

( EDITORAufmg )

# DIANTE DO TEMPO

História da arte  
e anacronismo das imagens

  
HUMANITAS

Georges Didi-Huberman



motivo mais inconsciente de um tipo de desrazão na história, que traz consigo a astúcia da imagem, sua essencial, sua “incontrolável” malícia.

## CONHECIMENTO PELA MONTAGEM

A imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado. Nada o expressa melhor, talvez, do que o verbo desmontar [*démonter*]. Poder-se-ia-se dizer que a imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda: a palavra “sintoma” não está muito distante. Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão. No vocabulário da caça, um pássaro “desmontado” é aquele cuja asa foi quebrada por um projétil e que cai rodopiando no chão, sem socorro. Um mar “desmontado”<sup>106</sup> é um mar perigoso, agitado pela tempestade.

Entretanto, a imagem desmonta a história em outro sentido: ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. Enquanto isso, o relógio para de funcionar, é claro. Entretanto, essa parada – *die Dialektik im Stillstand* – provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo desmontar: de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.



Deve-se compreender tudo isso ao mesmo tempo, quando Benjamin afirma que a imagem dialética não é “algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente [*sacadée*] (*sprunghaft*)”.<sup>107</sup> Esse adjetivo faz literalmente ressurgir o ritmo turbilhonante da origem – o *Ursprung* como “turbilhão no rio”<sup>108</sup> – e, no mesmo movimento, impõe-se a ideia de um “salto” (*Sprung*) em que se desmontaria o mecanismo do tempo... Como um filme que não seria projetado na velocidade adequada e cujas imagens apareceriam de forma intermitente, deixando entrever seus fotogramas, isto é, sua descontinuidade essencial: nesse momento – momento em que a ilusão da continuidade se desagrega – compreender-se-ia, enfim, de que “mônadas”, vinte e quatro por segundo, um filme é realmente feito.

Não estaria Benjamin, nesse ponto, um pouco além das reflexões propostas por Marc Bloch, quando este falava em *remontar* [*remonter*] o fio – ou melhor, o filme – da história?<sup>109</sup> Remontar o curso do contínuo não seria, justamente, ir ao encontro de seus acidentes, de suas bifurcações, de suas descontinuidades? De seus turbilhões, onde o próprio curso – o devir histórico – se *desmonta* em intermitências, em quedas d’água? É, de fato, de *montagem* ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural. Refundar a história sobre um movimento “a contrapelo” significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do *não saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição. Não é de se surpreender, então, que a montagem como método e como forma de conhecimento seja assim reivindicada por Benjamin ao longo do *Passagens*:



Esse trabalho deve desenvolver ao mais alto grau a arte de citar sem aspas. A teoria dessa arte está em correlação estreita com a da montagem (*Montage*). [...] O método desse trabalho: a montagem literária (*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*). Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não vou roubar nada de precioso nem me apropriar das fórmulas espirituosas. Mas sim, dos andrajos, dos restos (*die Lumpen, den Abfall*): não quero fazer o inventário disso, mas permitir-lhes obter justiça da única maneira possível: utilizando-os (*sie verwenden*).<sup>110</sup>

Primeiramente, há nessa afirmação uma autêntica modéstia de historiador-filólogo. Benjamin terá escolhido abordar toda a complexa realidade cultural – Paris no século 19, por exemplo – através da recusa da síntese e pelo evidenciamento de uma miríade de *documentos* singulares, minúsculos, em sua maior parte: aqueles mesmos que são, em geral, negligenciados pelas grandes construções históricas. Mas o historiador-filósofo dos “andrajos”, dos “restos” da observação, também sabe que, entre a pura dispersão empírica e a pura pretensão sistemática, é preciso restituir aos restos seu valor de uso: “utilizando-os”, ou seja, restituindo-os em uma *montagem*, a única capaz de lhes oferecer uma “legibilidade” (*Lesbarkeit*).

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador *remonta* os “restos”, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método – ou seja, seu estilo:

Um método científico caracteriza-se pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma em arte é caracterizada pelo fato de que, ao conduzir a novos



conteúdos, ela desenvolve novas formas. Apenas para um olhar externo é que a obra de arte tem uma única forma, e que o tratado possui apenas um único método.<sup>111</sup>

Mas em que a montagem difere de uma construção epistêmica padrão? O que autoriza Benjamin a reivindicar o “princípio construtivo” da montagem, ao mesmo tempo que rejeita as “construções da história”, comparadas a “ordens militares que atormentam e colocam na caserna a verdadeira vida”?<sup>112</sup> A resposta impõe-se em um duplo nível. De um lado, o que constrói a montagem é um movimento, seja ele “intermitente”: é a resultante complexa dos polirritmos do tempo em cada objeto da história. De outro, o que torna visível a montagem – seja de maneira “intermitente”, logo, parcial – é um inconsciente. Benjamin escreve, assim, que seu *Passagens* é uma “tentativa para radicalizar a tese de Giedion [segundo o qual] a construção [como “princípio de montagem” (*Prinzip der Montage*)] desempenha o papel do inconsciente no século 19”.<sup>113</sup>

Desde 1928, Ernst Bloch qualificava o método benjaminiano de “montagem surrealista aplicado à filosofia”.<sup>114</sup> Mais tarde, Adorno e outros comentadores – entre eles Rolf Tiedemann, seguido de Rainer Rochlitz – teriam visto nessa qualificação “estética” uma importante limitação, até mesmo uma aporia quanto à validade “científica” da história, segundo Benjamin.<sup>115</sup> Confinada à oposição trivial do “objetivo” e do “subjetivo”, essa inferência negativa deixa de lado, evidentemente, o essencial. A novidade da história benjaminiana se deve ao fato de ter feito, decididamente, do inconsciente, um objeto para a história: o surrealismo, a esse título, é apenas um caso particular de uma mais ampla “revolução copérnica” que toca, no século 20, as noções de memória, de sujeito e de inconsciente.

Fazer do inconsciente um objeto para a história? Isso significava primeiro – famoso preceito – assumir para a cultura inteira a “tarefa de interpretação dos sonhos” (*die Aufgabe der*



*Traumdeutung*).<sup>116</sup> Mas apenas um sonhador convicto pode assumir essa tarefa: o sonho não é um objeto como um outro; não somente ele designa o objeto da interpretação, mas, ainda, informa a própria posição do intérprete, sua “solicitação a interpretar”.<sup>117</sup> Ao afirmar que “tudo aquilo em que estamos pensando deve ser incorporado, a qualquer preço, ao trabalho no qual estamos mergulhados”,<sup>118</sup> Benjamin não faz tanto do subjetivismo uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece, em toda associação de ideias atuais, uma *espessura temporal e cultural* das imagens “montadas” umas com as outras. Ao afirmar querer “decifrar os domínios onde somente a loucura, até o momento, cresceu abundantemente”, Benjamin não faz tanto da desrazão uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece ao historiador o dever de *interpretar a desrazão na história* – “emaranhados do delírio e do mito”, escreve ele – tendo em mãos a “foice afiada da razão” e da crítica.<sup>119</sup>

Uma vez que a *imagem*, como potência dialética, permanece sendo a noção central de todo esse desenvolvimento, poderíamos, sem dificuldade, voltar muito atrás, até a genealogia desse problema: ele data pelo menos da época de Aristóteles e do papel atribuído à *phantasia* em todo conhecimento, inclusive o racional. A dupla referência a Goethe e a Baudelaire é certamente mais explícita. Se a imagem constitui, para Benjamin, o “fenômeno originário da história”, é porque a *imaginação*, para ele, designa outra coisa além da simples fantasia subjetiva: “A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias.”<sup>120</sup> A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir “afinidades eletivas” estruturais. A imagem evidencia uma ordem de conhecimento essencial ao teor histórico das coisas. Mas, “nesse domínio, a ordem é apenas flutuação acima do abismo”.<sup>121</sup>



Esse é o paradoxo da imagem para o historiador: ela representa, ao mesmo tempo, a *fonte do pecado* (por seu anacronismo, seu teor fantasmático, o caráter incontrolável de seu campo de eficiência etc.) e a *fonte do conhecimento*, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Essa é a *imagem-malícia*. Mas como Benjamin relatou essa astúcia, essa malícia? De acordo com que modelos, teóricos ou concretos? Diríamos que cada inflexão da própria palavra – essa linda palavra francesa “malícia”, que Benjamin deve ter encontrado com frequência em sua arqueologia parisiense – organiza os principais paradigmas desse pensamento da imagem-tempo. A cada salto, a cada intermitência desse pensamento, encontramos significativamente a dupla inflexão – o turbilhão e a estrutura – das coisas que se desmontam, para o bem do saber e para o mal do sintoma.

O que é a malícia? Nem mais nem menos do que o poder do diabo, diria um teólogo católico. É o “espírito do mal”, a partir do qual todos os pecados do mundo são cometidos (a começar pelo pecado original). Menos metafísica, a malícia designa uma disposição de espírito para fazer o mal por vias insidiosas ou uma tendência que leva a enganar o outro. Em resumo, é o *mal* manifestado no elemento da astúcia, do engodo, da inteligência mal-intencionada. Que a imagem possa ser caracterizada como uma “malícia” dialética nos sugere, em primeiro lugar, que ela surge no mundo do representado como uma “*bête noire*” tão poderosa quanto dissimulada: falar de imagem-malícia é, antes de tudo, falar de *mal-estar na representação*.

O modelo que aqui está em jogo é o *sintoma*, em seu sentido mais diretamente ligado ao mal e ao mal-estar, até mesmo à catástrofe. Uma catástrofe insidiosa: é por isso que o sintoma da histeria, esse *sintoma-imagem* por excelência, teria inquietado e fascinado a “capital do século 19” que foi Paris na sua *belle époque*.<sup>122</sup> Ora, enquanto os alienistas ainda viam no sintoma histórico uma malícia quase diabólica, uma “ovelha negra” para o saber medical, Freud teria compreendido o caráter operatório



e verdadeiramente dialético de seus paradoxos visuais, ainda que parecessem “intermitentes” e irracionais ao observador.

Assim a famosa descrição de Freud do que Charcot havia, antes dele, designado, no ataque histérico, como uma fase de “movimentos ilógicos”; no plano metodológico, essa descrição aproxima-se surpreendentemente da configuração descrita por Benjamin sob o nome de *imagem dialética*.

Em um caso que observei, escreve Freud, a doente segura seu vestido com a mão apertando-o contra o corpo (como mulher), enquanto com a outra mão ela se esforça para arrancá-lo (como homem). Essa simultaneidade contraditória condiciona, em grande parte, o que a situação tem de incompreensível e, entretanto, tão plasticamente figurada na crise; logo, ela se presta perfeitamente à dissimulação do fantasma inconsciente que está operando.<sup>123</sup>

Dialética soberana: de um lado, o *corpo desmontado* e seu turbilhão de gestos, que Charcot nomeava de “ilógicos”, porque não identificava neles a linha de simetria que organizava rigorosamente – e, sobretudo, de forma dinâmica – esse conflito das duas partes do corpo. A motricidade desordenada da crise, em sua “simultaneidade contraditória”, torna o sintoma “incompreensível”, até mesmo diabólico, àquele que observa meramente como clínico do “quadro” e não como verdadeiro dialético da imagem. De outro, Freud analisa o sintoma sob o ângulo de um *corpo-montagem*: gesto de mulher violentada ligado a um gesto de homem violentador, vestido preso ligado a um vestido rasgado; mas também tempo de turbilhão e espetacular da crise, ligado ao tempo fossilizado e dissimulado do “fantasma inconsciente que está operando”. É no momento em que o sintoma atribui ao *mal* toda a “intensidade plástica” de sua desmesura, é nesse momento que ele oferece à sua *malícia*, à complexidade de sua montagem, a ocasião de aparecer – mas como uma “imagem intermitente”, é claro.



Sabemos que a palavra “malícia” denota igualmente o gesto da arte e sua prodigiosa habilidade: é a virtuosidade do mágico ou do prestidigitador que encantam os espectadores com seus maravilhosos truques tirados, como se diz tão bem, de suas “caixas de surpresa”, de suas “cartolas de malícia”. O paradigma complementar do *mal* seria, então, o paradigma da *arte* e de sua magia própria. A imagem dialética como “imagem-malícia” foi expressa ao longo da obra benjaminiana numa referência tão constante às artes visuais que não levá-la em conta significaria refazer o caminho inteiro dessa obra. Bastaria lembrar aqui o relevo de Andrea Pisano representando *A esperança* à porta do Batistério de Florença: “Ela está sentada e, impotente, estende os braços em direção a um fruto que lhe é inacessível. E, contudo, ela é alada. Nada é mais verdadeiro.”<sup>124</sup> Nada é mais verdadeiro, com efeito, do que esse *movimento suspenso* que figura, ao mesmo tempo que *desmonta* e que *monta* – numa “simultaneidade contraditória tão plasticamente figurada” – a continuidade de um gesto e sua irrevocável interrupção fundida no bronze.

Da mesma forma, o exemplo da tela de Paul Klee, *Angelus novus*, apoia a célebre “tese” de Benjamin sobre a questão do progresso em história: “Vê-se ali um anjo que parece afastar-se de algo a que seu olhar, contudo, parece permanecer preso.”<sup>125</sup> É precisamente a partir de tal *montagem* contraditória, analisada na ordem visual, que Benjamin *remontará* toda a dialética temporal do progresso e da catástrofe.<sup>126</sup> Muitos outros exemplos serão tomados, aqui e ali, ao campo fotográfico (Nadar, Atget) ou cinematográfico (Chaplin) – para articular a cada vez paradoxos concretos de *montagens visuais* com paradoxos teóricos de *montagens temporais*, por meio dos quais toda a filosofia do tempo é definida, segundo Benjamin. É possível ler a famosa “Pequena história da fotografia” como uma verdadeira *pequena fotografia da história*, na medida em que são discutidas as noções, capitais para todo historiador, de “época”, de “precursor” ou, ainda, de “sobrevivência”.<sup>127</sup>



Quanto ao cinema, escreve Benjamin, ele “desembaraça” – *desmonta e remonta* – “todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos pré-formados (*Tempi und Rhythmen... präformiert*) nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte atual somente podem encontrar sua formulação definitiva em correlação com o filme”.<sup>128</sup>

### CALEIDOSCÓPIO E QUEBRA-CABEÇA: “O TEMPO SE LANÇA COMO UM BRETZEL...”

Há um último paradigma da malícia sobre o qual gostaríamos de insistir. Embora seja menos “grave” do que os precedentes, ele não deixa de ser fundamental. Esse paradigma pode ser lido em expressões como “relâmpago de malícia” ou “olhar cheio de malícia”. É o *jogo*. É a atividade infantil que consiste em fazer – tanto com os seres quanto com as coisas – “bons truques”, como se diz. Isso nos diverte loucamente: turbilhão de prazeres, espasmos de gargalhadas, situações *desmontadas*. Também ficamos orgulhosos disso: virtuosidade das brincadeiras, cálculos com segundas intenções, complexidade das *montagens* produzidas. A criança maliciosa tem a seu favor a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico, até mesmo revolucionário. Ela é tão eficiente na arte de fomentar situações (o jogo como relação) quanto na de tirar partido de suas máquinas favoritas (o jogo como objeto), a saber, os *brinquedos*.

Se por um lado o texto de Freud sobre o sintoma parece-me esclarecer a imagem-malícia sob o ângulo do mal – o de Proust a respeito do “pequeno pano de parede amarela” poderia fazê-lo sob o ângulo da arte –, por outro, é o texto de Baudelaire intitulado “Moral do brinquedo” [“Morale du joujou”] que, a meu ver, forneceria, sob o ângulo do jogo, uma expressão adequada da dialética das imagens, segundo Benjamin. É um texto admirável que se abre com uma reminiscência de infância (“Há muitos anos, – quantos? não sei dizer; isso remonta aos tempos nebulosos da primeira infância...”<sup>129</sup>) e termina



com uma teoria do conhecimento e da “alma dos objetos” (a expressão *puzzling question* deixando, aliás, em suspenso toda essa teoria).<sup>130</sup>

Entre a lembrança de infância e a *puzzling question*, o leitor terá descoberto, em cinco ou seis páginas apenas, todas as potências dialéticas do brinquedo: espetáculos feéricos variados desse “imenso *mundus* infantil”, “inextricável mistura” da loja de brinquedos, com suas “formas bizarras e [suas] cores disparatadas”, espaço saturado de um quarto onde o “teto desaparecia sob uma florescência de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas”, polaridade do brinquedo de luxo e do “brinquedo do pobre”.<sup>131</sup> Bem antes de Schlosser e Benjamin, portanto,<sup>132</sup> Baudelaire teria esboçado uma antropologia desse mundo infantil sob um duplo aspecto: os brinquedos, insaciavelmente manipulados em seus “gabinetes de curiosidade”, oferecem um verdadeiro *fenômeno originário* para a arte – “a primeira iniciação da criança à arte”, escreve Baudelaire – tanto quanto para o conhecimento.<sup>133</sup>

Enquanto fenômeno originário, ele produz, sobretudo, uma dialética da imagem. Duplo regime e duplo ritmo; todo o interesse está entre o *inanimado* do objeto e a produção de sua *animação*: “Mas a charrete, o eterno drama de brincar de charrete com as cadeiras: a charrete-cadeira, os cavalos-cadeiras, os viajantes-cadeiras; apenas o cocheiro vivo! A atelagem permanece imóvel e, entretanto, ela devora com uma rapidez ardente os espaços fictícios.” O caso extremo do “brinquedo vivo” – um rato verdadeiro manipulado por uma criança miserável fascina tanto a criança burguesa, do outro lado do portão, que ela deixa cair seu próprio “brinquedo esplêndido [...], envernizado, dourado, coberto de plumas e de vidrilhos” – é uma exceção que só faz confirmar a regra estrutural do morto e do vivo na ontologia infantil do brinquedo.<sup>134</sup>

Mas não é só isso: no brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*. Inflexão turbilhonária: é o choque,



a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição:

A maioria das crianças quer, sobretudo, *ver a alma*, alguns ao final de algum tempo de exercício, outros *imediatamente*. É a mais ou menos rápida invasão desse desejo que torna o brinquedo mais ou menos longevo. Não tenho coragem de culpar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando esse desejo entrou no cérebro da criança, seus dedos e unhas ganham uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, vira seu brinquedo, arranha, sacode, bate contra as paredes, joga-o no chão. De vez em quando, ela faz com que o brinquedo recomece seus movimentos mecânicos, algumas vezes em sentido inverso. A vida maravilhosa é interrompida.<sup>135</sup>

Como não ver, nessa situação exemplar, que duas temporalidades heterogêneas trabalham de concerto? Que a inflexão turbilhonante da *destruição* (sacudir o brinquedo, batê-lo contra as paredes, jogá-lo no chão etc.) acompanha-se da inflexão estrutural de um autêntico desejo de *conhecimento* (experimentar o mecanismo, relançar o movimento em sentido inverso etc.)? Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso *ver* como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo*? Parece-nos significativo que Baudelaire, em seu texto, tenha considerado necessário insistir naquilo que chamou de “brinquedo científico” – estereoscópio ou fenaquistiscópio, mas também telescópio, caleidoscópio ou outras lanternas mágicas.<sup>136</sup> Não teve o mundo dos brinquedos um papel fundador no desenvolvimento das ciências ópticas e, sobretudo, na chegada das “artes da luz e da sombra” que são a fotografia e o cinema?<sup>137</sup>

A própria insistência de Baudelaire, nesse sentido, ensina-nos alguma coisa a mais sobre a temporalidade do brinquedo – algo que está em prática, segundo Benjamin, em toda imagem



autêntica (em toda imagem dialética). O presente do brinquedo deve ser pensado como *originário* no sentido, não da fonte ou do arquétipo aquém das coisas, mas do turbilhão no rio do devir: a todo momento ele rompe o contínuo da história e faz-se “telescopar” – desmontagem e montagem misturadas – um passado da *sobrevivência* com um futuro da *modernidade*. A sobrevivência? Ela se exprime no caráter sempre arqueológico e reminescente da infância, de acordo com Benjamin.<sup>138</sup> Destrói por um tempo o tempo do calendário, ela nos dá acesso ao “despertar” do imemorial: “Tudo o que é antigo pode tornar-se um brinquedo”, escreve muito justamente Giorgio Agamben.<sup>139</sup> A sobrevivência faz com que os objetos reatem com o mundo da “magia”, do “animismo” e do “demoníaco” – todo esse vocabulário comum à antropologia das práticas sociais, segundo Tylor, à antropologia das imagens, segundo Warburg e à antropologia da história, segundo Benjamin.<sup>140</sup> Quanto à modernidade, ela está indicada por toda parte – na *Arte romântica* como no *Passagens* – onde a infância é descrita como um estar-lá protendido para o futuro e a “novidade”.<sup>141</sup>

A fenomenologia do brinquedo terá, portanto, permitido a Benjamin, *via* Baudelaire, articular melhor o duplo regime temporal da própria imagem, essa “dialética em repouso” produtora de uma visualidade ao mesmo tempo “originária” (*ursprünglich*) e “intermitente” (*sprunghaft*), ao mesmo tempo turbilhonante e estrutural: voltada para a *desmontagem* da história tanto quanto para a *montagem* de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo.

Assim, quando Benjamin fala da imagem dialética como um processo em que “o passado é telescopado pelo presente” (*Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*),<sup>142</sup> ele certamente utiliza a palavra telescopagem, uma de suas favoritas, consciente do duplo paradigma que se encontra ali reunido: de um lado, o valor de *choque*, de violência, de engavetamento – catastrófico ou sexual –, em resumo, o valor de *desmontagem* sofrida, nesse momento, pela ordem das coisas; de outro, o valor de *visibilidade*, de conhecimento, de distanciamento, em resumo,



valor de *montagem* do qual beneficiam, graças ao telescópio, a visão de perto e a visão de longe. O uso corrente do verbo “telescopar” tende a nos fazer esquecer essa dupla significação.<sup>143</sup> Mas a criança de Baudelaire, por sua vez, se divertirá loucamente ao conjugar todas as significações entre elas: essa criança ficará maravilhada em ver as crateras da lua (tão longe dela) na luneta (tão próxima, na sua mão); ela também ficará feliz em ver as duas partes do objeto deslizarem sexualmente uma na outra (uma maneira de fazer e desfazer o foco, à vontade). E acabará, talvez, no auge da curiosidade, por quebrar o próprio aparelho.

Benjamin parece ter igual afeição pela palavra *caleidoscópio*. Ele conhecia bem o papel desse brinquedo óptico na cultura visual do século 19: inventado em 1817, o caleidoscópio fez furor em Paris de 1818 a 1822, em concorrência direta com o famoso *quebra-cabeça chinês*.<sup>144</sup> Alphonse Giroux, que depositou uma patente em maio de 1818, apresentou o caleidoscópio sob o nome de “transfigurador”, ou ainda de “luneta francesa” (Figura 5).

O transfigurador ou caleidoscópio é uma espécie de luneta, cuja extremidade que toca o olho é armada com uma lente de vidro e cuja extremidade oposta é dotada de uma lente fosca. No espaço situado entre esta última lente e um terceiro vidro colocado a uma polegada e meia do precedente, introduzimos objetos de pequeno volume, como pedaços de pano de diferentes cores, conchas, pedras falsas etc. Ao se misturarem, esses objetos se combinam diante dos olhos de mil maneiras curiosas sempre regulares e nunca semelhantes, efeito que é produzido pela reunião de três vidros em forma de triângulo que dominam todo o comprimento do tubo. Esses vidros são revestidos, do lado externo, com um pedaço de tecido ou de papel de cor escura, de maneira a produzir, do lado interno, o efeito de um espelho. Ao se refletirem nessa tripla superfície, os objetos reunidos na extremidade do tubo apresentam, com ajuda do movimento de rotação dado ao instrumento, combinações agradáveis e variadas.<sup>145</sup>



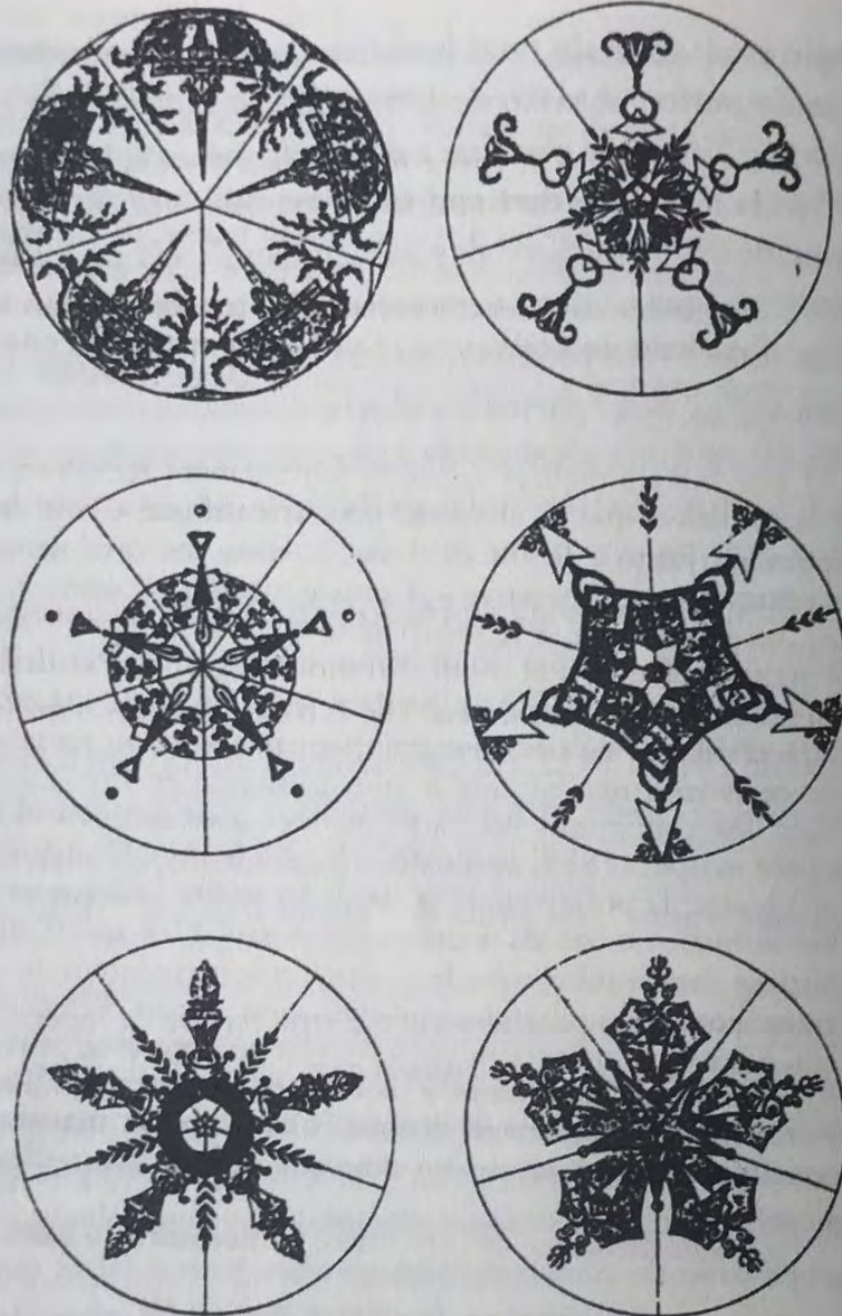


Figura 5 - Alphonse Giroux, *O transfigurador, ou a luneta francesa* [*Le transfigurateur, ou la lunette française*], 1818. Patente da invenção do caleidoscópio, detalhes. Paris, Institut national de la Propriété industrielle.

Essa caixa de malícias visual terá cumprido perfeitamente o seu ofício dialético: como “brinquedo científico” será encontrada até o fim do século 19 nos catálogos de óptica e de “precisão”.<sup>146</sup> Como máquina de encantar, será encontrada, na mesma época, como acessório da “magia branca” e instrumento



de prestidigitação.<sup>147</sup> Ultrapassando essa montagem anacrônica de cientismo e magia, característica do século em geral, Benjamin terá retirado desse *modelo óptico* uma lição ainda mais profunda. Pois, nas configurações visuais sempre “intermitentes” do caleidoscópio, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética. O *material visual* do caleidoscópio – aquilo que é disposto no tubo, entre o vidro opaco e o vidro interior – é da ordem do resto e da disseminação: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos... O material dessa imagem dialética é, portanto, a matéria como dispersão, uma *desmontagem errática* da estrutura das coisas.

O valor teórico dessa primeira particularidade do caleidoscópio deve ser compreendido em relação à concepção benjaminiana do historiador como trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*): “Criar a história com os próprios detritos da história” – lembremo-nos que é essa a epígrafe da seção do *Passagens* dedicada à pintura e à modernidade.<sup>148</sup> Não apenas “o bom Deus [da história] está nos detalhes”, como o dizia Aby Warburg, mas ele também parece se comprazer nos restos, na poeira. Isso é tão verdadeiro que descobriremos “na análise do breve momento singular o cristal do acontecimento total”: isso é tão verdadeiro que a “visibilidade” (*Anschaulichkeit*) do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos da observação histórica.<sup>149</sup> A borra do tempo, ouso dizer. Não é de se surpreender que Walter Benjamin tenha constituído desde 1918 – de acordo com o depoimento de Ernst Bloch – uma pequena coleção de imagens “que datam da época da lente de aumento: gotas d’água, cabeças de moscas, poeira...”<sup>150</sup>

No caleidoscópio, os ciscos dos pequenos objetos são erráticos, mas eles estão fechados numa caixa de malícias, uma caixa inteligente, uma caixa com estrutura e visibilidade. Lente ocular, vidro opaco e pequenos espelhos habilmente dispostos no tubo transformam, assim, a disseminação do material – disseminação,



embora reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto – em uma *montagem de simetrias* multiplicadas. Nesse momento, os aglomerados tornam-se formas, essas “formas reluzentes e variadas” das quais todos os textos da época falam abundantemente. Mas, nessa mesma variedade, o espectador não pode nunca esquecer, ao sacudir o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas deve seu princípio constitutivo à disseminação e à aglomeração, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos.

Ora, essa fenomenologia do caleidoscópio exprime não somente a estrutura da *imagem* – sua dialética, seu duplo regime –, mas ainda a própria condição – condição igualmente dialética, duplo regime – do *saber sobre a imagem* e sobre a arte em geral. Temos que voltar até a epígrafe do primeiro grande livro de Benjamin, sobre *O conceito de crítica estética no romantismo alemão*, publicado em 1920, para compreender o papel verdadeiramente seminal desse batimento dialético do aglomerado e da configuração:

Antes de tudo [...] o analista deveria investigar, ou melhor, procurar saber se tem realmente que fazer uma misteriosa síntese (*mit einer geheimnisvollen Synthese*) ou isso do qual ele se ocupa não passa de um aglomerado, uma justaposição (*eine Aggregation sei, ein Nebeneinander*), [...] ou, ainda, como seria possível modificar (*modifiziert*) tudo isso.<sup>151</sup>

Essa frase é uma citação de Goethe. Como se surpreender? Não é o problema por excelência da *morfologia* que, em toda imagem, é colocado pela dialética do aglomerado e da síntese? Quer se trate de história natural, ou de história da arte, Goethe, como se sabe, não cessou de explorar as relações do disseminado e do configurado.<sup>152</sup> Basta folhear o texto de Goethe intitulado *A metamorfose das plantas* para ver se sucederem justaposições



de elementos erráticos ou sistemas de simetrias, concêntricas ou arborescentes – caleidoscópicas, em todo caso – que as flores nos mostram como tantos enigmas formais ou biológicos<sup>153</sup> (Figuras 6-7).

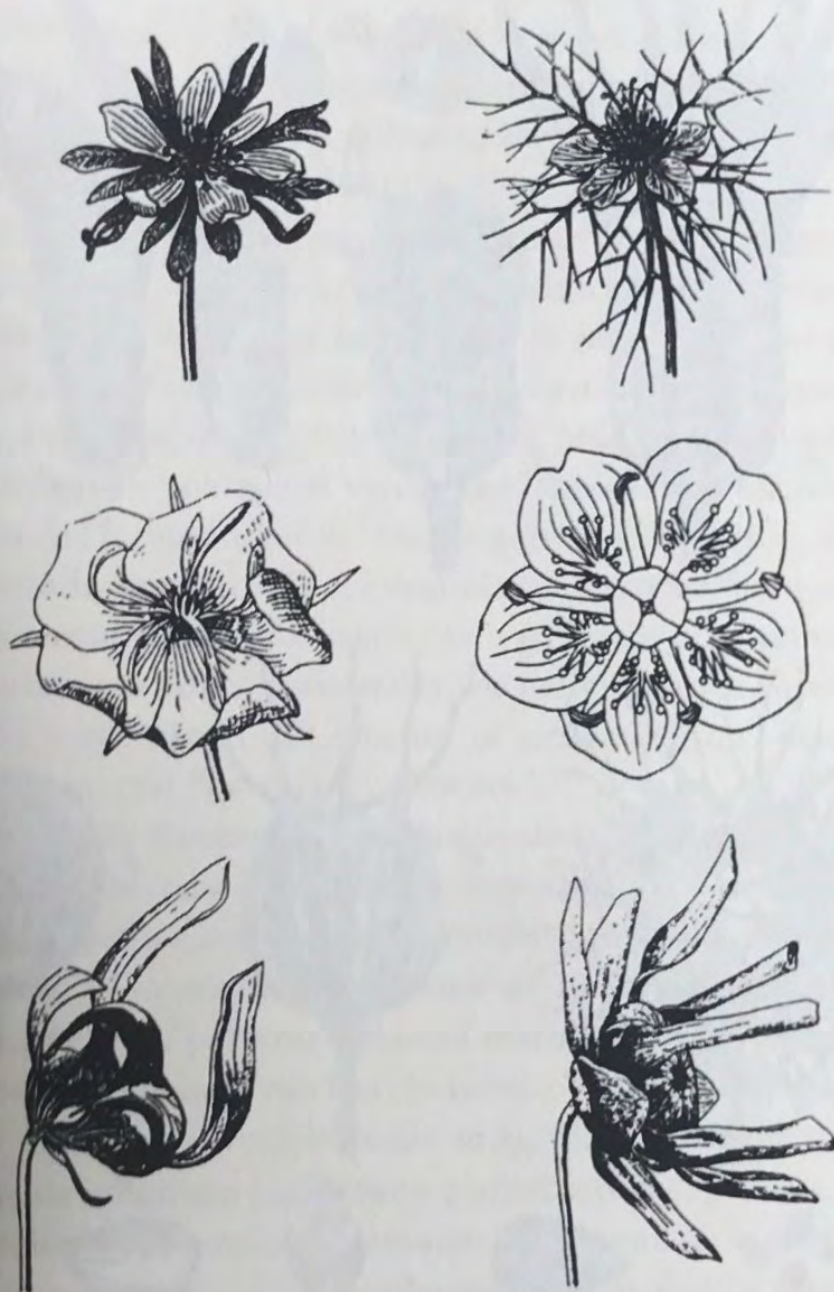
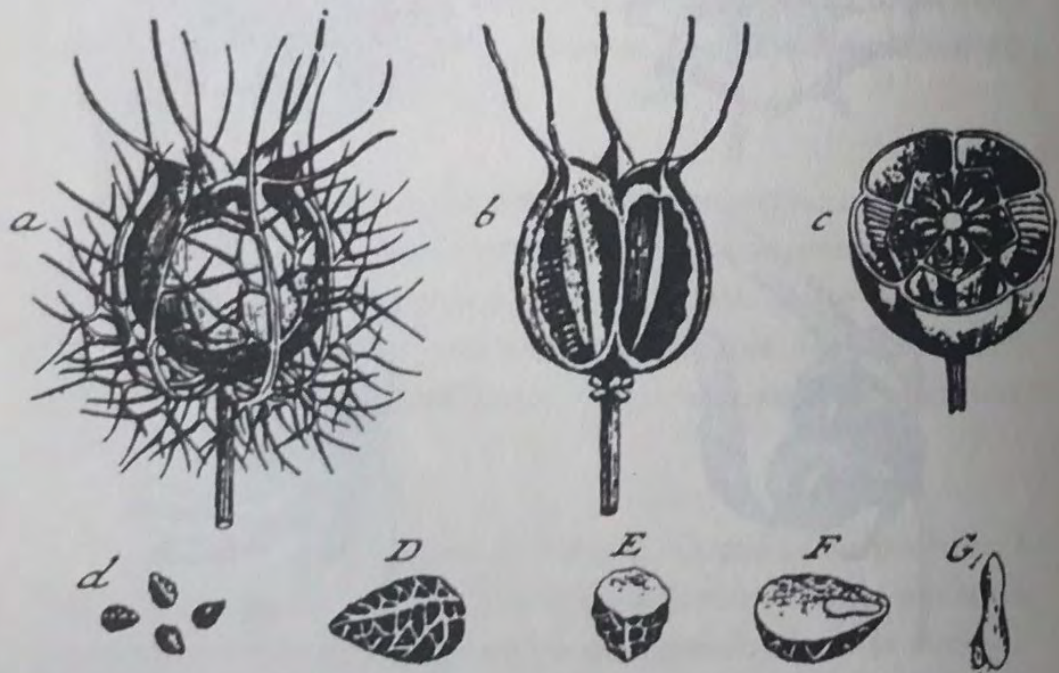
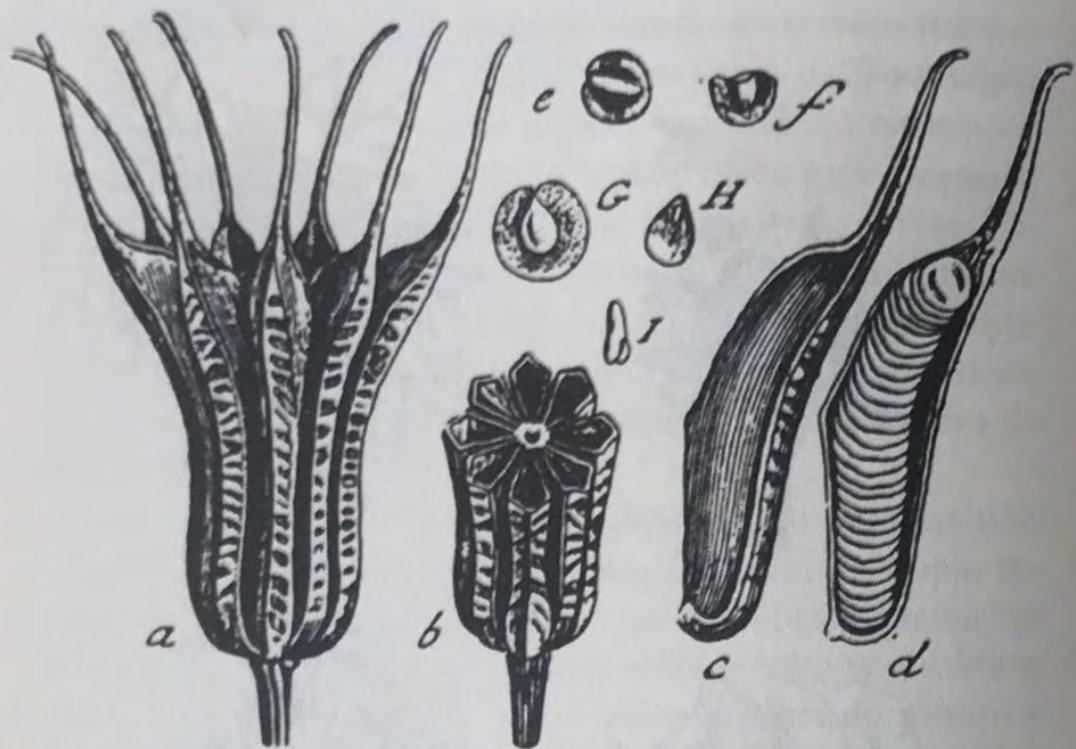


Figura 6 - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras dos parágrafos 34 (“Formação do cálice”), 51-52 (“Nectários”), 67-73 (“Formação do estilo”).





Figuras 7a e 7b - J. W. Goethe, *A metamorfose das plantas*, 1790. Figuras do parágrafo 80 ("Das frutas").



Não por acaso, a tentativa de uma arqueologia visual do século 19, no *Passagens*, reserva um lugar bem preciso a esses paradoxos botânicos neogoetheanos: eles se articulam diretamente ao “inconsciente da visão” evocado por Giedion sob o ângulo da construção e, doravante, radicalizado – não menos que dialetizado – sob o ângulo da desmontagem e da montagem. As análises benjaminianas sobre o “sadismo gráfico” de Grandville, por exemplo, demonstram uma atenção particular dedicada ao papel que desempenham, em sua obra, todos os estados da morfologia vegetal. Pensemos na série de gravuras intituladas *Uma revolução vegetal*, ou ainda *As flores animadas*, que datam de 1846:<sup>154</sup> o aglomerado (o feixe de pobres aspargos), a detumescência (nabo murcho) ou o eriçar das superfícies (urtiga colérica, cardo inaproximável), tudo isso se desenvolve em Grandville como uma verdadeira heurística da eficácia alegórica das formas naturais. Nessas gravuras, Benjamin vê toda “a história secularizada e integrada ao contexto natural, tão brutalmente quanto ela [havia] sido trezentos anos antes pela alegoria”; um pouco mais acima, ele escreveria que Grandville insufla uma “alma” aos objetos na medida em que anima as formas naturais “da vida dos fetiches”.<sup>155</sup>

Grandville mostrou todo o alcance dessa troca perversa entre formas da natureza e “fetichismo da mercadoria” – a esse título, aliás, Benjamin o considerava como um “bruxo” da publicidade nascente<sup>156</sup> – numa famosa gravura de 1844, cujo longo título começava pelas palavras “plantas marinhas” e terminava por “escovas, pompons, mechas de cabelo e gramas” (Figura 8). Lado malicioso-divertido dessa imagem: os instrumentos de toalete da burguesia parisiense – pentes, escovas, perucas, topetes, leques – são aqui representados como uma série de plantas com formas exóticas, colocadas sobre uma falésia diante de algum mar longínquo. Lado malicioso-crítico: esses acessórios do coquetismo formam, sobretudo, uma botânica social da sala de banhos, os *Urformen* por excelência do corpo burguês como adereço de si mesmo.



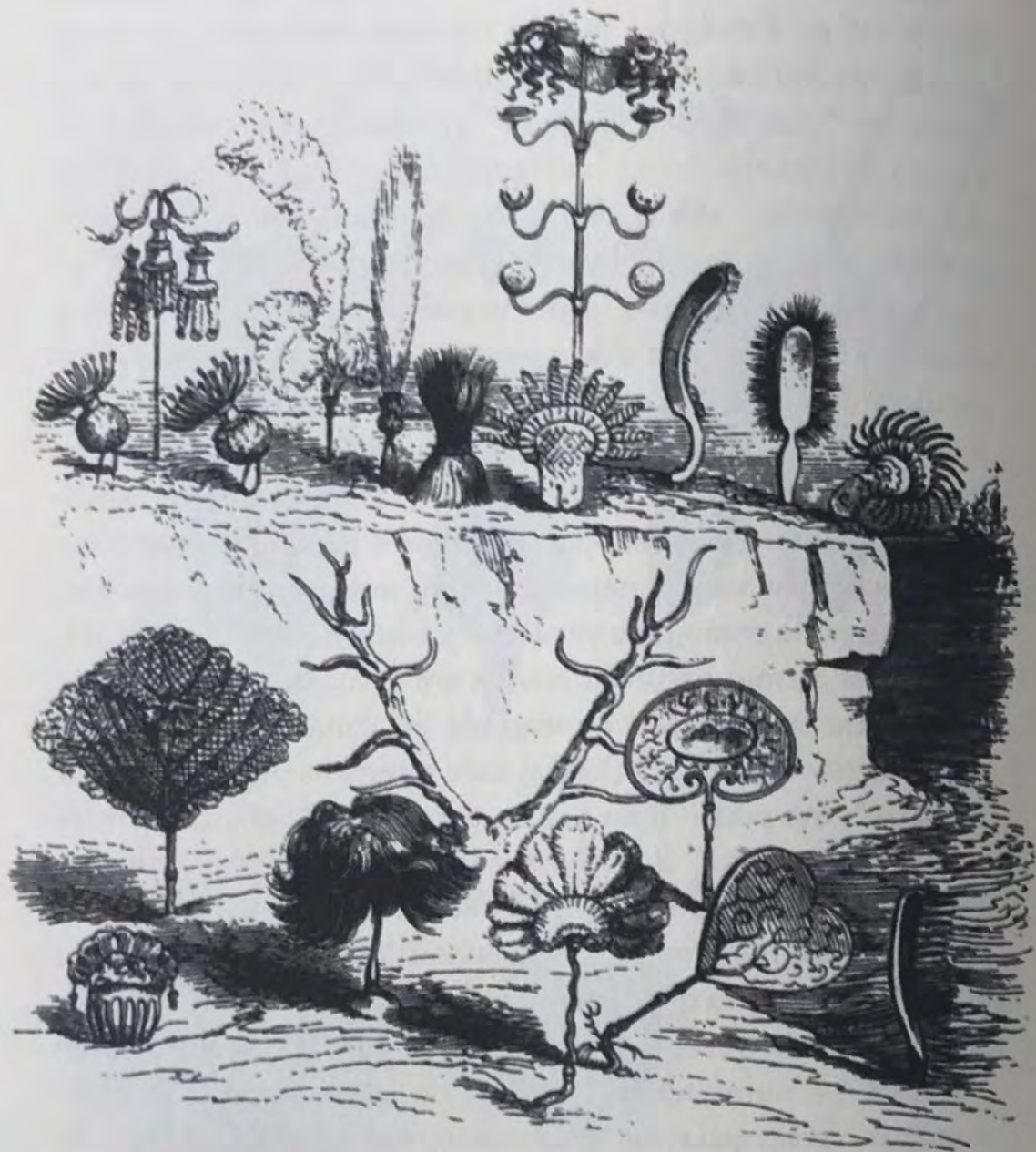


Figura 8 - Grandville, *Plantas marinhas, uma reprodução exata das rendas, escovas, pompons, mechas de cabelo e gramas* [*Plantes marines, une reproduction exacte des dentelles, brosses, pompons, toupets et gasons*], 1844. Gravura da série *Uma tarde no Jardim des Plantes* [*Un après-midi au Jardin des Plantes*], 123 x 110 cm.

É ainda do *Urformen* que tratará um breve, mas magnífico texto escrito por Benjamin, em 1928, intitulado “Da novidade das flores” [*“Du nouveau sur les fleurs”*].<sup>157</sup> Grandville é nele evocado por sua arte de fazer “surgir do reino vegetal o cosmos”



inteiro”.<sup>158</sup> Mas a noção de “forma originária” vem, mais diretamente, da obra da qual esse texto é a resenha: os *Urformen der Kunst (Formas originárias da arte)* de Karl Blossfeldt, obra que não elabora de forma alguma uma teoria morfológica da arte, que tampouco é um sábio comentário de Goethe, mas que se apresenta simplesmente como uma coletânea de cento e vinte fotografias de plantas.<sup>159</sup> Falsa simplicidade, pois a própria estrutura da coletânea – coleção, sucessão, montagem – não compromete nada menos, segundo Benjamin, do que nossa própria “imagem do mundo”:

[...] será preciso, nas cento e vinte pranchas desse livro, colocar a mesa para [receber] uma multiplicidade de olhares e de espectadores. Pois não queremos poucos amigos diante dessa obra rica, que é pobre somente de palavras. Mas é preciso honrar o silêncio do investigador que propõe, nessa obra, suas imagens. Talvez seu saber seja do tipo que deixa mudo aquele que o possui. E, nesse sentido, o *savoir-faire (Können)* importa mais do que o saber (*Wissen*). Aquele que reuniu essa coleção de fotos de plantas agiu com mão de mestre. Ele fez sua parte ao coletar o inventário de nossas percepções (*Wahrnehmungsinventar*): isso mudará nossa imagem do mundo (*Weltbild*) numa medida ainda imprevisível.<sup>160</sup>

Eis então que uma coleção de imagens *muda*, reunidas de acordo com uma certa lei das formas, produz um efeito de *conhecimento visual* capaz de “mudar nossa imagem do mundo numa medida ainda imprevisível”. Essa frase escrita em novembro de 1928 nos faz lembrar que, nesse momento, Aby Warburg trabalha “calado” na montagem de seu célebre atlas de imagens *Mnemosyne*, e que S. M. Eisenstein acabara de terminar a montagem de seu filme (mudo) *A linha geral [La Ligne générale]*.<sup>161</sup> A admirável fórmula de Benjamin – “talvez seu saber seja do tipo que deixa mudo aquele que o possui” – ganha, nesse contexto, um valor teórico mais geral, um valor estético e epistemológico: poder-se-ia multiplicar os exemplos



de tais coleções como tantas balizas para a modernidade inteira (o próprio Benjamin evocará o valor heurístico que adquire a técnica fotográfica em Lázló Moholy-Nagy).<sup>162</sup>

Mas, no caso de Blossfeldt, o que se mostra assim capaz de perturbar tanto nossa “imagem do mundo”? A resposta, escreve Benjamin, encontra-se menos no “saber” produzido do que no *savoir-faire* produtor. Trata-se, portanto, de uma maneira de proceder, que não é outra senão uma certa *montagem das singularidades*. As singularidades? Elas se tornam literalmente enormes – desproporcionais, supreendentes, abrindo nosso olhar para novos territórios da visão – pela utilização sistemática do *primeiro plano* [*gros plan*], da ampliação fotográfica. É assim que as formas vegetais, isoladas de seu emaranhado natural, revelam subitamente sua beleza e complexidade singulares, ou seja, seu caráter de “formas originárias”, isoladas como misteriosos fetiches na obra de Blossfeldt (Figuras 9-11).

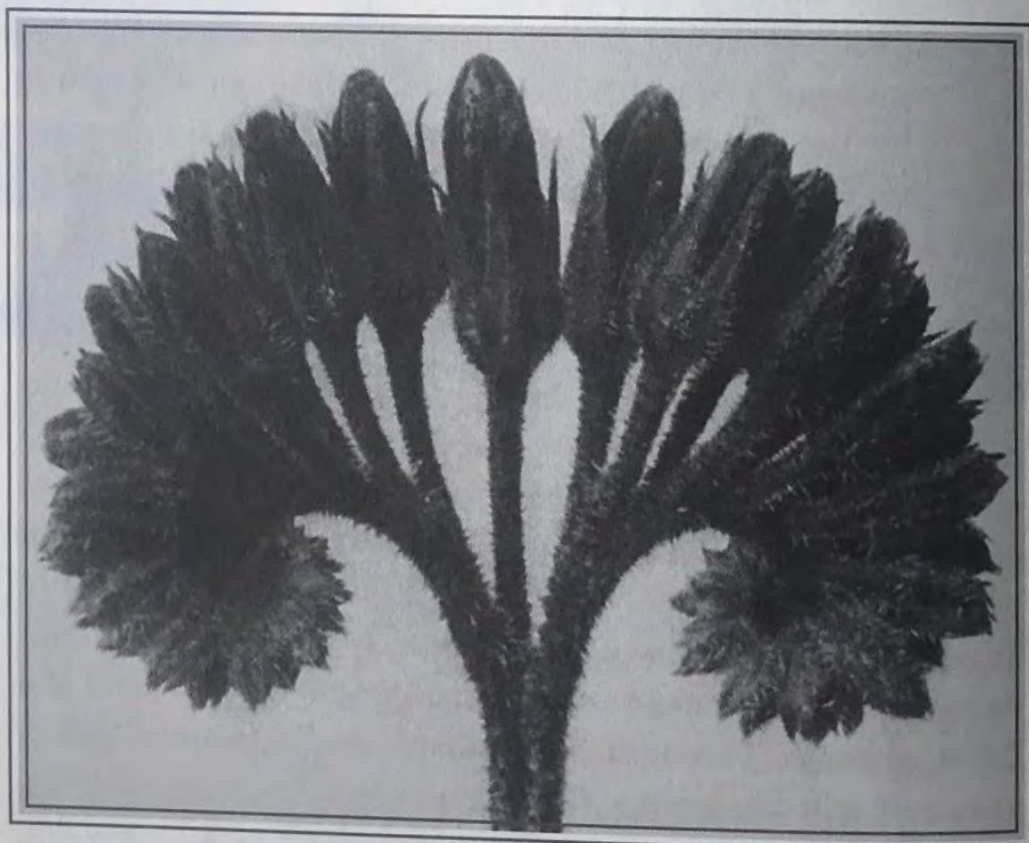


Figura 9 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 89: “Symphytum officinale”.



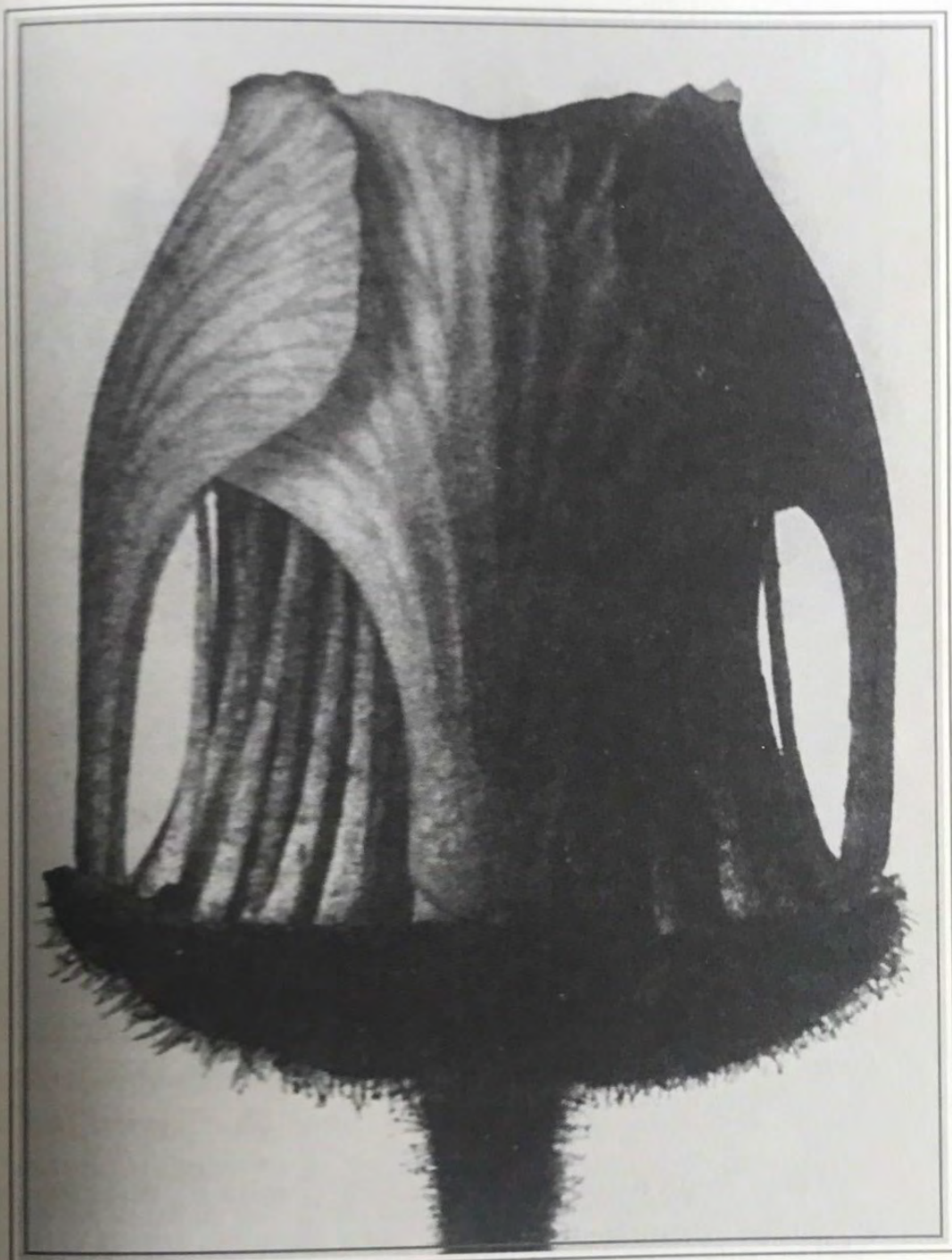


Figura 10 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 12: "Geum rivale".



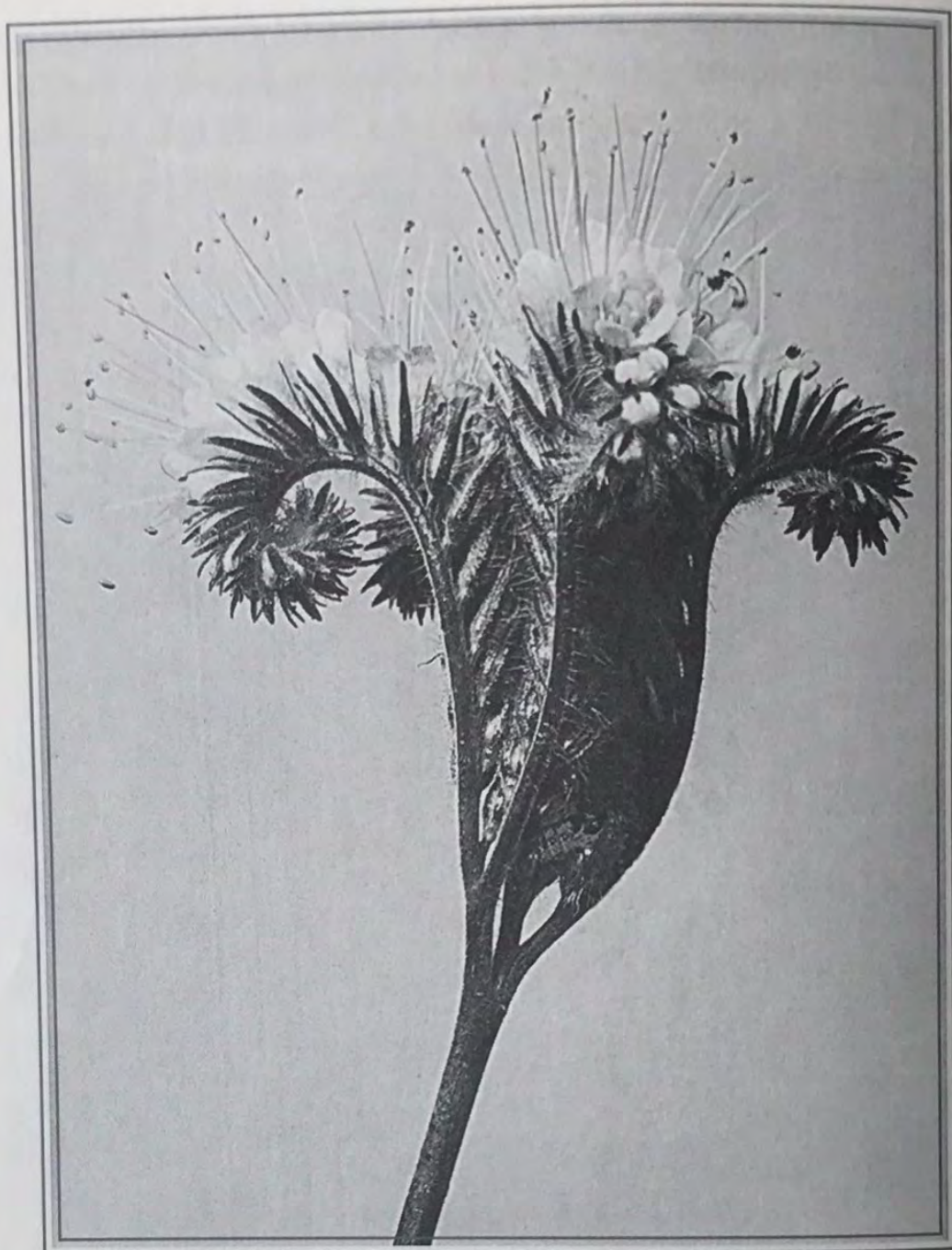


Figura 11 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 98: "Phacelia tanacetifolia".

Assim como na obra de Grandville (Figura 8), esses fetiches erguem-se diante de nós apenas para derrubar nossas certezas quanto à estabilidade do mundo visível. A seu modo, as imagens de Blossfeldt são, de fato, *imagens-malícia*: seu formidável poder crítico não escapou a Benjamin e, no ano seguinte, não escapará



a Georges Bataille.<sup>163</sup> Como nomear formalmente essa crítica? Em primeiro lugar, *a ampliação contribui para a desmontagem visual das coisas*, para a desconstrução visual do visível tal como o percebemos habitualmente. E Benjamin situou de imediato essa operação no próprio terreno da história da arte: a ampliação fotográfica do vegetal, com efeito, não deixa de ter consequências arquitetônicas e ornamentais, da mesma forma que a visão microscópica, segundo ele, teria consequências gráficas e picturais sobre obras tão “abstratas” quanto as de Klee ou de Kandinsky.<sup>164</sup>

Mas isso não é tudo. Se a *imagem-malícia* é uma imagem dialética, a *desmontagem* do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na *remontagem*, ou seja, na *montagem* do material visual obtido. Os exegetas de Benjamin, que acreditaram ter identificado em sua obra uma lamentável confusão entre os *procedimentos* fotográficos (ampliação, por exemplo) e cinematográficos (aceleração ou câmera lenta, por exemplo), não entenderam a que ponto os *processos*, para ele interessantes, atravessavam todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais (fotografia, cinema, pintura, arquitetura, filosofia). Benjamin interrogou-se, primeiramente, sobre a função desterritorializante desses processos: assim, ele brinca sem complexos ao aproximar o “grande plano” [*gros plan*] fotográfico e a “câmera lenta” cinematográfica que, em alemão, diz-se justamente *Zeitlupe*, a “lupa temporal” – algo como uma máquina para aumentar visualmente o tempo.<sup>165</sup>

No caso de Blossfeldt, essa “confusão” recebe uma justificativa ainda mais precisa: ela pode ser deduzida do valor de uso concreto do livro que se encontra em nossas mãos. Temos aqui um livro mudo, um livro de imagens: nele, flores se sucedem umas às outras cento e vinte vezes. O que fazemos espontaneamente? Folheamos. O que acontece então? As imagens se tornam *intermitentes*. Suas diferenças se animam, suas analogias e seus contrastes descrevem um tipo de metamorfose ofegante, de acordo com um movimento que nunca é contínuo.



De certa forma, cada imagem tornou-se um fotograma isolável de um filme experimental sobre as formas vegetais, um filme que desenrolaríamos e ao qual assistiríamos com as mãos. Uma maneira de descobrir que *folhear contribui para a remontagem visual das coisas*. Eis aqui a imagem dialética:

Que o crescimento de uma planta seja filmado de forma acelerada ou que sua forma seja mostrada quarenta vezes ampliada, novos mundos de imagens (*Bilderwelten*) jorram, como gêiseres, em lugares cuja existência (*an Stellen des Daseins*) estávamos longe de imaginar. Essas fotografias revelam, na existência das plantas, todo um tesouro insuspeitável de analogias e de formas (*Analogien und Formen*). Apenas a fotografia é capaz disto: é preciso ampliá-las ao máximo para que essas formas se desfaçam do véu jogado nelas por nosso olhar preguiçoso.<sup>166</sup>

Há em tudo isso como um turbilhão no rio das formas visíveis: um salto originário (*Ursprung*), como um véu que se rasga, o acesso – ainda que parcial, intermitente (*sprunghaft*) – a um conhecimento até então ofuscado por nosso hábito das coisas. Os desenhos de Blossfeldt oferecem, desse ponto de vista, uma resposta concreta à questão colocada outrora por Goethe (e retomada por Benjamin em exergue a seu livro de 1920, acima citado): para além dos puros aglomerados, aquém de toda síntese, o conhecimento pela montagem faz pensar o real como uma “modificação”. É um tipo de *morfogênese intermitente* cujo processo faz emergir, em alta velocidade, essas *Urformen* da arte que, segundo Benjamin, não designam “outra coisa senão as formas originárias da natureza, ou seja, as formas que jamais foram simples modelos da arte mas que, desde o início, como formas originárias, participaram de toda criação”.<sup>167</sup>

Embora “originárias” essas formas não têm nada de “simples”, nem de “puro”. Pois elas testemunham um *tempo da alteração*, da perturbação: o movimento de turbilhão que produzem no tecido contínuo dos aspectos naturais, esse movimento é próprio do *sintoma*. Isto é, movimento que puxa todas as coisas para baixo.



Ainda que eretas, as flores de Blossfeldt participam – Georges Bataille foi quem o percebeu e melhor o manifestou – de uma *baixeza* que torna soberano seu grão material, sua taticidade frequentemente repulsiva – alternadamente felpuda ou horripilante, viscosa ou arrepiada –, mas, sobretudo, sua vocação para a morte, a murchar num tempo cada vez mais rápido que o desejado:

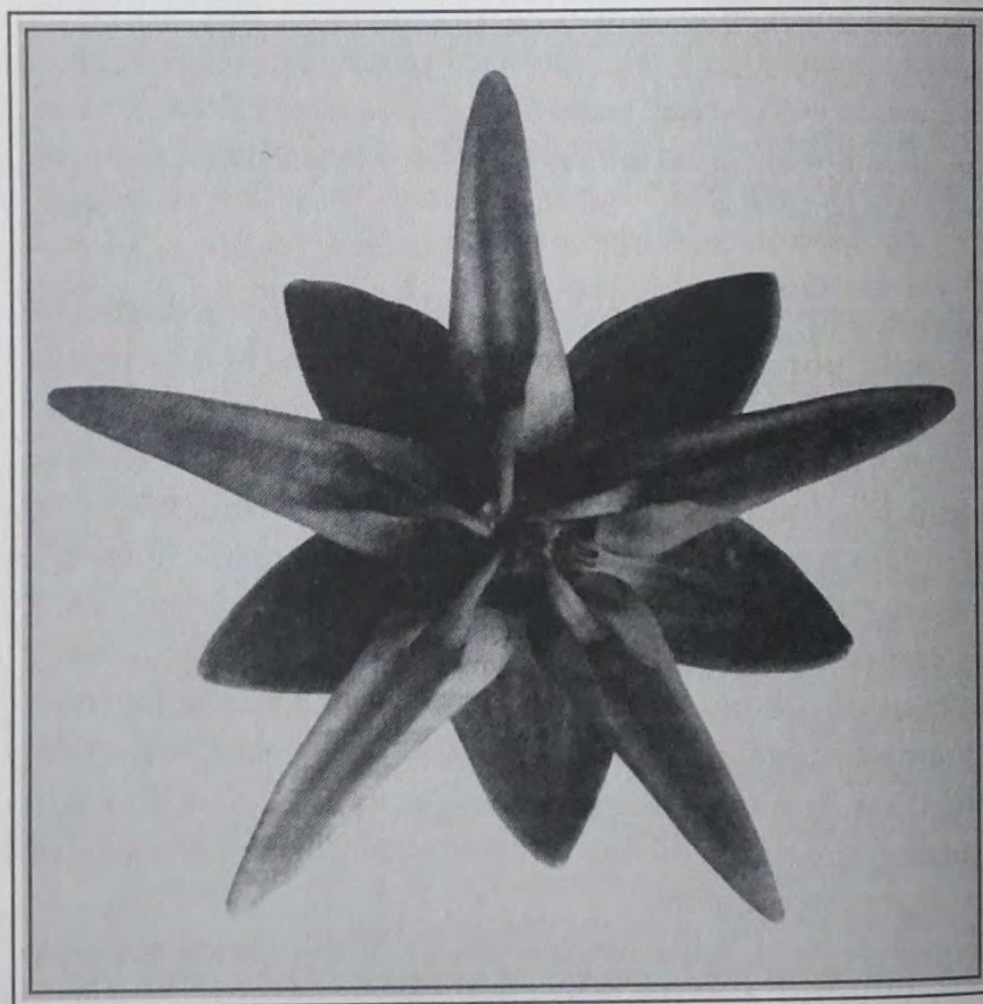
Nenhuma dúvida há de se apresentar: a substituição das formas naturais às abstrações empregadas correntemente pelos filósofos será considerada não somente estranha, mas também absurda. Provavelmente, pouco importará que os próprios filósofos tenham recorrido com frequência, ainda que com repugnância, a termos que tomam seu valor emprestado à produção dessas formas na natureza, como quando eles falam de *baixeza*. [...] Pois essas flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza, mesmo depois de mortas: elas murcham como senhoras idosas e muito maquiadas, morrem de maneira ridícula sobre os galhos que pareciam colocá-las nas nuvens.<sup>168</sup>

Mas as cento e vinte fotografias de flores revelam o originário das formas por outra razão: nelas, o movimento do sintoma confunde-se com um verdadeiro *jogo*, o tempo da alteração acompanha o *tempo da infância*, o tempo jovial das formas se metamorfoseando ao folhearmos a obra, de maneira que “o número dos quadros que se pode assim criar torna-se infinito”, como o dizia Baudelaire, a propósito dos brinquedos ópticos.<sup>169</sup> Com efeito, o sábio professor Blossfeldt acabou por fabricar nada mais do que um maravilhoso livro de imagens. Sobretudo, sua manipulação espontânea é a dos *flip-books*, esses livros para crianças em que o folhear é uma regra do jogo para produzir um efeito cinético, embora sempre irregular, dependente da mão, logo, intermitente.

Torna-se claro, portanto, que a obra de Blossfeldt interessará Benjamin por sua *estrutura caleidoscópica*: nela, as formas se sucedem apenas para se transformar, as morfologias só se



mostram, só se decompõem para se metamorfosear (Figuras 12-15). Desmontagens e remontagens sempre reconduzidas, em que cada metamorfose advém num salto (*Sprung*) de página em página: a forma vegetal altera-se, desmonta-se, recompõe-se repentinamente, difere, altera-se novamente na prancha seguinte, e assim por diante, sem nenhuma lei de continuidade previsível. É nesse movimento dialético que a forma pode ser dita “originária” (*ursprünglich*). É nele também que devemos reconhecer a plasticidade, mas também a astúcia, a essencial *malícia das formas*, segundo Benjamin: “A variante é leveza e consentimento, maleabilidade (*Schmiegsame*), malícia (*Schläue*) e onipresença.”<sup>170</sup>



Lâmina 12 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 69: “*Asclepias speciosa*”.



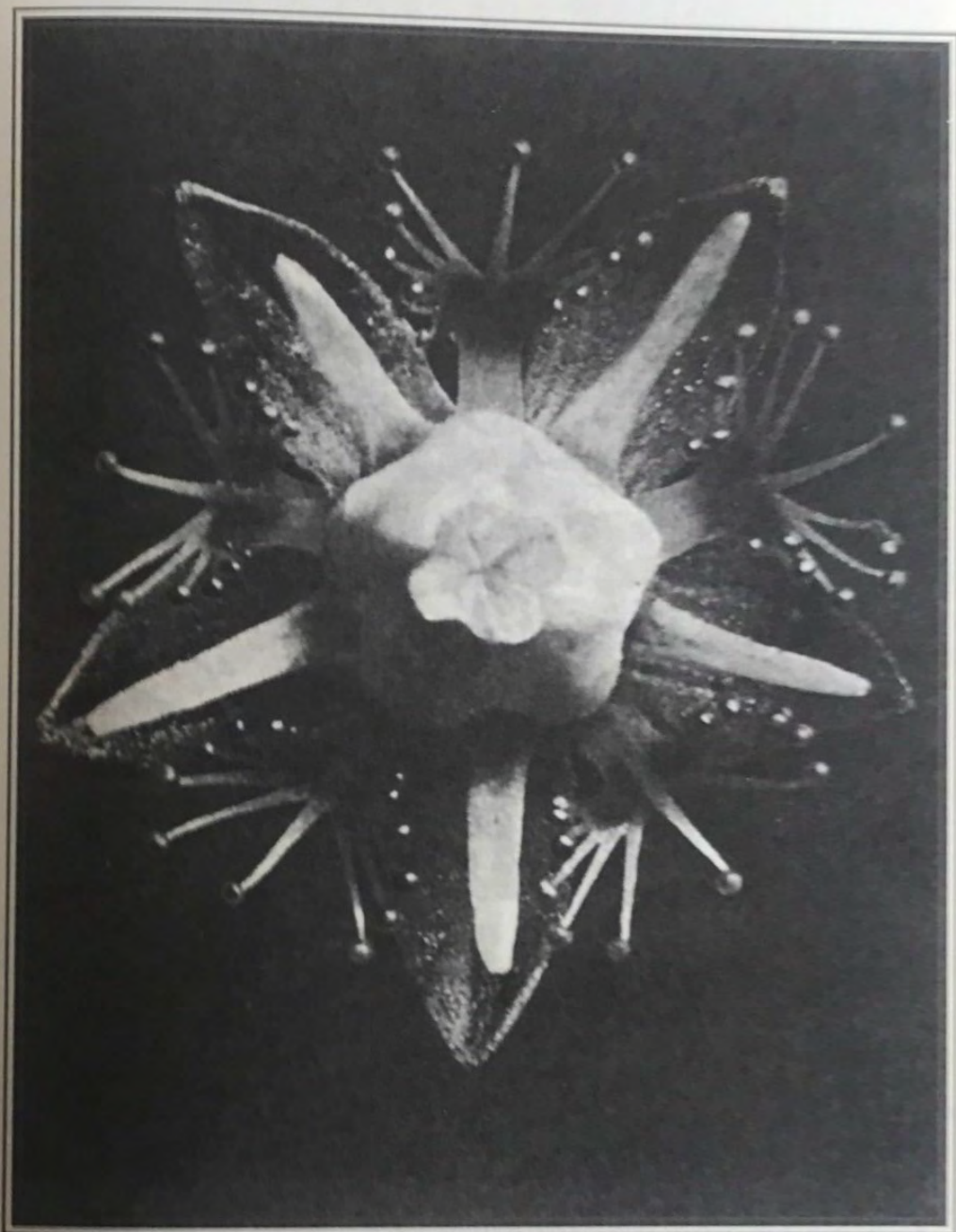


Figura 13 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 68: "Parnassia palustris".



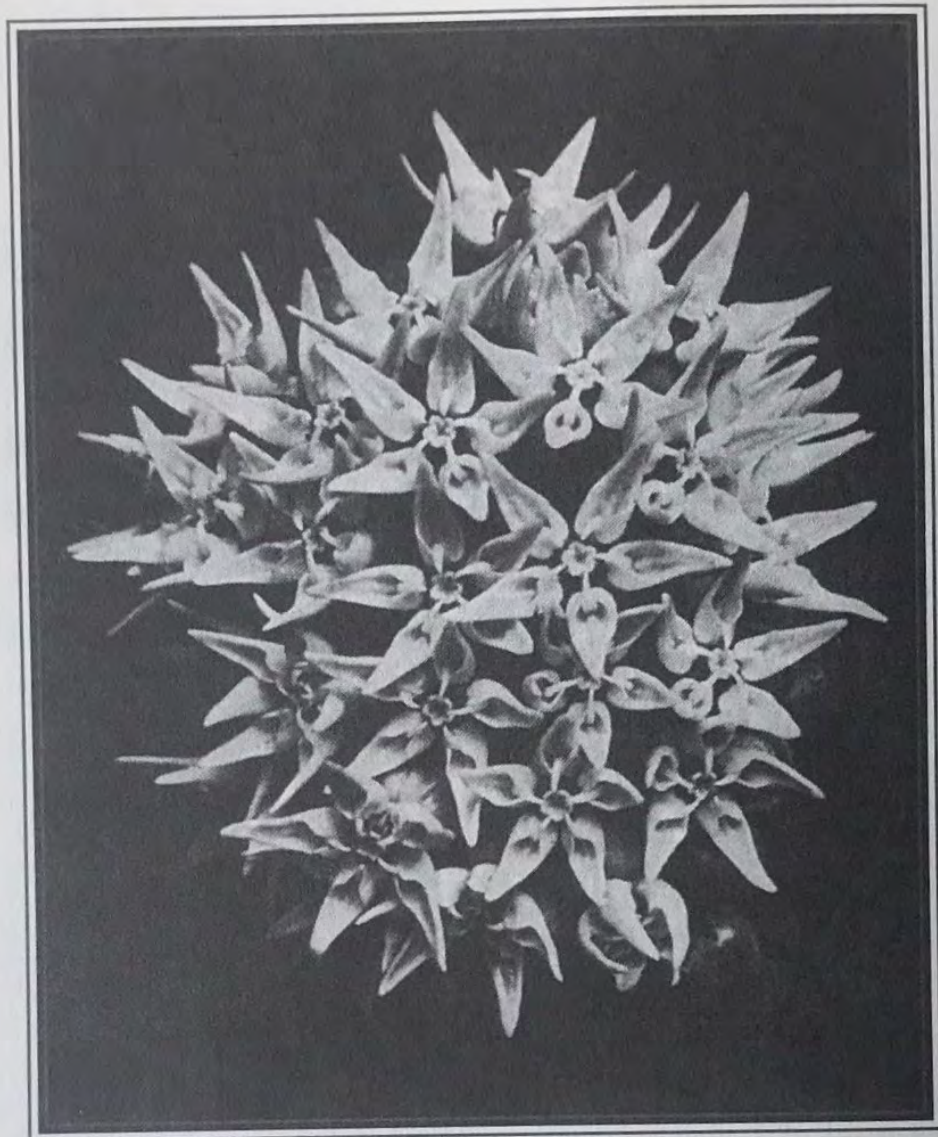


Figura 14 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 113: "Asclepias speciosa".

Essa estrutura caleidoscópica, insisto, em nenhum caso pode se deixar reduzir a um procedimento específico. O caleidoscópio, para Benjamin, é um paradigma, um modelo teórico. Ele surge de maneira significativa nos contextos em que a *estrutura do tempo* é investigada. Sob o ângulo da *variedade* reluzente de suas combinações, o caleidoscópio caracterizará, por exemplo, a modernidade, de acordo com Benjamin: "[...] o moderno é tão variado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio."<sup>171</sup> Sob o ângulo da *simetria* restritiva



de seus espelhos, o caleidoscópio caracterizará o “curso da história”, cujo destino, cedo ou tarde, será o de se quebrar nas mãos da criança (ou seja, do revolucionário):

O curso da história, tal como se apresenta no conceito de catástrofe, não suscita mais a pretensão do pensador do que o caleidoscópio na mão da criança que, cada vez que o gira, destrói uma ordem para fazer nascer uma nova ordem. A imagem tem direitos, boas justificativas. Os conceitos dos mestres sempre foram o espelho graças ao qual a imagem de uma “ordem” pode nascer. – O caleidoscópio deve ser quebrado.<sup>172</sup>

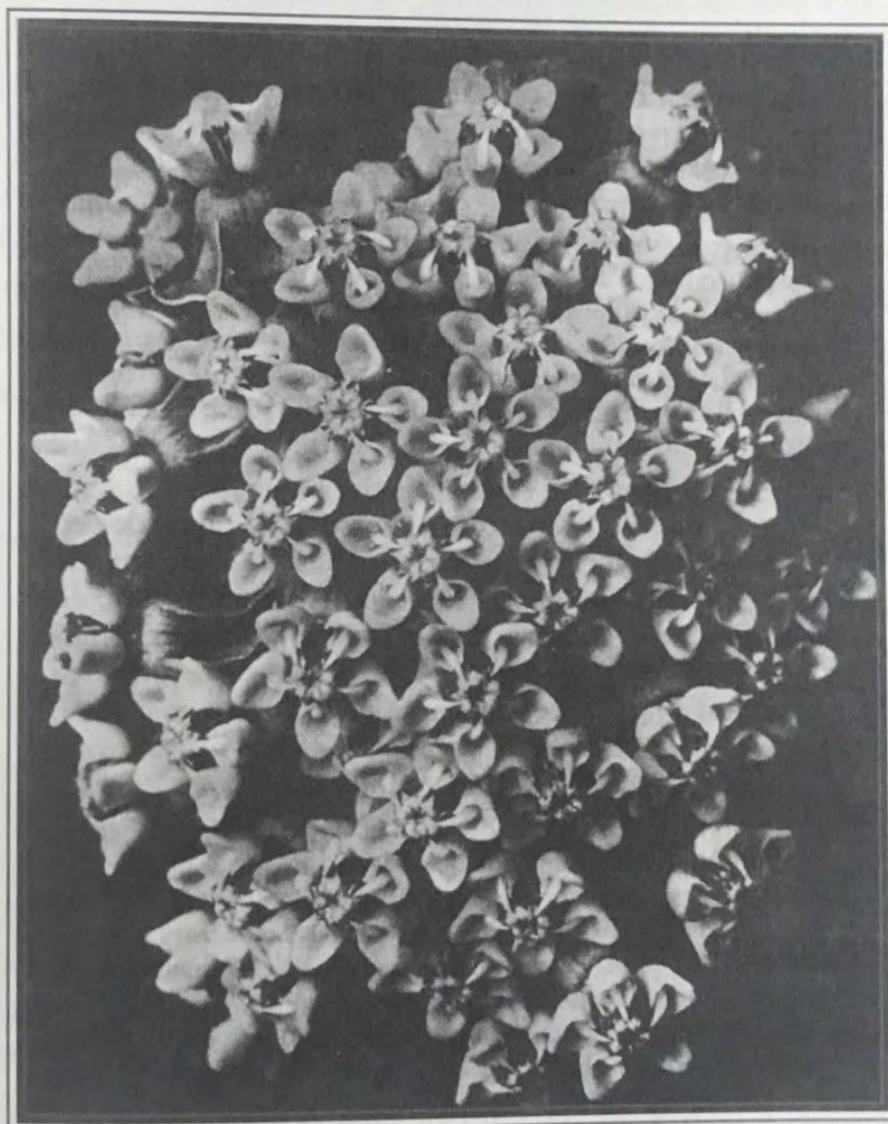


Figura 15 - Karl Blossfeldt, *Unformen der Kunst*, Berlim, 1928.  
Lâmina 115: “*Asclepias syriaca*”.



Enfim, o caleidoscópio será pensado por Benjamin sob o ângulo do *desabamento interior*, assim como os pedaços de vidro, quando agitados na luneta, fazem ver e ouvir o movimento de sua queda e de seus choques. Em texto admirável, escrito em 1932, Benjamin reforça, dessa forma, os motivos do tempo reminiscente – a memória involuntária cara a Marcel Proust –, do desmoronamento espacial – essa “queda do estar-lá” analisada por Binswanger nessa mesma época<sup>173</sup> – e, para terminar, da sensação corporal de uma fissura interior:

[...] o estremezimento conduz ao desmoronamento. [...] Ninguém o sentiu de maneira mais nítida do que Marcel Proust por ocasião da morte de sua avó, que o estremeceu, mas sem que parecesse real até uma noite em que retirava seus sapatos e as lágrimas lhe vieram aos olhos. Por quê? Porque ele havia se abaixado. Assim, o corpo, que é aquele que desperta para as dores profundas, também pode se tornar aquele que desperta para o pensamento profundo. Um e outro reclamam da solidão. Para aquele que, um dia, subiu solitário uma montanha, chegou lá no alto, esgotado, para retornar em seguida, com os passos desequilibrando todo o corpo, à parte baixa da montanha, o tempo se distende, as paredes desmoronam em seu interior, e ele atravessa, aos trotes, os entulhos de instantes, como em sonho. Às vezes ele tenta parar, mas não consegue. Serão seus pensamentos que o desequilibram ou o caminho pedregoso? Seu corpo tornou-se um caleidoscópio que lhe apresenta, a cada passo, figuras moventes da verdade.<sup>174</sup>

Esse texto de Benjamin descreve nada mais do que a *montagem da experiência* enquanto tal. Primeiro, há a *queda do corpo*: elemento sintomal de toda experiência em que o sujeito, levado por uma corrida literalmente “catastrófica” – figurada nesse trecho pela descida da montanha, o entulho das pedras, o peso do corpo, o passo intermitente, o cansaço físico próximo do desabamento –, torna-se o *brinquedo* de seu próprio movimento. Em seguida, há o *surgimento das imagens*, elas também intermitentes, fulgurantes, renovadas a cada passo, como um *jogo*



[jeu] psíquico com a própria queda. Há, enfim, a *constituição de um saber* – até mesmo de uma sabedoria – disso tudo: como o *alcance [enjeu]* do movimento de queda e do fogo de imagens reunidos. Talvez esse nó dialético explique melhor por que, em Benjamin, os motivos angustiantes, os motivos gnoseológicos e os motivos joviais se encontram com tanta frequência articulados uns aos outros.

Ora, tudo isso acaba por se articular na língua: o conhecimento pela montagem sempre apela para uma “legibilidade” do tempo, e somente a língua, diz Benjamin, “é o lugar onde é possível aproximar-se” das imagens dialéticas.<sup>175</sup> O que isso significa senão que a própria língua deve se ocupar da estrutura enigmática, da estrutura caleidoscópica das imagens e do tempo? “Encontrar as palavras para aquilo que temos diante dos olhos – como isso pode ser difícil. Mas, quando elas chegam, batem no real a pequenos golpes de martelo até que tenham gravado sua imagem sobre ele, como sobre uma bandeja de cobre.”<sup>176</sup> A multiplicidade de histórias possíveis, segundo Benjamin, caminha lado a lado com a multiplicidade de línguas.<sup>177</sup>

É por essa razão que os motivos da montagem e do caleidoscópio apelam invariavelmente, para Benjamin, para o *do quebra-cabeça*. O quebra-cabeça evoca a obra desagregante da morte (o quebra-cabeça como arma de guerra) ou a embriaguez (o quebra-cabeça como “vinho que sobe à cabeça”) – mas também, e sobretudo, o trabalho construtivo do pensamento capaz de reconstituir, como no jogo de paciência que leva o nome de “quebra-cabeça chinês”, um desenho único a partir de elementos dispersos.<sup>178</sup> Benjamin via no quebra-cabeça chinês, muito em voga no século 19, a prefiguração desse famoso “princípio construtivo” comum à maneira moderna de escrever a história<sup>179</sup> e de compor obras de arte:

O “quebra-cabeça chinês”, que esteve na moda durante o Império, revela o sentido nascente do século da construção (*den erwachenden*



*Sinn des Jahrhunderts für Konstruktion*). Os desenhos que aparecem nos modelos de quebra-cabeça da época, sob a forma de partes rabiscadas representando uma personagem, uma construção ou uma paisagem, são uma primeira prefiguração do princípio cubista na arte plástica (A verificar: se, numa representação alegórica que se encontra no *C[abinet] d[es] E[stampes]*, o “jogo chinês” triunfa do caleidoscópio, ou inversamente).<sup>180</sup>

De que maneira a língua realiza a conjunção dos fragmentos dispersos e do princípio construtivo? Criando um *ritmo*: entregando-se ao tempo. Somente uma musicalidade – temas e contratemas, compassos e descompassos, *tempi* com polirritmias, timbres com texturas – permite implicar no saber do historiador os anacronismos de seu objeto.<sup>181</sup> Isso supõe arriscar-se no que se refere à própria maneira de *escrever a história*: nesse ponto, as crianças e os músicos ainda serão reis. “A improvisação faz a força. Todos os golpes são dados como se fosse uma brincadeira.”<sup>182</sup> É por isso que Benjamin acabará por captar no ar a proposição de uma criança que ele vê brincar com as palavras da língua como com as peças de um quebra-cabeça chinês... Ele a notará tão escrupulosamente quanto se tivesse sido uma palavra de Heráclito:

Imaginemos agora esse jogo [do quebra-cabeça], mas invertido, em que vemos uma frase determinada como se ela tivesse sido construída de acordo com essa regra. De repente, ela apareceria para nós como um rosto estranho, estimulante. [...] E as frases que uma criança lança ao brincar com as palavras têm verdadeiramente mais afinidade com os textos sagrados do que com a linguagem corrente dos adultos. Vejam esse exemplo que mostra a relação que estabelece entre as palavras [...] uma criança (de doze anos): “O tempo se lança como um *bretzel* na natureza” (*Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur*).<sup>183</sup>



Que a criança logo antes citada me desculpe por este último comentário: a palavra *bretzel*, atestada em francês ao final do século 19, vem do latim vulgar *brachitella*, diminutivo de *brachita*, de *brachium*, “braço”. Ela designa – por analogia de forma, até mesmo de *Urform* – um biscoito leve, em forma de 8 ou de braços entrelaçados, salgado e polvilhado de cominho. Se o colocarmos no sentido inverso, o *bretzel* desenha algo que se aparenta ao símbolo do infinito, o que daria um sentido muito profundo à frase do jovem filósofo. Mas, em realidade, não estou inteiramente de acordo. Tendo lido Benjamin, prefiro dizer que o *tempo se lança como um strudel* (esse doce folheado que contém uma preparação aromatizada à base de maçã, geralmente servido morno). Por que um *strudel*? Porque é assim que o próprio Benjamin qualifica o *tempo da origem*: “A origem é um turbilhão no rio do devir” (*im Fluss des Werdens als Strudel*).<sup>184</sup> *Strudel*, em alemão, é a palavra para designar o revolto, o rápido, o turbilhão – e, claro, o “enrolado de maçã”... Esta é a função heurística do prazer, o jogo com a linguagem. Benjamin escreve ainda: “O prazer que se tem do mundo das imagens [...] alimenta-se de um sombrio desafio lançado ao saber.”<sup>185</sup> E nada é mais necessário, para o saber, do que aceitar esse desafio.

(1999)

## NOTAS

<sup>1</sup> Dessa forma, não há verbete “Walter Benjamin”, em A. Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, ou na bibliografia de J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988. Em vinte anos dos *Annales*, o nome de Benjamin (segundo os índices de M. Grinberg e Y. Trabut, *Vingt années d'histoire et de sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969-1988*, Paris, Armand Colin, 1991) é citado apenas uma vez, em uma resenha, por Michael Werner, do livro de R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Niemeyer, 1987. Cf. *Annales E.S.C.*, XLIII, n. 4, p. 932-934, 1988. Enfim, o nome de Walter Benjamin não aparece de maneira significativa em nenhuma história da história da arte. Cf.



principalmente G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986. U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993.

- <sup>2</sup> W. Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire (1940), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 188. *Idem*, Sur le concept d'histoire (1940), *Écrits français*, J.-M. Monnoyer (ed.), Paris, Gallimard, 1991, p. 343, em que a expressão é: “[O historiador] deve escovar a história em sentido contrário ao do pelo reluzente da história.” Citarei em geral os textos de Benjamin, a partir da tradução francesa existente. Para o texto original, refiro-me a W. Benjamin, *Briefe*, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), Francfort, Suhrkamp, 1966 (ed. 1978). *Idem*, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (ed.) Francfort, Suhrkamp, 1972-1989.
- <sup>3</sup> *Horripilante* no original. Em francês, como em português, o adjetivo significa “que horripila”, no sentido de “provocar arrepios”. Embora o adjetivo em português tenha, sobretudo, o significado de “horrorizar, apavorar, aterrar”, enquanto em francês indica “agacer, exaspérer, impatienter”, optamos por manter a forma “horripilante” devido à referência ao sentido fisiológico que a palavra tem em francês: “ereção dos pelos, no arrepio”, garantindo assim a referência à abordagem do autor da história “a contrapelo”. (N. T.)
- <sup>4</sup> C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, *Présence(s) de Walter Benjamin*, J.-M. Lachaud (dir.), Bordeaux, Publications du Services Culturel de l'Université Michel de Montaigne, 1992, p. 26.
- <sup>5</sup> W. Benjamin, Lettre n. 126 à Florens Christian Rang, 9 dez. 1923, *Correspondance, I. 1910-1928*, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294 (notemos que a fórmula evoca, senão, retoma textualmente um fragmento de Karl Marx em K. Marx e F. Engels, *L'idéologie allemande* [1846], trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard e R. Cartelle, Paris, Éditions Sociale, 1968, p. 108, e citado por Benjamin em *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 484: “Não há história da política, do direito, da ciência etc., da arte, da religião etc.”)
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 296.
- <sup>7</sup> De acordo com M.-C. Dufour-El Maleh, *La nuit sauvée. Walter Benjamin et la pensée de l'histoire*, Bruxelles, Ousia, 1993, p. 10-36.
- <sup>8</sup> W. Benjamin, Lettre n. 126 à Florens Christian Rang, *Correspondance, I, op. cit.*, p. 295.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 295. Notemos que *Stoff* denota o “assunto”, o “conteúdo” de uma obra de arte, mas também – e primeiramente – sua matéria. Nos dois casos, o termo se opõe a *Form*.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 295-296.
- <sup>11</sup> Cf. principalmente os comentários de D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990, p. 131-151. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Paris, Le Seuil, 1992, p. 123-125. I. Wohlfarth, Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History, *Walter Benjamin and the Demands of History*, M. P. Steinberg (dir.), Ithaca/Londres,



- Cornell University Press, 1996, p. 190-205. É preciso, além disso, relacionar as exigências expressas nesse texto de 1923 à noção de “crítica imanente” analisada por Benjamin no Romantismo. Cf. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand* (1920), trad. P. Lacoue-Labarthe e A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 117-134.
- <sup>12</sup> W. Benjamin, *Peinture et graphisme* (1917), trad. P. Pénisson, *La Part de l'Œil*, n. 6, p. 13, 1990. *Idem*, Lettre n. 62 à Ernst Schoen, final de 1917, *Correspondance*, I, *op. cit.*, p. 159-160: “[...] envio-lhe uma nota sobre a pintura tão provisória que, em outras circunstâncias, poderíamos tratar disso conversando. [...] Para mim, trata-se de contrapor esse fenômeno desagradável que, hoje, consiste nas tentativas insuficientes de fazer a teoria da pintura moderna que degeneram logo em teorias do progresso e do contraste, com relação à grande arte do passado, esboçando, primeiro, a base universalmente válida de um ponto de vista conceitual disso que concebemos como pintura. Então, deixo de lado toda consideração da pintura moderna, ainda que originalmente essa reflexão tenha nascido de sua absolutização indevida.”
- <sup>13</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22 e 181-190.
- <sup>14</sup> W. Benjamin, *Curriculum vitae* (1925 e 1940), *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 25, 31 e 40.
- <sup>15</sup> Cf. W. Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, 1. Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule, *Kritische Berichte*, I, n. 3, p. 30-50, 1973. *Idem*, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg, *Ibidem*, III, n. 1, p. 5-25, 1975. C. Coquio, *Benjamin et Panofsky devant l'image*, *art. cit.*, p. 27.
- <sup>16</sup> W. Benjamin, *Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937), trad. P. Ivernel, *Macula*, n. 3-4, p. 42-59, 1978. Cf. I. Wohlfarth, *Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History*, *art. cit.*, p. 190-205.
- <sup>17</sup> W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen* (1935), *Écrits français*, *op. cit.*, p. 101.
- <sup>18</sup> Cf. G. Scholem, *Walter Benjamin* (1964), trad. P. Ivernel, *Benjamin et son ange*, Paris, Payot-Rivages, 1995, p. 31: “Tudo aquilo que era pequeno exercia nele uma grande atração. Um de seus mais fortes impulsos consistia em expressar ou em descobrir a perfeição no pequeno e no minúsculo. Autores como J. P. Hebel ou o narrador hebraico S. J. Agnon, que atingiam a perfeição em histórias de formato extremamente reduzido, constantemente provocavam sua admiração. Que o maior se abra no menor, que ‘o bom Deus mora no detalhe’, como Aby Warburg tinha costume de dizer, essas eram ideias fundamentais para ele, sob as mais diversas relações.”
- <sup>19</sup> Cf. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 280-333 (Bataille-Eisenstein), 249-252 e 360-368 (Bataille-Freud), 379-383 (Bataille-Benjamin-Warburg). Sobre a analogia entre o *Bilderatlas* de Warburg e a “montagem” em Benjamin, cf. S. Weigel, *Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie*, *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, XXXII, n. 115, p. 13-17, 1992.
- <sup>20</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, 2002.



- <sup>21</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 107-125 e 794-796.
- <sup>22</sup> *Idem*, Sur le pouvoir d'imitation (1932), trad. M. de Gandillac, *Ceuvres*, II. Poésie et révolution, Paris, Denoël, 1971, p. 49-52. *Idem*, Théorie de la ressemblance (1933), trad. M. Vallois, *Revue d'Esthétique*, N. S., n. 1, p. 61-65, 1981.
- <sup>23</sup> *Idem*, Paralipomènes et variantes de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 180.
- <sup>24</sup> A. Warburg, Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt (1927), trad. D. Meur, *Les Cahiers du Musée National d'Art moderne*, n. 68, p. 21-23, 1999, com meu comentário "Sismographies du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche", *Ibidem*, p. 5-20.
- <sup>25</sup> W. Benjamin, Paralipomènes et variantes des thèses. *Sur le concept d'histoire* (1940), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, *op. cit.*, p. 352.
- <sup>26</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 841.
- <sup>27</sup> Cf. G. Didi-Huberman, Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne, *Genèses. Sciences Sociales et Histoire*, n. 24, p. 145-163, 1996.
- <sup>28</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 190-219. A. Warburg, L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135. Outras analogias entre os dois pensadores são deduzidas por W. Kemp, Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg, art. cit., p. 5-25. G. Agamben, Aby Warburg et la science sans nom (1984), trad. M. Dell'Omodarme, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 43. M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1985, p. 273-303.
- <sup>29</sup> Cf. C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, art. cit., p. 28-49. M. Brodersen, Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente, *Aby Warburg. Akten der internationalen Symposions Hamburg 1990*, H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass (dir.), Weinheim, VCH-Acta Humaniora, 1991, p. 87-94. C. Knorr, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiel* und die Kunstgeschichte, *Kritische Berichte*, XXII, n. 2, p. 40-56, 1994.
- <sup>30</sup> W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller e A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 149-169.
- <sup>31</sup> W. Benjamin, Lettre n. 169 a Hugo von Hofmannsthal, 8 fev. 1928; carta n. 168 a Gerhard [Gershom] Scholem, 30 jan. 1928, *Correspondance*, I, *op. cit.*, p. 419 e 416.
- <sup>32</sup> Cf. C. Imbert, Le présent de l'histoire, *Walter Benjamin et Paris*, H. Wismann (dir.), Paris, Le Cerf, 1986, p. 762-764. C. Coquio, Benjamin et Panofsky devant l'image, art. cit., p. 30-49.
- <sup>33</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990, p. 205-218.
- <sup>34</sup> W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.



- <sup>35</sup> E. Panofsky, *La renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (1960), trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1976.
- <sup>36</sup> *Idem*, Le problème du temps historique (1931), trad. G. Ballangé, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 225.
- <sup>37</sup> Em francês diz-se “mer démontée”, ou seja, que o mar está agitado, revolto pela tempestade. (N.T.)
- <sup>38</sup> *Idem*, L'histoire de l'art est une discipline humaniste (1940), trad. B. e M. Teyssèdre, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les “arts visuels”*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.
- <sup>39</sup> W. Benjamin, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 186 e 196.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, p. 193.
- <sup>41</sup> P. Szondi, *Espoir dans le passé. À propos de Walter Benjamin* (1961), trad. S. Bollack, *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 33-48. A expressão foi retomada por H. Mayer, *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain* (1992), trad. A. Weber, Paris, Gallimard, 1995, p. 70-84.
- <sup>42</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Savoir-mouvement* (l'homme qui parlait aux papillons), Préface à P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 7-20.
- <sup>43</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 405-406. Cf. também p. 880-881.
- <sup>44</sup> Cf. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1988.
- <sup>45</sup> Sobre a permanência desse pensamento da história em Benjamin, cf. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 95. A primeira entrevista de Benjamin com Scholem, em 21 de julho de 1915, já apresentava a marca dessa preocupação. (Cf. G. Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* [1975], trad. P. Kesler, Paris, Calmann-Lévy, 1981 [ed. 1989], p. 16: “Ele entrou diretamente no assunto. Ele me disse que se interessava muito pela natureza do processo histórico.”) Preocupação que devia se prolongar até 1940, no momento das teses *Sur le concept d'histoire*. Sobre este último texto, fundamental por várias razões, cf. o material reunido por P. Bulthaup (dir.), *Materialen zu Benjamins Thesen “Über den Begriff des Geschichte”*. Beiträge und Interpretationen, Francfort, Suhrkamp, 1975. Cf. também a excelente edição italiana de W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, G. Bonola e M. Ranchetti (ed.), Turin, Einaudi, 1997. Sobre as teses de Benjamin, cf. P. Missac, *L'ange et l'automate. Notes sur les “Thèses sur le concept d'histoire”*, de Walter Benjamin, *Les Nouveaux Cahiers*, n. 41, p. 43-52, 1975. *Idem*, *Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?*, *Revue d'Esthétique*, N. S., n. 8, p. 199-209, 1985. N. Pasero, *Per un commento alle “Tesi di filosofia della storia” di Walter Benjamin*, *L'immagine riflessa. Rivista Quadrimestrale di Sociologia dei Testi*, n. 1, p. 1-15, 1977. J.-M. Gagnebin, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unabgeschlossenheit des Sinnes*, Erlangen, Palm & Enke, 1978. *Idem*, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e le forme*, Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 307-357. *Idem*, *La porta della*



giustizia. *Saggi su Walter Benjamin*, Bologne, Pendragon, 1995, p. 139-152. P. Pullega, *Commento alle "Tesi di filosofia della storia" di Walter Benjamin*, Bologne, Cappelli, 1980. C. Hering, *Die Rekonstruktion der Revolution*. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Francfort-Berne, Peter Lang, 1983. E. Mazzarella, L'angelo e l'attesa. Allegoria e simbolo nelle "Tesi di filosofia della storia" di Walter Benjamin, *Nietzsche e la storia*. Storicità e ontologia della vita, Naples, Guida, 1983, p. 168-187. M. Sagnol, Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin, *L'Homme et la Société*, n. 69-70, p. 79-93, 1983. U. Opolka, Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de Walter Benjamin, trad. L. Cassagnau, *Weimar ou l'explosion de la modernité*, G. Raulet (dir.), Paris, Anthropos, 1984, p. 223-239. E. Greblo, Esperienza e storia in Benjamin, *Il Mulino*, XXXIV, n. 302, p. 950-970, 1985. B. Witte, *Walter Benjamin*. Une Biographie (1985), trad. A. Bernold, Paris, Le Cerf, 1988, p. 81-106 e 247-254. E. Rutigliano, Walter Benjamin e la storia, *Sociologi*. Uomini e problemi, Milan, Angeli, 1990, p. 176-202. R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*. La philosophie de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 265-269. G. Bonola, Redenzione del passato. Su origine et senso delle metafore di salvezza nelle tesi "Sul concetto di storia" di Benjamin, *Discipline filosofiche*, n. 1, p. 143-165, 1994. K. Anglet, *Messianität und Geschichte*. Walter Benjamins Konstruktion der historischen Dialektik und deren Aufhebung ins Eschatologische durch Erik Peterson, Berlin, Akademie Verlag, 1995. G. Raulet, *Le caractère destructeur*. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin, Paris, Aubier, 1997, p. 195-245.

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 474. Cf. *Ibidem*, p. 477: "Superar a noção de 'progresso' e superar a noção de 'período de decadência' são apenas dois aspectos de uma única e mesma coisa."

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 475 e 686.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 494. Cf. *Ibidem*, p. 312 (em que Benjamin cita Baudelaire que, segundo ele, "opõe uma noção monadológica à ideia do progresso na história da arte") e 559 (em que Benjamin cita Maxime Du Camp: "A história é como Janus, ela tem duas faces").

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 485 e 491 ("É preciso fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe."). Sobre a crítica do progresso, cf. M. Löwy, *Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue*, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 629-639. A. Münster, *Progrès et catastrophe*. Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxiste "mélancolique", Paris, Kimé, 1996, p. 7-19.

<sup>50</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 836.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 492. Cf. também p. 487-489 em que, a partir da *descontinuidade* da história, deduz-se seu caráter *inacabado*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 487 (citando Grillparzer): "Ler no futuro é difícil, mas ver *puramente* no passado é ainda mais difícil; digo *puramente*, ou seja, sem misturar a esse olhar retrospectivo tudo o que aconteceu no intervalo.' A 'pureza' do olhar é tão difícil quanto impossível de ser atingida."



- <sup>53</sup> *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 194-195. Cf. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 346. *Idem*, Eduard Fuchs, collectionneur et historien, art. cit., p. 42 ("L'historicisme présente l'image éternelle du passé").
- <sup>54</sup> *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 193. Cf. R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 131-169. G. Petitdemange, Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin, *Recherches de Sciences Religieuses*, LXXIII, n. 3, p. 381-400, 1985. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, op. cit., p. 95-101.
- <sup>55</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 65, 107-125, 172, 182, 190-219, 232, 515, 531, 536, 555-557 etc.
- <sup>56</sup> *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 184. *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 340.
- <sup>57</sup> *Idem*, Lettre n. 264 a Gerhard [Gershom] Scholem, 8 ago. 1935, *Correspondance, II. 1929-1940*, G. Scholem e T. W. Adorno (ed.), trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 183.
- <sup>58</sup> Cf. I. Wohlfarth, Et cetera? De l'historien comme chiffonnier, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 559-609. Cf. também M. Sagnol, La méthode archéologique de Walter Benjamin, *Les Temps Modernes*, XL, n. 444, p. 143-165, 1983.
- <sup>59</sup> *L'insu*, no original, diz o insabido, o "saber-que-não-se-sabe", um saber que não é "consciente". (N. T.)
- <sup>60</sup> W. Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, p. 161.
- <sup>61</sup> Cf. principalmente H. Pfothenhauer, Benjamin und Nietzsche, *Links hatte noch alles sich zu enträteln. Walter Benjamin im Kontext*, B. Linden (dir.), Fracfort, Suhrkamp, 1978, p. 100-126. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e le forme*, op. cit., p. 11-40. N. Bolz, Des conditions de possibilité de l'expérience historique, trad. C. Berner, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 467-496. C. Imbert, Le présent et l'histoire, art. cit., p. 743-792. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, op. cit., p. 167-172. *Idem*, Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour, *Europe*, n. 804, p. 140-158, 1996. F. Proust, *L'histoire à contretemps*. Le temps historique chez Walter Benjamin, Paris, Le Cerf, 1994 (reed. Le livre de Poche, 1999), p. 9-26.
- <sup>62</sup> W. Benjamin, Eduard Fuchs, collectionneur et historien, art. cit., p. 43 (a expressão *ramasseur*, em francês, no texto de Benjamin, encontra-se na página 50).
- <sup>63</sup> Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 126-150, 241, 410, 423-433, 543-554, 836 etc.
- <sup>64</sup> *Ibidem*, p. 230: "[...] nós seguimos menos o rastro da alma do que o das coisas. Nós buscamos a árvore totêmica dos objetos bem no fundo da pré-história (*Urgeschichte*)."
- <sup>65</sup> Cf. G. Didi-Huberman, Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau, *Critique*, LIV, n. 611, p. 138-162, 1998.
- <sup>66</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 370. Cf. também p. 140-144, 478-479 etc.



<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 477.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 686 (citando Alfred Gotthold Meyer): “Os ‘fermentos’ são substâncias que produzem ou aceleram a decomposição de quantidades comparativamente grandes de outras substâncias orgânicas... Mas essas ‘outras substâncias orgânicas’, sobre as quais os fermentos exercem seu poder de decomposição, são as formas estilísticas transmitidas pela tradição.”

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 345 etc. Sobre o tempo histórico como “vir e revir”, em Benjamin, cf. F. Proust, *L’histoire à contretemps*, *op. cit.*, p. 59-104.

<sup>70</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 831. *Idem*, *Fouilles et souvenir* (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182. Comentei a segunda passagem em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 129-135, na esteira de C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 76-80.

<sup>71</sup> Cf. G. Agamben, Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin, *Aut Aut*, n. 189-190, p. 143-163, 1982. R.-P. Janz, *Expérience mythique et expérience historique au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. J.-R. Pavet e M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 453-466.

<sup>72</sup> W. Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l’histoire*, art. cit., p. 186-188. *Idem*, *Sur le concept d’histoire*, art. cit., p. 342-343. Cf. S. Mosès, *L’ange de l’histoire*, *op. cit.*, p. 153-155.

<sup>73</sup> S. Freud, *Conférences d’introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1999, p. 363-364. O trecho é célebre, mas vale ser relembado: “Ao longo do tempo, a humanidade sofreu dois grandes vexames infligidos pela ciência a seu amor-próprio. O primeiro, ao aprender que nossa terra não era o centro do universo, mas uma parcela ínfima de um sistema do mundo quase irrepresentável em sua imensidão. Para nós, ele está ligado ao nome de Copérnico, ainda que a ciência alexandrina já tivesse proclamado ideias semelhantes. O segundo, quando a pesquisa biológica aniquilou o pretensão privilégio de criação do homem, devolvendo-lhe a descendência do reino animal e o caráter indelével de sua natureza bestial. Essa mudança de valores efetuou-se, em nossos dias, sob a influência de Charles Darwin, Wallace e seus predecessores, não sem ter suscitado a resistência a mais veemente dos contemporâneos. Mas o terceiro vexame, o mais pungente, a megalomania humana devia sofrer da parte da pesquisa psicológica atual, que quer provar ao eu que ele não é nem mesmo senhor em sua própria casa, mas que está reduzido a informações parcimoniosas sobre o que acontece inconscientemente em sua vida psíquica.” Cf. também *Idem*, *Une difficulté dans la psychanalyse* (1917), trad. F. Campbon, *L’inquiétante étrangère et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 173-187.

<sup>74</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 420. Cf. também p. 384-385 (relembração, sinestesia, quebra-cabeça), 414-415 (inconsciente “visceral” e inconsciente “do esquecimento”), 417 (o inconsciente de Jung é intemporal), 420-421 (Proust e a memória involuntária) etc.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>76</sup> G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.



- <sup>77</sup> W. Benjamin, *Romans policiers, en voyage* (1930), *Images de pensée, op. cit.*, p. 146: “*Similia similibus*. O apaziguamento de uma angústia por outra é nossa salvação.”
- <sup>78</sup> Sobre as relações da infância e da história em Benjamin, cf. H.-T. Lehmann, *Die Kinderseite der Geschichte. Zu Walter Benjamins Passagen-Werk*, *Merkur*, n. 37, p. 188-196, 1983. *Idem*, *Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin*, trad. G. Riccardi e M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 71-89. B. Lindner, *Le Passagen-Werk, Enfance berlinoise et l'archéologie du “passé le plus récent”*, trad. A. Courbon, *Ibidem*, p. 13-32. E sobretudo o belo livro de Agamben, G. Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot, 1989.
- <sup>79</sup> W. Benjamin, *Paralipomènes et variantes des thèses Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 351 e 353-354.
- <sup>80</sup> Cf. principalmente G. Carchia, *Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin*, *Walter Benjamin, Tempo, storia, linguaggio*, L. Belloi e L. Lotti (dir.), Rome, Editori Riuniti, 1983, p. 184-185. R. Bischof e E. Lenk, *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin*, trad. P. Andler, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 179-199. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin, op. cit.*, p. 73-132.
- <sup>81</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 113.
- <sup>82</sup> *Ibidem*, p. 406. Cf. também p. 322.
- <sup>83</sup> *Ibidem*, p. 474, 482-484, 489, 505.
- <sup>84</sup> *Ibidem*, p. 405-406 e 481. Cf. B. Kleiner, *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin. La signification de la psychanalyse pour le sujet de l'historiographie matérialiste*, trad. A. Deligne, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 497-515. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 144-152.
- <sup>85</sup> Citado por E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 253.
- <sup>86</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 512-513.
- <sup>87</sup> Sobre a noção capital de “imagem dialética”, cf. P. Missac, *L'ange et l'automate*, art. cit., p. 45. *Idem*, *Ce sont des thèses. Ce sont des thèses?*, art. cit., p. 202-208. R. Rochlitz, *Walter Benjamin: une dialectique de l'image*, *Critique*, XXXIX, n. 431, p. 287-319, 1983. *Idem*, *Le désenchantement de l'art, op. cit.*, p. 279-289. M. Pezzella, *Image mythique et image dialectique. Remarque sur le Passagen-Werk*, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 517-528. C. Imbert, *Le présent et l'histoire*, art. cit., p. 791-792. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1989, p. 120-126, 209-222, 238-250 etc. S. Mosès, *L'ange de l'histoire, op. cit.*, p. 148-149. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin, op. cit.*, p. 112-119 e 163-167. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 125-152. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1993, p. 280-303.



- <sup>88</sup> W. Benjamin, Zentralpark. Fragments sur Baudelaire (1938-1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 240.
- <sup>89</sup> *Idem*, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 348.
- <sup>90</sup> *Ibidem*, p. 350.
- <sup>91</sup> Sobre o verbo *télescoper*, ver nota 143. Permitimo-nos a criação da forma verbal em português "telescopar", que traduz melhor a noção de Benjamin e sua abordagem por Didi-Huberman, uma vez que remete não apenas ao telescópio, objeto ótico caro ao filósofo, mas também ao "duplo paradigma que se encontra ali reunido", diz Didi-Huberman, como se verá adiante. (N. T.)
- <sup>92</sup> *Idem*, Thèses sua la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 186. Cf. *Idem*, *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 342.
- <sup>93</sup> *Idem*, *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 341. Refiro-me ao texto francês das "teses", tal como foi escrito pelo próprio Benjamin. Para o texto alemão, diferente, cf. *Idem*, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, art. cit., p. 185-186.
- <sup>94</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 491.
- <sup>95</sup> *Ibidem*, p. 478-479. Cf. também p. 409, 480-481, 483, 491.
- <sup>96</sup> *Ibidem*, p. 494.
- <sup>97</sup> *Ibidem*, p. 477-478.
- <sup>98</sup> *Ibidem*, p. 896: "As imagens dialéticas são símbolos de desejo (*Wunschsymbole*). Nelas, apresentam-se, ao mesmo tempo que a própria coisa, sua origem (*Ursprung*) e seu declínio (*Untergang*)."
- <sup>99</sup> *Ibidem*, p. 494.
- <sup>100</sup> *Idem*, Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 348.
- <sup>101</sup> *Ibidem*, p. 349. Cf. R. Bodei, Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin, *Aut Aut*, n. 189-190, p. 165-184, 1982. F. Proust, *L'histoire à contretemps*, op. cit., 36-57.
- <sup>102</sup> Cf. R. Rochlitz, L'avenir de Benjamin, *Europe*, n. 804, p. 165 e 167, 1996: "A força e a fraqueza dessa teoria da história repousam em seu conceito central, o de 'imagem'. [...] A pertinência das 'imagens fulgurantes' não é de forma alguma controlável e escapa a toda responsabilidade dos atores históricos. Benjamin projeta, aqui, no campo da história, sua própria abordagem de crítica literária, a qual não se pode transpor facilmente para outros campos." Cf. *Idem*, Walter Benjamin: une dialectique de l'image, art. cit., p. 287-319 (interpretação a respeito da qual já expressei meu desacordo em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 110 e 133-134).
- <sup>103</sup> G. W. F. Hegel, *La raison dans l'histoire*. Introduction à la philosophie de l'histoire (1822-1830), trad. K. Papaioannou, Paris, Plon, 1965, p. 47: "A Razão governa o mundo e [...], por conseguinte, a história universal também desenvolveu-se racionalmente."



- <sup>104</sup> *Ibidem*, p. 214: “À medida que tomamos conhecimento da história, ela apresenta-se, primeiro, como história do passado. Mas não é menos verdade que se trata igualmente do presente. O que é verdade é em si e para si eterno; não é de ontem ou de amanhã, mas absolutamente atual: é ‘agora’ e significa uma presença absoluta. O que parece pertencer ao passado é eternamente conservado na Ideia.”
- <sup>105</sup> *Ibidem*, p. 106-113. Cf. *Idem*, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1830-1831), trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963 (ed. revista, 1970), p. 26-40. Cf. também J. Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, Marcel Rivière, 1948 (ed. 1968).
- <sup>106</sup> Ver nota 37 (N. T.).
- <sup>107</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 479.
- <sup>108</sup> *Idem*, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.
- <sup>109</sup> M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), E. Bloch (ed.), Paris, Armand Colin, 1993, p. 97: “[...] no filme que ele analisa, apenas a última película está intacta. Para reconstituir os traços corrompidos das outras, foi necessário desenrolar, primeiro, a bobina, em sentido inverso ao das tomadas.”
- <sup>110</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 474 e 476.
- <sup>111</sup> *Ibidem*, p. 490. Cf. também p. 492.
- <sup>112</sup> *Ibidem*, p. 561. *Idem*, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, art. cit., p. 195. Cf. *Idem*, *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 346-347.
- <sup>113</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 408. Cf. *Ibidem*, p. 182, em que a arquitetura metálica da torre Eiffel é considerada como a “primeira manifestação do princípio de montagem” (*frühste Erscheinungsform des Prinzips der Montage*).
- <sup>114</sup> E. Bloch, *La forme de la revue dans la philosophie* (1928), *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 340-343.
- <sup>115</sup> R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 150-159 (a montagem, segundo Benjamin, diz respeito aos “métodos surrealistas”, logo, ela é “aporética” e manifesta somente um “fracasso” quanto à teoria do conhecimento). R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, *op. cit.*, p. 275-289. *Idem*, *L'avenir de Benjamin*, art. cit., p. 159-168. Sobre a incompreensão de Adorno, cf. G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 131-149.
- <sup>116</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 481.
- <sup>117</sup> Cf. P. Fédida, *La sollicitation à interpréter*, *L'Écrit du Temps*, n. 4, p. 5-19, 1983.
- <sup>118</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 473.
- <sup>119</sup> *Ibidem*, p. 473-474.
- <sup>120</sup> *Ibidem*, p. 300 (citando Baudelaire). Poderíamos facilmente, a partir dessa premissa, traçar uma linha que vai até os efeitos de conhecimento induzidos pelas montagens “surrealistas” da revista *Documents* (cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*), mas também até o “baudelairismo de Lévi-Strauss” do qual trata Claude Imbert *via* Benjamin. Cf. C. Imbert, *Le présent*



- et l'histoire, art. cit., p. 785. *Idem*, La ville en négatif, *Les Temps Modernes*, n. 581, p. 18-21, 1995.
- <sup>121</sup> W. Benjamin, Je déballe ma bibliothèque (1931), *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 160.
- <sup>122</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula, 1982.
- <sup>123</sup> S. Freud, Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité (1908), trad. J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (ed. 1978), p. 155.
- <sup>124</sup> W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 209.
- <sup>125</sup> *Idem*, Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 343. *Idem*, Thèses sur la philosophie de l'histoire, art. cit., p. 188.
- <sup>126</sup> Cf. G. Scholem, *Benjamin et son ange*, *op. cit.*, p. 79-169. G. Carchia, Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin, art. cit., p. 181-190. S. Mosès, *L'ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 172-176. M. Bertoni, Walter Benjamin: il tempo dell'opera, il tempo della storia (1996-1997), *Tempi e forme*. Una ricerca sulle arti visive contemporanee, Turin, Hopefulmonster, 1998, p. 33-47.
- <sup>127</sup> W. Benjamin, Petite histoire de la photographie (1931), trad. A. Gunthert, *Études Photographiques*, n. 1, p. 7-36, 1996. *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 17-68. *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 685-703. Cf. F. Desideri, "Le vrai n'a pas de fenêtres..." Remarques sur l'optique et la dialectique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin, trad. J. Le Quay, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 201-215.
- <sup>128</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 412. Cf. também p. 544-545.
- <sup>129</sup> C. Baudelaire, Morale du joujou (1853), *Œuvres complètes*, I, C. Pichois (ed.), Paris, Gallimard, 1975, p. 581.
- <sup>130</sup> *Ibidem*, p. 587.
- <sup>131</sup> *Ibidem*, p. 582-584.
- <sup>132</sup> Cf. J. von Schlosser, *Die Kunst- un Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908, p. 1-12. W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 161, 190-196, 210-217 etc.
- <sup>133</sup> C. Baudelaire, Morale du joujou, art. cit., p. 583.
- <sup>134</sup> *Ibidem*, p. 583-585.
- <sup>135</sup> *Ibidem*, p. 587.
- <sup>136</sup> *Ibidem*, p. 585-586.
- <sup>137</sup> Cf. L. Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*. Archéologie du cinéma, Paris, Nathan, 1994. *Idem*, *Trois siècles de cinéma*. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française, Paris, RMN, 1995.



- <sup>138</sup> W. Benjamin, *Chronique berlinoise* (1932), *Écrits autobiographiques*, op. cit., p. 241-328. *Idem*, *Enfance berlinoise* (1938), *Sens unique*, op. cit., p. 29-145. Cf. H.-T. Lehmann, *Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin*, art. cit., p. 71-89. B. Lindner, *Le Passagen-Werk*, *Enfance berlinoise et l'archéologie du "passé le plus récent"*, art. cit., p. 13-32.
- <sup>139</sup> G. Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 89: "[...] as crianças, estes belchioros da humanidade, brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, de esquecidos. Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, pode se tornar brinquedo."
- <sup>140</sup> Cf. E. B. Tylor, *La civilisation primitive* (1871), trad. P. Brunet, Paris, Reinwald, 1876-1878, I, p. 83-89. A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), U. Raulff (ed.), Berlin, Klaus Wagenbach, 1988 (ed. 1996), p. 26-34. W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, art. cit., p. 183 (em que a questão da história está inteiramente figurada de acordo com um modelo que coloca frente a frente um autômata e um anão). No sentido desse "animismo infantil", dirigem-se também os trabalhos atuais de Philippe-Alain Michaud. Cf. P.-A. Michaud, Krazy Katcina, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 64, p. 10-29, 1998.
- <sup>141</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 256-257: "A criança vê tudo como novidade; ela está constantemente inebriada. Nada se assemelha mais ao que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor..." (citando *L'art romantique* de Baudelaire).
- <sup>142</sup> *Ibidem*, p. 488.
- <sup>143</sup> Cf. A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 (ed. 1995), II, p. 2094: "O verbo *télescoper* é usado em francês, primeiro, no modo intransitivo para significar 'entrar um no outro numa colisão, como as diferentes partes de uma luneta-telescópio'; atualmente é usado na forma pronominal *se télescoper*. Emprega-se na forma transitiva para significar *emboutir* [embater, engavetar] (1893, primeiro, de um acidente ferroviário) e o pronominal desenvolveu um sentido figurado 'chocar violentamente' e 'se chocar violentamente'."
- <sup>144</sup> Cf. H. R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, Paris, Hachette, [s.d.], p. 285-286. Agradeço a Laurent Mannoni, responsável pelas coleções da Cinémathèque française, por ter-me permitido a consulta das principais patentes do caleidoscópio e de suas variantes (inclusive musicais), notadamente as patentes de Winsor (27 de abril de 1818) e de Giroux (29 de maio de 1818).
- <sup>145</sup> Citado por H. R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, op. cit., p. 286.
- <sup>146</sup> Cf., por exemplo, *Instruments d'optique et de précision Ph. Pellin, ingénieur des Arts et Manufactures, successeur de Jules Duboscq*. Maison fondée par Soleil Père. Fascicule 5: réflexion, réfraction, vision, Paris, Pellin, 1900, p. 3-4.
- <sup>147</sup> Cf. J. Julia de Fontenelle, *Nouveau manuel complet des sorciers, ou la magie blanche dévoilée par les découvertes de la chimie, de la physique et de la mécanique, contenant un grand nombre de tours empruntés à la science de l'électricité, du calorique, de la lumière, de l'air, ainsi qu'aux nombres, aux*



*cartes, à l'escamotage, etc., et la description de scènes de ventriloquie exécutées et communiquées*, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1841, p. 215.

- <sup>148</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 559 (citando R. de Gourmont).
- <sup>149</sup> *Ibidem*, p. 477.
- <sup>150</sup> E. Bloch, Carta a T. W. Adorno, 16 out. 1940, *Briefe 1903-1975*, K. Bloch et al. (ed.), Francfort, Suhrkamp, 1985, II, p. 442.
- <sup>151</sup> W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 29. Os cortes na frase são do próprio Benjamin.
- <sup>152</sup> Sobre a morfologia de Goethe, cf. principalmente J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 15-85. P. Giacomoni, *Vis superba formae. Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia*, *Goethe scienziato*, G. Giorello e A. Grieco (dir.), Turin, Einaudi, 1998, p. 194-229. G. R. Welch, *Gestalt, Bildung, Urphänomen. Un'interpretazione fisicalista*, trad. F. Bertuzzi e M. L. Donati, *Ibidem*, p. 481-507. L. Van Eynde, *La libre raison du phénomène. Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Paris, Vrin, 1998. D. Cohn, *La lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 33-67.
- <sup>153</sup> J. W. Goethe, *Essai d'expliquer la métamorphose des plantes* (1790), trad. H. Bideau, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1992, p. 109-174.
- <sup>154</sup> Cf. J. Adhémar (dir.), *L'œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, Arthur Hubschmid, 1975, II, p. 1205-1209 e 1500-1507.
- <sup>155</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 213 e 218.
- <sup>156</sup> *Ibidem*, p. 194 e 201: "Podemos, nesse ponto, indicar a correlação entre a publicidade nascente e Grandville. [...] As invenções sutis de Grandville expressam aquilo que Marx chama as 'argúcias teológicas' da mercadoria."
- <sup>157</sup> *Idem*, *Du nouveau sur les fleurs* (1928), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 69-73.
- <sup>158</sup> *Ibidem*, p. 71.
- <sup>159</sup> K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlim, Wasmuth, 1928. Cf. G. Mattenklott, Karl Blossfeldt. Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930, *Karl Blossfeldt. Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, Munich, Schirmer-Mosel, 1994, p. 7-64, em que são analisadas as relações de Blossfeldt com as teorias de Gottfried Semper e de Ernst Haeckel, com a arquitetura e o ornamento, com o surrealismo de Max Ernst ou de Georges Bataille.
- <sup>160</sup> W. Benjamin, *Du nouveau sur les fleurs*, art. cit., p. 69-70.
- <sup>161</sup> Esse mutismo deve ser, entretanto, matizado: o livro de Blossfeldt traz uma introdução de Karl Nierendorf, o atlas *Mnemosyne* vem acompanhado de notas de trabalho (ainda inéditas). Quanto à *Ligne générale*, Eisenstein – agradeço a François Albera por ter-me lembrado disso – desejava sonorizá-lo.
- <sup>162</sup> W. Benjamin, *Du nouveau sur les fleurs*, art. cit., p. 70.



- <sup>163</sup> G. Bataille, *Le langage des fleurs*, *Documents*, n. 3, p. 160-164, 1929 (reed. Paris, Jean-Michel Place, 1991). Cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 187-194.
- <sup>164</sup> W. Benjamin, *Du nouveau sur les fleurs*, art. cit., p. 72. Notemos que esse paradoxo estilístico, tipicamente benjaminiano, sobre o valor de uso “abstrato” de uma visualidade fotográfica constitui o modelo exato – ainda que não declarado – da tese esclarecedora de Rosalind Krauss sobre as relações entre fotografia e surrealismo. Cf. R. R. Krauss, *Photographie et surréalisme* (1981), trad. M. Bloch, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 100-124.
- <sup>165</sup> Cf. C. Jouanlanne, *Présentation à W. Benjamin*, *Sur l’art et la photographie*, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>166</sup> W. Benjamin, *Du nouveau sur les fleurs*, art. cit., p. 70.
- <sup>167</sup> *Ibidem*, p. 71. A “metamorfose das plantas” é retomada na p. 72 e Goethe é finalmente evocado na p. 73.
- <sup>168</sup> G. Bataille, *Le langage des fleurs*, art. cit., p. 163-164.
- <sup>169</sup> C. Baudelaire, *Morale du joujou*, art. cit., p. 586.
- <sup>170</sup> W. Benjamin, *Du nouveau sur les fleurs*, art. cit., p. 73 (tradução ligeiramente modificada).
- <sup>171</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 562.
- <sup>172</sup> *Idem*, *Zentralpark*, art. cit., p. 215.
- <sup>173</sup> Cf. L. Binswanger, *Le rêve et l’existence* (1930), trad. J. Verdeaux e R. Kuhn, *Introduction à l’analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 199-225.
- <sup>174</sup> W. Benjamin, *Suite d’Ibiza* (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 196-197.
- <sup>175</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 479.
- <sup>176</sup> *Idem*, *San Gimignano* (1929), trad. J. Lacoste, *Images de pensée*, *op. cit.*, p. 113.
- <sup>177</sup> *Idem*, *Paralipomènes et variantes des thèses Sur le concept d’histoire*, art. cit., p. 354. Sobre as relações entre a língua e a história, em Benjamin, cf. P. Missac, *Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?*, art. cit., p. 199-202. G. Agamben, *Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin*, trad. Y. Hersant, *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 793-807.
- <sup>178</sup> P. Imbs (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, V, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 280. Sobre a imagem do quebra-cabeça chinês, em Benjamin, cf. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, *op. cit.*, p. 73-77.
- <sup>179</sup> W. Benjamin, *Sur le concept d’histoire*, art. cit., p. 346-347. *Idem*, *Thèses sur la philosophie de l’histoire*, art. cit., p. 194-195.
- <sup>180</sup> *Idem*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 185. Cf. também p. 188.



<sup>181</sup> *Idem*, Brèves ombres, I (1929-1930), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 125: “Essa de-uma-vez-por-todas do gozo, essa imbricação dos tempos só consegue se expressar musicalmente” (a respeito de Don Juan).

<sup>182</sup> *Idem*, *Sens unique*, op. cit., p. 156.

<sup>183</sup> *Idem*, *Images de pensée* (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 243.

<sup>184</sup> *Idem*, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 43.

<sup>185</sup> *Idem*, Brèves ombres, II (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 230.



# SUMÁRIO

## ABERTURA. A HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA ANACRÔNICA 15

Diante da imagem: diante do tempo (15). Paradoxo e parte maldita (33). Só há história anacrônica: a montagem (38). Só há história de anacronismos: o sintoma (43). Constelação do anacronismo: a história da arte diante do nosso tempo (50).

### I

## ARQUEOLOGIA DO ANACRONISMO

### 1. A IMAGEM-MATRIZ. HISTÓRIA DA ARTE E GENEALOGIA DA SEMELHANÇA 71

A história da arte sempre começa duas vezes (71). Plínio, o Velho: “A semelhança está morta” (75). Impressões do rosto, impressões da lei (79). Semelhança por geração e semelhança por permutação (84). A origem como turbilhão (95).

### 2. A IMAGEM-MALÍCIA. HISTÓRIA DA ARTE E QUEBRA-CABEÇA DO TEMPO 101

A história da arte sempre está por recomeçar (101). Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória (113). A imagem sobrevém: a história se desmonta (123). Conhecimento pela montagem (131). Caleidoscópio e quebra-cabeça: “O tempo se lança como um *bretzel*...” (139).



## II MODERNIDADE DO ANACRONISMO

3. A IMAGEM-COMBATE. INATUALIDADE,  
EXPERIÊNCIA CRÍTICA, MODERNIDADE 183  
“A história da arte é a luta de todas as experiências...” (183).  
Carl Einstein na ponta da história: o risco anacrônico (196).  
Experiência do espaço e experiência interior: o sintoma visual  
(210). “Eu não falo de modo sistemático...” (241).
4. A IMAGEM-AURA. DO AGORA, DO OUTRORA E  
DA MODERNIDADE 267  
Suposição do objeto: “Uma realidade da qual nenhum olho se  
satisfaz” (267). Suposição do tempo: “A origem é agora” (273).  
Suposição do lugar: “A aparição do longínquo” (280). Suposição  
do *sujet*: “Eu sou o sujeito. Eu sou também o verbo...” (286).
- ÍNDICE DE NOMES 299
- ÍNDICE DE NOÇÕES 309
- NOTA BIBLIOGRÁFICA 327