver.

Dona Olinda afirma que o trabalho era pesado. Ela ficava diante da máquina durante todo o dia e vigiava para que as linhas que saíam dos carretéis não se cruzassem ou, na trepidação da máquina, não saíssem dos paliteiros que eles giravam. Caso desse um problema, toda uma série de máquinas para onde as linhas do carretel se direcionavam criavam dobras ou pontos e tinham que ser interrompido. Isso acarretava um tempo maior para se elaborar o trabalho, já que não havia como fazer uma emenda no tecido. O trabalho teria que ser recomeçado. O que mais incomodava a dona Olinda era o som que o paliteiro do carretel de linha emitia, pois se tratava de um som forte,

fino e alto que ela afirma não conseguir esquecer. Os anos de trabalho na fábrica lhe renderam um problema de audição que lhe acompanha até hoje aos noventa e dois anos.

Entretanto, Dona Olinda afirma que não tem nada a reclamar da fábrica, pois foi lá que ela aprendeu a costurar. Na fábrica havia uma escola para os filhos de funcionários aprenderem a costurar. As mais antigas ensinavam as moças novas a costurarem. Foi ali que aprendeu e também pode ensinar mais tarde a sua filha mais velha e ao seu filho. Motivo de orgulho que dona Olinda lembra com carinho. Foi também na escola da fábrica – a Escola Primária Comendador Wagih Assad Abdalla (1966) que foi criada para os filhos de funcionários – que dona Olinda pode alfabetizar os seus dois filhos mais novos.

A fábrica de tecidos não era a única indústria na região. Mas ela foi a pioneira em promover socialmente o bairro. Todo um comércio foi se estruturando lentamente no Barreto em função da fábrica de tecidos. Moradias de funcionários também foram sendo erguidas e o Barreto era considerado por muitos da época como o “bairro operário” que oferecia diversão e lazer. Dona Olinda afirma que não havia a necessidade de se ir ao centro de Niterói para encontrar as coisas de que precisava. Era no Barreto que se encontrava de tudo, do cinema, passando pela praça central, ao cemitério.

Foi no álbum de família de dona Olinda que foi encontrada a foto da menina em seu dia de luto. Trata-se de uma de suas sobrinhas no dia que representava o luto para todos os familiares, pois se tratava do falecimento da sogra de dona Olinda. Foi dona Olinda quem fez a arrumação da sobrinha para a fotografia que fora feita no estúdio do Pedro, o fotógrafo que trabalhava numa casa perto da fábrica e que possuía pinturas e cenários para diferentes ocasiões. Ele também trabalhava como “lambe lambe” – fotógrafos que ficavam em praças e registravam os transeuntes – na Praça do Barreto. E a morte de uma pessoa importante da família, como no caso do falecimento de sua sogra, exigia uma fotografia. Para isso, toda uma preparação do cenário correspondente a importância do evento se fazia necessário, sem deixar de lado o ar solene. A fotografia buscava, desde cedo, a reprodução da paisagem em cenários. O sentimento de uma perda importante para a família era motivo suficiente para se ter como lembrança e respeito. Uma corrida rápida por antigos álbuns bastaria para encontrarmos essas fotografias que eram realizadas em estúdios e montadas em cenários fictícios. São fotos de batizados, primeira comunhão, nascimentos e formaturas, como também, de todos os membros da família reunidos, transmitindo seriedade para registrar o encontro ou o

núcleo familiar. Pequenas recordações guardadas num álbum de fotografia. Recordações de dona Olinda contidas em suas fotografias e suas memórias, mas que não possuem um sentido restrito. Essas recordações e as suas fotografias alcançam um outro estatuto.

Nelson Brissac Peixoto, em seu ensaio sobre a fotografia *A imagem e o outro* observa que a imagem fotográfica possui algumas características. Ela pode ser a busca de uma forma de representação da realidade, recordação de uma falta e fetiche (PEIXOTO, 1990, p. 471). Quando se sai com uma máquina na mão com a intenção de capturar o momento e o instante, de torná-lo imagem que possa ser guardada em nossos álbuns, ou nos sirva ao nosso consumo, a imagem pode conter essas características. Entretanto, a imagem possui a possibilidade de ultrapassar a intenção inicial.

A fotografia captura imagens. E a imagem capturada pelas lentes da objetiva é, no mínimo, uma apropriação, uma centelha de algo que desejamos possuir. Ela capta o momento e registra-o como se não fossemos mais voltar a ele e, assim, o perderíamos para sempre. Susan Sontag (1981, p. 149) afirma que a fotografia é, sob vários aspectos, sinônimo de aquisição. No seu movimento mais simples, encontramos na imagem fotográfica a possibilidade de possuímos uma pessoa ou objetos queridos, posse que tem o poder de conferir à fotografia algo da qualidade dos objetos únicos. A imagem fotográfica não é, assim, somente o depósito onde se guarda valores afetivos de um momento fotografado, ela não retrata apenas um determinado tema, mas também é uma homenagem a esse tema; é parte do tema retratado e, ao mesmo tempo, é um prolongamento dele, uma extensão que guarda possibilidades diferentes para quem as manuseia. A imagem fotográfica nos aproxima do objeto desejado e nos oferece a criação e o seu controle; nesse contato, podemos tecer com as imagens as relações das mais variadas possíveis num outro momento, como também outros podem se aproveitar dessa relação num outro contexto e espaço.

No movimento de retratar o instante, a fotografia abre a possibilidade de se manter uma relação com o tempo, pois o que ela registra está em vias de se tornar objeto do passado, o que confere a imagem, em muitos casos, um valor nostálgico. Peixoto (1990, p. 474) afirma que a imagem fotográfica – de um acontecimento que para nós é importante, ou de um ente querido – é necessariamente o retrato de algo que já passou. No instante mesmo em que se é clicado, mesmo nas máquinas mais atuais, a imagem já se tornou passado. Mesmo que a imagem esteja em nossas mãos, como nos movimentos que realizávamos para revelar a imagem da antiga máquina *Polaroid*, o tempo retratado

é o passado. São os instantes que criam uma relação com o objeto que não depende de nossa vontade. Na sua forma mais simples e corriqueira a imagem que é captada pela objetiva não oferece a segurança de sabermos se o piscar de olhos colocará algo na foto que não esperávamos. Essa é uma qualidade de relação que a imagem fotográfica mantém com as coisas. Ela pode captar aquilo que não se espera. O imprevisto pode emergir na foto e desestabilizar as nossas certezas num clique. Ela oferece num outro momento todo aquilo que ela registrou, seja o que foi programado ou não. A imagem fotográfica, por meio de sua revelação, pode tocar nos vestígios de uma época, a história de uma rua, uma prática social, os trabalhadores de uma fábrica, as roupas da menina de luto, a organização de um bairro operário. É um trabalho lento a ser realizado com as imagens que são encontradas nos antigos álbuns; elas são como as mônadas que Benjamin (2010, p. 130) vê como o pequeno fragmento da realidade repleto de tensões.

Como afirma Susan Sontag (1981, p. 150) através da fotografia nos colocamos numa posição de consumidores de objetos, pessoas, acontecimentos e coisas que em muitos casos são descartáveis e não possuem um valor direto para a nossa experiência em seu sentido de formação. Ainda mais numa sociedade que transforma, a cada dia, mais objetos em imagens para serem consumidas. Entretanto não podemos desconsiderar que a imagem, por meio dos procedimentos de duplicação, leva a informação para um número cada vez maior de pessoas. Eventos distantes podem ser acessados cada vez mais próximos de pessoas em locais diferentes e, com isso, a fotografia abre a possibilidade de não podermos determinar previamente a configuração de seu uso. As imagens circulam por locais distintos e o seu destino é incerto; não há uma soberania que determine o que se deve ou não fazer com as imagens fotográficas, e, com isso, até onde elas conseguem alcançar é mais imprevisível ainda. Não há um local de conforto para quem fotografa.

Theodor Adorno (1903-1969), em sua obra “Dialética do Esclarecimento” (1997), escrita juntamente com Max Horkheimer (1895-1073), coloca em questão a possibilidade ou não de uma educação estética pela divulgação de um objeto estético pelos meios de duplicação contemporâneos. Para esse autor o que existe, na verdade, é uma *indústria cultural* que procura realizar uma produção em série de bens culturais que são utilizados para satisfazer de forma ilusória as necessidades geradas pela estrutura do trabalho capitalista e para manter uma carência por novos produtos. O que se estabelece é um grande sistema em que as pessoas são constantemente enganadas em relação as suas necessidades. Os produtos fornecidos pela indústria cultural passam a



ideia de que as necessidades que eles satisfazem são legítimas e que, por isso mesmo, nós estaríamos exercendo o nosso poder de escolha. A indústria cultural responde ao capitalismo. Ela cria uma relação de identidade entre as massas e os objetos que ela oferece para o consumo. Adorno estabelece uma diferença entre uma arte que emergisse do povo e a indústria cultural, pois a segunda não estaria preocupada em criar esferas de discussão acerca da arte, de suas possibilidades e daquilo que se pode alcançar por meio dela. A duplicação de uma imagem e a sua divulgação em massa não alcançaria, assim, o estatuto de formação que se é esperado de um objeto artístico, mas somente a alienação com relação a este. Adorno estava atento as transformações que se estabeleceram com relação às artes no decorrer do século XX, principalmente no poder do capital ligado à indústria cinematográfica, mas ele não leva em conta a possibilidade que o acesso ao objeto estético pode oferecer na sua reprodução um valor crítico. É importante destacar que Adorno questiona a divulgação dos objetos estéticos às massas no intuito mais de lamentar distância que a arte erudita tomou com relação ao público do que a preocupação de se ver, na reprodução, a possibilidade de levar a educação estética aonde, antes, só se tinha acesso um pequeno público em sua maioria burguesa.

Ao ser fotografada, determinada coisa torna-se parte de um sistema de informação amoldado a esquemas de classificação e armazenamento que vão desde as seqüência de instantâneos colados, em ordem, nos álbuns de família, até a acumulação pertinaz e o arquivamento metuculoso necessários para a utilização da fotografia nas previsões de tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, nas atividades policiais, no treinamento e diagnóstico dos médicos, no reconhecimento militar e na história da arte. (SONTAG, 1981, p. 150).

Imagem como documento para a compreensão e construção da história, que entra numa relação com as diferentes áreas do conhecimento e que oferecem diferentes significações ao objeto fotografado. Imagem para o consumo, para a admiração, para a construção da memória individual e coletiva, para o nosso fetiche. Imagens que captam o minúsculo e, num jogo de ampliação, lançando-o em novas perspectivas nas inúmeras propagandas pelos *outdoors* da cidade. E como num jogo de enquadramento de ângulos, minimizando a amplitude de um rosto e transformando-o em miniatura, a imagem contida num retrato pode acalentar um pingente no porta-retrato que, como adereços, enfeitam o contorno do colo. São imagens carregadas de afetos. Em cada espaço que se abre à imagem fotografada, abre-se também a possibilidade de reorientação, reutilização

e redefinição de seu conteúdo ao observador. Como ressaltou Benjamin (1996, p.92), antes de alcançar à grande indústria e de se tornar um atrativo para o capital, a atividade fotográfica estava próxima das artes da feira. Podemos afirmar que nos dias atuais, onde as imagens de importantes modelos e artistas figuram as revistas e jornais, onde ser visto numa capa de revista se tornou uma prioridade para artistas e famosos, a fotografia ainda mantém esse contato com o cotidiano. Ela está ainda ligada às práticas menores que dizem respeito a cada um de nós em relações que desejamos retratar, como o sorriso de um filho, a chegada numa cidade que estamos visitando, ou o encontro entre familiares num dia de aniversário. Tal como os antigos lambe lambes que trabalhavam na Praça do Barreto fotografando os casais – ou quem fosse à praça passear e queria registrar aquele momento –, a fotografia, ainda hoje, mantém uma relação com esse gesto menor e diário que encontramos nas fotografias de nossos álbuns particulares. Não se trata de minimizar a importância e a força que a indústria da imagem exerce no mercado de propaganda, por exemplo. A influência da indústria cultural não tem limites. Mas apenas de apontar para a questão de que as imagens fotográficas ainda possuem a característica daqueles que ficavam em praças aguardando um transeunte para retratar seu momento. Na Praça do Barreto, não se encontram mais esses homens que se escondiam atrás de uma caixa com um pano preto e que, a todo o instante, saíam de seus esconderijos e acertavam os nossos corpos para centralizar as fotos. Eles assumiram outros espaços. Mas a atividade de fotografar ainda mantém com esses homens das praças e feiras uma semelhança de captura do cotidiano, captura das pessoas simples que caminham pelas ruas, entram nos ônibus ou estão nos bares e quiosques de uma praia.

A imagem retirada do álbum de família de dona Olinda pertence ao seu acervo particular; ela é uma imagem restrita ao seu círculo familiar e, talvez, só possua importância para os seus parentes, pois são registros de memórias individuais. Mas até onde às imagens de um antigo álbum de família pertencentes ao universo individual de seu proprietário podem tocar um estatuto de construção da história? Até onde a imagem fotográfica retrata a história não no sentido de restaurar o passado, de restabelecê-lo exatamente como ele foi, mas que alcance um estatuto político de retratar uma época sem a pretensão de esgotá-la ou idealizá-la? Para Benjamin, a memória é um importante campo intensivo que pode captar fragmentos da história de uma época, onde não se intente restaurar o passado em toda a sua completude, mas busca fixar uma imagem de

uma época que alcance as coisas mais cotidianas que, muitas vezes, são abandonadas na historiografia oficial.

A imagem fotográfica é o instrumento útil para se captar a atmosfera de um determinado período histórico; ela pode ultrapassar as memórias individuais restritas ao seu proprietário e ao universo particular que a imagem encontra-se inserida. A imagem pode tocar no social, no coletivo, na época, na moda e na política – entre outros –, pois, segundo Benjamin a fotografia registra os “[...] vestígios duradouros e inequívocos do ser humano” (BENJAMIN, 2000, p. 45). Para Walter Benjamin, o homem moderno do século XIX por onde passa deixa as suas marcas e, assim, procura estabelecer cada local do espaço como seu. Esses vestígios são indícios de que alguma coisa aconteceu no lugar, de que alguém esteve ali, enfim, são indícios de uma presença visível que vibra nos rostos e paisagens: a menina de luto, o laço em seus cabelos, a reprodução da imagem sagrada a olhar em sua direção, às senhoras que competiam pelo melhor vestido. Imagens da presença visível na fotografia no álbum pessoal.

Entretanto, uma mesma imagem pode conter outras formas de registro. Peixoto (1990, p. 471-472), no mesmo ensaio sobre a fotografia, discute acerca do trabalho do fotógrafo Walker Evans, conhecido como o fotógrafo da identidade americana, que rodou pelos Estados Unidos registrando marcos e monumentos nos anos trinta do século XX. Ele seguiu de cidade em cidade fotografando as estátuas e suas praças, esses espaços de referência para o transeunte. As fotografias mostravam cenas urbanas dessas praças que, na maioria das cidades, são referências e se encontram nos centros. Isso acontece em função desses monumentos estarem relacionados com a história de cada local.

Nos anos setenta do século XX, outro importante fotógrafo americano, Lee Friedlander, refez o itinerário de Walker Evans, registrando os mesmos monumentos. Entretanto, os seus registros captaram um resultado radicalmente oposto. As imagens de Lee revelaram as estátuas e os monumentos cercados por tapumes comerciais de todos os tipos. O horizonte se compactou. As propagandas tomaram conta do horizonte em que se encontravam as estátuas. Na maioria dos casos elas se confundiam com as propagandas, quando não ficavam num plano em que não se tinha a possibilidade de vê-las. Cercadas por edifícios muito altos, tapumes comerciais de todos os tipos, cobertos por fios elétricos e contrapostos a imensos e brilhantes letreiros luminosos, essas estátuas haviam perdido a qualidade de monumento. As estátuas são tudo, menos marcos. As identificações da cidade com aquelas estátuas não possuíam mais a

dimensão de monumentos históricos, o rosto que a paisagem assumiu era outro, relacionado aos signos do consumo e da propaganda. As imagens de Friedlander chamaram a atenção da avalanche midiática que tomou conta de muitos centros urbanos nos Estados Unidos. Entretanto, desprovidas de ponto de vista, ressaltam a falta de hierarquia dos espaços, comprimido até a saturação, eles demonstram um outro rosto.

Tragadas por essa avalanche de signos, elas ficaram virtualmente invisíveis. Um espaço sem hierarquia nem ordem, saturado, achatado, onde o fundo se confunde com o primeiro plano e a paisagem se fragmenta em milhares de pedaços. Sujeira visual que provoca uma total obstrução da legibilidade. A proliferação dos signos os priva de qualquer significado. (PEIXOTO, 1990, p. 472)

O objeto fotografado, então, não permanece o mesmo de quando estava em seu estado primeiro. Susan Sontag (1981, p. 150) afirma que a imagem fotográfica ao ser inserida num outro sistema de informação alcança novas formas que não foram programadas para ela. Ela possibilita ao observador ver o que em muitos momentos não podemos de prontidão ter acesso. Possibilidade de ver o não programado, os novos ângulos, as miniaturas e as ampliações que nos possibilitam ver novas perspectivas. Basta uma pequena trepidação na máquina para que a foto de viagem seja alterada, perdida, pois aquela pose, mesmo sendo repetida novamente, não será encontrada mais. O gesto, afirma Peixoto (2009, p. 55) é o que fica retratado. A fotografia não capta a realidade, mas a imagem e a carga dos gestos que estão na paisagem. Esses podem ser repetidos e lembrados, fixados como instantâneos que são em novos momentos. Ao olharmos uma fotografia antiga de uma pequena garota que está de luto por causa da morte de sua mãe, não saberemos o que ela estava olhando, o tempo que levou para a foto ser retratada, ou aqueles que preparavam as suas roupas. Mas o seu gesto está ali na foto. A sua imagem está realizando um movimento num outro tempo que, quando foi fotografada, escapou a intenção inicial de ser apenas uma foto que marcava um evento importante. A fotografia fixou o gesto e este comunica ao observador num outro tempo a peculiaridade da luz, o olhar da criança e a arrumação do cabelo.

A trepidação da base da máquina, uma mudança de ângulo, um novo enquadramento, ou mesmo a montagem é o suficiente para toda uma nova perspectiva surja. Para Walter Benjamin (1996, p. 94), a técnica fotográfica pode oferecer para as suas criações, um valor mágico. Mesmo com toda a preocupação do fotógrafo, a sua

intenção ou aposta em capturar determinado objeto de uma certa forma, existe algo que, no momento do clique ele não pode controlar. Algo que foge completamente aquilo que foi programado ou pensado previamente.

Na atualidade, os fotógrafos não precisam mais aguardar a revelação da fotografia para se saber se elas estão como o esperado. Existe uma pequena forma de exercer o controle sobre a foto que não acontecia no tempo em que havia a necessidade de revelação, pois as atuais câmeras digitais proporcionam rapidamente uma nova imagem caso não se tenha alcançado o objetivo desejado. Entretanto, mesmo com toda técnica atual, algo continua escapando ao fotógrafo no momento em que avança com sua objetiva para captar imagens. Elas ainda fogem ao seu controle e, assim, se faz necessário um volume maior de fotos para que tente corrigir os imprevistos. Num estúdio em Niterói<sup>6</sup> – Karinny Ebrenz – para realizar as fotos de um ano de uma criança, foram necessárias duzentos e setenta e quatro imagens fotográficas. As fotos foram disparadas tão rapidamente que criavam uma seqüência e, numa passada rápida na tela do computador apresentavam a criança se movimentando. Princípio antigo de colocação das imagens em movimento. Duzentos e setenta e quatro fotos para captar as melhores poses. Num álbum contendo doze fotos de uma criança de um ano, o que temos é uma forma de reduzir os imprevistos, mas também de não perder aquele instante que não se repetirá.

Essa prática de se fotografar inúmeras vezes um mesmo objeto com o intuito de reduzir os imprevistos e também de não deixar que alguma coisa se perca – o olhar, o sorriso, um beijo ou o seu ídolo – já possuiu uma certa dificuldade. Ainda podemos lembrar quando íamos – pelo menos para certa geração – tirar fotos para documentos, ficávamos sentados num banco em frente ao fotógrafo. A partir de então começava todo um ritual para que a foto saísse perfeita. O fotografo saía de traz da máquina e começava os ajustes no corpo: move-se a cabeça para um lado, para outro, eleva-se o queixo, não pisca; retorna para traz da câmera e volta; novamente organiza a cabeça, o ombro e o queixo, não pisca. Isso se repetia às vezes de forma exaustiva até que a posição estivesse perfeita. Mesmo assim, ainda era capaz de algum imprevisto não deixar que a foto chegasse à perfeição. Entretanto, o tempo em que estávamos naquela relação não era o mesmo que se encontra nas atuais formas técnicas de fotografar. Havia toda uma preparação que envolvia o fotógrafo, a máquina e o fotografado para se obter

---

<sup>6</sup> Álbum do filho do pesquisador.

uma imagem; uma forma de se experimentar o espaço e tempo não se esquecendo, com tudo, de não piscar.

Ao colocar na janela a sua *câmera obscura*, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), não está somente inventando a fotografia, mas ele capta uma impressão muito fraca – quase feita com grafite – de uma cena urbana. Na fraca imagem que registrou, surge a ruela e algumas casas. O que encontramos na imagem registrada da janela de Niépce é a impressão da luz sobre a placa de metal. A fotografia nasce como uma forma de impressão luminosa. O tempo de exposição que a imagem ficou na janela está todo ali, pois se observarmos a fraca imagem da cidade, existem sombras dos dois lados dos contornos dos objetos impressos na placa. O movimento do sol durante todo o dia se encontra na fraca imagem; para que se houvesse impressão na *câmera obscura*, havia a necessidade da mesma ficar exposta à luz durante muito tempo. O dia está registrado ali, de forma muito fraca, como sombras e vultos; a luz que criou a imagem foi captada como gravura. A imagem registrou mais do que se era esperado.

Estamos distantes das primeiras impressões que Niépce conseguiu da janela de um quarto, mas a fotografia ainda mantém essa imprevisibilidade mesmo com todo o avanço que a técnica lhe proporcionou. Susan Sontag (1981, p. 151) aponta para algumas das questões que a tecnologia da imagem pode proporcionar, entre elas, diminuição da distância que separa o fotógrafo do seu objeto; a redução do tempo de revelação, que já chegou a levar semanas para uma foto ficar pronta; a possibilidade de se alcançar o minúsculo fragmento e um longínquo astro; fotografar independente da luz; colocar imagens em movimento, como também captar e transmitir imagens simultaneamente. A imagem, por meio de seus aparatos técnicos cada dia mais precisos, continua, também, proporcionando, e de forma cada vez mais precisa, o que Benjamin (1996, p. 94) denominou de inconsciente ótico. Ela possibilita ver aquilo que cotidianamente não teríamos acesso quando olhamos para uma imagem. A técnica que envolve a reprodução da imagem cria uma realidade, ela traz à tona o jogo entre o visível e o invisível que se encontra nas fotografias. A imagem pode apresentar o indício de tudo que não é percebido num primeiro contato com elas.

Jogo entre o visível e o invisível. A fotografia apresenta aquilo que está registrado e que temos acesso de imediato: as damas sendo coroadas no antigo baile para eleger a “Rainha do Manufatura”, a menina de luto pela morte de sua mãe, os monumentos registrados por Evans Walker que fazem parte da constituição histórica da

identidade americana. Essas imagens são aquilo que vemos como presença visível nas fotografias. Que, mesmo com alguma variação, elas estão ali.

Peixoto (2009, p. 17) afirma que o invisível na imagem não é algo que está além do que vemos. Ele apenas é uma forma diferente de se registrar a presença. É o que não conseguimos ver de imediato quando nos deparamos com a imagem. Ele já existe em suas entrelinhas e nos mostra o que não vemos ao ver: a mancha na imagem de Jesus Cristo que direciona o olhar para a menina em dia de luto, o reflexo dos transeuntes nas vidraças de algumas imagens de Lee Friedlander, as pequenas placas que já se encontravam nas fotografias de Evans, o fragmento da cidade na impressão de Niépse. Enquanto a presença visível se destaca ao nosso olhar, outras presenças se encontram nas mesmas imagens. E o jogo entre o visível e o invisível oferece à fotografia um valor de fetiche, pronto a despertar o nosso desejo de possuí-la. A questão que encontramos é que as imagens fotográficas estão, cada vez mais, voltadas para apresentar somente as estampas de primeira mão. Direcionar o olhar para as coisas que estão prontas para o consumo.

Nelson Brissac Peixoto (1990, p. 471) afirma que a fotografia se desenvolveu numa época – o século XIX – de vertiginosas mutações. Transformar o mundo em duplicatas, mesmo com o estranhamento causado pela fotografia no seu estado de crisálida, levou a uma corrida para se registrar tudo aquilo que estava em vias de acabar; toda uma infinidade de objetos e formas de vida social estava sendo destruída. Com isso, a fotografia foi utilizada como um meio de se preservar a imagem daquilo que está em vias de desaparecer. É nesse universo de coisas que estão prestes a desaparecer ou de se tornarem passado que os indivíduos procuram deixar as suas marcas e impressões. A fotografia, com suas edições e montagens, com a aceleração ou diminuição, expõe ao olhar do observador uma nova percepção moderna.

Walter Benjamin (1996, p.94) afirma que a técnica fotográfica – como a do filme – ultrapassa a questão do registro e, numa sociedade em plena transformação, as imagens fotográficas revelarão as fisionomias que existem desde o minúsculo ao maior objeto. A silhueta do homem entra num jogo mimético que revelará os seus vestígios e seu caráter. A planta pode fazer referência a certos órgãos do corpo humano; um mundo em miniatura, que dificilmente seria observado a olho nu, passa a existir e a revelar toda a sua relação com a arquitetura da cidade; rosto e paisagem, corpo e cidade. A fotografia apresenta semelhanças que somente a imagem ampliada ou reduzida e em diferentes movimentos poderiam revelar.

Formulada por Johann Caspar Lavater (1741-1801), a fisionomia surge como uma forma de reconhecer, a partir do rosto e gestos de uma pessoa, traços de suas tendências e características comportamentais. Pretendia ser a ciência que, através da análise dos traços exteriores do corpo, na análise e medição do rosto, o enquadramento de perfil, a angulação do queixo, a forma como o corpo se movimenta, possibilitaria conhecer alguma coisa do caráter humano. Para o fisionomista não haveria nada no homem que não fosse possível descobrir por intermédio de suas descrições.

No século XIX, há o florescimento da literatura fisionômica, com as fisiologias e as matérias folhetinescas de jornais (BOLLE, 2000, p. 43). Trata-se de um gênero literário que procurava descrever os mais diferentes tipos urbanos, como também os espaços em que o homem poderia habitar. Trata-se de uma sobreposição de imagens, uma relação forçosa entre o rosto humano e a paisagem, entre o rosto humano e a cidade em que ele habita. No século XIX, não havia um só tipo de comportamento urbano que não estivesse relacionado a algum tipo de espaço, e que não constasse nas descrições fisionômicas. Walter Benjamin (2000, p. 34) retrata que só em Paris surgiram os mais diversos tipos de fisiologias. Após uma série de descrições sobre os tipos humanos, iniciam-se as descrições da cidade, dos animais, dos povos, como também, as fisiologias do trabalhador das fábricas e das feiras. O homem se assemelha aos mais diferentes objetos e paisagens. Locais distantes se encontram no rosto humano, como as suas vestimentas apresentam as paisagens mais dispares. Há um intercâmbio entre o homem e o mundo, onde é possível se alcançar nas descrições, nas observações e especificações mais detalhadas, aquilo que não é dito. O homem é mensurado e, cada parte de seu corpo revela algo que ele nem podia imaginar.

Todo esse volume de descrições não ficaria somente numa prática em que se revelariam identidades e qualidades positivas das relações fisionômicas, muito menos se restringiria apenas à literatura folhetinesca. A taxonomia torna-se a constituição e a manifestação da ordem das coisas e, aquilo que se revela na relação entre o rosto e a cidade logo se torna uma classificação generalizada. As fisiognomias se tornam instrumentos políticos de identificação: instauração de arquivos, estabelecimento de catálogos e inventários de tipos humanos. Construção de grandes quadros em que são apresentadas as mais diferentes fotografias contendo relações entre as partes do corpo humano e suas respectivas medições que indicam um aspecto de seu caráter, classe e gênero (PEIXOTO, 2009, p. 125).



Retratos de inúmeros formatos e tipos de cabeça, onde, ao lado de cada imagem se encontram alguns números correspondentes a uma ordem de catálogo. As imagens encontram-se de frente e de perfil. Um cientista está por trás de uma paciente realizando a medição de seu crânio. É assim que se apresenta o quadro de Alphonse Bertillon (1853-1914), importante criminalista que se utilizou da fusão de vários retratos fotográficos e imagens de animais em uma única imagem que era utilizada para definir perfis raciais e padrões de comportamento de supostos criminosos. O conhecimento proporcionado por esse tipo de retrato é classificatório e cenas de um crime podem demonstrar a face do autor. Pelo menos, pode revelar o seu perfil e as suas atitudes. Todo o corpo humano passa por uma medição que permite estabelecer a sua identidade. A composição dessas medidas e a sua relação com diferentes objetos permitem ao cientista se apropriar dos aspectos do caráter do criminoso. E mais, os traços fisionômicos revelam os locais que ele freqüentava e os vícios. Denuncia a capacidade para determinado desvio ou perigo que pode causar. Seguir os aspectos fisionômicos é poder refazer os possíveis caminhos que o corpo seguiu pela cidade.

Benjamin colocou este paralelo entre fisionomia e a cidade. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de sobreposição, que faz com que a percepção da cidade e do próprio corpo se confundam. Tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores (PEIXOTO, 2009, p. 59).

Relação entre o rosto e a cidade. Descrição dos tipos humanos que se encontram pelos caminhos e ruas da cidade. Fotografias que revelam o que vemos diretamente e, ao mesmo tempo, aquilo que não foi programado de antemão. Fotos de um crime, onde o perfil do assassino está ali no próprio local do crime e, numa foto em que enquadre um ângulo apropriado, capta os vestígios do seu autor. A fotografia revela os aspectos fisionômicos que as coisas podem conter; as pequenas coisas e as mais insignificantes, podem se tornar grandes e formidáveis (BENJAMIN, 1996, p. 95). A cidade podendo ser descrita num rosto e, ao mesmo tempo, o rosto apresentando a cidade.

Ítalo Calvino (2009), afirma que existem algumas formas de se apropriar da imagem da cidade. Uma delas é descrevê-las. Citar as suas pontes, bairros e feiras; as principais praças; suas igrejas e larguras das avenidas; tudo o que constitui uma certa

fisiognomia da cidade entra na descrição: Como os moradores agem em um dia de frio, como são as suas praias e o que fazem no feriado. Descrever a cidade no passado presente e futuro, apontando para os seus principais pontos turísticos; descrever um dia qualquer.

Peixoto (2009, p. 25), entretanto, afirma que há um problema quando se procura criar um mapeamento da cidade apostando na sua descrição. Quando descrevemos uma cidade, ela desaparece como paisagem. Ela se torna opaca ao olhar e se transformam em mera enumeração que está distante de uma paisagem. Corre-se o risco de quando descrevermos a cidade, ela entre num sistema de classificação, numa taxonomia que procure fazer corresponder a silhueta de seus moradores com os espaços que a compõe. A cidade incha em alguns pontos que são destacados nas descrições e, em outros espaços, são produzidos vazios que, com o tempo, arrancam esses espaços das descrições. Como afirma Peixoto (2009, p. 26) a descrição acaba substituindo a paisagem e, aos poucos, essa descrição começa a fazer parte daquilo que os seus habitantes contam. Eles reproduzem o que é mais destacado por aqueles que se acercam da cidade. O que eles repetem são as descrições que, em muitos casos, valorizam alguns espaços e lançam outros para o esquecimento.

Uma maneira diferente de falar da cidade: a partir das primeiras impressões que temos ao chegar, das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões-postais. Ou ainda dos seus nomes, capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira de suas ruas. É por meio desses indícios – e não das descrições – que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares (PEIXOTO, 2009, p. 27-28).

Outra forma de se apropriar da cidade é acompanhá-la pelo olhar daqueles que são viajantes. O viajante do início do século XX não apenas passava pelas cidades, mas mantinha com elas uma relação que permitia que lançasse um olhar que capta uma outra fisiognomia já esquecida pelos habitantes locais. Walter Benjamin (1996, p. 198) afirma que aquele que viaja tem sempre muita coisa para contar. O viajante reedita o marinheiro benjaminiano, uma das imagens daquele que ainda sabe contar histórias e para quem a perda da experiência em seu sentido mais amplo (*Erfahrung*) no mundo contemporâneo impossibilita a narração. Quando sai para realizar as suas viagens, o viajante leva a imagem de sua terra natal. Ele sabe contar as suas histórias para outros. Entretanto, nos locais por onde passa ele já consegue assumir uma certa fisiognomia

desse local. Ele sabe onde procurar algum lugar para comer e dormir e onde achar os espaços em que pode encontrar o prazer, ao mesmo tempo em que não é indiferente ao turismo do local. Em alguns casos, mesmo quando não fica muito tempo nos lugares que visita, o viajante já é um observador que consegue se informar dos movimentos cotidianos de seus moradores. Ele conhece o funcionamento das pequenas rotinas, por exemplo, da padaria, do hotel próximo ao aeroporto ou rodoviária, do bar e dos prostíbulos. Ele sabe onde encontrar os vícios.

O viajante sabe se divertir e se misturar com os outros habitantes locais, mesmo sendo um estranho. Em certos lugares que visita já consegue ler o jornal e até entende algumas atitudes de sua política. Sabe da forma de suas calçadas e prédios, conhece algum cemitério, igreja, e se possuem cachorros nas ruas. Ele já viu como a limpeza diária da cidade é realizada.

Mas, o que o viajante entende da cidade é que ele sabe como se deve chegar e partir de uma forma que não tenha tantos perigos quando retornar. Ele entende o que se deve e o que não se deve fazer para ser bem acolhido. Quando vai embora o viajante leva com ele as histórias que encontrou na cidade que visitou e, também, a possibilidade do seu retorno. Como afirma Olgária Matos (1997, p. 134-135), quando empreende uma viagem, diversos “eus” são sustentados pelo viajante. Ele não consegue prender-se por muito tempo a alguma identidade fixa. Não dá, para quem se coloca na posição de ser um viajante, sustentar o previsível. Mesmo conhecendo alguma coisa da cidade que está se visitando, há sempre algo de imprevisível que faz com que o viajante fique atento quando caminha pelas ruas, ou toma o seu café numa padaria da esquina. Existe sempre um movimento novo na cidade, uma transitoriedade que o embriaga nas suas passagens pelas ruas. Ser um viajante é também saber aproveitar dessa embriaguês, é experimentar as bifurcações da cidade e os distanciamentos que essas bifurcações realizam em nós mesmos. É lançar-se num espaço em que não encontramos a nossa própria imagem refletida, mas diferentes imagens da relação que estabelecemos conosco. Numa relação fisionômica, corpo e cidade estão em movimento não a procura daquilo que nos identifica, mas sobrepondo a colagem de uma pequena imagem de nós na rua, e o entroncamento das ruas em nós. Possibilidade de ruírem as nossas certezas e as do caminho. Entretanto, na sociedade contemporânea o viajante tomou novos rumos e uma outra fisionomia assumiu a cena principal. Aquele que viaja volta-se para o turismo. Eles são consumidores e suas preocupações são apenas com os espaços organizados

para o seu proveito. Existem viajantes que ainda são como os do início do século XX. Mas, na atualidade, os espaços já estão demarcados.

Entretanto, há também uma outra forma de se apropriar da imagem da cidade. Trata-se de recuperar o passado pelas impressões de uma criança. Das memórias da infância. Num de seus importantes escritos “Infância em Berlim por volta de 1900”<sup>7</sup>, Walter Benjamin (2000a) tratou a fisionomia da cidade de Berlim diretamente relacionado a essas impressões de sua infância. Ele não procurou elaborar a grande perspectiva histórica ou sociológica da cidade de Berlim, mas sim, instantâneos da cidade; pequenas fotografias carregadas de memórias, que são expressas pela escrita do pensador berlinense. O que encontramos em “Infância...” (2000a) é a tentativa de um pensador em oferecer um outro estatuto político à memória que não seja a sua forma restrita as memórias individuais de um sujeito. Benjamin procura em suas memórias a cidade de sua infância e adolescência, não pretendendo descrevê-la de forma mais completa ou exata possível. O reconhecimento que a criança empreende do seu mundo segue os mais inesperados rastros. É um mapeamento da cidade de Berlim por meio dos mais insignificantes gestos e acenos. A vertigem do caleidoscópio de feira, o piscar das árvores de natal ou a buzina do carrinho de sorvete são apenas motivos de disparos sobre o passado; rememora-se uma parte da cidade e toda a atmosfera que a envolvia. Assim é que da infância ecoa o barulho das lâmpadas de gás acendendo, o rufar da banda de música e o latido distante que vem da rua. São esses sons – na delicadeza daquilo que é infinitamente pequeno, a que só uma criança presta atenção – que para Benjamin fazem soar o século XIX.

Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 71) elabora uma importante relação da dimensão que a memória alcança nos escritos sobre a infância em Walter Benjamin. Essa diferença é entre a memória no sentido dinâmico do lembrar, a *Erinnerung*, e de rememoração, *Eingedenken*, a ligação que a memória possui em seu contexto litúrgico e religioso; a rememoração não é restrita somente ao espaço individual do sujeito, mas que se abre ao contexto mais amplo e coletivo da memória. Comparando com a escrita de Marcel Proust, autor que Benjamin traduziu para o alemão e que muito o influenciou, seria a dinâmica do lembrar, a *Erinnerung*, que guiaria a sua escrita. É desse movimento quase ininterrupto de lembrar, de trazer o passado quase em cada instante da escrita, que, segundo Gagnebin (2004, p. 78), Walter Benjamin procurou se afastar, pois o que

---

<sup>7</sup> No texto a seguir nos reportaremos à “Infância em Berlim por volta de 1900” como “Infância...”.

estava em jogo era alcançar um estatuto político da memória. Arrancá-la de seu mundo privado e restrito ao sujeito individual e lançá-la a um aspecto mais amplo, social e coletivo. Este movimento de elevar a memória a um estatuto mais amplo revela também o afastamento de Benjamin do estilo de escrita de Proust. A crítica de Walter Benjamin à Proust está relacionada a imagem que este manteve muito enraizada ainda ao de pequeno escritor burguês, imagem próxima dos escritores românticos onde o gênio individual do sujeito ainda se sobressai. Para que a sua escrita alcance-se o padrão social e coletivo da memória, Benjamin procura então operar com um outro registro da memória, onde essa ao invés de se fechar sobre o sujeito individual, abriria a sua colocação à força social e coletiva. Diante da dinâmica ininterrupta da memória do sujeito que não cansa de se lembrar do seu passado individual, desse movimento de *Erinnerung*, Benjamin elabora lembranças (*Eingedenken*). Tal como é encontrada em seu sentido litúrgico, onde possui a capacidade de restabelecer o tempo e o espaço sagrados, de se lembrar de um gesto que possui importância para um coletivo, a lembrança é a recapitulação lenta e de concentração atenta que arranca a memória do espaço individual do sujeito, para abri-las ao estatuto político da vida social coletiva. Como afirma Gagnebin (2004, p. 79-80), a lembrança é o ato em que se interrompe a dinâmica do lembrar, que não pára de desenrolar-se sobre si mesma e, ao mesmo tempo, não chega a lugar algum, para, com isso, criar essa constelação crítica, carregada de tensões.

A lembrança do passado, entretanto, não possui a finalidade de restabelecê-lo no sentido de querer reconstruí-lo em sua grandeza, ou tal como ele realmente foi. Benjamin escreve pequenas imagens que, como afirma Gagnebin (2004, p.80), são finitas, são mônadas e imagens dialéticas que nascem do fluxo constante da memória, mas que ganham a sua forma, o seu contorno quando imobilizadas no presente. O que Benjamin procura realizar em “Infância...” é o gesto crítico de interromper o fluxo constante das imagens do passado restritas ao sujeito individual para apresentá-las à atenção do presente. Há, em Benjamin, o movimento que se desvia desse sujeito que procura conferir sentido a tudo que toca. O sujeito do conhecimento que procura a tudo preencher e dar uma forma acabada, tanto às coisas quanto ao pensamento e às imagens do passado. O passado para Benjamin é uma matéria viva e vibrante, onde as suas vozes não foram completamente abafadas e ainda podem ser ouvidas na força salvadora do presente. Em “Infância...” as imagens lembradas não são para serem eternizadas, mas para se abrirem às interpretações do presente. É importante destacarmos que Benjamin

escreveu os seus textos sobre a infância no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, nesse limiar (*Schwelle*) de mudanças e transformações políticas em toda a Europa que, principalmente, assiste aos movimentos de ascensão ao poder do nazismo e do fascismo. Como afirma Michael Lowy (2010, p. 19) há na Alemanha, desde o final do século XIX, o movimento de intelectuais mais diversos – e muitos deles ligados ao Romantismo – que, diante de um cenário moderno e capitalista em constante transformação, principalmente uma transformação técnica da sociedade, se coloca a questão de pensar o presente a partir de valores que se reportam a uma realidade anterior, pré-capitalista. Há ainda uma certa vertente do pensamento de Walter Benjamin que se assemelha a esse viés Romântico. Entretanto defendemos que o que se expressa em “Infância...” não se restringe a essa imagem de que o passado seria melhor que o presente, pensamento tão comum à Hegel. Mas, por intermédio da rememoração do passado, Benjamin pode realizar o gesto que se encontra no próprio ato litúrgico dessa palavra, escutar os sonhos não realizados e colocá-los ainda à disposição atenta e crítica do presente. É poder ainda verificar se esses sonhos podem ser despertados no presente, se eles ainda são ou não importantes para a construção da experiência em seu sentido pleno (*Erfahrung*). É lançar a matéria viva do passado aos olhos desencantados do presente, onde quem se apresenta nessas rememorações não se restringe à imagem e ao pensamento individual de seu autor.

Essas miniaturas de sentidos são finitas, pois o seu acabamento estético é a condição da sua significação. São igualmente finitas porque o “eu” que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo (GAGNEBIN, 2004, p. 80)

É importante destacarmos essa imagem do *desvio* no pensamento de Walter Benjamin. Desde a “Origem do Drama Barroco Alemão” (1985) até as suas teses “Sobre o conceito da história” (1940), Walter Benjamin problematiza a questão do sujeito do conhecimento, essa soberania que, na relação sujeito-objeto confere um lugar privilegiado ao primeiro como sendo aquele que doa sentido e ilumina as coisas e o mundo ao seu redor; essa questão tão fundamental à filosofia moderna e que, cada vez mais, de Descartes a Hegel, a aproximaria de uma teoria do conhecimento. Como afirma Kátia Muricy (1999, p. 21) o pensamento benjaminiano pode ser entendido no contexto da atual crítica à metafísica, como estratégia contra a oposição a hegemonia do

pensamento filosófico que valoriza essa soberania do sujeito. É nesse sentido que Walter Benjamin usa a imagem do desvio como sendo o movimento que o pensamento pode realizar para se não se limitar à intencionalidade. Esse movimento é fundamental para o entendimento da filosofia benjaminiana entendida como o movimento que o pensamento realiza sobre o próprio pensamento. Movimento muito próximo da filosofia antiga que não separava o pensamento do filósofo com a sua forma de vida (HADOT, 1999).

Método é desvio. A apresentação como desvio – eis o caráter metodológico do tratado. Renunciar ao curso ininterrupto da intenção é a sua primeira característica. Incansavelmente, pensamento começa sempre de novo, volta minuciosamente à própria coisa. Esse incessante tomar fôlego, é a mais autêntica forma de existência da contemplação. (BENJAMIN, 1985, p. 50)

Tomar o desvio como método significa se distanciar da forma de pensamento intencional. É se desviar do movimento que o sujeito busca de maneira incansável o jogo de visar algo fora de si, e nesse jogo que sempre privilegia o próprio sujeito, buscar dar conta da totalização do objeto histórico, procurando tudo querer abranger, responder ou elaborar significações. O desvio como método visa não ceder à intencionalidade por considerá-la diretamente relacionada à construção do pensamento pelo sujeito particular e individual. A intenção é o movimento do pensamento do sujeito consciente, que trata dos seus desejos particulares e mantém a sua falsa soberania na trama do conhecimento.

Como nos mostra Gagnebin (2004, p.84), o que caracteriza o pensamento e a escrita benjaminiana remete muito mais a uma intensidade existente na atenção, do que a obstinação da intencionalidade. O problema que se encontra na intencionalidade é que ela alcança o objetivo que, desde sempre, já havia determinado. A crítica à intencionalidade se situa nessa esfera de que ela não só visa os objetos, mas no movimento intencional os objetos são criados.

E é exatamente por estar propondo um outra possibilidade para o pensamento que são seja os modelos representacionais, que Benjamin visa uma outra postura com relação à retomada do passado. Não serão as imagens da infância restritas ao seu autor que interessam a Benjamin, mas o seu valor social e coletivo. Por isso também que é comum a escrita benjaminiana o desvio da descrição da imagem da cidade, para que não se fique em descrições particulares onde o destaque se concentre na intenção do olhar do sujeito para essas imagens. É nesse sentido também que Benjamin procura tanto o

aspecto visual de seu pensamento, onde valoriza mais o caráter de apresentação/exposição (*Darstellung*). A imagem fotográfica, na sua apresentação, abre a possibilidade de interpretações. A fotografia da criança nos dias em que estava de luto pelo falecimento de sua mãe está num álbum de família, mas o seu conteúdo fugiu a aquele tempo e apresenta uma nova captura, uma recolocação em outros caminhos. A imagem fotográfica carregada de afetos particulares, mas abrindo-se a outros olhares. A imagem capta algo mais do que aquilo que foi intencionado anteriormente.

Numa de suas imagens de pensamento, Walter Benjamin apresenta a imagem da intenção com uma metáfora do sujeito que durante toda a hora do dia é infeliz por não conseguir se esquecer de todas as coisas que tem que fazer. Ele passa a todo o tempo da sua vida catalogando e registrando os detalhes de tudo ao seu redor: seus negócios, os objetos particulares e tudo que tem que realizar. Nada lhe escapa, ou pelo menos ele tenta fazer com que nada lhe escape. Ele não consegue se esquecer de nada, e tudo lembra em detalhes. Seu dia é organizado para que, ao entrar em contato com as coisas, elas não saiam diferentemente do que ele já havia previsto. Na vida desse sujeito é a intenção quem comanda e não há espaços para a imprevisibilidade. “O caminho de sua vida era como que pavimentado, não havendo nele a menor racha onde o tempo pudesse florescer em erva” (BENJAMIN, 2000a, p. 246).

Na visão de Benjamin, a intenção não dá possibilidade para o pensamento seguir por caminhos incertos para se chegar ao objeto. O tempo da intencionalidade é o da cronologia, onde se apaga a possibilidade de emergência de um tempo mais intenso e mais poroso, do *kairós*, do momento oportuno, desse instante em que se pega ou de deixa passar, mas assim, corre-se o risco de não mais voltar. É pela atenção mais concentrada no objeto, no seu manuseio paciente e, por diferentes retomadas que se pode contrapor a intencionalidade. O desvio é uma metáfora para o pensamento. É a imagem daquilo que se deve realizar quando o pensamento for aprisionado pela intencionalidade. Benjamin se desvia da construção do passado em sua completude, ele o aborda não pelos grandes feitos históricos, nem pelo olhar do cientista político, filósofo ou sociólogo que busca num momento histórico anterior algo que seja mais ideal para as desilusões do presente, mas pelas impressões da criança em sua infância, esta etapa da vida de todos, em que tudo é muito amplo e, ao mesmo tempo, tão pequeno; onde é tão fácil se confundir o que se está perto e o que se está longe, e o que pode e não pode ser levado à boca. Onde o relógio de brinquedo não é somente um objeto para se contar o tempo, mas também, a possibilidade de lançar raios ou possuir



um poder que destrua os inimigos. Benjamin se apropria da imagem da cidade pelo viés tão impreciso, mas tão rico e variado da experiência da criança.

A primeira de todas as qualidades é a atenção [...]. No entanto, ela divide a primazia com o hábito que luta com ela desde o primeiro momento. Toda atenção deve desembocar no hábito se não pretende dismantelar o homem; todo o hábito deve ser estorvado pela atenção se não pretende paralisar o homem. Atenção e hábito, assim como repulsa e aceitação, constituem cristas e depressões de ondas no mar da alma. Mas esse mar tem suas calmarias. Sem dúvida, uma pessoa que se encontre totalmente num pensamento aflitivo, numa dor e seus abalos, pode se tornar presa do ruído mais tênue, de um murmúrio, do vôo de um inseto, os quais um ouvido mais atento e mais aguçado não teria talvez percebido de modo algum. A alma – assim se pensa – se deixa desviar tanto mais facilmente quanto mais concentrada está. (BENJAMIN, 2000a, p. 247)

Fazer da atenção uma prática que desestabilize a intenção pelo sujeito, em função desta não oferecer o devido arejamento ao pensamento. O movimento intencional, na verdade, não se cansa de descrever tudo aquilo que o sujeito ilumina ao entrar numa relação. Pensar por desvios é deixar o pensamento e a escrita experimentarem o momento em que eles vacilam e não conseguem seguir adiante. Hesita no momento em que o pensamento acredita ter conquistado um espaço seguro para repousar. Pensar por desvios é deixar que o pensamento aproveite a sua errância no momento intenso de maior incômodo; é ter a possibilidade de poder voltar sempre ao seu objeto por diferentes e incontáveis caminhos.

Jeanne Marie Gagnebin (2004) afirma que esse retorno ao objeto por diferentes itinerários e diferentes caminhos possibilita se pensar na alteridade sempre renovada do objeto, onde ele não é um fato consumado e acabado, mas aberto às novas formas de interpretação. O retorno ao objeto também revela a estrutura temporal desse método, pois “[...] o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego. É o exato contrário de uma consciência segura de si mesmo, do seu alvo e do itinerário a seguir” (GAGNEBIN, 2004, p. 84). Aproveitar essa hesitação possibilita que outro dizer possa ser enunciado. No jogo da intencionalidade que procura trazer do passado o retrato individual das memórias de um sujeito, o desvio como metáfora para o pensamento vai de encontro com essa proposta benjaminiana de propor outra possibilidade para o próprio pensamento. Podemos seguir aqui na imagem do viajante que parte com suas memórias pessoais para uma terra estrangeira, mas que não consegue sustentá-la por muito tempo em função de outras perspectivas que a viagem

lhe impõe. A imagem que ele leva para a viagem, tão forte e enraizada, só se mantém na forma amarelada dos rastros. A nosso ver, o que se está em jogo é um esforço em se alcançar estatuto para o pensamento que não esteja restrito ao sujeito que teima em ser afirmado.

É um jogo, então, entre aquele que se lembra do passado, de sua infância e, a partir disso, toma o cuidado de não restringir esse movimento ao sujeito individual e doador de sentido. Benjamin não escreve a sua autobiografia no sentido clássico do termo. Ele não escreve suas memórias individuais e restritas ao movimento do “eu”, tal como podemos encontrar nas “Confissões” de Santo Agostinho (354-430). Nessas “confissões”, Santo Agostinho procura a todo o tempo contar a sua história e, assim, captar o passado tal como ela ainda se encontra no seu movimento interior. Santo Agostinho conta as suas memórias individuais, ele não pretende, com elas, alcançar uma esfera social. São apenas as suas memórias. Diferentemente, Walter Benjamin estrutura em seus fragmentos sobre a impressão que a criança tem da cidade pretendendo alcançar uma outra postura diante do material lembrado. É ampliá-lo ao contexto social e coletivo.

Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 79) elabora uma leitura crítica de “Infância...” e afirma que o que está em jogo nesse texto de Walter Benjamin é a possibilidade de se colocar em questão a *autobiografia* em seu sentido tradicional. Encontra-se por parte de Benjamin o esforço em ampliar o sentido da memória não mais restrita ao aspecto subjetivo do autor que apresenta as suas memórias de infância. A autobiografia, essa forma de escrever que trata do sujeito individual, na visão que essa autora levanta acerca de Benjamin, se abre ao aspecto social, onde “[...] *autos* não é mais o mesmo, *bios* explode em várias vidas que se entrecruzam e a *grafia* segue o entrelaçamento de diversos tempos que não são ordenados por nenhuma linearidade exclusiva [...]”. Nesse sentido Benjamin procura se desviar de uma construção do “eu” firmado na questão de um discurso sobre o sujeito individual. Benjamin escreve sobre a sua infância, se apodera de uma memória do passado, entretanto essa memória toca o social e a vida burguesa do século XIX.

As imagens do passado são finitas, mas abertas à multiplicidade da experiência (*Erfahrung*) da criança na cidade. Estas imagens não são restritas de uma consciência autobiográfica em seu sentido clássico, de discorrer sobre a vida desse sujeito individual. É importante observarmos que Walter Benjamin escreve “Infância...” a

pedido da revista *Literarische Welt*, que lhe solicita um ensaio autobiográfico sobre a sua cidade natal. Seria um ensaio sobre o passado tal como foi vivido pelo filósofo.

Walter Benjamin escreve, primeiramente, “Crônica Berlinense” (*Berliner Chronik*), texto que abandonou, pois não pretendia escrever o ensaio que estivesse presente a imagens de uma construção baseada na consciência de si, onde o “eu” se apresentaria em todos os seus momentos. “Crônica Berlinense” logo dá lugar à “Infância...”, pois neste segundo há a ampliação da questão do sujeito de seus limites subjetivos e individuais, para a sua dimensão social e coletiva.

Walter Benjamin, então, traz de sua infância as impressões da cidade de Berlim e de seus espaços. É a visão da cidade pelo olhar impreciso e tão sujeito a erros como o da criança. Mas também, um olhar que toma as coisas não com a fixidez que o adulto possui. Para Benjamin a infância é lugar privilegiado em que não há determinações firmes entre o sujeito e o objeto (AGAMBEN, 2008). Benjamin resgata os espaços em que a criança, em suas brincadeiras diárias, ou aproveitando os menores espaços, transforma esse ambiente em espaços distintos. Ele escreve a experiência de quando, na infância, nos escondemos nos armários como se ali fosse o aconchego de uma espaçonave. De quando debaixo da mesa a criança se sente protegida de algum perigo.

Numa imagem da infância, Walter Benjamin descreve o aroma de uma fruta que está sendo aquecida no fogo para o café da manhã e o seu aroma invade o quarto, toca o corpo da criança que se entrega a expectativa da espera. A criança vai para a escola ainda sentindo o conforto de seu café da manhã. Até que chega à sala de aula, se joga no banco e tem a vontade de estar em casa dormindo (BENJAMIN, 2000a, p. 85). Uma imagem assim, que se refere a uma criança alemã no limiar do século XX, ainda ecoa em muitas outras infâncias. Os seus rastros ainda podem ser seguidos. É nesse tempo e espaço únicos, que não voltam mais, que fomos felizes pela primeira vez, que Benjamin se apropria da imagem da cidade. É na infância que uma escada se transforma em esconderijo, uma toalha amarrada nas costas é a capa de um super herói. O espaço e o tempo na infância são experimentados com uma intensidade que o adulto já esqueceu.

Olgária Matos (1997, p. 135) afirma que Walter Benjamin resgata, nos textos sobre a sua infância, outra imagem referente ao *Kairós*. Trata-se de seu aspecto espacial. O momento oportuno se refere ao tempo em sua qualidade e intensidade, e não ao tempo na seqüência cronológica. Essa intensidade é marcada, também, pelo espaço em que o *Kairós* acontece, pois não se trata de um espaço determinado. O historiador materialista, na visão de Benjamin, se apropria da atenção paciente com relação ao

*Kairos*, pois caso essa atenção se perca, perde-se também a oportunidade. Ao mesmo tempo, então que o momento oportuno se refere ao tempo heterogêneo e qualitativo, é também, num aspecto, o espaço heterogêneo e qualitativo. O *kairós* grego é uma luta contra *Cronos*, o modelo de regularidade e repetição. O *Cronos* é cíclico e periódico, ele retorna sempre mais uma vez. E nesse sentido, o momento oportuno desconcerta a tentativa de organização cronológica. Na imagem grega do *kairós*, as suas asas nos pés e nas costas permitem que ele passe pelos espaços sem tocar o chão e em ritmos diferenciados. O seu movimento é pura instabilidade, pois requer daquele que o experimenta uma rápida decisão. Por ser tão instável e imprevisível, o momento oportuno rompe com a imagem que se pode fazer dele enquanto um tempo que dependa de nossas vontades. O momento oportuno é o tempo da mudança e transformação, ele traz a alteridade dos momentos. É a oportunidade diante de uma crise. O menor detalhe torna-se significativo e adquire o aspecto do instante único. Antes do momento oportuno nada foi consumado, e depois dele, se não agarrá-lo, tudo estará perdido. É um instante que tende escapar, mas que deve ser dominado. Espaço em que o momento oportuno passa é inteiramente heterogêneo.

Em “Infância...” Walter Benjamin apresenta, então, a imagem de uma criança burguesa – o próprio filósofo – e suas relações com a cidade de Berlim. Principalmente, ele escreve sobre a impressão da cidade no tempo de sua infância e todas as imprecisões que a percepção infantil pode oferecer. A infância se torna o tempo e o espaço em que as nossas relações com o mundo de objetos e coisas são tão díspares e múltiplas.

[...] as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria (BENJAMIN, 2000a, p. 18-19).

O trabalho do historiador materialista atento as transformações de seu tempo, para Benjamin, passa por essa imagem do cuidado e da atenção que deve se ter com o objeto da pesquisa, como as relações com o mundo das coisas na infância. O tempo da infância é aquele em que transformamos todos os objetos que se encontram em nossas mãos, em outros tantos objetos diferentes. A criança possui essa facilidade de inventar brincadeiras com qualquer objeto. Ela altera também os espaços. Uma simples areia para obra em frente a casa se torna rapidamente numa montanha a ser desbravada. Não

importa se elas estão com os brinquedos mais novos e de tecnologia avançada, ou se ainda encontram prazer em soltar pipas: elas transformam tudo aquilo que se encontra a mão. Nas brincadeiras infantis, o tempo, o espaço e o objeto não permanecem os mesmos.

Walter Benjamin trata, assim, da cidade vista pelo o olhar da criança. Ele escreve sobre essas transformações dos espaços e do tempo. A intensidade do espaço intermediário repleto de significado é referente ao espaço limiar (*Schwelle*).

Em seu pensamento, Walter Benjamin diferencia fronteira/limite (*Grenze*) de limiar (*Schwelle*). A fronteira/limite (*Grenze*) é o espaço de demarcação que, normalmente, não se pode transpor sem conseqüências. Ela sinaliza que há um limite num determinado espaço e esse limite pode ou não ser ultrapassado. A fronteira aponta para a organização daquilo que está dentro de seu território. Ele remete a contextos jurídicos e deixa bem delineada o que pode ou não ser feito. O limiar/fronteira no trabalho de Benjamin marca a questão do interior da casa e seu exterior, o campo e a cidade grande, a ordem e a desordem. É algo determinado e referente a propriedade do espaço.

Ritos de passagem – assim se denomina 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” (no limiar das portas da imaginação), (*Paysan de Paris*, 1926, Paris, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (BENJAMIN, apud, GAGNEBAN, 2010, p.12)

Benjamin afirma, então, que os ritos de passagem estão em declínio na modernidade. E os espaços onde aconteciam esses ritos eram os espaços limiares. O limiar (*Schwelle*) está relacionado a um espaço que nos leva de um lugar para outro, que, em sua maioria, é diametralmente oposição ao espaço em que nos encontramos. A

experimentação do espaço limiar é algo, na visão de Benjamin, que transforma o transeunte. O limiar é pura intensidade. É também o tempo em que nos encontramos nessa passagem. Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 14) afirma que a imagem do limiar está relacionada diretamente com a zona intermediária entre dois momentos. O limiar não é algo que se atravessa imune, pois há uma intensidade nesse atravessar. É um espaço indeterminado onde o tempo não passa da mesma forma. O limiar não é somente um movimento de atravessar uma passagem. Mas o que se dá ali é uma experiência em seu sentido mais amplo, ou, pelos menos, onde ainda se podem seguir os seus rastros.

Em “Infância...” os espaços limiares são aqueles em que as crianças constroem em suas brincadeiras. Encontramos o observador do final do século XIX – Benjamin – nesses espaços. São as soleiras das portas, os pátios internos das casas burguesas, o guarda roupa, esses espaços em que as crianças ficam para brincar e, em suas brincadeiras, transformam os espaços e tudo o que a sua imaginação pode criar. Quem experimenta esses espaços entende que ele leva a outros tantos mundos que escapa a percepção do adulto. A relação que se estabelece nesse jogo intenso em que os referenciais de tempo e espaço, sujeito e objeto se embaralham é a construção do *Kairós*. A experiência que entra em declínio na modernidade é a experiência liminar (*Schwellenerfahrungen*) (GAGNEBIN, 2010, p. 15).

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, e não para as mães, para o passado que pode ser tanto mais enfeitante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. (BENJAMIN, 2000, p. 185).

Diferentemente da fronteira (*Grenze*), que é um espaço que cria um limite para aqueles que se encontram nele, o limiar (*Schwelle*) é compreendido pela oportunidade de te levar, então, para um outro lugar. Ele é o espaço das Passagens parisienses em que o *flâneur* transformara em interior para poder se sentir acolhido entre as mercadorias expostas nas lojas. Quando nos encontramos no limiar, o tempo não segue os relógios. Ele passa de forma heterogênea podendo abrir-se à experiência. Basta lembrarmos que a experiência entendia como *Erfahrung*, ou seja, essa experiência relacionada às formas artesanais da narrativa, e que se dava de geração para geração, possui o radical *fahr* que no alemão antigo é entendido no sentido de “[...] percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem” (GAGNEBIN, 2004, p. 58). Os espaços intermediários que

Benjamin privilegia nos escritos de sua infância estão repletos da intensidade do *Kairós*, das passagens que só a criança sabe percorrer e transformar. Nesses espaços os objetos são tão intensos que se transformam com a passagem do dia para noite, como Benjamin apresenta quando discorre sobre a casa de sua avó. Os espaços da casa eram acolhedores durante o dia, mas se revelavam à noite o maior de todos os pesadelos para as crianças (BENJAMIN, 2000a, p. 96). Barulhos da rua, jogos de sombras por debaixo das portas, o sabor de uma fruta quente numa manhã de inverno, a febre na cama, a casa da tia que conhecia a história da maioria das pessoas da família e da rua, a avó que ficava sentada na varanda da casa, mas que já havia viajado para muitos lugares distantes. Benjamin atenta para esses espaços e se apropria deles para se aproximar da imagem da cidade de Berlim, como também para elaborar a sua crítica aos costumes burgueses da época. São com pequenas imagens, essas construções do pensamento, que Benjamin constrói uma historiografia que se afasta de teleologias e origens.

A infância é o tempo em que se vive com intensidade nos espaços e tempos limiares. É nessa relação com o momento oportuno que há a possibilidade de uma abertura da escrita da história. Uma construção com as coisas mais simples e que se leve em conta de que nada do que se encontra no passado está completamente perdido. O passado ainda nos acena de algum ponto do presente e o historiador materialista dá atenção a esses acenos. A memória da infância não está restrita a experiência individual de um sujeito, mas ela toca em algo que supera o apelo individual, abrindo-se ao coletivo e a atmosfera de uma época.

As descrições dos seus espaços e monumentos mais importantes, o olhar do viajante e as impressões infantis são, então, formas de se apropriar da imagem da cidade que estão abertas ao observador que pretende se distanciar da construção da história em seu caráter continuísta.

#### **4.1 – O silêncio da fábrica de tecidos. O barulho do bairro .**

A fábrica de tecidos do Barreto soava o seu alarme para a troca de turnos dos funcionários. O apito era forte a se alastrava por todo o bairro. Não havia um só lugar no bairro em que não se pudesse ouvi-lo. Era tocar o apito para que saísse uma procissão de trabalhadores pelos portões da fábrica. Eles iam se espalhando pelas ruas

do bairro em direção às suas casas, como também em direção ao ponto de ônibus. Era o final de turno para alguns e o início de trabalho para outros tantos.

Dona Olinda se lembra que o apito para a troca de turno na fábrica era tão forte que, durante muito tempo, ele serviu para orientar algumas rotinas em sua casa. Principalmente quando se tratava da hora do almoço e do banho das crianças. Por exemplo, quando tocava o segundo apito da tarde os seus filhos mais velhos começavam a colocar os irmãos mais novos para tomar banho para que, logo em seguida, eles também tomassem. Todo dia, bastava que se iniciasse o apito da fábrica para que começasse novamente o mesmo movimento entre as crianças. Após escurecer, o apito da fábrica tocava mais uma vez. Esse som marcava o momento de retorno do marido para casa. As crianças ficavam aguardando-o no quintal.

Pequenos movimentos que eram realizados pelos simples toque do apito da fábrica de tecido que embalava a vida dos moradores no bairro do Barreto. Entretanto, em 1997 a fábrica de tecidos parou de tocar o seu apito. Desde meados dos anos 80 – século XX – a fábrica foi diminuindo as suas atividades. Em 1986, o turno da noite foi retirado do horário de trabalho e, em 1997, as suas portas foram fechadas de vez. Mas, desde o final dos anos 70, a importância econômica para o bairro do Barreto já não girava mais entorno da fábrica de tecidos. Ela perdeu a sua relação fisionômica com o bairro. O que anteriormente foi organizado levando-se em conta todo o trabalho e movimento da fábrica de tecidos, na atualidade, se encontra desconexa do próprio bairro e reclamada pelos moradores mais antigos. A fábrica se encontra de portas fechadas e com a sua arquitetura cada vez mais cinza, suja e enferrujada. Quem teve a oportunidade de, pelo menos, passar em frente à fábrica nos seus tempos áureos, ouvia o barulho das máquinas funcionando com toda força. Um enorme silêncio se alastra por suas paredes, mas não consegue fazer calar as memórias daqueles que viveram com orgulho do “Manufatura”. A fábrica de tecidos é uma matéria informe num bairro que perdeu as suas referências como bairro operário.

No Barreto, áreas inteiras foram tomadas pelo crescimento desordenado de casas. Esse crescimento levou a emergência de algumas favelas que tomaram conta da paisagem. O bairro sofreu com a desindustrialização. Como afirma Peixoto (2009, p. 397), algumas cidades possuíam uma relação direta com algumas indústrias. Toda uma arquitetura e urbanização foram crescendo e se desenvolvendo em função dessa relação. Bairros inteiros são construídos e estruturados para servirem aos moradores que, na maioria das vezes, possuem relação direta com algum trabalho nessas indústrias.



Entretanto, com o fim da atividade referente à indústria, principalmente o fechamento e a paralisação de seu funcionamento, o bairro foi colocado em desconexão com ele mesmo. A principal referência que fundamentava a vida no bairro se desloca para outras áreas, normalmente para bairros mais desertos que se encontram em posse de grandes construtoras. O bairro do Barreto passou por esse desencaixe dentro dele mesmo. Distanciamento das referências para as novas gerações que convivem com os portões enferrujados e os muros sujos e pichados da fábrica de tecidos, considerada apenas um estorvo para o local. A força do capital, aos poucos, foi sendo levada para fora do bairro. O Barreto passou pelo movimento de desindustrialização não somente da fábrica de tecidos, mas também, pela saída de outras fábricas que movimentavam a região. Os investimentos foram para outros espaços, lançando uma enorme população de pequenos comércios às incertezas e oscilações.

Basta uma caminhada pelas ruas do bairro do Barreto para notarmos novas configurações comerciais. O bairro já foi reduto dos lambe-lambes, embalou grandes carnavais e possuiu toda uma vida social nos arredores da fábrica de tecidos, na atualidade, possui a sua força intensificada pelo comércio que toma por base o cemitério e um supermercado. Mas uma diferença é marcadamente importante. Os moradores não possuem mais as suas vidas ditadas por esses dois centros comerciais. As floriculturas e casas de mármore para lápides – entre outras coisas – disputam os seus fregueses entre os visitantes do cemitério. O supermercado Carrefour está distante de ser uma referência orgânica para o bairro. Um condomínio de prédios populares foi construído ao lado da fábrica de tecidos e os moradores locais reclamam por causa do abandono dos equipamentos que ainda se encontram no local. A fábrica não foi esvaziada, apenas fecharam as suas portas e parou de tocar o seu apito. A antiga linha de trem que ligava Niterói ao Norte Fluminense, ainda corta o Bairro fazendo os carros que transitam pela rua principal diminuírem a velocidade. Mas a estação final do trem, próximo à antiga praça, se encontra em ruínas.

Para os moradores que não conheceram o tempo áureo da fábrica de tecidos ela é mesmo um problema. Para outros, a fábrica ainda guarda em sua velha imagem a força de um antigo bairro operário carregado de orgulho.

O apito da fábrica de tecidos não toca mais. Não cria mais os pequenos movimentos do interior das casas nas redondezas. O time do “Manufatura” há muito deixou de jogar. A antiga praia do Barreto deu lugar à estrada Niterói - Manilha. O tempo passou e outras arquiteturas tomaram conta do lugar. Da antiga foto da menina de

luto tirada num Bairro operário, só sobrou cacos e ruínas. São ruídos de uma história que ainda não terminou, pois ela ainda pode ser contada pela memória de antigos moradores.

A memória, dessa forma, não está somente restrita ao universo particular daquele que escreve a história. Muito menos ao sujeito individual. As memórias de Dona Olinda extrapolam o seu registro particular. O seu olhar resgata fragmentos do passado e constrói um pequeno contato com a história do bairro do Barreto. No momento em que se escreve a história, se apossar da memória do passado é um trabalho lento e que requer uma atenção concentrada no objeto de sua pesquisa. É poder retornar a esse objeto por inúmeros caminhos.

Estar atento a história que está sendo contada. Essa é uma das tarefas mais importantes a serem realizadas pelo historiador materialista. Estar atento no presente aos sonhos irrealizados do passado e verificar a força que ainda possuem. Catar esses sonhos e esperanças que ficaram pelo caminho, ou foram desgastados pela cronologia do tempo. Trabalhar com esses fragmentos de imagens, com essas pequenas construções do pensamento e, com elas, construir novas imagens e mosaicos de cores e histórias em que algo de sonoro possa nos lançar a outras memórias.

## **5 O SENHOR, UMA TORCEDORA: A INFORMAÇÃO QUE VEM DE LONGE PROMOVENDO O ESPETÁCULO E O ESQUECIMENTO.**

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. (BENJAMIN, 2000, p. 276).

Todo dia nos chegam informações sobre os mais diferentes temas de todo o mundo. Elas são apresentadas em diferentes dispositivos de comunicação. Chegam-nos notícias de acontecimentos locais: o bairro, o trânsito nas ruas da cidade, a violência espalhada pelo corpo social e a vida das celebridades. Encontramos também notícias do movimento nas cidades ao redor do mundo: a invasão de um país, um ataque terrorista, o lançamento de um filme ou livro. No século XXI, a informação alcança um espaço de ampla divulgação, e pode ser acessada de um pequeno aparelho celular.

No capítulo anterior, partimos de uma imagem fotográfica de um antigo álbum de família, que continha um fragmento de uma história que ultrapassava a sua esfera individual. A fotografia de uma criança de luto aciona as memórias de uma senhora, Dona Olinda, que aquarela uma época áurea de um bairro em Niterói. Com a sua narrativa lenta, mas cheia de vida, essa senhora vai construindo com suas memórias imagens que não se restringem somente à experiência individual. Ela abre-se ao contexto mais amplo e coletivo. Da experiência dessa senhora de noventa e dois anos de idade, emerge a imagem de um bairro e do ritmo de uma antiga fábrica de tecidos, como se o barulho dos carretéis em que passavam os fios, ou o apito da fábrica pudessem ser ouvidos. Fragmentos da lembrança de um bairro que não procura ser a imagem final e acabada de sua história. Para Walter Benjamin (2000, p. 137), a imagem fotográfica possui essa força de acesso à memória de uma época. Quando se dispara o clique de uma objetiva, a imagem captada pode ultrapassar o seu registro inicial. A imagem fotográfica se abre a diferentes possibilidades de leituras que, às vezes, escapam ao observador num primeiro contato. Se for uma imagem pessoal, o objeto fotografado recebe uma carga de afetos dispares restrita ao universo particular. Mas, ao mesmo tempo, inserida em outros espaços, a mesma imagem fotográfica se abre ao prisma mais amplo do contexto social de uma época.

Nesse capítulo, partimos de um outro espaço. Partimos de uma imagem relacionada à uma entrevista realizada pelo jornalista Régis Rosing para o programa

“Bom Dia Brasil” da Rede Globo<sup>8</sup>. É a imagem do caminhar de um homem negro com oitenta anos de vida. Hoje ele é um senhor livre, que segue pelas ruas da sua cidade natal para mais um dia de trabalho. A cidade está em festa e o orgulho atravessa todos os seus transeuntes. Eles comemoram pelas ruas da cidade e oferecem ao mundo e aos estrangeiros que estão na cidade a sua hospitalidade. Eles nos convidam a comemorarmos juntos. Pela câmera de televisão podemos observar que eles recebem a todos com sorrisos e abraços, músicas e danças.

O senhor caminha lentamente de cabeça baixa e sempre olhando para o chão. Quase não nota a câmera de televisão que o acompanha. Seus passos parecem seguir algum rastro marcado nas ruas de um bairro nobre da cidade de Joanesburgo, a sua cidade natal e a maior da África do Sul. Seu corpo negro é curvado para o lado e, quando caminha, dificilmente ele ergue a cabeça para olhar a sua volta. Não ergue nem um instante. Este senhor está ali, indo em direção ao seu trabalho, de cabeça baixa, por um bairro nobre de sua cidade, com o corpo envergado para o lado.

A câmera da TV estrangeira o acompanha bem de perto, seguindo-o pelas ruas da cidade. Sr Clak trabalha no hotel em que a Seleção Brasileira de Futebol se hospedou durante a Copa do Mundo de Futebol na África do Sul. A voz do jornalista e apresentador Régis Rosing segue narrando a história desse senhor que não se importa com o movimento da câmera muito próxima. Ele não liga, também, para a comemoração nas ruas da cidade de Joanesburgo. A sua história está sendo contada para o mundo, mas ele apenas caminha sem expressão, ou melhor, com a expressão que possui.

Desde o momento em que abriu o portão de sua casa para ir para o trabalho – momento em que a filmagem começou a contar a sua história – este senhor segue pelas ruas sempre olhando para baixo. As pessoas com quem ele cruza na rua, quase todas com suas cornetas e cantorias em comemoração, não fazem com que este senhor mude a sua atitude. Ele não tira os olhos de seu itinerário. O jornalista Régis Rosing segue a sua narrativa que enfatiza a liberdade que esse senhor goza no momento. Ele pode trabalhar, mesmo com sua idade. Ele destaca a possibilidade desse senhor poder caminhar livremente pelas ruas de sua cidade sem medo. Régis Rosing insiste nessa linha de pensamento e apresenta Sr Clak como símbolo da conquista de ir e vir ao trabalho numa África do Sul livre. Ele pode andar pelo bairro de sua cidade sendo respeitado por todos.

---

<sup>8</sup>Cf. <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2010/06/africanos-recebem-brasileiros-com-alegria-e-simpatia.html>

Entretanto, enquanto o jornalista Régis Rosing destaca a liberdade do povo de poder caminhar pelas ruas da cidade, ele silencia sobre um importante gesto realizado por Sr Clak: ele não olha os outros nos olhos por hábito e por costume. Seu espírito já adotou essa forma de comportamento e lhe é estranho agir de outra maneira. Aliás, para ele, há muito tempo não existe uma outra forma de existir, por causa das humilhações que sofreu. Elas marcaram o seu corpo. Sr Clak se acostumou a ver o mundo passar primeiro pelos seus pés. A sua história e a história de muitos de seus conterrâneos passa primeiro pelo seu caminho. Elas estão misturadas nas areias, nos muros das casas, em seu corpo curvado para o lado. Sr Clak caminha como se estivesse lendo sua história no chão e nas areias que são arrastadas por suas sandálias. Ele lê o seu passado pelo caminho e apresenta-o, silenciosamente, para as câmeras de televisão. Uma história que não é captada pelo jornalista.

Walter Benjamin, em seu texto “O Narrador” (1996), afirma que a informação “[...] só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1996, p. 204). O saber divulgado pela informação não é algo criado para durar. Ela só dura até que uma outra complementação da notícia seja divulgada. Entretanto, a informação se encontra como ponto principal de distribuição do conhecimento na sociedade contemporânea. Esse conhecimento solicita a sua verificação imediata. Benjamin já apontava para o fato da informação não conseguir ser um instrumento que se abra à experiência do leitor. Ao contrário, o leitor de um jornal, por exemplo, é lançado a uma nova informação a cada virada de página. E, em muitos casos, elas se repetem nos jornais em curtos períodos de tempo. Basta uma semana para que a informação já alcance um novo objeto para a sua divulgação.

O conteúdo vinculado na matéria jornalística não pode “perder tempo”. Assim, esses conteúdos são disparados nos meios de comunicação com o maior número de explicações possíveis. Esse movimento dificulta se parar para pensar sobre o conteúdo informado. A sua palavra se distancia da formação (*Bildung*) do leitor. A sua imagem veloz logo é substituída por uma outra, tão rápida quanto a primeira. Essa velocidade acarreta a sua frivolidade. Sem uma atenção devida, essa imagem se perde no meio de tantas outras lançadas diariamente pelos meios de comunicação. Sua forma explicativa e acabada, não permite que a leitura toque o leitor e lhe cause estranhamentos ou afinidades duradouras, no sentido de ser recontada como um conhecimento a ser passado a outros. Essa não é a preocupação da informação. As discussões que elas

suscitam podem ser refutadas na próxima tiragem do jornal. Elas estão distantes dos relatos de Dona Olinda, que passa, em sua narrativa, a vitalidade de uma época e a forma como um bairro se organizou. Se esse relato, com base de suas memórias individuais não são completos, ou tão assertivos com relação à história oficial do bairro, é esse inacabamento que permite que outras histórias possam emergir por outros meios. A imagem de Sr Clak é direcionada pela interpretação intencional de um jornalista. Para um olhar desatento, a reportagem de Sr Clak o coloca apenas como um homem livre, mas produz um esquecimento acerca de outros contornos de seus gestos.

A narrativa defendida pelo jornalista é a da continuidade histórica. Ele se preocupa em apresentar que o povo da África do Sul pode se orgulhar por promover um evento internacional, que é televisionado para o mundo. O jornalista interpreta a vida de Sr Clak nessa continuidade. Este senhor pode trabalhar com muito orgulho, com seus oitenta anos de idade. Mas negligencia que ele leva em seu gesto de olhar para o chão, em seu corpo curvado para o lado, e em seu andar arrastado, não a liberdade anunciada, mas as marcas da violência. Sr Clak traz em seus gestos as pesadas memórias do tempo de opressão e de humilhação. O seu passado ainda está vivo em suas articulações e em seus nervos. É um peso que faz com que esse senhor não consiga olhar os outros nos olhos.

Sr Clak, na verdade, não está livre. Os anos de humilhação e violência apontam para um corpo que não consegue se libertar tão facilmente de suas marcas. Ele viveu toda a violência do *apartheid*, a política de segregação racial da África do Sul que se iniciou em 1948, e durou até 1990. E mesmo tendo acabado há mais de vinte anos, as sombras do *apartheid* o acompanham por onde ele anda. O medo invadiu o nervo mais fino e alcançou o movimento mais simples. O gesto mais singular se alterou e enrijeceu. Sr Clak aprendeu a ser sombra dos outros e de si mesmo (COUTO, 2007, p. 11). Sombra em sua própria terra e nos caminhos em que brincava quando criança, mas que agora parecem pertencer a um tempo muito distante. Ele é uma sombra livre em uma África do Sul que comemora o momento de sediar a Copa do Mundo de Futebol de 2010.

Durante a entrevista que concedeu ao jornalista Régis Rosing, Sr. Clak ainda não erguia a cabeça um só minuto. Ele não olha, sequer, o jornalista nos olhos. Este senhor chamou atenção dos jogadores no hotel por só conseguir olhar nos olhos dos negros. Ele entregava as toalhas dos jogadores nos quartos. Quando o jogador era negro, Sr Clak retribuía o olhar. Mas quando se tratava de jogador branco, ele baixava a cabeça e se

mantinha a distância. Este senhor consegue erguer a cabeça apenas para aqueles que se assemelham aos que possuem as marcas da humilhação em seus corpos.

Ele conta ao jornalista algumas das histórias de humilhação que sofreu durante o tempo da segregação racial africana. Certa vez ele foi parado na rua e uma mulher o agrediu no rosto por achar que ele a encarou. A mulher era branca. Ela ainda mandou o filho também agredi-lo no rosto. Sr Clak não se defendeu por causa das pessoas que a acompanhavam. Ele afirma que não sabe se sentiu medo, respeito ou raiva. Mas que apenas ficou em silêncio.

Ele afirma ao jornalista que não se lembra muito de sua infância, mas sabe que passava por dificuldades numa família com mais quatro irmãos. Hoje ele só tem contato com um irmão que apenas sabe que é mais novo. Os outros se perderam pela terra e ficaram pelo tempo. Perguntado pelo que mais o marcou nos anos em que viveu o *apartheid*, ele afirma ser o medo e a incerteza de sair à rua. Ele confessa que este medo ainda o acompanha, e quando vai para o trabalho ainda possui a impressão de que pode ser parado e ser agredido a qualquer momento.

Mas o jornalista insiste em não dar atenção às incertezas desse senhor. Ele agora não precisa mais temer os assaltos do caminho, afirma o jornalista. Um dos principais problemas da informação é não oferecer o devido cuidado à história que está sendo contada pela imprensa. A sua preocupação é com o imediatismo do conteúdo narrado. O jornalista procura destacar que Sr Clak vive nessa liberdade do qual pode aproveitar.

Em função da velocidade da informação, que é preparada para que um maior número de pessoas entenda o seu conteúdo, o jornalista, na verdade, tenta apagar as marcas da história do corpo de seu Clak. Esse movimento se dá no sentido de que não lhe parece importante que o corpo desse senhor apresente uma história que não se encontra com o sentimento de liberdade anunciado. A informação do jornalista, em sua preocupação com o imediatismo da notícia, apresenta somente o novo tempo vivido pelos sul-africanos. Ele tenta mostrar, nas imagens de celebração que são enviadas para o mundo, que a humilhação e a segregação racial são apenas imagens do passado. Entretanto, o caminhar lento de Sr Clak de olhos fixos no chão é a afirmação que esse passado ainda não foi esquecido. Essa história se encontra marcada em seu corpo e em seus gestos mais simples.

O jornalista Régis Rosing pede com insistência que Sr Clak o olhe nos olhos. Mas esse senhor não consegue atender ao seu pedido de imediato. O jornalista é um homem branco. Após muito insistir, Sr Clak vai erguendo o rosto lentamente e o olha

nos olhos. Logo acha câmera e, um pouco sem jeito, expressa um leve sorriso, balança a cabeça e chora novamente de cabeça baixa.

O choro de Sr Clak é apresentado como o momento de maior emoção por ele poder viver numa sociedade livre. Entretanto, a sua lágrima ultrapassa o sentido desejado pelo jornalista. Ela é o encontro entre o passado em seu corpo e o presente que não consegue esquecer. Nessa lágrima, nesse pequeno fragmento, encontram-se décadas de transformação de toda uma terra em ruínas. Sua lágrima conta a história de uma África do Sul que transformou muitos de seus filhos em vidas miseráveis ou arruinadas pela desolação. Ela desvia a atenção da narrativa continuísta que o jornalista faz da história de Sr Clak. No seu passo lento, em seu corpo envergado para o lado, a intensidade de um tempo de violência na história da África está sendo contada. Os acontecimentos que foram silenciados pela segregação racial, se manifestam no movimento de seu corpo e na lágrima que não consegue conter. Seu Clak carrega em seu próprio corpo não somente a liberdade alcançada através de muita luta, mas a história de opressão do sistema de segregação que enverga seu corpo para o lado e o faz não olhar os outros nos olhos. A segregação está toda em seu caminhar e na superfície de seu pequeno e frágil corpo. Sr Clak resistiu aos anos de violência e desolação, mas a um preço que não o deixa olhar a qualquer um no rosto. A seletividade do seu olhar lhe foi imposta.

O corpo – e tudo o que se refere ao corpo: alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft*: no corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados, assim como dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também se ligam e subitamente se exprimem, mas nele também se desligam, entram em luta, se apagam uns e outros e prosseguem seu insuperável conflito (FOUCAULT, 2000, p. 267).

A história se encontra comprimida no seu caminhar lento e no seu corpo envergado. Corpo que condensa os fragmentos da história e, ao mesmo tempo dissolve as lutas e os acabamentos de um tempo, do presente, da suposta finalidade. O corpo é o espaço da inscrição dos acontecimentos. A sua força ou fragilidade, a sua criação ou docilidade, se encontram na espessura de seus movimentos. Diante de uma matéria jornalística que procura salientar a continuidade da história no sentido que torna o presente dos sul-africanos livres de seu passado de violência, o corpo de Sr Clak desafia essa leitura. O seu corpo é marcado pela história e, ao mesmo tempo, arruinado por ela. A história não apresentada pelo jornalista, mas contada pelo corpo de Sr. Clak, não se



limita apenas ao movimento restrito e individual desse senhor. Ela ultrapassa as concepções finalistas e baseadas num sujeito doador de sentido.

A história contada pelo corpo desse senhor se assemelha com o ato de lembrar realizado por Dona Olinda. No caso dela, uma fotografia foi suficiente para disparar a construção – pequena e fragmentada – de uma imagem do bairro do Barreto. E no caso de Sr Clak, o seu corpo anuncia uma outra história que o jornalista não consegue alcançar. A preocupação por parte do jornalista é em estabelecer a história de Sr Clak na finalidade das comemorações festivas da África do Sul. Ela se transforma quando invade outros espaços que não foram pensados para ela anteriormente. A imagem não permanece a mesma quando acionada por diferentes campos do saber. Dependendo por onde se enveredar, ela se amplia ou se dissipa.

A história contada pelo seu corpo, e que escapa ao jornalista, ultrapassa os limites compostos pelo sujeito individual que narra ou escreve a história. Esse sujeito só se sobressai na interpretação do jornalista. As marcas inscritas na superfície do corpo de Sr Clak narram uma história que não está relacionada com uma finalidade do tempo histórico. A finalidade histórica se dissolve no corpo desse senhor. Os anos de luta dele e dos que ficaram pelo caminho se encontram na sua expressão mais dura e simples. São marcas difíceis de se dissipar e de esquecer. O seu corpo envergado para o lado dialetiza com o estampido que Dona Olinda ainda escuta por ter trabalhado na fábrica de tecidos. Duas imagens que, sobrepostas, tratam da memória que ultrapassa a sua configuração individual, na construção da narrativa. Enquanto Dona Olinda, num jogo com suas memórias, destaca a imagem de um bairro que começa a se esquecer de sua antiga fábrica, que hoje se tornou estorvo para o próprio bairro, Sr Clak, de forma silenciosa, desloca a interpretação de um jornalista que procura uma explicação exaustiva de sua liberdade. A construção da narrativa que pode tocar o histórico emerge de caminhos nem sempre esperados e determinados. A história de Sr Clak faz ouvir a terra e o sopro das vozes emudecidas do passado e que se encontram de algum modo, nas imagens de seu caminhar lento que são lançadas para o mundo. Ele resgata a imagem dessa terra e de suas vozes, não fazendo com que ela seja relegada ao esquecimento.

A interpretação elaborada pelo jornalista Régis Rosing segue, também, a construção de uma história num tempo homogêneo. Essa forma de conceber o tempo histórico cria o equívoco de considerar que a construção da história passa pelo processo de causalidade. A história é considerada no sentido linear, onde a sua preocupação é apresentar os acontecimentos do presente em continuidade com o passado. Ele destaca

somente o processo visível do fim do *apartheid*, e do esforço de um povo que busca construir uma nova imagem para a África do Sul. Foram décadas de transformação de pessoas em sombras. E é a presença de um senhor de oitenta anos com o seu corpo envergado para o lado, com o olhar que não consegue se distanciar dos seus passos no chão, que uma outra história emerge para dialetizar com a narrativa do jornalista. Uma história que não é aguardada por essa narrativa que se preocupa somente com a informação. Essa outra história contada pelo corpo desse senhor cria uma fratura na interpretação continuísta do jornalista. Ela abre o tempo homogêneo da qual a construção da informação não consegue se distanciar. Sr Clak traz comprimido em seu corpo, um tempo amplo de uma terra desolada que já viu de tudo que a violência e o descaso podem oferecer. A informação tenta apagar as marcas do passado inscritas no corpo desse senhor. Entretanto, no seu gesto, Sr Clak faz explodir o *continnum* da história jornalística (BENJAMIN, 1996, p. 230), abrindo-a a novas interpretações.

A informação tende a promover uma forma de esquecimento. Ela orienta a atenção do espectador – ou do leitor de um jornal, por exemplo – para aquilo que ela pretende, de antemão, retratar. E apresenta essa informação de forma rápida, não oferecendo muito tempo para que se percebam outras histórias no rastro de sua divulgação.

Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 56) esclarece sobre uma importante questão acerca do esquecimento com relação à narrativa histórica. Trata-se do movimento que ocorre na atualidade com relação à memória. É o problema que essa autora chama de “empresas da memória”. É o caso das celebrações que costumam acontecer com relação a um determinado evento do passado, normalmente relacionado à memória de sobreviventes do Holocausto. O que essa autora problematiza é que há nessas comemorações o perigo de fixação ao passado. Perigo igualmente encontrado com relação à historiografia que faz do passado vencedor um cortejo triunfal, como afirma Benjamin (1996, p. 225) em suas teses sobre a história. Gagnebin afirma que essa fixação é um risco que pode acarretar na perpetuação de ressentimentos, como também, no problema de não se oferecer atenção às exigências políticas e éticas do presente. É uma dificuldade de se viver e experimentar o presente. Essa perspectiva de enfatizar certos momentos da história acarreta numa perigosa idéia da continuidade histórica.

Os meios de comunicação de massa se tornaram uma forte influência da opinião pública na atualidade. Jornais, revistas, televisão, rádio, celulares – entre outros – disputam, todos os dias, a divulgação de uma nova informação que logo será apagada

dos noticiários. Os meios de comunicação de massa se tornaram os propagadores do saber no mundo contemporâneo. Walter Benjamin (1996, p. 203) já havia apontado para essa transformação – ou o início dela – na sociedade moderna. A informação começa, na modernidade, a tomar o lugar de antigas formas tradicionais de transmissão do conhecimento, como também, da forma de se contar a história. O que antes acontecia no núcleo familiar, passa agora para os anúncios da televisão, do rádio, da internet etc.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal da tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si” (BENJAMIN, 1996, p. 202-203).

Walter Benjamin destaca duas imagens fundamentais com relação à autoridade da narrativa. Os viajantes que trazem histórias das terras distantes e os antigos moradores locais que conhecem bem as suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1996, p. 198). Essas duas imagens formaram diferentes escolas de narradores. As histórias eram comunicadas de geração para geração. Para Benjamin, a informação decretou o declínio dessa forma de comunicação baseada na socialização direta. E o que entra em declínio também, com as novas formas de comunicação, principalmente com a informação, é a experiência (*Erfahrung*) que era tecida nas socializações diretas. Tanto as histórias que vinham de longe trazidas pelos viajantes, quanto às histórias que eram transmitidas pelos mais velhos, que conheciam as suas tradições locais, se fundiam numa transmissão em que estavam envolvidas as presenças do narrador e de seu ouvinte. Aquele que ouvia a história ia incorporando-a em sua vida. Ela construía uma experiência. A informação mudou essa imagem.

Com sua necessidade de verificação imediata, a informação não produz um conteúdo que seja durável. A sua notícia resiste apenas até que uma outra nota seja qualificada como nova urgência. Quando elas tomam a cena dos jornais – e outros meios de comunicação – uma infindável variedade de explicações sobre o seu tema já é apresentada ao espectador. Em alguns casos as matérias já são divulgadas com a opinião de especialistas. Tudo é explicado exaustivamente, para um consumo rápido. Tanto a história que vinha de longe e que era transmitida pelo viajante no momento de sua chegada em casa, com as pessoas ao seu redor, quanto as histórias que eram repetidas na

hora em que íamos dormir, foram distanciadas pela informação rápida, espetacular e massificada.

Walter Benjamin (1996, p. 165) discutiu acerca das transformações ocorridas com a imagem no momento em que as obras de arte começaram a ser reproduzidas por meios técnicos. Na modernidade há a aceleração na forma como as imagens artísticas podem ser apresentadas às massas. O que antes estava restrito a um pequeno público, e possuía um valor de culto, com a possibilidade da reprodução técnica, o valor expositivo alcança um público cada vez maior. Os objetos reproduzidos tomam dimensões amplas na sua divulgação. A fotografia começou a lançar para o segundo plano o valor de culto, e o cinema, com toda a sua aparelhagem e novas técnicas de montagem, transformaram a forma como se apresenta a história. A imagem alcança um público cada vez maior e diferente. Nesse jogo, Benjamin vislumbrou a possibilidade crítica que a reprodução técnica no início do século XX poderia alcançar. Para Benjamin (1996, p. 168) a reprodução técnica de uma obra de arte alcança um espaço a que o original – um quadro, por exemplo – não poderia chegar.

Entretanto, a imagem também seguiu caminhos na imprensa voltada para a sua espetacularização. Guy Debord (1931-1994), em seu livro “A Sociedade do Espetáculo” retrata a utilização pela mídia de imagens e informações com a intenção de promover o espetáculo<sup>9</sup>. Para Debord, não é a imagem que é o espetáculo, mas ela é a mediadora dessa construção que transforma qualquer objeto em mercadoria para ser consumida. Para esse autor, a sociedade assiste passivamente a construção e destruição de ídolos com a mesma velocidade que as notícias são divulgadas.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real, um adereço decorativo. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante (DEBORD, 2003, p. 15).

Para Debord, a nossa sociedade transforma qualquer objeto em figura decorativa para ser assistida e consumida pelo maior número de pessoas possíveis. Esses objetos

---

<sup>9</sup> É importante destacar que a visão de Guy Debord da sociedade é influenciada pelo marxismo. Entretanto, essa concepção não invalida a questão de que, na sociedade contemporânea, há uma forte tendência a espetacularizar a imagem.

são transformados pelos meios de comunicação de massa. O que importa, na visão desse autor, é que o resultado final seja o espetáculo. Debord vislumbrou, nos anos 60 do século XX, algumas das transformações que a nossa sociedade passou com relação a influência da mídia e da informação. Para esse autor, o que teríamos por meio da avalanche midiática que se instaurou em todos os meios de comunicação, foi a falsificação do mundo e a substituição das vivências diretas dos homens pela condição de espectador, e pelo consumo passivo de imagens (FRIDMAN, 2000, p. 24). O que Debord vislumbrou foi o imperativo das imagens nos meios de comunicação e o retraimento da crítica frente à informação rápida.

Os meios de divulgação da imagem foram multiplicados e ampliados no decorrer do século XX. Enquanto para Guy Debord a reprodução técnica estaria somente restrita à falsificação de experiências e a sua substituição pelo consumo passivo de imagens pelas massas, para Benjamin, a reprodução técnica possibilita a democratização da imagem. Estas duas vertentes caminham juntas. Há uma tendência a espetacularizar a imagem informativa, ao mesmo tempo, um maior número de pessoas possuem acesso à informação. Mais ainda, elas próprias podem participar do processo de criação.

Entretanto, não se pode abandonar a idéia de que a imagem, as voltas com o jogo midiático e relacionada a propaganda, ainda está fortemente presa por uma construção a serviço do espetáculo. Durante o jogo entre Itália e Alemanha na última Eurocopa (UEFA), realizada na Polônia e na Ucrânia no mês de junho de 2012, uma imagem criou uma tensão entre os jornalistas. Logo após a comemoração do primeiro gol da Itália, uma imagem surge na tela da televisão mostrando a torcedora alemã com apenas uma lágrima que corre pelo seu rosto<sup>10</sup>. Esta imagem correu os noticiários do Brasil e do mundo. Ela foi comentada em muitos programas esportivos por especialistas da área e rapidamente se tornava, nos programas, o símbolo da desilusão por parte de toda uma torcida. A bela imagem de uma única lágrima que rola pelo rosto da torcedora após o gol do time adversário foi repetida inúmeras vezes. Acelerava-se o movimento do jogador no momento do gol, utilizava-se da câmera lenta para enfatizar a única lágrima da torcedora. Novas formas de olhar o mesmo objeto sendo reproduzido para o mundo.

No programa “Redação” do canal SportTV, no mesmo dia, essa imagem foi considerada pelo jornalista Renato Maurício Prado como a mais importante imagem da Eurocopa até aquele momento. Ela era o resumo do sentimento do torcedor no exato

---

<sup>10</sup> [http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas\\_noticias/2012/06/120630\\_lagrimas\\_eurocopa\\_pai\\_rn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas_noticias/2012/06/120630_lagrimas_eurocopa_pai_rn.shtml)

instante de decepção. Uma lenta lágrima que corre pelo rosto, causada pelo gol do adversário.

Entretanto, três dias após o jogo, a torcedora veio a público para divulgar que a imagem era falsa. Após o jogo, ao retornar para o hotel em que estava hospedada, ela passou por momento de celebridade. Muitos a reconheceram como a torcedora que chorou após o gol do adversário. Ela informou que realmente se emocionou, mas não foi no momento do gol, e sim, na hora do hino alemão. As imagens da Eurocopa eram de responsabilidade dos próprios organizadores. Eles é que liberavam essas imagens para as redes de TV. A torcedora procurou um grupo de TV alemã e denunciou a montagem. Um pedido de desculpas foi emitido por parte dos organizadores, mas nenhuma justificativa pela montagem foi realizada.

O que é positivo nessa construção com a imagem da lágrima da torcedora foi a possibilidade de constatar todo o despreparo da imprensa. Seja no Brasil ou no mundo, a imagem não foi questionada ou investigada antecipadamente. Somente se comentou o acontecido com a torcedora. Nenhuma pesquisa foi realizada. Apenas destacavam – e com entusiasmo – a beleza da imagem, pois se tratava da captura de uma emoção no momento exato em que ela aconteceu. A imagem em tempo real. Mas, na verdade, se tratava da imagem a serviço do espetáculo.

No programa “Redação” do SportTV, o jornalista Renato Maurício Prado se desculpa pelo fato de ter considerado a imagem da torcedora como verdadeira. Ele destaca a falta de ética dos responsáveis pela divulgação da imagem. Entretanto, não amplia a discussão para a questão dos meios de comunicação não averiguarem a veracidade da informação. A falsificação da imagem para a mediação do espetáculo. Uma única lágrima colocou em questão o trabalho da informação jornalística. Somente essa lágrima que, em câmera lenta corre do rosto da torcedora, arruinou opiniões, certezas e convicções da informação jornalística.

O que importa na imagem relacionada à informação é que a sua mensagem seja absorvida de imediato. A informação só possui o seu valor para um grande público enquanto ela é uma novidade. Todos os dias, os diferentes meios de comunicação estampam em suas principais matérias essas novidades. É uma busca constante de notícias. São informações que nos chegam dos lugares mais díspares.

Outra forte tendência à espetacularização dos objetos são os inúmeros programas televisivos que focam as suas notícias na vida de artistas famosos. Existem programações voltadas exclusivamente para o trabalho com esse tipo de notícias.

Produzem histórias sobre a vida e o cotidiano de pessoas famosas. O namoro com certa atriz que terminou; o casal principal da novela que começou a namorar na vida real; um ator que anda esquecido do público e vai ao programa reivindicar o fato de já ter sido famoso. Enfim, trata-se de uma avalanche de informação sobre artistas e celebridades que passam a povoar toda a programação. Benjamin (1996, p. 183) afirmou que “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito a ser filmado”. Esse direito foi reivindicado por uma boa parte dos indivíduos na sociedade contemporânea. Mas ao invés de buscarem uma forma de discussão sobre questões importantes para a sociedade, esses anônimos buscam alcançar um minuto de fama. Mesmo que, no próximo minuto, outros já tenham tomado o lugar.

Entretanto, mesmo passando por momentos em que pode ser aprisionada pelo espetáculo, a imagem enquanto construção do pensamento alcança tempos e espaços que não foram determinados para ela de antemão. Um simples aparelho telefônico registra uma imagem qualquer que pode rapidamente ser lançada na internet. De nossa casa, sentados em nossas poltronas, podemos assistir pela televisão imagens de todo o mundo. Em 2001, as torres do *World Trade Center*, no coração da cidade de Nova York, foram destruídas pelo impacto de dois aviões. Após a batida do primeiro avião as imagens começaram a ser transmitidas para o mundo. Alguns minutos depois, o segundo avião se choca com a segunda torre. Tudo é transmitido pela televisão. As pessoas correndo pelas ruas, especulações sobre o que se tinha acontecido, as cinzas espalhadas pela cidade. Assistimos a escrita da história pela imagem televisiva.

A filosofia de Walter Benjamin nos oferece instrumentos para pensarmos nas imagens além da sua utilização por uma sociedade do espetáculo. Na sociedade do espetáculo as imagens estão a serviço de uma informação que, a cada dia, se transforma em mercadorias para serem consumidas. Todo e qualquer objeto pode ser transformado em material para o consumo imediato pelo espectador. De forma rápida um objeto, numa página de jornal, pode ser substituído por novas imagens, onde as primeiras são logo jogadas ao esquecimento.

É por motivos assim, que uma atenção deve ser dada às imagens que são produzidas pelos meios de comunicação, e que são oferecidas como história. Ao invés de tomar as imagens como um objeto finalizado para a história, considerá-la uma construção sempre aberta a novas interpretações é importante para o historiador. O acabamento da história cria uma falsa imagem de que os objetos não precisam ser revisitados. Eles já estariam enterrados no ontem. Ao mesmo tempo, é preciso estar

atento as histórias que estão sendo vinculadas as nossas necessidades pelos meios de comunicação, pois são eles que possuem a atual chave de acesso ao conhecimento. Uma atenção que busque arrancar as imagens de seu contexto para que elas apresentem novos sentidos ao pesquisador. As imagens nos possibilitam ter acesso a um conhecimento que parecia perdido. O valor monadológico conferido aos objetos históricos possibilita diferentes relações entre esses objetos e, com isso, novos contextos podem emergir dessa relação. Retornar aos objetos produzidos pela informação, pela fotografia, pelo cinema etc., arrancá-los de seus confortáveis espaços para colocá-los numa nova linha de leitura, é uma tarefa atenta a ser realizada. A imagem pode estar vinculada à criação e utilização por uma indústria que visa o consumo e o espetáculo. Mas, ainda assim, ela pode também garantir um novo olhar para antigas e persistentes questões que nos cercam. Afinal de contas, uma senhora de noventa e dois anos de idade, com uma fotografia na mão, lembrou fragmentos da história de uma fábrica e sua importância para a vida social de um bairro. E o senhor que caminhava livremente pelas ruas de sua cidade trazia, silenciosamente em seu corpo, outras histórias que a interpretação de um jornalista não conseguiu alcançar.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem. “Ao cair da noite as mulheres se reúnem ao lado da fonte, à porta da cidade, para buscar água em grandes cântaros” – só depois de ter achado essas palavras é que surgiu, da vivência superdeslumbrante, a imagem com firmes mossas e profundas sombras (BENJAMIN, 2000a, 203).

Vik Muniz é artista plástico. As suas obras de arte são construídas com os mais inusitados materiais. Chocolate derretido, brinquedos em miniatura, açúcar, pasta de amendoim, areia, fios velhos – entre tantos outros materiais – são incorporados em suas fotografias. Entretanto, Vik Muniz se apropria de coisas sujas e rasgadas que se encontram no lixo. Os restos e os detritos de materiais que vão parar nas lixeiras são peças que se transformam em belíssimas imagens na mão desse artista. Logo depois de construídas, essas imagens são fotografadas e se tornam quadros. Vik Muniz dá vida ao lixo e transforma-o em arte.

Assistindo ao final do desfile das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro<sup>11</sup>, exatamente onde acontece a dispersão das agremiações, Vik Muniz observa os componentes das escolas se desfazem das fantasias e dos adereços que contaram uma história na avenida. Muitos integrantes vão largando as fantasias pelo caminho. Os *garis* reúnem os restos dessas fantasias e as colocam no caminhão de lixo. Do lixo, onde elas se encontram descartadas, nascem novas formas, cores e sentidos na arte de Vik Muniz. Elas contam novas histórias.

No documentário “Lixo Extraordinário” Vik Muniz conta que, após ser baleado em São Paulo, resolveu ir para os Estados Unidos tentar a vida. Lá, trabalhou num supermercado realizando os mais diversos serviços. Um desses serviços era separar o material que se encontrava nas lixeiras do supermercado. Vik trabalhava com coleta seletiva do lixo, e dessa coleta de materiais, nasceram as suas primeiras imagens que se transformaram em fotografias. Desde então, não parou mais de alternar entre os diversos tipos de materiais que são retirados das lixeiras das ruas da cidade, que ele mesmo sai a procura.

---

<sup>11</sup> Cf. “Lixo Extraordinário” (2010). Documentário sobre o artista plástico Vik Muniz e o seu trabalho realizado no lixão de Gramacho, localizado na cidade de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.

Algumas de suas fotografias atualizam importantes quadros. Narciso de Michelangelo continua olhando o reflexo de sua imagem no lago, mas agora, a sua imagem é construída com sucatas. Carrinhos de mão, botijões de gás, caixas e ferros contorcidos formam a imagem de Narciso que não parece se importar e continua olhando o seu reflexo no lago. Vida nova para as sucatas que foram incorporadas à beleza de Narciso. Dos canaviais da ilha caribenha de São Cristovam, surgiram belas imagens de crianças, filhas dos trabalhadores desses canaviais. Uma coisa lhe chamou atenção nessa visita à ilha caribenha. As crianças brincavam com uma energia vibrante que não fazia parte mais da fisionomia dos adultos que trabalhavam nos canaviais. Alguma coisa acontecia entre a infância e a vida adulta que ia dissolvendo o sorriso do rosto, deixando o olhar preso em desolação, como afirma Muniz. Resolveu, então, criar as imagens das crianças com o material que resulta do trabalho final com a cana. Seus retratos foram criados com açúcar. Arte que procura construir uma imagem da docilidade da infância que vai se esvaindo com o tempo dedicado ao trabalho no canavial.

Vik Muniz realiza um movimento perspicaz na construção de suas imagens que pode ser relacionado ao trabalho do pensamento de Walter Benjamin com relação à filosofia da história. Benjamin nos convida a darmos atenção aos cacos e fragmentos com os quais nos deparamos no cotidiano. Ao invés de observarmos os grandes feitos e acontecimentos, Benjamin nos incita ao gesto de acolhimento aos objetos considerados menores e sem importância para a historiografia oficial.

E foi com o pensamento de olhar as coisas menores para a história que a pesquisa se orientou. Prestar atenção algumas construções com imagens vinculadas nos meios de comunicação, que alinham a sua informação de valor explicativo e imediato, à narrativa histórica oficial continuista e teleológica. Buscamos apresentar que Walter Benjamin propõe um outro olhar para essas imagens. Ao mesmo tempo em que estão a serviço de um consumo por parte do espectador, as imagens vinculadas nos meios de comunicação podem apresentar outras histórias que não estão restritas a sua apresentação inicial. A historiografia oficial procura elaborar uma história que confirme a continuidade e a causalidade entre os acontecimentos. É essa intenção de completude da história que Benjamin propõe operarmos por desvios. A atenção ao objeto de estudo do historiador, o seu manuseio calmo e paciente, faz com que a vitalidade existente nesse objeto oriente o olhar para questões que, presas numa intencionalidade, são lançadas ao esquecimento. Podemos comparar esse gesto de respeito ao objeto

pesquisado numa imagem importante para Benjamin: trata-se da imagem do *coleccionador*. Aquele que coleciona um tipo de objeto sabe oferecer o respeito necessário a cada peça que possui em sua coleção. Ele conhece a história de suas peças, mas, ao mesmo tempo, sabe também apresentar a história de como conseguiu o seu objeto. As histórias se misturam em cada objeto da coleção. É importante também destacar que esses objetos, em muitos casos, são colocados uns ao lado dos outros, de forma que, para um bom observador, essa disposição também apresenta uma história descontínua entre as peças. Não são todas as coleções que possuem essas características. Ao observarmos uma coleção é comum criarmos uma seqüência lógica e contínua entre os objetos. Entretanto, é possível realizar essa leitura de que cada objeto do colecionar carrega a sua história, a história de como foi conquistada para a coleção e, ainda, a história que pode contar com a sua aproximação de outros objetos da coleção. A imagem do colecionador pode ser aproximada da fisionomia do historiador materialista no trabalho de Walter Benjamin.

Mas existe também uma outra imagem que pode ser aproximada da figura do historiador. Trata-se da imagem da *infância*. Na infância, as crianças brincam com os mais diversos tipos de objetos. Compramos brinquedos caríssimos e de última geração para elas se deliciarem com essa nova tecnologia. Entretanto, volta e meia, elas brincam com cabides, potes, canetas, enfim, qualquer material que chegue ao seu alcance é logo colocado num processo de transformação que se desvia do seu uso principal. As crianças atualizam os objetos. Elas constroem novas cadeias de significados para materiais mais dispares. Um objeto na mão da criança pode ser lançado ao chão, levado à boca, batido de forma repetitiva contra uma superfície, enfim, esses objetos não permanecem os mesmos. Eles ganham novas funções nas brincadeiras infantis. Com giz de cera nas mãos, elas partem atrás das paredes para criarem as suas artes. O menor espaço é experienciado de forma intensa. São mundos e histórias que elas podem criar no minúsculo espaço da poltrona da sala. E o tempo da brincadeira não se reduz à homogeneidade das horas e dos minutos. Ele se dilui na intensidade de suas brincadeiras. Esse jogo de se apropriar de qualquer objeto e quebrar o seu significado transformando-o em tantas outras coisas, oferece uma outra imagem para o historiador. Não aceitar de imediato as coisas e questionar o espaço em que elas se encontram, é a tarefa crítica do historiador materialista. O crítico procura destruir a linearidade da história e se apropriar dos seus detritos. Ele caminha sem a pretensão de querer tudo resolver e abarcar, atento ao movimento da historiografia que encera os acontecimentos

numa continuidade aditiva e finalista da história. A imagem da infância nos oferece a metáfora necessária para pensarmos a atenção que o historiador materialista deve ter na relação com a narrativa oficial. Existe uma audácia nas atitudes que a criança realiza com os objetos que, para Benjamin, pode ser reaproveitada pelo crítico. Na infância a criança atualiza os seus objetos. E no movimento destrutivo que realiza, outras histórias podem emergir daí.

Ao invés de se dedicar ao discurso que procura realizar uma história cada vez mais completa, tomando o passado como definitivamente acabado, Walter Benjamin nos convida a uma atenção para a incompletude do passado e a sua possibilidade de salvação no presente. Estar atento é direcionar o olhar para onde os tropeços e as falhas do discurso oficial da história acontecem. É acolher não somente aquilo que é apresentado nas imagens que nos chegam de todo o mundo todos os dias. Essas imagens prontas e carregadas de explicações. Mas pensar naquilo que está ali, invisível na imagem, mas que a velocidade de sua exposição não nos deixa captar de imediato. É estar atento ao gesto de caminhar de Sr. Clak que denuncia uma falsa liberdade anunciada pelo jornalista da televisão estrangeira. Com o seu caminhar lento e seu olhar que não consegue se desvencilhar do chão, Sr Clak opõe-se silenciosamente ao discurso de um jornalista que ressalta somente a sua liberdade. Sr Clak não está livre e seu corpo não o deixa esquecer isso.

Consideramos, então, nessa pesquisa, que o passado não está pronto e acabado. Há um inacabamento que nos lança, no presente, um aceno para o nosso acolhimento. Esse gesto quase passa despercebido em função de uma informação que se tornou produtiva de esquecimento. Enquanto uma matéria ganha espaço nas páginas nos jornais, outras são relegadas ao abandono e ao descaso. A informação imediata segue na direção da espetacularização de seus objetos. Transforma tudo em imagens para o nosso consumo. Numa outra oportunidade de pesquisa é preciso entender melhor a trama que envolve essa produção de esquecimento por parte da informação jornalística. É preciso colocar em questão a maior detentora da divulgação do conhecimento na sociedade contemporânea. É preciso borrar as suas firmes convicções.

Walter Benjamin nos deu importantes instrumentos para questionarmos a história continuísta, que defende a causalidade entre os acontecimentos como condições necessárias. Ele nos convida a darmos atenção a essa história linear para inserirmos nela uma quebra nas suas certezas e garantias. Olhar para o tempo histórico não como uma seqüência objetiva, mas como uma intensidade que coloca toda a responsabilidade nas

nossas atitudes no presente. É no presente que podemos acolher os sonhos não correspondidos do passado. É nesse presente, onde a profusão de imagens prontas se destaca diante dos olhos do observador, que Benjamin aponta para uma construção do pensamento por imagens. Imagens não acabadas e que procuram construir um retrato do instante aberta à interpretação. As imagens não estão restritas a representação de uma idéia. Elas são construídas por palavras que se encontram com o real e dele vai talhando os seus contornos. Na escrita, essa imagem ganha um espaço para ser apresentada. É na escrita que a imagem do senhor curvado pode ser apresentado contando uma história esquecida. Para Benjamin, o historiador tem um trabalho lento e paciente, que não se cansa de retornar por caminhos deferentes, ao seu ponto de partida.

Vik Muniz trabalhou com os coletores de material reciclável no lixão de Jardim Gramacho. Num trabalho coletivo, juntando material por material que era encontrado nos escombros abarrotados de lixos, esse artista construiu imagens referentes aos que ali trabalhavam. Ele transformou o corpo de alguns trabalhadores marcados pela sujeira, em imagens. Vik Muniz encontrou vida esquecida no trabalho árduo do lixão. Ele contou histórias de algumas dessas vidas que aprenderam a sobreviver coletando o que é descartado pela grande maioria de pessoas da cidade do Rio de Janeiro. O material recolhido do lixão, como a escrita, foi dando forma a uma imagem. Passagem do material para à idéia. Os simples trabalhadores que sujavam seus corpos no lixo para poderem tirar o seu sustento, viram seus corpos serem recriados numa imagem construída a partir de material que eles coletavam. Cada coletor de material reciclável foi presenteado com uma cópia de suas fotos. Uma das trabalhadoras que recebeu o quadro, o coloca na parede de sue quarto, se acomoda junto as crianças na cama e ficam ali, só observando.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ÁVILA, T. **Castelo interior ou moradas**. São Paulo: Paulos, 2005.

BENJAMIN, W. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. Hábitos e atenção: **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. Nápoles: **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. “O Caráter destrutivo”. In: **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. “O Narrador”. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. “Parque Central”. In: **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. “San Gimignano”. In: **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. “Sobre o Conceito da História”. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOLLE, W. “Alegoria, Imagens, Tableau”. In: NOVAES, A. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. “As Passagens de Walter Benjamin: um ensaio imagético”. In: SOUZA, S. J.; KRAMER, S. **Política, cidade, educação**: itinerários de Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009.

\_\_\_\_\_. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

- BORGES, V. P. **O que é história**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1993.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: **Ditos e escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FRIDMAN, L. C. **Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006
- \_\_\_\_\_. “Entre a Vida e a Morte”. In: OTTE, G.; SELDMAYER, S. e CORNELSEN, E. **Limiar e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HADOT, P. **O que é filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito: parte I**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006.

KONDER, L. "Benjamin e o Marxismo". In: SOUZA, S. J; KRAMER, S. **Política, cidade, educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009, p. 89.

LOWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, O. "A Rosa de Paracelso". In: NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. "Desejo de Evidência". In: NOVAES, A. **O desejo**. São Paulo: companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **História viajante: notações filosóficas**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MURICY, K. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MANUFATORA: **Boletim interno**, Niterói, ano 2, n. 18, jan. 1950. Gravura "Rainha do Manufatora Futebol Clube".

OTTE, G.; SELDMAYER, S. e CORNELSEN, E. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

PEIXOTO, N. B. "As Imagens e o Outro". In: NOVAES, A. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

\_\_\_\_\_. "Olhar Estrangeiro". In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PEIXOTO, M. R. Experiência vital e filosofia platônica. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PUC-RJ, 2004.

SELIGMANN-SILVA, M. Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, S. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

SOUZA, S. J; KRAMER, S. **Política, cidade, educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009.

VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.



VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos da psicologia histórica; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

**Sites:**

[http://bbc.co.uk/portuguese/ultimas\\_noticias/2012/06/120630\\_lagrimas\\_eurocop\\_a\\_pai\\_rn.shtml](http://bbc.co.uk/portuguese/ultimas_noticias/2012/06/120630_lagrimas_eurocop_a_pai_rn.shtml)

<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2010/06/africanos-recebem-brasileiros-com-alegria-e-simpatia.html>

<http://riotemporada.com.br/2010/resumo-da-invasao-do-complexo-do-alemao-pelo-estado-do-rio-de-janeiro/>

<http://tv.globo.com/platb/caldeiraodohuck-destaques/2010/12/11/a-voz-do-alemao/>