

2.Colecionar Fotografias

“Os objetos nunca se esgotam naquilo para que servem, e é neste excesso de presença que assumem sua significação de prestígio, que ‘designam’ não mais o mundo, mas o ser e a posição social de seu detentor”. Jean Baudrillard

Colecionamos sempre nós mesmos. Com esta frase, Baudrillard pôde sintetizar a personalidade de um colecionador. Uns poderão dizer que é uma personalidade narcísica, muito predominante em nossos tempos, onde somos todos colecionadores em potencial. Benjamin por sua vez, os classifica como pessoas de instinto tátil.

Ser colecionador está relacionado com a mentalidade do mundo moderno onde se quer dar conta da totalidade, nele habita um sentimento simbólico de posse deste mundo representado em cada elemento que coleciona. O colecionador retira o objeto de suas relações funcionais e utilitárias, sua coleção é um *sistema marginal*¹ onde cada objeto adquirido cobra o sentido de ser o objeto amado.

O colecionador é um alegorista da modernidade. Sua intenção é alegórica, pois ele se sente atraído pelos objetos abandonados e degradados que nada mais são que os fragmentos de uma grande cidade. As cidades expõem a ação corrosiva do tempo nos objetos: eles são desvalorizados e transformados em mercadorias. O recurso à alegoria, como descreve Leandro Konder, “nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida”.²

O verdadeiro objeto da alegoria é o esquecido, portanto, “decifrar a alegoria é remontar ao olvidado para salvá-lo do longo e cruel esquecimento”.³ Trata-se, para o colecionador, de redimir tudo aquilo que a modernização não

¹ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno, 2004, p.97.

² KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.36.

³ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p.118.

consegue mais aproveitar, “o eliminado, o improdutivo; objetos velhos, marginalizados e socialmente desprezados”.⁴

O colecionador habita as ruínas para preservar seu próprio eu intacto, o colecionador reflete-se nos objetos do qual possui como se a sua própria imagem fosse reproduzida quantas vezes são incorporadas à coleção um novo item que ele adquire. E esta relação é ainda mais intensa quando falamos de um colecionador de fotografias.

Vivendo num mundo em que a sociedade se encontra dominada pela mercadoria, o colecionador reconhece o seu material como coisas naufragadas e por isso ele reúne objetos que saíram de circulação e que não tem mais sentido como valores de uso. Colecionar objetos que já não são úteis é salvá-los e redimi-los, é uma atividade governada pela categoria da *completude*, segundo Benjamin, “uma tentativa de superar o fato totalmente irracional de seu *estar-aqui-à-mão* meramente pela sua ordenação em um sistema histórico; a coleção, que ele próprio criou. Para o verdadeiro colecionador cada um dos itens desse sistema se torna uma enciclopédia de todo o conhecimento de uma época.”⁵ Salvar os objetos é salvar a si próprio.

No ensaio *Desempacotando minha biblioteca*, o ato de colecionar livros aos olhos de Benjamin se caracteriza por uma paixão que coloca o colecionador constantemente em contato com o caos das lembranças. “Assim”, ele diz, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”.⁶

A lembrança reaparece para o colecionador que revira o passado, como “uma imagem em flash, no agora do reconhecimento para sacudir o coletivo adormecido em seu *despertar* político. A apresentação do objeto histórico dentro de um campo de forças carregado de passado e presente que produz eletricidade política em um *flash luminoso* de verdade é a imagem dialética”.⁷ O olhar sobre estes objetos só se torna político, quando o colecionador “os expulsa de sua contextualidade quotidiana, que torna invisível sua essência de ruína”.⁸ O

⁴ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.134.

⁵ Apud BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.288.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*. Em: *Obras Escolhidas (v. II)*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.228.

⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.265.

⁸ ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.32.

coleccionador deve, portanto, arrancar o objeto destas conexões repressivas, em que estão mudos, para então, nos contarem as lembranças; as histórias do sofrimento neles sedimentado. “Este processo” escreve Benjamin, “é apenas um dique contra a maré da água viva de recordações que chega rolando na direção de todo coleccionador ocupado com o que é seu. De fato, toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças”.⁹

Fotografias são objetos históricos e seu sentido é uma construção realizada pelo coleccionador que proporciona o encontro do passado com o presente. O coleccionador é o único capaz de pensar e de discernir a temporalidade do objeto encontrado e atribuir uma vitalidade significativa a estas imagens que jazem mortas, esquecidas e soterradas pelo excesso de matéria produzido pela modernidade:

“Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.¹⁰

Benjamin tinha a convicção de que a realidade solicitava e justificava os ofícios destrutivos, porém também construtivos de um coleccionador. Susan Sontag escreve que ele tinha esta convicção, pois, “num mundo prestes a tornar-se um vasto garimpo a céu aberto” será o coleccionador quem irá se transformar nesta pessoa engajada e que irá realizar um “consciencioso trabalho de salvamento”.¹¹ E o ofício de garimpar as lembranças é árduo, pois segundo Benjamin, poderia fazer

⁹ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Em: *Obras Escolhidas* (v. II). São Paulo: Brasiliense, 2000, p.228.

¹⁰ Apud MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.218.

¹¹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.91.

com que o “choque do resgate do passado fosse tão destrutivo que, no exato momento [do encontro], forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido”.¹²

Colecionadores enquanto fisiognomistas do mundo das coisas “se tornam intérpretes do destino”¹³, escreve Benjamin. As coisas morrem; mas renascem sob o olhar destrutivo porém amoroso do colecionador. E este olhar, é a essência da melancolia caracterizada pela lealdade com relação às coisas, fidelidade ao rejeitado e ao “erotismo do objeto”¹⁴ que os atrai ao seu encontro.

Os colecionadores são melancólicos. Konder nos fala que melancolia e alegoria se apóiam uma na outra e somente nos damos conta que somos melancólicos porque só alegoricamente conseguimos lidar com objetos cuja universalidade nos escapa. Ele cita Benjamin ao dizer que “o objeto se torna alegórico sob o véu da melancolia”¹⁵ e é essa a postura melancólica que o colecionador enquanto historiador deve assumir pois, somente através da espera, meditação e contemplação é que ele irá extrair de cada objeto o mundo material que o rodeia para em seguida salvá-lo.

O colecionador possui personalidade de caráter destrutivo porque ele só se interessa por objetos descontextualizados, por coisas mortas; e os reagrupa segundo uma ordem que só para ele vale. Para Rouanet, ele é o único capaz de reunir objetos descartados e que perderam valor de troca e valor de uso. “A tarefa do colecionador”, escreve ele, “é a transfiguração das coisas. Seu trabalho é um trabalho de Sísifo, retirar das coisas, pela posse, seu caráter de mercadoria. Mas em vez de devolver-lhes o valor do uso, o colecionador lhes atribui um valor idiossincrático, determinado por seu interesse de conhecedor.”¹⁶

O colecionador retira os objetos de seu abandono e os faz renascer num novo sistema estabelecendo uma nova relação com a história. “Cada época, cada

¹²BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. Em: *Obras Escolhidas* (v. II). São Paulo: Brasiliense, 2000, p.105.

¹³BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Em: *Obras Escolhidas* (v. II). São Paulo: Brasiliense, 2000, p.228.

¹⁴ ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.30.

¹⁵ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.36.

¹⁶ ROUANET, Sergio Paulo. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/404.php>. Acesso em: 08. dez. 2008.

novo objeto histórico ‘*telescopiado pelo presente*’ em uma imagem dialética, é uma origem”,¹⁷ escreve Katia Muricy. O objeto encontrado e adquirido pelo colecionador é redimido assim como o seu passado. Ele emerge da extinção e seu sentido é construído nesta urgência inscrita no presente onde só o colecionador enquanto historiador materialista poderá fazer explodir a “continuidade homogênea de um tempo vazio”¹⁸ e construir este objeto histórico enquanto imagem dialética onde ontem, hoje e amanhã se encontram.

O colecionador sonha com um mundo melhor em que as coisas estarão libertas da obrigação de serem úteis. Ao serem resgatados, estes objetos estão mudos, subjugados, e só retomam seu potencial expressivo tornando-se legível ao olhar perscrutador do colecionador que os contempla em silêncio. Pois o colecionador é o único que possui “a felicidade do solitário”, ele fica “*tête à tête* com as coisas”¹⁹ e redimensiona o valor destas coisas antes desprezadas mas, marcadas por recordações.

É Rouanet quem nos descreve, sabiamente, o estado de espírito deste colecionador, pois para ele, é só através da melancolia que este consegue mergulhar nos objetos até se perder:

“[...] ele tem o poder de penetrar no objeto até que ele se revele, e até a morte do objeto, que coincide com essa revelação. [...] O olhar saturnino do melancólico verruma, incansavelmente, o coração das coisas. Toda a sabedoria do melancólico vem do abismo: ela é obtida pela imersão no mundo das coisas criadas. Desleal para com os homens, o melancólico é leal para com as coisas. Trai o mundo, por causa delas. É para salvá-las que as penetra com seu olhar, que as trespassa com sua ruminação”.²⁰

A fixação na singularidade de cada objeto se dá através do olhar melancólico daquele que busca. O colecionador tem a consciência de que “a

¹⁷ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.232.

¹⁸ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.214.

¹⁹ SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.186.

²⁰ ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.17.

realidade escapa como algo que se encontra em contínua formação”.²¹ Ele tem pressa em salvar esses objetos. Mas essa lealdade do melancólico também pode ser fatal, pois, para que ele possa salvá-los estes têm que deixar de existir. É quando o objeto cai em abandono.

Só mortas as coisas podem significar e elas se esquivam, escapam e o colecionador as perde porque elas se transformam constantemente em outras. “Nessa alegorização universal de tudo, ele acaba se perdendo a si próprio: também ele é alegorizado, e se transforma em mercadoria”.²² Este é o risco que o colecionador corre mas ele pressente as energias revolucionárias que transparecem neste objeto que jaz morto e sempre volta, por caminhos e desvios, para então libertá-lo de sua função e reintroduzi-lo numa nova ordem: a sua coleção.

Para Benjamin e para um colecionador, os objetos têm um destino. E, neste sentido, “o destino mais importante” é o encontro do colecionador com sua própria coleção. Ele escreve que, “para o colecionador autêntico a aquisição representa o seu renascimento. [...] Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo”.²³

Nós construímos nossa história a partir dos objetos descartados e o trabalho de todo caçador de restos deve, portanto, “revelar a partir de cada um destes *detritos* a época inteira em que cada objeto surgiu”.²⁴ São nestas matérias, nestes restos insignificantes, abandonados que esclarecemos a época que passou e o porvir, e é o colecionador quem irá instaurar, com sua aquisição, uma nova ordem histórica e temporal, “pautada por uma seqüência e por uma continuidade, na qual se possa inscrever o objeto, salvando-o”.²⁵

O gesto do colecionador é um gesto ético por excelência; é um toque que procura com a coleção, garantir a proteção do objeto para salvar e modificar a história. O colecionador tem amor pelas coisas, possuindo-as, ele se sente completo. Ele as quer privar do caráter de mercadoria retirando-as do contexto agressivo do valor. Para Benjamin a missão redentora por detrás do gesto de todo colecionador, não se resume apenas em buscar e conservar, mas o colecionador:

²¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p.120.

²² ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.130.

²³ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Em: *Obras Escolhidas (v. II)*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.229.

²⁴ SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.184.

²⁵ CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002, p.131.

“compraz-se a suscitar um mundo, não apenas longínquo e defunto, mas simultaneamente melhor; um mundo [...] onde as coisas são libertas do enfado de serem úteis”.²⁶

* * *

²⁶ CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002, p.127.

“Um objeto que revela a perda, a destruição, o desaparecimento de objetos. Não fala de si mesmo. Fala de outros. Incluirá os outros?”
Jaspers Johns

O colecionador é um flâneur e, portanto, detentor das significações de uma cidade. Ele conhece a cidade de perto e de longe, seu presente e seu passado; é o único que pode reconhecer o verdadeiro rosto surrealista que uma cidade possui. A paixão de um flâneur comporta um olhar salvador que é também um olhar alegórico e rememorativo; ele mantém uma relação de *empatia* com o mundo material enquanto caminha. Para ele há sempre algo que ainda não foi visto e descoberto. “O flâneur é um desenraizado, que pode ir a todos os lugares, mas não está *em casa* nem em sua própria cidade, já que, para ele ela é apenas um mostruário”.²⁷

O colecionador na sua *flanerie* pelas cidades sai em busca dos objetos frios e abandonados, ele é ocioso, um detetive que caça. Em função desta caça aos objetos, ele deve saber esperar mesmo estando em alerta permanente, pois todo acontecimento espera ser re-conhecido. Pierre Missac escreve em seu livro sobre Benjamin, sobre a importância de saber aprender a esperar: “Não se deve maltratar o tempo, mas sim convidá-lo para vir a si. Trata-se da sabedoria daquele que espera (*Erwartung*)”.²⁸

Como flâneur o colecionador deve saber como convidar o tempo e torná-lo seu aliado, pois quanto mais a vida é regulada administrativamente, tecnologicamente, mas as pessoas precisam saber o significado do que é esperar.

Caminhando e esperando, o colecionador vaga sem rumo pelas ruas embriagado pela sedução das lojas, feiras, dos bistrôs, dos anúncios publicitários e das esquinas. A *flanerie* o conduz para um labirinto onde o tempo desaparecido precisa ser redescoberto. Rouanet descreve que cada rua é para o flâneur:

“uma ladeira que desce em direção ao passado - o dele e o da cidade. No asfalto em que ele caminha, seus passos despertam

²⁷ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.97.

²⁸ MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.144.

ressonâncias surpreendentes. A embriaguez anestésica com que ele passeia pela cidade não se nutre apenas do que está sensorialmente sob seus olhos, mas se apropria, também, do saber contido nos dados mortos, como se eles fossem algo de experimentado e vivido”.²⁹

O colecionador e o flâneur são iluminados profanos. Caminhando e esperando, tentam abrir-se para os momentos de imprevisão da vida cotidiana. Eles depositam sua confiança no achado (*Einfall*)³⁰ como os surrealistas depositaram, pois estes objetos que esperam ser encontrados, são vasos recipientes de uma história da percepção e da sensibilidade.

Para os surrealistas, existe um sentido nas coisas do acaso e nas constelações de acontecimentos, no qual eles dão-lhe o nome de acaso objetivo (*hasard objectif*). Peter Burger na sua *Teoria da Vanguarda* descreve que este aspecto ideológico da interpretação surrealista do acaso “não reside na tentativa de dominar o extraordinário, mas na inclinação em ver nele um sentido objetivo”.³¹

Para o surrealismo, o mundo material na sua transitoriedade é cheio de significados por descobrir. E o interesse deste trapeiro surrealista – *persona* incorporada pelo colecionador - é flunar pelos recônditos de uma cidade onde “sempre estive orientado para achar belo o que os outros acham feio ou sem interesse e relevância: no bricabraque, nos antiquários e detritos urbanos”.³²

O surrealismo foi o último movimento romântico e o primeiro a conquistar as forças do êxtase e da embriaguez para uma revolução feita através dos objetos. Benjamin escreve sobre o propósito dos surrealistas em seu ensaio *O Surrealismo*:

“Breton foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que se revelam nas coisas antiquadas, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotos mais antigas, nos objetos que começam a sair de circulação, nos pianos de cauda, nos vestidos de cinco anos atrás, nos locais

²⁹ ROUANET, Sergio Paulo. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/404.php>. Acesso em: 08. dez. 2008.

³⁰ MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p.103.

³¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, p.114.

³² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.94.

mundanos de reunião que começam a sair de moda. De que maneira essas coisas se relacionam com a Revolução? – ninguém melhor do que esse autor para explicá-lo. De que modo a miséria, não apenas a social, mas também a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes reverterem em niilismo revolucionário – os videntes e visionários surrealistas foram os primeiros a percebê-lo”.³³

O surrealismo opta pelas coisas oprimidas e pelos direitos de uma realidade marginal e não oficial. Eles foram os primeiros a dar significado ao insignificante. Só os surrealistas se permitiram olhar os restos despejados pela burguesia na grande cidade e Benjamin atribui a eles esta capacidade de perceber nos objetos mudos, fora do lugar e fora da moda “a via para uma nova realidade e para um novo olhar dirigido ao passado: um olhar político”.³⁴ A tarefa destes artistas era encontrar a expressão destes objetos enquanto imagens de desejo e salvá-los das ruínas da modernidade.

O colecionador é surrealista quando caminha pelas cidades à espera do acaso. Ele está alerta, pronto para lançar seu olhar melancólico e ético sobre as coisas abandonadas para expulsar a utilidade cotidiana nelas depositada. O encontro com o acaso e com o achado é seu gesto revolucionário de “renovar o velho mundo”,³⁵ pois, só os objetos descartados possuem um potencial crítico e é só através deles (re) encontra-se esperança na utopia.

O colecionador que resgata o velho e o traz de volta à vida, desperta o desejo utópico que jaz adormecido dentro dos objetos e de si próprio. Seu olhar alegórico e sua aspiração surrealista de *re-encantamento do mundo* o redime da decadência da modernidade e o coloca face a face com um novo tempo.

Em um ensaio intitulado *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?* Jeane Marie Gagnebin se pergunta por que Benjamin dava tanta importância aos detalhes, aos objetos e aos costumes cotidianos, “às coisas

³³ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. Em: *Obras Escolhidas* (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1996, p.25.

³⁴ ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.31.

³⁵ Apud SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.91.

pequenas que passam despercebidas de tão familiares que são”,³⁶ e também importância aos restos, daquilo que, geralmente, é rejeitado como detrito. O esforço de Benjamin enquanto historiador materialista (e colecionador) ao dar importância aos resquícios é não deixar a memória escapar, ele quer zelar pela sua conservação. Ele quer se reapropriar desses fragmentos de história que jazem esquecidos e abandonados nos objetos para poder transformar o presente. Mas nada garante, diz ela, o sucesso da empresa benjaminiana, pois “é possível que o presente seja incapaz de reencontrar a parcela do passado e que permaneça imerso no esquecimento. O passado pode ser salvo, mas pode também ser novamente perdido”.³⁷

O colecionador – como arqueólogo de coisas - é o único que poderá escavar a realidade a fim de resgatar o passado, pois, só ele tem a capacidade de ouvir a voz dos acontecimentos esquecidos que, no presente, gritam por redenção. Benjamin não preconiza com essa missão, um retorno ao passado, mas “um desvio pelo passado em direção a um futuro novo”.³⁸

Mas o passado não se entrega de imediato ao olhar, há um processo de espera, meditativo e reflexivo onde ele envia sinais cifrados; ele acena de longe e só se pode “aproveitar a riqueza das energias humanas nele contido se formos capazes de agir, no presente, com genuína paixão libertadora”.³⁹

Cada acontecimento do passado espera por ser re-conhecido; “sua descoberta é só uma questão de perseverança e de habilidade”.⁴⁰ A intenção ética descrita por Benjamin é fazer com que estes *fisiognomistas dos objetos* voltem seus olhos para o passado esquecido e recuperem as energias libertadoras neles contidas numa tentativa de encontrar o testemunho de algo que possa ter validade no presente para só então agir e construir um futuro diferente. Pois, “a solução do

³⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Porque um mundo todo nos detalhes do cotidiano?”. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>. Acesso em: 08.dez.2008.

³⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.63.

³⁸ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.46.

³⁹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.105.

⁴⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.54.

enigma do nosso porvir depende, de algum modo, da compreensão do nosso ponto de partida”.⁴¹

A tarefa do colecionador enquanto materialista histórico é, com o encontro do achado, dinamitar o *continuum* da história e construir na sua coleção objetos históricos que se relacionem entre si como uma “constelação de passado e presente politicamente explosiva como um flash de relâmpago de verdade”.⁴² Esta é a missão política e revolucionária de cada coleção.

Quantas lembranças não retornam à memória uma vez nos tenhamos apaixonado e nos aproximado destes objetos históricos...

“Bem-aventurado o colecionador! [...] Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para ele – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é que ele vive dentro delas”.⁴³

* * *

⁴¹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.43.

⁴² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.265, p.289.

⁴³ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca, Em: *Obras Escolhidas (v. II)*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.23.

“O que era, o que será e o que é – tudo isto já não está irredutivelmente separado; o tempo, na medida em que é encarado como eterno retorno, possui um caráter flutuante, leve, dançante: o que há de ser já foi, e o passado é simultaneamente também futuro, no agora está também o tempo todo, na medida em que é o agora repetido até o infinito.” Eugen Fink

A fotografia aparece no pensamento benjaminiano na condição de objeto histórico. “O objeto histórico é entendido”, escreve Katia Muricy, “como uma construção do historiador que proporciona o encontro do passado com a atualidade”.⁴⁴ As fotografias que se derramam sobre nós na modernidade são recebidas como se fossem folhas desprezíveis, desprovidas de caráter aurático, então, para descobri-las, há de se recuar no tempo para encontrá-las. “Podemos recortá-las de jornais, rasgá-las, jogá-las fora. Nossa práxis com a maré fotográfica que nos inunda faz crer que podemos fazer delas e com elas o que bem entendermos”,⁴⁵ escreveu Vilém Flusser na sua *Filosofia da Caixa Preta*.

Gershom Scholem escreve que um dos traços mais marcantes do pensamento metafísico de Benjamin é se dedicar a fotografia como objeto de reflexão filosófica: “o que constitui a particularidade de seu talento é o modo como seu olhar revela em cada objeto uma dignidade própria, uma aura filosófica própria, cuja descrição emprega seus esforços”.⁴⁶ Em *Infância em Berlim*, Benjamin compara os mecanismos da memória com a fotografia, ele observa que a força dos instantâneos consiste em estarmos “nós mesmos no centro destas estranhas imagens, mas que isto provém do fato de que estes instantes de iluminação súbita são, ao mesmo tempo, instante do estar-fora-de-nós”.⁴⁷

Na produção de uma foto, se mesclam e se cruzam a atividade do lembrar e a atividade do esquecer; tudo acontece como se a temporalidade das coisas fizesse ecoar um mundo para quem as olha. Fotografias são “escrituras da

⁴⁴ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.226.

⁴⁵ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.55.

⁴⁶ Apud PALHARES, Taísa H. P. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p.25.

⁴⁷ Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.83.

superfície do mundo”,⁴⁸ espelhos dotados de memória onde podemos alojar nossos sonhos de eternidade. Brassai diz que foi no desejo imemorial de deter o instante, de arrancá-lo do fluxo da duração a fim de fixá-lo para sempre numa espécie de tempo eterno que Proust encontrou nas fotografias sua melhor aliada.⁴⁹ Benjamin divide com Proust a mesma convicção de que o passado comporta elementos inacabados e que aguarda uma vida posterior onde será salvo. “Essas ressurreições da memória como Proust as define”, escreveu Benjamin, “referem-se em sua obra, ao passado individual e dependem de um acaso providencial”.⁵⁰ Segundo ele, Proust tenta esboçar “um novo método dialético de historiografia”, pois, ele quer “trazer à tona um saber ainda não consciente do passado, sendo que a produção do saber tem a estrutura do despertar, e que o despertar é o caso exemplar do lembrar-se”.⁵¹

A fotografia encontrada por acaso tem esta força de *tingir* o passado diante dos nossos olhos, nos ferindo e nos despertando deste sonho coletivo de modernidade. Só o colecionador, que ainda tem a esperança de utopia, consegue perceber estas energias revolucionárias emitidas pelas fotografias abandonadas.

Proust era um colecionador e atribuiu durante toda a sua vida importância à posse de uma fotografia. Para ele uma foto era o instantâneo de duração de uma pessoa, um duplo vivo que resta quando ela morre. Diz ele: “O grande fato que convém tentar pensar não é que as fotografias [...] parecem nos fazer crer que a pessoa continua ali, o grande fato que convém tentar pensar é o contrário: é que ela não está mais”.⁵²

Destas pessoas que não estão mais presentes, esperar pelo acaso poderá nos colocar - através da melancolia inerente a toda recordação - frente a frente com um fantasma, ou com os fantasmas do passado, como aqueles que assombram o narrador da *Recherche* que, quando retorna à casa da avó, a encontrando, sem que sua presença tenha sido notada:

“Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ela

⁴⁸ SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.184.

⁴⁹ BRASSAI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.16.

⁵⁰ Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.62.

⁵¹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.321.

⁵² BRASSAI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.98.

ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que jamais tornará a ver. O que mecanicamente se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia!”⁵³

As fotografias nos cercam, elas estão onipresentes e nos fornecem um testemunho da vida e da morte. A fotografia é um testemunho material do já-morto, onde tudo aparece e desaparece. Poderíamos chamar esta experiência de experiência alegórica muito bem exemplificada por Barthes onde, para ele, é só a partir do momento que nos descobrimos produtos da operação de ser fotografados e que nos tornamos *todo-imagem*, nos tornamos simultaneamente, a morte em pessoa. A visão alegórica benjaminiana é esta sensibilidade aguçada de perceber a vida existente na morte, pois para ele, há que se aniquilar as coisas para ressuscitá-las e em seguida, construir um novo saber. Fotografar é este desejo de eternidade e a tentativa de conservá-lo através de uma imagem, o passado que está em vias de desaparecer. Preservar o morto no papel. Por que guardamos fotografias com tanto esmero?

Fotografar e ser fotografado é também participar da nossa mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade, “porque toda foto é a testemunha da dissolução implacável do tempo”.⁵⁴ A fotografia capta o instante, prende e congela a presença como imagem da simultaneidade daquilo que foi e daquilo que é também:

“uma afirmação de integridade sem falha do real que restitui sobre uma superfície continua o traço ou o rastro de tudo o que o olhar apanha em um piscar de olhos. A imagem fotográfica não é só um troféu, a amostragem de um pedaço da realidade, mas também um documento que

⁵³ PROUST, Marcel. *No Caminho de Guermantes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 126-7.

⁵⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.26.

dá testemunho de sua unidade na qualidade *do-que-estava-aqui-em-dado-momento*”.⁵⁵

Tanto Proust e depois Barthes acreditavam que a fotografia é um acontecimento pois ela é a única que no agora da conhecibilidade, ao olharmos a imagem, nos permite materializar o retorno do morto. Ela é o espelho que realiza o jogo da memória e carrega consigo, numa folha, “todas as potencialidades de um ser”.⁵⁶

O acontecimento fotográfico é também este impenetrável, pois, nos permite realizar o encontro com o que foi expresso mecanicamente, mas também, nos mostra a impossibilidade dessa presença no real. O escândalo da fotografia, escreve Barthes, “é a certeza do *isto-foi* que se vincula à imagem, o *ser* fotografado como *sendo-passado*, eternizado pelo meio que o captou como *ser-destinado-à-morte*”.⁵⁷

Mas, o que distingue uma fotografia das demais? Como encontrar a expressão de uma fotografia no meio de tantos objetos descartados e abandonados?

O colecionador-melancólico que flana na ociosidade pelas cidades à espera do acaso deve aspirar a uma “desmedida entrega e benevolência para com os objetos”,⁵⁸ pois, ele sabe que toda fotografia enquanto objeto histórico, ao ser achada, contém não somente a morte como também a promessa de felicidade. Na busca, o colecionador deve lançar seu olhar alegórico sobre as coisas para através do encontro com uma foto, encontrar a si mesmo e o futuro que jaz nestas imagens do passado.

“Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta à sua graça ou à sua desgraça. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe da significação que lhe foi

⁵⁵ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.119.

⁵⁶ BRASSÄI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.96.

⁵⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.198.

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.63.

atribuída pelo alegorista. Este a coloca dentro dele e chega até seu fundo: isto não é uma realidade psicológica, mas sim ontológica. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através dela o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave do domínio de um saber oculto e, como emblema desse saber, ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria”.⁵⁹

Deixar que determinadas fotos nos *aconteçam* é retribuir-lhes o olhar e conseqüentemente, restaurar-lhes sua aura. Estas fotos que encontramos e que nos *acontecem*, devem nos ferir e mortificar justamente por não sabermos sua razão de ser. “Uma foto só se torna surpreendente”, escreve Barthes, “a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada”⁶⁰ e o por que ela se encontra ali abandonada a espera de um olhar que as salve.

Encontrar uma foto é perceber que elas estavam nos olhando no momento do encontro e que nós podemos reconhecer as afinidades neste instante de verdade. Encontrar uma foto é restaurar a experiência aurática através do olhar melancólico sobre o mundo das coisas, pois “todo achado historiográfico é um olhar correspondido que atravessa as eras, é o reencontro de um futuro que o passado sonhara e que somente o nosso próprio sonho de futuro permite vislumbrar”.⁶¹

Se “os achados para as crianças equivalem às vitórias para os adultos”,⁶² como escreve Benjamin em *Infância em Berlim*, é porque no culto destas coisas antiquadas ou desvalorizadas irá se manifestar uma superposição de épocas e é quando o tempo se entrecruza. O colecionador, habitante de um mundo entulhado de objetos descartados, será o primeiro a perceber com o seu olhar infantil que uma fotografia esquecida reivindica para si o *status* de objeto encontrado e, portanto, dotado de aura, porque mesmo sendo um artefato ou *souvenir* (folhas que passam de mão em mão)⁶³ ela é também relíquia profana deste homem que ao

⁵⁹ Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.40.

⁶⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.42 e 43.

⁶¹ LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? Em: BARRINECHEA, Miguel Angel (org). *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 27.

⁶² BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. Em: *Obras Escolhidas (v. II)*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.137.

⁶³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.45.

procurá-la nos restos da modernidade faz-se deste objeto “inventário de seu passado como um conjunto de bens mortos ou de lembranças de experiências mortas”.⁶⁴

A dignidade da fotografia consiste em deixar de ser somente uma folha contendo a reprodução do real para se transformar nesta imagem capaz de nos mostrar a interação do envelhecimento com a lembrança. A dignidade da fotografia consiste em nos mostrar a facticidade da existência, ela é o “inventário da nossa mortalidade”.⁶⁵

O olhar alegórico do colecionador vê a sua vida a partir da morte destes objetos e a história que poderia ter sido e não foi. Ele ruma suas perdas constantemente e sua angústia é como salvar estas imagens da destruição para poder salvar seu próprio futuro do abandono.

Barthes tem razão ao afirmar que com uma fotografia, entramos na *morte crua*⁶⁶, pois, o espanto que toda fotografia nos causa é colocar-nos sempre de frente com a questão fundamental: por que razão vivo aqui e agora? Mais do que qualquer outra arte, ele diz, “a fotografia estabelece uma presença imediata no mundo – uma co-presença; mas essa presença não é apenas de caráter político, ela é também de ordem metafísica”.⁶⁷

A fotografia encontrada é um objeto aurático, ela é um certificado de presença, mas, também da ausência e é própria desta imagem fotográfica uma dilatação temporal onde vemos a morte no futuro (o *distante* no próximo). O achado fotográfico é um acontecimento único pois nos faz conjecturar sobre o futuro esquecido dentro de nós mesmos. “Toda fotografia é esta catástrofe, pois há nela um esmagamento do tempo, isto está morto e isto vai morrer”,⁶⁸ conclui Barthes.

* * *

⁶⁴ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.132.

⁶⁵ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.85.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.103.

⁶⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.95.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.107.

*“O mundo esquece tanto que
nem sequer dá pela falta do
que esqueceu.”
José Saramago*

Assim como o colecionador, o fotógrafo está ligado a um sentido do passado. Quando está a fotografar, ele caça, brinca, joga; seu gesto *ludens* visa driblar as intenções escondidas nos personagens e objetos. O fazer fotográfico é uma série de saltos “tigrinos no passado”, o mesmo salto que “sob o céu aberto da história, é o dialético”.⁶⁹

A máquina como instrumento transforma a percepção. Ela não sabe que o presente contém elementos do passado e que está também prenhe de um porvir, a máquina fotográfica é o intermédio pelo qual o pensamento do fotógrafo irá:

“procurar a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás”.⁷⁰

Na imagem produzida, inscreve-se no instante, o encontro do outrora e do agora. Produz-se então a imagem dialética, que é, segundo Katia Muricy, ambivalente: “é sonho e despertar, o arcaico e o atual”. É tarefa do fotógrafo enquanto historiador (fotógrafos são intérpretes do sentido de história) dialetizar essa relação do ontem com o hoje, transformando a imagem em conhecimento do tempo. “Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização”,⁷¹ continua Katia.

⁶⁹ KOTHE, Flavio R. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p.113.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.94.

⁷¹ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.219.

Os fotógrafos agem, sua tarefa é *estar lá* e mostrar o que outros olhos não vêem. Ele é a versão *armada* do solitário caminhante que perscruta, percorre os detalhes do inferno urbano. Como colecionador de fragmentos imagéticos, ele é um “errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”⁷² onde as coisas jazem à espera da empatia do olhar para serem descobertas, libertas e imobilizadas. O misterioso para ele é que as coisas não cessam de aparecer.

O fotógrafo é um flâneur que na sua melancolia acha o mundo pitoresco e “suas imagens são novos olhos que se abrem para o mundo”,⁷³ diria Proust. Pelos *olhos* da máquina fotográfica passamos a perceber coisas que nos escampam a olhos *nus*. Através da fotografia descortina-se uma outra temporalidade, percebemo-nos ao mesmo tempo em que percebemos a época em que vivemos. Benjamin escreve a respeito do contraste temporal que a experiência de olhar (e ser olhado por) uma fotografia impõe ao pequeno Kafka, constrangido ao ser fotografado num cenário tropical:

“Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes a ‘pobre e breve infância’ concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. O menino de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.”⁷⁴

⁷² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.70.

⁷³ BRASSÄI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.85.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. Em: *Obras Escolhidas* (v.I). São Paulo: Brasiliense, 1996, p.144.

Benjamin descreve nesta fotografia um Kafka tímido e triste, vestido com uma roupa apertada, extravagante, onde se fantasiar para fazer uma foto era comum nos estúdios de época. A fotografia é este suporte das lembranças do passado onde vemos nosso outrora no agora. A fotografia, mesmo com todo constrangimento imposto ao fotografado, neste caso particular, o que foi feito ao pequeno Kafka (com o cenário exagerado, seu olhar culpado e triste para a lente) é a única capaz de no presente, ao ser reencontrada, salvar as perdas irrecuperáveis da infância. Benjamin continua comentando esta imagem no seu ensaio sobre fotografia:

“O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança”.⁷⁵

A fotografia enquanto suporte dialético do próximo e do distante restaura a experiência aurática. O que se coloca no centro desta experiência é a empatia trocada entre o olhar do fotógrafo e as coisas fotografadas que o cercam e que ele irá capturar neste espaço contaminado de tempo e de memória.

Mas como se dá a restauração da experiência aurática através da imagem fotográfica? Será que o fotógrafo tem dificuldade em realizar este encontro com as coisas? De devolver-lhes o olhar?

Benjamin enfatiza a importância da distância para a constituição desta experiência. A fotografia é o exemplo perfeito da dialética do próximo e do distante próprio da experiência aurática. O fotógrafo espreita os rastros dos acontecimentos para capturá-los em imagens que irão dialetizar a temporalidade, e neste agora onde o instante é tensionado, ele pisca os olhos, clica na tentativa de reconciliar o ver com o não-ver, o agora com o outrora. Ele espera e se dá conta da presença de uma coisa e percebe que esta coisa o olha de volta. A fotografia se

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.98.

apodera das coisas transitórias e nos faz ver e “ouvir” o murmurar de um passado que aguarda a salvação. As coisas que o fotógrafo ouve, vê e congela no instantâneo, o vêem tanto quanto ele as vê. Ele traz à luz o passado assim como a aura:

“É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. ‘A perceptibilidade é uma atenção’, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura.”⁷⁶

Fotografar é restaurar a experiência aurática através de uma imagem que evoca a memória perdida. Fotografias achadas são como as *correspondances* baudelairianas que reaparecem, “elevam-se da bruma quente das lágrimas de nostalgia”.⁷⁷ Fotografias achadas enquanto objetos de percepção têm a aura agrupada em torno de si. Só encontra uma imagem quem acredita estar sendo olhado pelas pessoas nelas fotografadas e encontrará nestes olhares o olhar familiar que para Baudelaire é um olhar carregado de distância, pois este “que não constituiu família, dotou a palavra familiar de uma textura impregnada de promessas e renúncias”.⁷⁸

Ao observar uma fotografia, nossa atenção não encara apenas as marcas de um passado que ficam “gravadas na superfície, mas, principalmente, os vestígios de futuro que carregam consigo”.⁷⁹ Uma fotografia achada nos evoca semelhanças, ela possui uma distinção, uma peculiaridade, é o testemunho do porvir impresso no presente. No ensaio *A doutrina das semelhanças*, Benjamin

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Em: *Obras Escolhidas* (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989, p.139.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Em: *Obras Escolhidas* (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989, p.133.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Em: *Obras Escolhidas* (v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989, p.142.

⁷⁹ JAGUARIBE, Beatriz, LISSOVSKY, Mauricio. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. Em: *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.43.

observa como é difícil e veloz a percepção das semelhanças, assim como também é veloz a percepção da temporalidade contida numa imagem.

“Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros.”⁸⁰

Para perceber a aura é preciso estar atento. E só a percebemos neste instante de reconhecimento e de afinidade entre estes dois momentos temporais distintos (mas também parecidos) que vêm à tona por causa da retribuição de olhares. Benjamin continua:

“As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rostos – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina.”⁸¹

A experiência aurática persistirá se conseguir encontrar refúgio no silêncio do rosto humano fotografado, pois é ali que ela nos acena pela última vez - no meio de toda esta maré fotográfica -, “na expressão fugaz de um rosto”.⁸² A aura será preservada nos rostos estampados em fotografias esquecidas, anônimas ou familiares, pois só estas fotografias têm o poder de nos “olhar *diretamente* nos olhos”.⁸³

Só reencontra a aura - e consequentemente o tempo perdido – aquele que possui olhar sonhador e quem através da percepção deste acaso dialético, se deixa

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.110.

⁸¹ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.109.

⁸² SANTOS, Laymert Garcia dos. Da aura. Em: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.101.

⁸³ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.122.

ser encarado por estas fotos cujos rostos estão pálidos e cuja presença está congelada num instante de abandono. Encará-los neste *flash de verdade* não é somente recuperar o passado através de uma rememoração restauradora, mas também, encontrar neste instante, traços de um passado esquecido que emergem e se reúnem em torno de uma foto. Se utilizar da imagem para resgatar um passado que está prestes a desaparecer é tornar possível não só o reencontro com a aura, como também a promessa de felicidade para então, ver o mundo com novos olhos.

Nossa capacidade de ressuscitar este passado é a mesma de preservá-lo e só uma fotografia é capaz de permitir que as lembranças deste passado mudo “fale com voz própria, com toda a sua complexidade insolúvel”⁸⁴, e nos revele a promessa de felicidade esquecida e da construção de um novo futuro.

Os retratos fotográficos ao mesmo tempo em que nos olham e nos mostram, preservam o testemunho do inexprimível. Ressuscitar os traços de um passado que está mudo através do acontecimento fotográfico, nos remete também a experiência da aura em Proust, que segundo Benjamin, “as imagens sediadas na memória involuntária proustiana, tendem se agrupar em torno de um objeto de percepção”.⁸⁵ Fotografias são objetos de percepção e elas reaparecem quando há o reconhecimento das semelhanças entre o rosto fotografado e a memória daquele que o observa, ali será o lugar onde os rastros inconscientes do passado serão *magicamente reativados*. Essas imagens achadas são exemplares, pois seu encontro tem a característica de ser irrepetível e de fazer ecoar um mundo, uma vida inteira, um reencontro. São imagens auráticas, que para Proust seria “assim como a aparição da aura em geral, não se repetem, escapam da lembrança quem procura incorporá-las”.⁸⁶ Estas reminiscências que surgem no reconhecimento entre o objeto encontrado e a memória daquele que encontra forçam, escreve ele, “nossas narinas a respirar o ar de lugares, contudo, distantes,... nossa pessoa inteira... tropeçando entre eles e os lugares presentes, no aturdimento de uma incerteza”.⁸⁷

Neste trabalho de encontrar uma imagem que irá salvar o passado do esquecimento (as lembranças podem também ser incômodas), a rememoração é

⁸⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.92.

⁸⁵ SANTOS, Laymert Garcia dos. Da aura. Em: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.93.

⁸⁶ SANTOS, Laymert Garcia dos. Da aura. Em: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.93.

⁸⁷ Apud BRASSÁI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.154.

importante não apenas para libertar o presente como também para libertar aquilo que poderia ter acontecido, ou seja, liberar todo potencial irrealizado:

“Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”.⁸⁸

A grandeza desta experiência de busca, que é o que caracteriza a empreitada da *Recherche* proustiana, escreve Jeane Marie, é nos conduzir neste grande cemitério “onde caminhamos de túmulo em túmulo, de um eu ao um outro eu”, é também ousar entregar-nos pelo “viés da memória involuntária, à dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e do esquecimento”.⁸⁹

Na dinâmica deste percurso quase infinito que fazemos e nos esforçamos para encontrar e lembrar (*Erinnerung*), a memória involuntariamente vai recolhendo os grãos de areia dispersos do passado para oferecê-los à atenção do presente não como provas de um passado malgrado mas para realizar uma poesia da memória no futuro próximo. Por isso que para Benjamin, a memória é o meio daquilo que vivemos, assim como:

“a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.94 e 95.

⁸⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.79 e 86.

entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador”.⁹⁰

A máquina fotográfica é o instrumento, a escavadeira pelo qual a imagem - e por sua vez também o pensamento - do fotógrafo irá materializar e desenterrar os vestígios da temporalidade perante o olhar. A espera para captar neste instante do encontro o *relâmpago* onde fulgura presente e passado simultaneamente, restaura a experiência daquilo que supostamente estaria perdido e que agora irá se conservar na lembrança daquele que olha, é olhado e rememora. Esse agora capturado é a imagem, o instante do despertar, “o raio que interrompe o tempo homogêneo e vazio, e mediante o qual as esperanças, as promessas malogradas podem ser salvas, justicadas”.⁹¹

Cada imagem fotografada surge enquanto um ato de justiça para libertar o passado da frustração de *não-ter-sido*. A imagem rastreada pelo fotógrafo nestes espaços epifânicos das cidades surge no presente como a profecia de um futuro que será continuidade do passado. A imagem fotografada perdida e depois salva restaura a dignidade das promessas feitas. A imagem salva rende, dialetiza, restaura a experiência aurática através do encontro entre aquilo que foi e o que será:

“A imagem dialética é uma imagem relampejante. Assim como a imagem que relampeja, deve ser fixada no instante em que é reconhecida... o mesmo deve ocorrer com o passado. A salvação que se realiza dessa forma, e apenas dessa forma, só pode ser obtida pela percepção do que se perde, além de qualquer perspectiva de salvação”.⁹²

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. Em: *Obras Escolhidas* (v. II). São Paulo: Brasiliense, 2000, p.239.

⁹¹ PALHARES, Taisa H.P. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p.25.

⁹² ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.100.

*“Todas as coisas do mundo
conduzem a um encontro.”*

Jorge Luis Borges

Na sua *Pequena História da Fotografia*, Benjamin fala que as primeiras fotografias possuem aura enquanto as fotografias da geração seguinte a perdeu. Depois, ele escreve que o fim da aura será compensado pela emancipação de novas técnicas de reprodução e mais adiante, sugere que o fim da aura também se constata pela incapacidade das pessoas nas grandes cidades de retribuírem o olhar. Benjamin ora analisa o declínio da aura “de modo negativo ora em um tom predominantemente melancólico”.⁹³

Muitos autores escrevem que o declínio da aura para Benjamin se apresenta em suas obras como uma questão em conflito. Todos concordam, no entanto, que, para ele, a decadência está relacionada com a experiência de uma geração diante de radicais transformações sociais e técnicas e também com o desejo do homem moderno de fazer com que *as coisas se aproximem*. Mas há uma ambigüidade no pensamento de Benjamin diante da perda da aura. Se, com a modernização da vida a perda se dá porque a aproximação do homem versus obra de arte se torna ainda mais difícil, é com as fotografias que ele encontrará um problema, pois, ironicamente, mesmo sendo imagens técnicas e fruto da modernidade as fotografias são os únicos objetos que poderão democratizar o olhar. São nelas que a temporalidade irá se condensar fazendo com que o instante seja capturado e a experiência aurática, por sua vez, restaurada. Mas, como instaurar a experiência do novo num mundo sombrio?

Colecionadores, assim como os fotógrafos, são alegoristas. Eles se utilizam do procedimento alegórico para cultuar o passado que está em vias de desaparecer e com isso, salvar as imagens fotográficas do esquecimento. Através de imagens fotografadas e colecionadas, ambos procuram no presente, se aproximar dos ecos do passado e da poesia de um futuro que poderia ter sido ou de um futuro por vir.

O fotógrafo persegue, caça e encontra imagens que possuem novas representações do histórico, ele certifica no papel fotográfico a presença de uma

⁹³ PALHARES, Taisa H. Pascale. *Aura. A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006, p.12.

ausência. Já com o colecionador, as imagens vão ao seu encontro. Ele as imobiliza em seu *círculo mágico* da coleção, salvando-as do abandono e do esquecimento. Ele cria uma enciclopédia de experiência.

Com a modernização e a racionalização da vida há uma tendência ao nivelamento do comportamento e da percepção do mundo das coisas, fotógrafo e colecionador irão restaurar a experiência do espaço e do tempo, acolhendo as fotografias como registros do tempo e conservação da presença da aura. Aura enquanto restauração da experiência num espaço-tempo que se encontra em pura transformação. Posto que tudo aquilo que é conservado numa imagem só pode ser feito através da percepção de alguma perda, serão os colecionadores e fotógrafos os guardiões na modernidade, deste instante único que ironicamente, aparece, desaparece e reaparece de um *novos* modo.

Como *intérpretes e interlocutores do destino*, fotógrafos assim como os colecionadores, dialetizam o encontro com a aura na luz da imagem fotográfica que “se esforça para sair da sombra” e se fixar em nossa memória. Mas, afinal, “o que é a aura?” – pergunta-se Benjamin no seu ensaio sobre fotografia:

“[Aura] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante e a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho”.⁹⁴

Será o colecionador quem através da posse de uma fotografia abandonada, fará com que esta imagem percebida à distância esteja mais próxima de nós e a história com isso, tenha a possibilidade de se renovar. A percepção da aura se faz dentro de um tempo que se achava perdido. E este tempo está *inscrito* no objeto, no caso, na fotografia. O fotógrafo *descreve* a experiência através da imagem que faz, o colecionador as recupera do esquecimento no momento do encontro. Ele

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Em: *Obras Escolhidas (v. I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.101.

percebe a aura nestas fotografias perdidas e as tornam *medium* para lidar com o caos das lembranças num mundo que nos insiste a esquecer.

Perceber a aura é reconhecer e receber as coisas e “re-conhecer é re-produzir; mas re-encontrar não é encontrar de novo aquele mesmo tempo, [...] re-encontrar é encontrar outra vez a primeira vez, é encontrar esta vez como primeira vez – a cada vez”.⁹⁵

Benjamin resume bem a paixão do colecionador. Para ele, colecionar é uma tentativa de ordenar e de superar o caráter irracional da existência através da integração de um objeto marcado pelas lembranças em um sistema histórico novo que ele mesmo cria. A coleção é, para Benjamin, “uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da *proximidade*, a mais resumida”.⁹⁶

É o colecionador alegorista e *fisiognomista* do mundo das coisas quem irá ao socorro destas fotos perdidas. Ele irá, sob o olhar da melancolia, perceber que o passado ali registrado e abandonado é aquilo que é só que de um modo diferente e não aquilo que *gostaríamos que tivesse sido*. Colecionar imagens é restaurar o sentido do tempo que parecia estar perdido:

“Para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o topos hyperouranios, que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em uma tábua de salvação, e a

⁹⁵ SANTOS, Laymert Garcia dos. Da aura. Em: *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.155.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. O colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.239.

peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos.”⁹⁷

O colecionador irá reconhecer a fotografia que está envolta em sombras e névoas e irá, através da aquisição, estabelecer a *paz dialética* com o mundo para então poder apreender a temporalidade e a materialidade em que se vive. Para isso, ele irá profanar os objetos encontrados – as fotografias – ou seja, libertá-las de sua utilidade (da necessidade de terem ‘algo a dizer’) e em seguida criar sua coleção.

Estas imagens despertam naquele que as encontra, o sentido de história enquanto *tarefa nunca concluída*, pois o esquecimento não é o destino natural destas imagens e sim seu reencontro com o olhar daquele que escava o acontecido e liberta o futuro das promessas e apelos contidos no passado. Para Benjamin, o colecionador - assim como o fotógrafo – são os únicos que conseguem lançar um olhar sonhador, incomparável sobre o objeto, pois eles possuem:

“um olhar que vê mais e enxerga diferente coisas do que o olhar do proprietário, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. Entretanto, o modo como este olhar se depara com o objeto deve ser presentificado de maneira ainda mais aguda através de uma outra consideração. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível.”⁹⁸

Há nestes objetos, nestas imagens encontradas uma correspondência de olhares, organizar uma coleção é perceber e valorizar a experiência aurática das coisas. O valor de culto que o colecionador deposita nestas coisas encontradas, nestas *velharias* é irreverente, é o mesmo valor que o alegórico deposita na ruína das coisas antiquadas e desvalorizadas, pois para ambos, são nestes objetos que a superposição de épocas irá se manifestar. História e tempo se concentram nestes objetos e é no encontro do colecionador com uma fotografia que o *continuum* da

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. O colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.239.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. O colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.241.

história salta aos seus olhos, é neste presente que o colecionador deverá perceber as semelhanças de passado e futuro, as mesmas semelhanças temporais que sentimos e estabelecemos ao vermos uma pessoa estranha ao passar por nós e a quem julgamos conhecer seu rosto de algum lugar:

“O valor de culto” escreve Benjamin, “não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. [...] O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”.⁹⁹

Justo por serem fotos antigas, esquecidas e, principalmente, perdidas é que estas possuem a capacidade e a condição poética de restaurar nossas lembranças e a experiência aurática, pois são as únicas que nos retribuem o olhar e nos dão a chance de despertar para o “deslumbramento da verdade”¹⁰⁰ que o futuro perdido ecoa no presente. É no olvidado que reencontramos o valor das coisas para justificarmos nosso entendimento do presente.

Encontrar, no presente, com o rosto estampado em uma foto que estava perdida é encontrar verdadeiramente com si próprio. É o instante onde, segundo Katia Muricy, “a verdade é capturada e onde se mostra o fato histórico como um campo de forças polarizadas. Neste instante, inaugura-se um outro tempo, ou, mais precisamente, determina-se uma origem em relação ao que vem antes e o que vem depois.”¹⁰¹

Ao dar-se conta da marcha do mundo, da degradação das coisas e dos desencontros causados pela experiência com a modernidade, o colecionador ao mesmo tempo em que reúne seus objetos e os salva do desaparecimento num mar de mercadorias desvalorizadas, medita sobre a morte e sobre a ruína do tempo. Ele quer, na verdade, salvar o (seu) passado, modificar a (sua) história e restaurar aquilo que foi destruído pelo esquecimento. A fotografia encontrada estabelece

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em: *Obras Escolhidas* (v.I). São Paulo: Brasiliense, 1996, p.174.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.114.

¹⁰¹ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 229.

uma origem, que é esta relação radical e original com o tempo perdido – ela faz a ligação entre passado, presente e futuro.

O futuro, para o espírito alegorista de um colecionador, não é “uma projeção abstrata, a finalidade de um processo”, como escreve Katia, “mas a construção de cada época simultânea e fundamentalmente ligada à retomada do passado. Portanto, a cada época constrói-se simultaneamente passado e futuro – cada época é origem, na perspectiva do historiador materialista. O passado não é irrecuperável”.¹⁰²

Na 3ª *Tese sobre a história*, Benjamin escreve: “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para história”.¹⁰³ O futuro deixa de ser projeção abstrata e inconcluso, para no presente, desviar-se rumo ao passado e construir uma outra história. Nada está perdido, tudo está prestes a ser reencontrado...

A imagem encontrada e salva pelo colecionador, possui uma *força messiânica* pois nos mostra que quanto mais remoto o passado, mais elástico o futuro. E cabe ao encontro com a fotografia, sermos despertados para aquilo que poderia ter sido e não foi, mas também sermos tocados pela possibilidade de acabar o inacabado.

“As imagens [da infância], muitas vezes, nos fazem correr este risco sentimental, justamente por isso elas também produzem uma vacina eficaz. Sua beleza não surge da saudade, mas da lucidez, do ‘discernimento’ que compreende a ‘impossibilidade não contingente e autobiográfica, mas sim necessária e social, da volta do passado’”.¹⁰⁴

Corresponder passado e presente através de uma imagem dialética encontrada no abandono das coisas é fazer o testemunho dos desejos esquecidos e esperar secretamente este *despertar* para agir e construir um outro (novo) futuro.

¹⁰² MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 232.

¹⁰³ Apud LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.54.

¹⁰⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 81.

O futuro que fora sonhado. “Todas essas velharias” [uma coleção] “têm um valor moral”,¹⁰⁵ diria Baudelaire.

O espanto diante do abandono destas imagens descartadas é a evidência material da fantasmagoria do progresso que transforma as cidades, as casas, as lembranças e as vidas das pessoas em um cemitério de experiências desencantadas que se recusa dialetizar o passado no presente. Cabe ao colecionador ter o olhar melancólico e a *força messiânica* de, no ato de encontrar uma fotografia, assumir esta tarefa de *intérprete* dos sonhos apaixonados do passado.

Ao ver estas imagens, despertamos para um novo tempo e para uma nova história. Tornar estas coisas presentes é acolhê-las no nosso espaço. “Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida”,¹⁰⁶ escreveu Benjamin. Estas imagens nos assaltam assim como nos assaltam as recordações provindas da *mémoire involontaire* e nos agarramos nestas *franças* do vivido atualizando o passado através do encontro com o acaso para que estas não caiam novamente no esquecimento. Há neste reencontro um momento de liberdade e de “visibilidade”, momento este onde as experiências e nossas lembranças sobre a felicidade e o amor serão evocadas e re-vistas.

Barthes escreve em um belo trecho do livro *Câmara Clara* que o que será abolido e abandonado com a foto que jaz esquecida e *apagada*, não é apenas o *papel* e a vida nele contida (a vida que foi ou que poderia ter sido), mas também o amor.

Reencontrar uma foto é restaurar não só a história, o tempo passado e a aura como também os sonhos perdidos e o amor.

“O que irá ser abolido com esta foto, que amarelece, empalidece, que se apaga e que um dia será deitada ao lixo, se não por mim – demasiado supersticioso para isso – pelo menos quando eu morrer? Não apenas a ‘vida’ (isto foi vivo, posado vivo diante da objetiva) mas também, por vezes, como dizer? o amor.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. O colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 237.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. O colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.240.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.105.

E Benjamin conclui:

“A felicidade só é concebível em termos do ar que respiramos, entre aqueles que viveram conosco”.¹⁰⁸

* * *

¹⁰⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.291.

“*Como a vida é
muda.*”
Carlos Drummond de
Andrade

Os objetos estão mudos. O toque do encontro do colecionador com o objeto não pode ser alheio ao entendimento da linguagem muda que emerge como eco do passado nesta matéria inanimada e esquecida. Ele reconhece sua impotência para reconhecer esta linguagem, mas se esforça para escutar sua presença e salvar o objeto.

Há na modernidade uma ditadura do presente gerando uma crise pela ausência de sonhos. Encontrar fotografias é escutar e entender as “combinações e rearranjos de sonhos”¹⁰⁹ que habitam nestas imagens enquanto vozes do passado. O colecionador tem que assumir-se como mensageiro e guardião, conservador destes tesouros e segredos de um passado submerso e desafiar o caráter destruidor do tempo e do esquecimento. Ele é o único capaz de encerrar a coleção no seu *círculo mágico*¹¹⁰ e produzir semelhanças temporais através do reconhecimento desta linguagem muda que a matéria emite. Ele é o único capaz de fazer a matéria “falar”.

O encontro com o objeto revela a origem que emerge do *vir-a-ser* e da extinção quebrando a linha do tempo. Num mundo em pedaços, o colecionador com sua intenção alegórica arranca o objeto do fluxo mercantil salvando estes pequenos estilhaços de história que estavam perdidos e dispersos para reuni-los em seguida.

“Na mesma medida em que a seta do tempo toma o lugar do ciclo, o tempo vai ficando cada vez mais homogêneo, tornando possível a sensação tão tipicamente moderna de um *avançar* em direção ao *progresso*. A atualidade tecnológica em que vivemos

¹⁰⁹ LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? Em: BARRINECHEA, Miguel Angel (org). *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 27.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Em: *Obras Escolhidas (v. II)*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.228.

teria, neste sentido, acelerado tanto a velocidade desse avançar que tornou presente e futuro indiscerníveis.”¹¹¹

As fotografias enquanto imagens dialéticas são objetos históricos e sua salvação e reconhecimento no tempo do agora (*Jetztzeit*) só pode ser entendido como o despertar de um sonho, interrompendo o ciclo moderno de tempo homogêneo e vazio para que se faça justiça às promessas do passado e às esperanças do futuro nelas contidas. As fotografias encontradas no “agora da conhecibilidade” são um *médium-de-reflexão* temporal.

Como explicar a legibilidade destas imagens? E o que elas têm a nos dizer?

Walter Benjamin escreve que “o índice histórico das imagens não diz apenas que elas pertencem a um determinado tempo, mas, sobretudo, que só se tornam legíveis num determinado tempo”.¹¹² E este tempo é o tempo do ato da salvação que é simultâneo ao tempo do reconhecimento da perda, pois “só é restaurado aquilo que foi destruído”.¹¹³ Com a fotografia que estava perdida e foi encontrada, salva-se e restaura-se o tempo perdido.

Para Willi Bolle, o que há por trás de toda “fisiognomia benjaminiana” é uma espécie de especulação de imagens e o que ele faz é um exame minucioso destas imagens que estão “prenhes de história” e de sonhos pois só através delas é possível “ler a mentalidade de uma época”¹¹⁴ que jaz soterrada sobre os escombros pesados da modernidade. O passado se une ao presente (ou se justapõe no presente) numa imagem que, como resultante deste encontro surge como profecia; são as imagens que nos revelam os signos de um futuro.

A intenção alegórica de restauração do tempo – iniciada pelo trabalho de busca do colecionador - indica uma transformação do presente tal que, “se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”.¹¹⁵ O encontro com estas imagens é o encontro involuntário com as recordações que a história insiste em nos apartar,

¹¹¹ LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. Em: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 56.

¹¹² Apud BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.33.

¹¹³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.14.

¹¹⁴ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.43.

¹¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.16.

pois, “a história” nos diz Barthes; “é histórica: só se constitui se a olharmos e, para a olharmos, temos de nos excluir dela”.¹¹⁶

É o colecionador quem vai procurar no fluxo dos acontecimentos e reconhecer que estas imagens são dialéticas e que elas estão congeladas no *tempo do agora* à espera que “a consciência do observador possa escapar à tirania da aparência de normalidade para refletir criticamente sobre o sentimento da realidade observada”.¹¹⁷ O colecionador, diria Benjamin, será o primeiro “a esfregar os olhos e reconhecer precisamente esse sonho como um sonho”¹¹⁸ e nos mostrar com o seu achado, que o passado não está definitivamente soterrado e concluído, mas que uma vez desperto, continua agindo sobre nós enquanto memória involuntária.

A fotografia achada irá revelar a coincidência extratemporal entre o passado e o presente que a felicidade das lembranças involuntárias nos revela. Ela irá nos mostrar a dialética do tempo onde tudo parecia estar parado:

“A imagem dialética é uma imagem relampejante. Assim como a imagem que relampeja, deve ser fixada no instante em que é reconhecida... o mesmo deve ocorrer com o passado. A salvação que se realiza dessa forma, e apenas dessa forma, só pode ser obtida pela percepção do que se perde, além de qualquer perspectiva de salvação”.¹¹⁹

O colecionador, assim como o historiador alegorista, vive numa temporalidade intensiva. Ele trabalha com os fragmentos, restos de um passado não para apropriar-se dele, mas, para construir um sentido que entrecruza na emergência do presente. É o passado que irá solicitar, no presente, este *encontro secreto* a fim de que ele próprio seja liberto. Há uma “prontidão dialética a espera de leitura”¹²⁰ e a verdade capturada neste encontro do colecionador com a

¹¹⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.75.

¹¹⁷ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.74.

¹¹⁸ Apud BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.312.

¹¹⁹ ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 682.

¹²⁰ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.227.

fotografia abandonada revela a origem: algo que emerge do *vir-a-ser* da extinção.¹²¹

A fotografia achada é uma imagem dialética onde o outrora se encontra com o agora e é o colecionador que na sua procura, ao encontrá-la, irá dialetizar este acontecimento. O colecionador na sua melancolia irá se confrontar com um mundo de coisas já mortas expressas nestas imagens onde o futuro está no presente assim como o passado inacabado: *o que poderia ter sido e não foi*, as esperanças e as promessas malogradas.

Mas, que sonhos latentes habitam estas imagens?

Nestas imagens, o futuro não é uma projeção abstrata e idealizada, mas a construção de uma época ligada ao passado, e é na força messiânica deste encontro realizado no presente pelo olhar melancólico do colecionador, que passado, presente e futuro irão se articular. A fotografia encontrada enquanto imagem dialética faz com que passado e futuro inacabados e redimidos deixem de serem sonhos e despertem para se construir simultaneamente.

O modo como o passado irá *confrontar* o colecionador na forma de “imagens negligenciadas e longamente esquecidas”¹²² corre em paralelo, com a experiência de memória involuntária descrita por Proust. Para Benjamin, ele esboça “um novo método dialético de historiografia, que consiste em atravessar o passado com a intensidade de um sonho, para experimentar o presente como o mundo acordado, ao qual o sonho se refere. Trata-se de trazer à tona um saber ainda não consciente do passado”.¹²³

Se ao lado dos achados felizes, há também o encontro com as dolorosas decepções, como escreve Benjamin no ensaio *Desempacotando minha biblioteca*, é porque há nesta experiência dialética do encontro com a fotografia perdida o despertar de um sonho revelador (o sonho ainda irrealizado daquilo que poderia ter sido) e há de se “compreender o presente como o mundo no despertar, um mundo ao qual se liga, verdadeiramente, a esse sonho que nós chamamos de

¹²¹ Apud MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p.150.

¹²² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.65.

¹²³ Apud BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.321.

passado”.¹²⁴ O colecionador que na sua melancolia se entrega aos sonhos proféticos corre também o risco de se entregar ao pesadelo.

Ao revirar gavetas, sótãos, feiras ou arquivos da cidade à cata de fotos antigas, o colecionador reavalia o passado perdido e *toma a temperatura* do presente, mas está também simultaneamente, redescobrimdo com estas imagens o esforço que tem de fazer para tentar conectar o choque do acordar do sonho com a disciplina do recordar.

O colecionador nesta tarefa surrealista de busca de *re-encantamento* do mundo através da memória que tenta salvar a imagem de uma possível história do abandono nos detritos deixados pelo homem, não passará incólume. Como Odradek, personagem kafkiano, o colecionador irá freqüentar:

“os mesmos lugares que o investigador da Justiça, à procura da culpa. O sótão é o lugar dos objetos descartados e esquecidos. A obrigação de comparecer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer as arcas antigas, deixadas no sótão durante anos. Se dependesse de nós, adiaríamos a tarefa até o fim dos nossos dias. [...] Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento”.¹²⁵

Revirar o sótão do passado para encontrar a verdade nos objetos ali esquecidos comprova que este passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu, pois, o próprio encontro já é a instauração de um *outro* futuro onde o objeto é salvo. Para Benjamin, “Se trata”, como escreveu Jeane Marie, “de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história”. A empresa da busca converge, assim, “para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta”.¹²⁶

¹²⁴ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.94.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.158.

¹²⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.52.

A foto do ser desaparecido que o colecionador reencontra ao acaso, vem tocar-lhe as lembranças “como os raios emitidos por uma estrela”,¹²⁷ é o eco de um futuro perdido que o passado murmura no presente e que o colecionador irá escutar para criar sua constelação. “Talvez tenhamos uma resistência invencível em acreditar no passado, na história, a não ser sob a forma de mito. Pela primeira vez, a fotografia acaba com essa resistência: o passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca”.¹²⁸

Depois do esforço de procura da memória para encontrar as promessas de felicidades perdidas no passado, o reencontro no presente com o achado-fotografia é um reencontro com a saudade, pois, não somente os acontecimentos poderiam ter sido outro como nós mesmos. “O achado em forma de um instantâneo é uma dessas raras imagens em que o sujeito se encontra a si mesmo [...] Num tempo de destruição, o sujeito consegue, pelo trabalho da memória, encontrar nas camadas mais profundas: uma imagem de sua identidade; idestrutível”.¹²⁹

A força verificativa de uma fotografia incide sobre o nosso tempo e quando saímos à cata destas imagens para dialetizar a experiência temporal é para tentar recapturar o mundo melancólico e perdido da infância. Queremos recapturar este mundo – tal qual Proust - para tentar eternizar nossos desejos que lá nasceram e ampliar as perspectivas de que estes venham a se realizar num futuro próximo. Queremos recapturar estas imagens da infância não para vislumbrar um tempo infinito mas um tempo entrecruzado:

“Seu verdadeiro interesse [de Proust] é consagrado ao fluxo do tempo sob a sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’ [...] É a obra da *mémoire*

¹²⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.89.

¹²⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 98.

¹²⁹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000, p.351.

involontaire, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa irresistivelmente”.¹³⁰

Através das fotografias nos damos conta da vulnerabilidade da vida que rumo para o envelhecimento e para a destruição, evocamos os amores do passado, nossos sofrimentos e desejos, nossos esquecimentos e também nossas esperanças ali contidas. Por meio das fotos nos entregamos a este *jogo infinito do lembrar* não somente para recordar sentimentalmente as imagens de uma *infância*¹³¹ perdida, mas para podermos dar conta que a transformação do presente só acontece quando ficamos cara-a-cara com a morte. A beleza destas imagens não surge da saudade, como escreve Jeane Marie, mas da lucidez. Somos libertados por elas.

Uma sociedade cuja consciência é construída de objetos descartados e de lixo faz com que sejamos surreais quando procuramos – e de forma simples! – restaurar a experiência aurática em torno de um objeto que abandonamos e que só virá a ser reencontrado através da melancolia que só um colecionador é capaz de sentir. Por que o colecionador é o único que consegue “lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferente coisas do que o olhar do proprietário profano”.¹³²

A fotografia é este objeto único e histórico pois o tempo projetado sobre a imagem é a do “eterno retorno, o antes se torna depois, e o depois se torna o antes”¹³³, de modo que, só através dela, *possuímos* novamente no presente o sonho, o acontecimento e a pessoa querida. A fotografia nos dá “uma sensação tão segura como a recordação, tal como Proust sentiu, quando, baixando-se um dia para se descalçar, viu bruscamente na sua memória o rosto da sua verdadeira avó:

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Em: *Obras Escolhidas (v.I)*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.45.

¹³¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2005. Aganbem alerta para o fato de termos perdido a arte de viver, que é natural da infância. Resgatar as imagens da infância seria uma forma de contribuir para que a ‘política que vem’ e ‘o ser humano que vem’ estejam um pouco mais perto da potência da vida, potência de ser e de não-ser.

¹³² BENJAMIN, Walter. O Colecionador. Em: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.241.

¹³³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.8.

“cuja realidade viva eu encontrava pela primeira vez numa recordação involuntária e completa”.¹³⁴

¹³⁴ Apud BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.79.