



EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO:

FOUND FOOTAGE, FOTOGRAFIA E A AURA DO TEMPO

Olgária Matos

Resumo: O *found footage* é documento de um arquivo, fragmento de memória como desordem das lembranças. Estas evocam sua *arché*, uma origem incingível de que o *found footage* é o rastro, índice de algo desaparecido e que, assim, retorna como espectro. Como vestígio, o *found footage* é aurático, é halo ectoplasmático. O *found footage* é a investigação contemplativa do *Unheimlich*, do perturbante, daquele estranhamento do *revenant*, do que não é nem passado nem presente, é passado e presente, é o *revenant*, o espectro ao qual só resta “retornar” e “revir” em mensagens espectrais.

Palavras-chave: Walter Benjamin, aura, found footage

Abstract: Found footage is an archival document, a fragment of memory working as cluttered remembrances that evoke their *arché*, an unattainable origin, the index of something missing whose trace reappears as spectrum through found footage. As vestige, found footage remains auratic, an ectoplasmic halo, the contemplative investigation of the *Unheimlich* – the uncanny, the strangeness of the *revenant* which is neither past nor present, but past and present returning only in spectral messages.

Keywords: Walter Benjamin, aura, found footage



O devir é o que faz de cada acontecimento um passado e, por isso, o presente não coincide consigo mesmo, ele é um contratempo assombrado de passado que o converte em já sido. Anacrônico, o histórico é um futuro anterior, e suas mensagens são assim espectrais. Neste sentido, o *found footage* é documento de um arquivo, fragmento de memória como desordem das lembranças. Estas evocam sua *arché*, uma origem incingível de que o *found footage* é o rastro, índice de algo desaparecido e que, assim, retorna como espectro. Como vestígio, o *found footage* é aurático, é halo ectoplasmático.

Heterogêneo, o conceito benjaminiano de aura não se aplica somente à obra de arte em sua dimensão cultural de objeto único e irreprodutível. Em suas anotações de 1930 sobre o *Haxixe*, Benjamin anota: “Tudo o que eu disse [sobre a natureza da aura] era uma polêmica dirigida contra os teósofos [...]. Primeiro, a genuína aura aparece em todas as coisas, não apenas em alguns tipos de coisas, como se imagina”.¹ Afastando-se do ocultismo, a aura é aquele “sopro” ou leve brisa, um elemento imaterial que envolve algo ou uma obra, conferindo-lhes o indizível da *charis* e do sublime, uma “sacralidade” expressa na auréola de ouro das representações dos santos nas pinturas medievais e da primeira Renascença. É a “aparição de uma distância por mais próxima que ela seja”, é também a “capacidade de devolver um olhar”, é ainda o elemento “espírita”, ectoplasmático, fantasmal ou premonitório de certos objetos, lugares ou acontecimentos. O declínio da aura deve-se ao desaparecimento do elemento contemplativo da existência, que significava uma absorção admirativa, até mesmo fetichista em um objeto, o que supõe uma distância respeitosa, menos física do que psicológica e ritual. Não obstante, a aura reaparece em certas imagens da reprodutibilidade técnica. Referindo-se a uma fotografia de Dauthendey com sua noiva que, anos depois, ele encontraria de pulsos cortados em seu quarto em Moscou depois do nascimento de seu sexto filho, Benjamin anota:

Nessa foto ele pode ser visto a seu lado [da noiva] e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico [...]. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.²

¹ BENJAMIN, Walter. “Protocols of Drug Experiments”. In: *On Hashish* (trad. Howard Eiland). Cambridge: Harvard University Press, 2006, p. 58.

² BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In: *Obras Escolhidas I* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 94.



Nesse átimo, se manifesta a aura, um fantasma vem do passado e se projeta no presente, carregado de premonições, como nas teorias médicas que, desde a Antiguidade, usaram o termo para descrever sintomas de ansiedade e desconforto precedendo e anunciando ataques epiléticos e histéricos.³ Tempestade elétrica e visão de faíscas multicoloridas, esse fenômeno psíquico e fisiológico é uma sinestesia durante a qual um estado alterado da consciência faz com que uma exterioridade tome o lugar do vivido interior em que se estabelecem instantaneamente relações entre diferentes séries de acontecimentos. Em seu “Breve discurso sobre Proust” de 1932, Benjamin se refere a um Eu exterior ao próprio Eu, o estranho no próprio interior: “no que se refere à *mémoire involontaire*, não apenas suas imagens surgem sem terem sido evocadas e, mais que isso, são imagens que nunca vimos antes de nos lembrarmos delas. Isto é mais claro no caso daquelas imagens nas quais — como em alguns sonhos — nos vemos a nós mesmos. Ficamos diante de nós do modo como devemos ter estado em algum lugar de um passado pré-histórico [*Urvergangenheit*], mas nunca antes de nosso olhar desperto”.⁴ Estado semelhante ao “choque” do pré-histórico com o efêmero que passa veloz, este choque é o encontro visionário com um outro, mais antigo, Eu. Tal percepção é moderna, só tornada possível pela tecnologia, tornada possível apenas com os novos meios de reprodutibilidade técnica, uma vez que a fotografia, que pode ser reproduzida em um número indefinido de cópias, registra algo que só aconteceu uma única vez.

Ser moderno é ter sofrido um choque, o da perda da tradição, niilismo que resulta da ruptura do tempo ocasionada pelo traumatismo da Revolução Francesa que cortou a história em dois: o Antigo Regime e os tempos novos inaugurados pelo Ano I da República que aboliu simultaneamente Deus — a Revolução se quis ateuísta, laica e anticlerical — e seu representante na Terra, o Rei. Sem qualquer referência simbólica do passado — que à época levou a suicídios e casos de enlouquecimento — o choque revolucionário e seu desejo de *tabula rasa* determinaram o confronto involuntário com algo inesperado e estranho, alheio ao Eu, de que só resta a memória de um passado que relampeja com imagens que se imprimiram em nós, como aquelas mobilizadas em momentos de perigo físico ou de morte iminente, em que se sucedem de maneira rápida e ininterrupta com toda a vida vivida, nesse limiar entre a vida e a morte. Na foto de Dauthendey, a noiva vai

³ Cf. Lucrécio, *Da Natureza das Coisas*, livro III.

⁴ BENJAMIN, Walter apud HANSEN, Mirian. “Benjamin’s Aura”, in *Critical Inquiry*, n. 34, inverno de 2008, p. 358.



morrer, ainda não morreu e já morreu. O futuro traz consigo o passado remoto, como um estranho invisível de que nos esquecemos, que deixou palavras ou gestos sob nossa custódia:

Já foi descrito muitas vezes o *déjà vu*. Seria tal expressão realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóboda o presente parece ressoar apenas como um eco [...], o choque com que uma palavra nos deixa perplexos tal qual luvas (regalos) esquecidas em nosso quarto. Do mesmo modo que esse achado nos faz conjecturar sobre a desconhecida que lá esteve, existem palavras ou pausas que nos fazem pensar na pessoa invisível, ou seja, no futuro que esqueceu junto a nós.⁵

Temporalidade disjuntiva em relação ao presente, apenas com o dispositivo técnico da fotografia é possível aceder a ela, ao futuro que já se prefigurava no passado. Com efeito, a fotografia revela o “inconsciente ótico” das imagens fotográficas que profetizam o futuro. E isto porque o retratado pela câmara não é o mesmo que o olhar vê: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente [...]. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”⁶ Essa aura não é apenas algo como um atrator pungente do olhar, mas a memória do que se viu, não sendo, pois, uma experiência sem passado.

Memória involuntária e inconsciente ótico dizem respeito ao que se esqueceu mas ao mesmo tempo é o que mais profundamente ficou, em meio à sociedade submetida a uma implacável reificação, e que determinou o fim da arte de narrar. Tal circunstância conforma um espírito anti-tradição, o do fim da experiência e de sua transmissão entre as gerações. Eis por que, às vésperas de abandonar a Alemanha para o exílio nos anos da ascensão do Nazismo, Benjamin escreve:

Em 1932, encontrando-me no estrangeiro, tornava-se cada vez mais claro para mim que eu seria obrigado a me despedir por muito tempo e talvez duradouramente da cidade onde nasci [...]. Eu evoquei em mim as imagens

⁵ BENJAMIN, Walter. “Notícia de uma morte”. In: *Rua de Mão Única*. São Paulo: Autênciã, 2013, p. 89.

⁶ *Ibidem*, p. 89.



que, no exílio, normalmente fazem nascer com grande força o ‘mal do país’ [...]. Eu procurava manter [este sentimento de nostalgia] dentro de limites pela consciência do caráter irrevogável (*Unwiederbringlichkeit*) do passado, uma irrevogabilidade não biográfica e contingente, mas social e necessária. [...] Esforcei-me em cingir as imagens nas quais se precipita a experiência da cidade grande para uma criança da classe burguesa [...]. As imagens de minha infância na cidade grande são talvez, em suas profundezas, capazes de preformar uma experiência histórica ulterior.⁷

Para Benjamin, tem-se um dever com respeito ao passado que não é o da memória oficial celebrativa e cega, nem nostalgia ou derrisão, mas algo como um inventário; como um trapeiro, há de se desenterrar no emaranhado do passado o que pode ser salvo, não como um contínuo do passado no presente, mas em suas falhas, aquelas que estilham a homogeneidade de uma época, como os fragmentos de *Rua de Mão Única*. Esta forma de escrita organiza a desordem da memória em desordem espacial e não-cronológica, em que também o título tampouco corresponde ao conteúdo, como no fragmento de abertura de *Rua de Mão Única*, “Posto de Gasolina”. Nele, não há descrição ou referência a ele, o sentido devendo ser decifrado como o dos sonhos e lapsos ou o de objetos e acontecimentos preteridos por serem usuais. No choque entre o título e o conteúdo, os objetos mais prosaicos se revestem com uma importância inabitual. Brinquedos, artigos de papelaria, joias que adornavam sua mãe nas toilettes de festa são enigmas a serem decifrados, portadores de mensagens incompreensíveis, que se dispõem não somente como passado pessoal — o das lembranças infantis — mas também social e histórico ameaçador, o presente terrível da Alemanha que prenuncia o Nacionalismo e o Terceiro Reich como no fragmento “Alemães, bebam cerveja alemã” ou “Aviso de Incêndio”. Além disso, por sua correspondência com Scholem,⁸ se é informado que o título do livro “rua de mão única” mudou várias vezes, sendo alguns deles “rua bloqueada”, “rua rasgada no autor” e que leva ao “Planetário”, quer dizer, à catástrofe dos bombardeios químicos da Primeira Guerra Mundial e à afasia dos combatentes em estado de choque. Autobiografemas, seus aforismos são reminiscências e destroços de uma época, obliterando a memória pela destruição.

Neste sentido, perda da aura é desaparecimento dos “lugares da memória”. Em sua incessante mudança, Benjamin apresenta a cidade como lugar de um “desenraizamento”, com o sentimento de acosmismo, espaço de desolação de seres des-solados, sem solo, sem

⁷ BENJAMIN, Walter. *Cahiers de l’Herne* (org. Patricia Lavelle). Paris: L’Herne, 2013.

⁸ Cf. carta a Scholem de 18 de setembro de 1926, in *Correspondence*, tome I: 1910-1928. Paris: Aubier, 1992, p. 394.



chão. Criar um espaço próprio para viver revela a correlação entre construir e morar, quando nos cercamos de uma proteção.⁹ Na língua alemã encontra-se o sentido da unidade entre habitar e construir porque é a maneira própria de o homem estar na terra em segurança:

habitar, ser colocado em segurança, quer dizer: estar cercado com uma proteção (*Fiede* — proteção, segurança, paz) [...]. Habitar é a maneira pela qual os mortais estão na terra. *Bauen* (construir e habitar) [...], [é] um *bauen* que edifica construções [...]. A antiga palavra *bauen*, a que se liga *bin*, responde [ao que é 'eu sou']: 'eu sou', 'tu és' [...] querem dizer: eu habito, tu habitas [...]. O antigo *bauen*, que nos diz que o homem é homem conquanto que ele habite, esta palavra *bauen* significa também: cercar e cuidar, notadamente cultivar um campo, cultivar a vinha. Neste último sentido, *bauen* é apenas velar, a saber, o crescimento que, ele mesmo, amadurece os frutos.¹⁰

Bauen, *buan*, *bhu*, *beo* são o mesmo que *bin* — sou: “Eu sou significa, pois, eu habito”. Espacializando o espaço, o homem faz dele um lugar de bem-estar, de repouso, de proteção e paz. Eis porque, na falta da paisagem afetiva e simbólica de sua existência primeira, o exilado tem sua razão de ser danificada, só conservando dela recordações. O exílio é um “caminhar no vazio” de que resulta um deserto interior que priva o exilado do sentimento de existir. É estado de *loneliness* e não de *solitude*.¹¹ Citando o *Zaratustra* de Nietzsche, Benjamin anota: “Esta procura pela *minha* casa [...] foi o *meu* castigo [...]. Onde está *minha* casa? Eis o que pergunto e procuro, e procurava, e não encontrei. Ó eterno todo lugar, ó eterno nenhures”.¹²

⁹ Em seu *Dictionnaire des Institutions indo-européennes*, Benveniste indica as diferenciações entre a *dómos* grega e a *domus* latina. Esta jamais se reporta a construção, “significa sempre ‘casa’ no sentido de ‘família’, o que é completamente estranho ao gr. *dómos*. Também [...] o equivalente a *oiko-domeîn* (construir [uma casa]), é o verbo *aedificare*, evidenciando a diferença de significado entre *domus* (casa = família) e *aedes* (casa = construção)”. Em revista a vários empregos e derivações das palavras, Benveniste conclui: “Mas é incontestável que entre as formas nascidas destas duas raízes têm sido produzidas contaminações, como por exemplo em grego homérico entre *dô(m)* ‘casa-família’ e *dómos* ‘casa-construção’. Depende também do fato que foi uma tendência, em todos os termos da mesma série, a identificar o agrupamento social com o seu *habitat* material”.

¹⁰ Cf. HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”, p. 176.

¹¹ ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo* (trad. Roberto Raposo). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 600.



Assim como o espaço geométrico moderno é abstrato, o tempo é sem qualidades.¹³ Em seu *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin analisa o mundo moderno a partir do dualismo cartesiano da extensão e do pensamento, estruturado segundo a metáfora do relógio: “a imagem do relógio [...] esquematiza o paralelismo entre a alma e o corpo com a imagem dos dois relógios precisos e sincronizados, o ponteiro dos segundos, por assim dizer, impõe seu ritmo ao funcionamento dos dois mundos [...]. A imagem do movimento dos ponteiros, como demonstrou Bergson, é indispensável para a representação do tempo recorrente e não-qualitativo da ciência matemática”.¹⁴ A concepção de um deus relojoeiro significou que não é mais o homem que foi criado à imagem da divindade cósmica, mas sim que o cosmos é compreendido à semelhança de uma máquina criada pelo homem. Em seu DBA, Benjamin reconstitui o horizonte epistemológico dos tempos modernos a partir das transformações científicas que, em comum com o protestantismo luterano, desencantaram o mundo. A ciência desfaz o geocentrismo, a Terra perde sua centralidade científica ao mesmo tempo que Deus se retira do mundo que não encontra mais nele sua fundamentação. O desencantamento do mundo significou o despojamento destas qualidades, substituídas pelo mecanicismo no século XVII, do que resultou vertigem e desestruturação.¹⁵ Benjamin indica, pois, as implicações antropológicas da filosofia cartesiana, apresentada, em particular, na quarta parte do *Discurso do Método*:

¹³ A geometria esquadrinha o espaço, neutralizando paisagens, acidentes do relevo, declives, barreiras e desníveis, tudo envolvendo em um halo de proximidade plana porque o espaço é, na ciência, isotrópico, indiferente a direções. E assim como o espaço é um contínuo simultâneo, o tempo é um contínuo sucessivo. No espaço qualitativo os lugares, ao contrário, não se equivalem. O espaço é como o tempo, “antropológico, mítico, onírico”. Lembre-se também a diferença entre a geometria grega e a moderna, entre o espírito geométrico cartesiano e o espírito de geometria grega, como se o encontra em nosso tempo em *Eupalinos ou o Arquiteto*, de Valéry.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 119.

¹⁵ Neste sentido Alexandre Koyré escreve: “durante os séculos XVI e XVII o espírito europeu sofreu — ou realizou — uma revolução espiritual muito profunda, revolução que modificou os fundamentos e os próprios quadros de nosso pensamento e cuja raiz e fonte é a ciência moderna. Essa revolução que também se denominou ‘crise da consciência europeia’ mostra que o desenvolvimento da nova cosmologia substituiu o mundo geocêntrico dos gregos e o mundo antropocêntrico da Idade Média pelo universo descentrado da astronomia moderna. E certos historiadores, interessados principalmente nas implicações sociais dos processos espirituais, insistiram sobre a conversão do espírito humano da teoria para a práxis, da *scientia contemplativa* para a *scientia activa* que transformou o homem de espectador da natureza em seu possuidor e senhor. Outros ainda viram seu traço mais característico na secularização da consciência, isto é, na substituição da preocupação com o ‘outro mundo’ pelo interesse por ‘este mundo’. [...] As mudanças estruturais produzidas pela revolução do século XVII podem ser reduzidas a dois elementos principais e estreitamente ligados entre si: a destruição do cosmos e a geometrização do espaço.”



Examinando com atenção o que eu era e vendo que poderia supor que não tinha corpo algum e que não havia qualquer mundo, ou qualquer lugar onde eu existisse, mas que nem por isso podia supor que não existia; e que, ao contrário, pelo fato mesmo de eu pensar em duvidar da verdade das coisas seguia-se mui evidente e mui certamente que eu existia [...], compreendi por aí que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar e que, para ser, não necessita de nenhum lugar, nem depende de qualquer coisa material.¹⁶

Para Descartes, existir não necessita nem de espaço, nem de tempo, cujo desfecho é o de um tempo atemporal e em um espaço sem lugar. Circunstância própria à modernidade, é ela que aproxima o morador da grande cidade da condição do exilado, em meio a um espaço em que nada permanece ou dura. Sentimento de não-pertencimento, já que o espaço e o tempo são as condições do enraizamento. Espacializando o espaço, espaçando-o, o homem cria uma ambiência, fazendo-o seu, lugar que lhe é próprio e acolhedor, de proteção e paz, espaço de uma identidade pessoal.

É de seu desmoronamento que Benjamin trata em sua *Rua de Mão Única*, não apenas o de um passado pessoal mas de todo um mundo, o da República de Weimar em que ele ainda vive nos anos em que redige o livro e de cuja fragilidade ele é testemunha: “um mundo soterrado de objetos e de imagens é colocado à luz do dia: é o depósito onde se acumulam o inconsciente e o que foi esquecido. É este mundo de objetos, não a identidade da pessoa, que constitui o objeto da anamnese”.¹⁷ E isto porque os objetos são portadores de memória, individual e coletiva, garantidores de permanência em meio ao devir inconstante do tempo e de valores, modos de vida e de conhecimentos. Por isso, as passagens de Paris, “sonhos do coletivo” onde se instalaram o comércio de luxo e a *flânerie*, as vitrines e vitrais multicoloridos, são um convite para imaginar histórias: “os peixes ornamentais vêm talvez de uma fonte que há muito tempo já secou, o revólver era um *corpus delicti* e estas partituras [musicais] não puderam impedir que sua antiga proprietária morresse de fome quando os últimos alunos deixaram de vir a suas aulas”.¹⁸ Os objetos de uma época extinta e seus possuidores desaparecidos nos permitem reviver a vida de nossos pais e ancestrais. Mas porque um excesso de memória pode saturar e causar patologias,¹⁹ os fragmentos trazem consigo as “brechas de esquecimento” contra

¹⁶ DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 54-55.

¹⁷ LINDNER, Brurkhardt. “Le Passagen-Werk, Enfance Berlinoise et archéologie du passsé le plus recent”. In: WISMAN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986, p. 14.

¹⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris capital do século XIX*, p. 870 e 556.

¹⁹ Sobre o excesso de memória como algo mortífero, ver a correspondência de Benjamin a Scholem de 15 de setembro de 1919, onde se refere a sua proximidade com Péguy: “uma alma morta é uma



uma história totalizante que resulta em claustrofobia. Esse caráter dinâmico da memória é que permite a transmissão de experiências e do conjunto de experiências que se chama tradição, sendo *data* acumulados no inconsciente, que fazem parte da memória involuntária. Sua temporalidade não é a do tempo mecânico como o dos relógios e dos monumentos oficiais, mas a de uma “esperança no passado” qual se manifesta a capacidade de reconhecer semelhanças e correspondências entre acontecimentos e uma vida, através da recordação. Pois, diferentemente de algo simplesmente vivido, a “memória involuntária” guarda “as marcas das próprias circunstâncias que a suscitaram”.²⁰ Não se trata, pois, de lembrança mas de reminiscências, traços vivos do passado no presente. Uma vivência é o que se vincula à memória voluntária, que requer um esforço de atenção e de inteligência desperta, negadoras da experiência porque dependente do intelecto. A perda da memória individual e da memória coletiva, de nosso próprio passado e da tradição, dissipou progressivamente valores e modos de viver das sociedades pré-capitalistas e pré-modernas: “peça por peça, nós dispersamos a herança da humanidade, nós deixamos esse tesouro na Casa de Penhores, frequentemente por um centavo de seu valor, trocado pelo ‘atual’”.²¹

Com efeito, se se considera a vida na sociedade industrial do século XIX e XX, a das massas urbanas e operárias criadas pela revolução industrial, deve-se reconhecer a relativa inutilidade do passado como fonte de conselhos práticos ou de experiência comunitária, liberando-se, por assim dizer, do passado e da tradição em nome de uma abertura ao futuro.²² Assim, a constante irrupção de inovações de todo tipo no cotidiano

alma saturada de passado”. A memória involuntária, a de Proust, é como nas escavações, o que traz o inesperado, o que se encontra quando se está buscando outra coisa.

²⁰ Tempo entrecruzado, a lírica antiga e a lírica moderna se encontram em simultaneidade e superposição: “As manifestações de superposição, de sobreposição (*Überdeckung*), que aparecem sob o efeito do haxixe devem ser compreendidas através do conceito de semelhança. Quando dizemos que um rosto se assemelha a outro, isto quer dizer que traços deste segundo rosto se manifestam no primeiro, sem que este deixe de ser o que era. As possibilidades de que as coisas assim se manifestem, porém, não estão sujeitas a nenhum critério, sendo, portanto, ilimitadas. A categoria da semelhança, que tem uma importância muito reduzida para a consciência desperta, adquire uma importância ilimitada no mundo do haxixe. Neste, com efeito, tudo é rosto-e-visão (*Gesicht*), tudo tem a intensidade de uma presença encarnada, que permite procurar nele, como em um rosto, os traços manifestos. Sob tais circunstâncias mesmo uma proposição adquire um rosto (sem falar da palavra isolada), e este rosto assemelha-se àquele da proposição oposta. Assim, cada verdade remete de maneira evidente a seu contrário, e com base neste fenômeno explica-se a dúvida. A verdade torna-se algo vivo, existindo apenas no ritmo em que a proposição e seu contrário trocam de lugar para se pensarem”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens. Op. cit.*, p. 463.

²¹ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

²² O passado antigo e medieval eram indiferentes ao futuro. Na cultura grega, que se orientava pela ideia de perfeição, só a eternidade era real porque o Ser autêntico é Uno, imutável e imóvel; e o



confronta massas culturalmente desamparadas, ao preço de uma modernidade sem experiência: “o processo de estiolamento da experiência começa já na manufatura. Em outras palavras, ele coincide, em seus primórdios, com os primórdios da produção de mercadorias.”²³ O consumo de bens materiais substitui a “busca da felicidade” pela ideologia do conforto que promete ser ilimitado. Não se ouvem mais conselhos do “pai” mas os do expert que dá conselhos sem experiência. Desamparo e exílio são risco de desorientação, porque perda do lugar que nos viu nascer, do ponto de encontro entre o indivíduo e a vida.

É este o sentimento do desterro na cidade grande. O céu antigo como cosmos protetor divino, com suas estrelas fixas e seus astros errantes, cedeu à secularização da Via-Láctea com a iluminação a gás e em seguida a luz elétrica que fizeram com que Benjamin, referindo-se a Baudelaire escrevesse: “a cidade grande não conhece o verdadeiro crepúsculo da tarde. Em todo caso, a iluminação artificial impede sua lenta transformação em noite. A mesma circunstância faz com que as estrelas desapareçam do céu na cidade grande; e menos ainda se percebe seu surgimento. A maneira como Kant descreve o sublime através da ‘lei moral dentro de mim e do céu estrelado acima de mim’ não poderia ter sido concebida por um habitante da cidade grande.”²⁴ A iluminação a gás alterou, desorganizando-as, as relações tradicionais entre o dia e a noite, criando uma luz fantasmagórica, cuja magia, à noite, confere às ruas um aspecto de festa perpétua que transporta o passante dos bulevares, passagens, cafés ou teatros a uma cidade de ficção. Desde o início, a iluminação se associa ao comércio, com as vitrines luxuosas de tecidos, sedas, joias, cristais e confeitos que rebrilham à luz cintilante do gás, em uma ligação íntima entre a tecnologia e a mercadoria. Esta auréola luminosa lhes confere uma aura instantânea: “A luz, por sua presença, confere uma vida quase real às aparências inertes”.²⁵

movimento circular, que assegurava o eterno retorno do mesmo em uma série de ciclos sucessivos, era a expressão perfeita do divino. Na Idade Média ocidental, até o século XII, o futuro se inscreve na história da salvação, significando tanto uma temporalidade independente da vontade e que é a sequência do presente, quanto o “porvir”, o futuro a que se atribui valores, desejos e temores, espera e esperança. A Idade Média depositava em Deus o conhecimento do futuro, buscando o estável e constante e, assim, se esforçando para que tudo mudasse o menos possível. (Cf. Jacques Le Goff, “Le Moyen Âge: entre le futur et l’avenir”, in *Vingtième Siècle: Revue d’Histoire*, 1984, v. 1, n. 1).

²³ Cf. Marx apud Benjamin, in *Passagens. Op. cit.*, p. 843.

²⁴ *Ibid.*, p. 388.

²⁵ LACHEZ, Theodore. *Acoustique et optique des salles de réunion*, apud BRESSANI, Martin; GRIGNON, Marc. “Les Fantasmagories du gaz d’éclairage à Paris au XIXe siècle”. In: ANDREOTTI, Libero (ed.). *Spielraum: Walter Benjamin et l’architecture*. Paris: Éd. de la Villette, 2011, p. 54.



Como grutas feéricas, o assobio dos bicos-de-gás fazem as vezes de “canto das sereias.”²⁶ Com seu caráter espectral, essas luzes evocam referências alquímicas, como uma “luz filosófica” e uma “lâmpada maravilhosa”. De onde as relações entre trabalho intelectual e luz da sala-de-leitura da Biblioteca Sainte Geneviève em Paris, “um imenso mausoléu imitado do antigo”.²⁷ Trata-se de uma iluminação que prepara o espírito ao estudo e à reflexão: “De dia, a construção, disposta de leste a oeste, marca a passagem do tempo e vem inscrever o leitor no universo que ele quer compreender. A luz do sol é a da iluminação intelectual e da razão. Mas o regime noturno é diferente, luz e sombra estabelecem novas relações que interpelam uma outra forma de cognição [...]. A luz artificial torna insensível a passagem do tempo, como se ele se imobilizasse, isolando o leitor do mundo exterior [...]. Também a maneira como está disposta a iluminação a gás ao longo do percurso que vai da entrada à sala-de-leitura, [é] deliberadamente concebida para o efeito de um caminhar iniciático”.²⁸ Mas essa luz também se liga ao fetichismo e a fantasmagorias quando a iluminação à gás sucedeu a luz elétrica, e o dia de trabalho industrial passou a ter vinte-e-quatro horas, indiferenciando assim o dia e a noite, tempo de trabalho e tempo do repouso, o tempo convertido em um dia perpétuo.

Para Benjamin a modernidade é a “imagem escondida” (*Vexierbild*), ambivalente, do eterno retorno e da repetição, como o dos astros no espaço sideral, duplo do eterno retorno do tempo no capitalismo do trabalho alienado — de que Sísifo, Tântalo, as Danaides são a expressão mítica — e da produção em série. Benjamin observa: “as estrelas representam, em Baudelaire, a imagem oculta (*Vexierbild*) da mercadoria. Elas são o retorno em massa do sempre igual”.²⁹ É esse o céu que o habitante da cidade grande tem acima de si, não mais a abóboda protetora dos antigos em que o adivinho lia nas estrelas os caminhos deste mundo. Ao se referir ao céu do século XIX em seu entrecruzamento com o cosmos antigo, Benjamin cita Karl Löwith, comentado o pensamento de Nietzsche: “Löwith denomina a ‘nova adivinhação’ de Nietzsche a ‘...síntese da adivinhação primeira, baseada nas estrelas do céu, e da adivinhação segunda, inspirada pelo nada, que é a última verdade no deserto da liberdade da capacidade individual’”.³⁰ Este “deserto da liberdade” é quase sinônimo do “nada” ou pelo menos da consciência do nada, um niilismo lúcido que aproxima Nietzsche e Baudelaire:

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens. Op. cit.*, p. 607.

²⁷ FRANCE, Anatole. *La vie en fleur*. Paris: Gallimard, 1983, p. 149.

²⁸ BRESSANI, Martin; GRIGNON, Marc. Art. cit., p. 67-68.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens. Op. cit.*, p. 385.

³⁰ Cf. *ibid.*, p. 157.



Depois do dândi,³¹ surge uma segunda figura do niilismo, o destruidor. Nietzsche diz “o leão” carnívoro emprestado do folclore animal. Baudelaire prefere Satã,³² acomodando-se com a imageria religiosa inteligível no seu tempo. Na verdade, o destruidor prescinde de referências [...]. Ele é a si mesmo sua própria referência [...]. A tese do dândi – a do niilismo “passivo” [...] – fomenta um salto no Nada (*néant*), antes querer o nada do que nada querer [...]. O dândi se tornando ativo se investe de satanismo e revela que a forma mais alta de consciência de si é o aniquilamento. [...] Aniquilamento da consciência de si pela consciência de si, pelos caminhos deletérios da droga e da embriaguez. Melhor encontrar o nada do que nada encontrar.³³

O que foi, morreu e seu luto é impossível, eis o que se encontra nas bases da experiência metafísica do spleen: “no *spleen* o tempo se coisifica, os minutos engolem o homem como flocos. Este tempo está fora da História, como o da memória involuntária. O *Spleen* aguça assim a percepção do tempo de maneira natural em cada minuto, a consciência está pronta para amortecer o choque que [essa percepção] provoca nela”.³⁴ Eis por que a missão do poeta e do artista é a de se apoiar na experiência do *spleen* para que “toda a modernidade se transforme em antiguidade”, ao preço de se lutar contra seu tempo, extraíndo da constatação da perda da aura, do ideal, a força de se erguer à altura das exigências dos tempos clássicos e fazer desta perda a fonte de sua inspiração moderna. Conhecer o prazer que as drogas podem trazer, procurar o remédio provisório

³¹A palavra tem origem incerta. Para alguns o termo seria originário do francês – surgido no século XVI – *dandin*, tendo como seu primeiro sentido “frívolo” ou “atrevido”. Introduzido mais tarde na Inglaterra, *dandin* teria progressivamente se transformando em dândi. Diversamente, outros querem fazer dele uma invenção britânica, fazendo derivar *dandy* do verbo *to dandle* (*se dandiner*, balançar, gingar), evocando um movimento provocante e até mesmo afetado, ou uma personagem ambígua e astuta”. *Dandin* pode provir do nome Andrew. O dândi toma a vida como uma obra de arte, vive diante de um espelho, suas maneiras e modo de vestir são uma luta contra a trivialidade do mundo burguês; ele se diferencia da massa, é um “escultor de si mesmo”, aristocrata das maneiras, pelo vocabulário, por seus gostos que se distinguem da massa. Gosto da transgressão em sentido estético, ele é o “criador de si mesmo”. Importância do aspecto exterior de si, excêntrico e mundano, poses refinadas, delicadeza na linguagem, traços de grande espírito, ironia, atitudes de provocação, comportamentos desviantes, culto do eu, marca para si mesmo uma identidade pessoal e social: “o verdadeiro dândi não é tanto aquele que procura ser admirado como uma obra de arte quanto aquele que busca singularizar-se, demarcar-se do comum dos mortais, da multidão, do burguês. Aristocracia mental e intelectual: “um dândi não faz nada. Poder-se-ia imaginar um dândi falando ao povo, a não ser para ridicularizá-lo? (Baudelaire, trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, modificada, “Meu coração a nu”, XIII, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 530).

³² Nota sobre a dupla inclinação do homem, o elevado e o baixo, a cultura dualista, Pascal, miséria e grandeza do homem.

³³ GLUCKSMANN, André. *Une rage d'enfant*. Paris: Plon, 2006, p. 160-161. O niilismo resulta da ruptura do tempo ocasionada pelo traumatismo da Revolução Francesa que cortou a história em dois: o Antigo regime os tempos novos inaugurados pelo Ano I da República.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. *Op. cit.*, p. 420.



ao traumatismo que a perda da aura ocasionou, sucumbir à tentação do nada mas sem resignação, transcendendo a insondável tristeza para escrever o poema da modernidade, eis a missão do poeta, do crítico da modernidade.

O diagnóstico do moderno como choque é vivido e representado na forma da excitação contínua e repetida, cuja intensidade deve ser incessante e crescente para que o tédio, o desespero e o Nada não retornem e venham devorar tudo. As massas devem ser perpetuamente mobilizadas para não se prostrarem na abulia e no informe. Nas *Passagens*, Benjamin procura recolher, escavando-os, os fatos históricos submersos, os remanescentes históricos e objetos quando perderam sua utilidade de origem e caíram em desuso ou estão desaparecidos por seu aniquilamento, devastação ou simples negligência. É nas coisas abandonadas, descartadas que Benjamin reconhece sua liberação da corveia de serem úteis, reavendo-se nelas épocas extintas. Razão pela qual para Benjamin reúnem-se no pensamento de Baudelaire o antigo e o moderno na percepção da *charis*, a aura que expressa a unidade da harmonia e da beleza. Porque no cosmos natural antigo o divino e o humano não estavam cindidos, este mundo repetia o esplendor do cosmos na bela disposição dos objetos da casa que a purificam ou na do corpo humano enobrecido com a cosmicidade dos cosméticos pela toaleta, pelos ornamentos, pelos enfeites femininos, cujo sentido primeiro se encontra no pensamento grego. Eis por que Vernant observa:

Para os gregos, a *chárís* não emana apenas da mulher ou de todo ser humano cuja beleza jovem faz 'brilhar' o corpo (especialmente os olhos) com um esplendor que provoca o amor; emana também das bijuterias cinzeladas, das joias trabalhadas e de certos tecidos preciosos; o cintilamento do metal, o reflexo das pedras nas águas diversas, a policromia da tecelagem, a variedade dos desenhos que figuram, sob forma mais ou menos estilizada, uma decoração vegetal e animal que evoca muito diretamente as forças da vida, tudo concorre para fazer do trabalho de ourivesaria e do produto da tecelagem uma espécie de concentração de luz viva de onde irradia a *chárís*.³⁵

³⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do pensamento grego* (Rio de Janeiro: Difel, 1973, p. 272-273). A *charis*, quando toca os humanos, torna-os mais belos e melhores e, assim, ela é útil à alegria e à felicidade dos homens. Em Atenas, a arte oferecia aos cidadãos mais modestos, nos grandes monumentos que adornavam a cidade, o luxo público, o que lhes faltava em termos de beleza: “a vida cotidiana, que contava tanto para os gregos, devia ter formas, abertas a todos, de beleza e graça.” (Christian Meier, *Política e Graça*). Há, ainda, um topos comum da cultura grega referente ao ouro e ao dourado, ambos atributos de Afrodite, a deusa do amor. Afrodite é dita “a áurea”. No *Hino Homérico a Afrodite* a deusa é “adornada de ouro”, mas no sentido em que dela mesma emana o brilho: “[há] uma ênfase na luminosidade da deusa ou daqueles que estão por ela tocados. Ouro e brilho são elementos ligados à sedução erótica; e Afrodite é a grande sedutora, a que homens e desuses sucumbem. Diga-se, no entanto, que essa ligação do amor com o ouro é uma tradição poética da Antiguidade e não apenas grega, mas também semítica – ou melhor, oriental (plausível



O “gosto do ideal” e o artifício do ornamento diante de tudo o que a vida natural acumula de rude e disforme é a experiência moderna da aura. Baudelaire, o “pintor da vida moderna”, encontra na maquiagem como uma aproximação do ideal. De onde uma idealização inteiramente espiritual e de contemplação quase mística da “frágil beleza” feminina cuja maquiagem associa uma extrema sensualidade ao culto de uma incorruptível figura divina. O pó de arroz faz desaparecer as manchas que são o ultraje da natureza à beleza e, ao mesmo tempo, é a máscara metafísica contra a inexorável corrupção de todas as coisas na dolorosa passagem do tempo:

Sou levado a olhar os enfeites como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, trata com desenvoltura de selvagens, com um orgulho e uma fatuidade inteiramente risíveis, compreendem, tanto quanto a criança, a alta espiritualidade da toaleta. O selvagem e a criança testemunham, por sua ingênua aspiração do que é brilhante, das plumagens coloridas, dos tecidos salpicados de cores, da majestade superlativa das formas artificiais, sua aversão pelo real e provam, por assim dizer, à sua revelia, a imaterialidade da alma.³⁶

Assim, a mulher se aplica em parecer sobrenatural e magicamente sedutora:

Quanto ao negro artificial que circunda os olhos e o vermelho que marca a parte superior da face, embora este uso decorra de um mesmo princípio, da necessidade de superar a natureza, o resultado é feito para satisfazer uma necessidade inteiramente oposta. O vermelho e o negro representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; este enquadramento negro torna o olhar mais profundo e singular, confere aos olhos uma aparência mais resoluta de janela aberta para o infinito; o vermelho, que inflama as maçãs do rosto aumenta ainda a luminosidade da pupila e acrescenta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa de uma sacerdotisa.³⁷

sobretudo levando-se em conta a proximidade de Lesbos com a costa oriental, especialmente a Lídia). Não por acaso o Amado do *Cântico dos Cânticos* bíblico, numa de suas descrições, é de ouro: ‘Sua cabeça é ouro puro, uma copa de palmeiras seus cabelos’ [...]. Seus braços são torneados em ouro/incrustados com pedras de Társis [...]. Suas pernas colunas de mármore/firmadas em base de ouro puro.’ (Cf. MENESES, Adélia Bezerra de. “Garota de Mitilene”, *Revista de Estudos Avançados*, n. 26, 2012, p. 303-308). Era Afrodite, a “deusa dos sorrisos”, quem presidia a assembleia do povo (Cf. Christian Meier, *Política e Graça*. Brasília: UnB, 1999).

³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, OC, II, p. 715-716.

³⁷ *Ibid.*, p. 717.



A *charis* da “Passante” de Baudelaire, descrita como uma estátua grega, a aproxima da graciosidade da Gradiva do Museu do Vaticano e da leveza da dança da escola de poesia de Safo em Lesbos³⁸: “A uma Passante”. “A rua em torno era um frenético alarido.”

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

³⁸ Cf. Safo e sua “Ode a Anactória”: “O seu modo de andar, despertando desejos”(Fagmento 5); “a mais linda coisa sobre a terra... é a pessoa que a gente quer”. Neste versos, quem contempla o andar da pessoa amada prefere-o aos “carros e guerreiros em combate”. “Aquele modo de andar que acorda os desejos” é a *Charis*, a graça, próxima de *kale*, o que é belo. *Charis* é o que é lindo, carinhoso, caro; é beleza e graça. Em 1906, Jung recomenda a Freud a leitura de *Gradiva* do escritor dinamarquês Jensen que narra a história de um arqueólogo, Norbert Hanhold que, em visita ao Museu arqueológico de Nápoles, descobre um baixo-relevo que representa uma jovem de grande beleza, caminhando com uma tal graça que parece transmitir vida à pedra. Norbert a toma por uma menina que ele conhecera na infância, cujo nome é Zoé Bertgang. Gradiva, a quem o arqueólogo a associa, é o nome que provém de Gradivus, designação de Marte, o deus da guerra, dito Gradivus, que conduzia as tropas e que significa “aquele que avança”, que “caminha”. O baixo-relevo representa uma jovem assim descrita: “o pé esquerdo está colocado adiante e o direito, que se dispunha a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos arnelhos, enquanto a planta e o tornozelo se levantavam quase verticalmente. Este movimento exprimia simultaneamente a desenvoltura ágil de uma jovem que caminha e um repouso sobre si mesmo, o que criava – combinando-se uma espécie de voo suspenso e passo firme – este charme particular, sua graça. Visivelmente, ela não era mais uma adolescente, tampouco atingira a idade adulta. É uma “menina-moça”. Nela transparecia a “humanidade de todos os tempos”, pois ela guardava algo de “atual”, como se o artista tivesse fixado essa silhueta não em um desenho, mas diretamente na argila, “ao vivo”, vendo-a passar pela rua. Alta e esguia, seus cabelos ligeiramente ondulados desapareciam quase que completamente sob o drapeado de sua túnica. Seu rosto não tinha nada de particularmente sedutor, e, com certeza, isso não a preocupava. De seus traços delicados emanava uma calma despreocupada com respeito ao que a cercava, e seu olhar tranquilo, dirigido em linha reta diante dela, testemunhava uma notável acuidade visual e pensamentos serenos que manifestam confiança em si mesma e que só diziam respeito a ela. Não é por sua beleza que ela despertava o olhar, mas por esta graça natural e simples da jovem que lhe insuflava a vida. É tudo isso que suscita naquele que a contempla, o desejo de se prender a seus pés, para ser arrastado seja para onde for. Gradiva é o enigma daquela “avança”, embora, de pedra, esteja imobilizada para sempre em um momento preciso do movimento em suspenso; isto porque o artista a representou com a cabeça ligeiramente inclinada para a frente, a mão esquerda erguendo um pouco o vestido plissado que cobre seu corpo do pescoço aos pés, o que os deixava transparecer com suas sandálias. Tal movimento evoca a agilidade ao mesmo tempo que a leveza da atitude da jovem em movimento. Leveza de pássaro, ela se associa à firmeza da atitude, lhe conferindo uma graça particular. Trata-se de um movimento que ao mesmo tempo que avança e permanece imóvel. A passante de Baudelaire tem a mesma atitude decidida e descontraída, a mesma “nobre beleza”, grave e serena, da jovem da Grécia antiga. De resto, a personagem Zoé Bertgang, do romance de Jensen, tem o nome de “Vida” (*zoé*) e “brilho” (*Bert*) e “caminhada” (*Gang*) – “alguém que brilha ao caminhar”. Citando Freud, que comenta o romance de Jensen, Adélia escreve: “A raiz alemã ‘bert’ ou ‘brecht’ corresponde ao inglês ‘bright’ (brilho); do mesmo modo, ‘gang’ corresponde a ‘go’ – na Escócia é ‘ghang’ (ir, andar).” Assim encontramos, na jovem que caminha com graça e cujo andar seduz, a presença do brilho que esplende. Vemos aqui também, como nos fragmentos de Safo, a questão do ‘luminoso’, do ‘dourado’ de que se reveste o objeto da paixão.” (MENESES, Adélia Bezerra de, art. cit., p. 306-307).



Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³⁹

A “Passante” de Baudelaire é o duplo da Gradiva grega. No poema se expressa a melancolia do amor à primeira vista, que é também à última vista, na cidade em que o dia se acelera e na qual não se é mais o senhor do próprio tempo. Em *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin identifica, referindo-se a “A uma Passante”, a infraestrutura do modo de produção capitalista,⁴⁰ no qual o trabalho é abstrato, indiferente a seu conteúdo, simples quantidade. Assim como a forma vazia se autonomiza e se apresenta ao trabalhador como uma potência independente dele e de todo o processo produtivo, também o tempo se independentiza dos homens; ele é sem história e sem lugar:

Esta ditadura do tempo abstrato, conduzida pelo mecanismo da capacidade anônima do trabalho, criou para si o espaço abstrato que lhe corresponde, o espaço funcional do Capital, separado do resto da vida. Assim, um espaço-tempo capitalista surgiu, sem alma e sem rosto cultural, um tempo-espaço capitalista que começou a corroer o corpo da sociedade.⁴¹

³⁹ Tradução de Ivan Junqueira.

⁴⁰ No modo de produção capitalista o trabalho desempenha um papel de “síntese social”. No modo de produção pré-capitalista o econômico não tinha qualquer primazia na sociedade, isto é, não somente o trabalho era “concreto” e útil”, como também ele não ingressava em todas as esferas da vida social e individual, não havendo nenhuma identidade entre produção, vida pessoal e cultura: “a atividade produtiva pré-capitalista, para além de ser impregnada pelo lazer [não havia distinção entre trabalhar e se entreter] caracteriza-se também por ser menos concentrada, quer dizer, ela era mais lenta e menos intensiva que hoje. Em uma atividade autodeterminada, sem a pressão da concorrência, este ritmo moderado do ato produtivo desvenda claramente a maneira ‘natural’ da conduta humana”. (Cf. KURZ, Robert. “A Expropriação do Tempo”, Cf. *Folha de São Paulo*, 3 de janeiro de 1999). Na produção pré-capitalista o espaço e tempo eram qualitativos, o trabalho não separava esforço e repouso, a produção e o lazer se desenvolviam no interior de um processo vital amplo.

⁴¹ KURZ, art. cit., p. 2.



O poeta recupera o tempo qualitativo que interrompe a hegemonia do tempo que corre abstrato em seu continuum. No poema, há a oposição entre o movimento e a suspensão do tempo — a passante descrita como uma estátua de pedra que faz silenciar o alarido à sua volta se conjuga à fluidez do seu caminhar, o equilíbrio e a suspensão do tempo contrasta com o movimento, neste “erguer e balançar a barra do vestido”. Aparição insólita e escultural, a passante, encantadora e elegante como uma bailarina, atrai o poeta por seu olhar magnético, que “olha sem ver”: “Baudelaire descreve olhos que perderam, por assim dizer, a capacidade de olhar [...]. Um olhar é tanto mais irresistível quanto mais profunda é a ausência de quem olha.”⁴² Instante aurático, o encontro dialetiza o distante com próximo na atração de uma distância, no entanto, irreduzível. O amor na reciprocidade desaparece no moderno porque se trata de um desejo nascido do choque, um amor realizado na distância, no “erotismo da separação”.

A passante é uma aparição, que, por sua autarquia e independência, provoca uma comoção que é também um renascimento, um despertar da letargia do século XIX. Na visão fugaz de um presente inconsistente – simples passagem para um futuro que logo será um momento perdido do passado –, o amante está condenado à solidão.⁴³ A solidão do amor provém da embriaguez, da breve aparição em um presente fugidio e um futuro inacessível, instante no qual o transitório e o eterno se cruzam em um brilho fugidio, aurático, no qual o amante recusa o correr destruidor do tempo, conferindo eternidade ao momento fugaz.⁴⁴ Se na contemplação não se sente o tempo – dada a sua plenitude – ela reaparece na sua “suspensão” ou duração. Assim, a aura de uma fotografia como também seu “punctum” estão ligados ao perdurar contemplativo, requerem uma pausa de recolecção, uma vastidão temporal. Eles, punctum e aura se revelam quando a fotografia não está mais diante de nossos olhos e quando se pensa nela, pois se conhece melhor uma fotografia da

⁴² BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um Lírico no auge do capitalismo* (trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1991, p. 141 (trad. modificada).

⁴³ Como na lírica de Safo em que “os que são meu bem-querer, esses me trazem dores” (fragmento 75), o “estar só” com a passagem implacável do tempo que, em Safo, é medido pelo do cosmos – “A lua já se pôs, as Plêiades também;/É meia-noite;/A hora passa, e eu deitada estou, sozinha” (“*ego de mona*” – “mas eu só”).

⁴⁴ A monotonia de um tempo vazio e repetitivo, incompleto e não realizado, se duplica como fantasmagoria da repetição das mercadorias no espaço sideral. Citando a hipótese astronômica de Blanqui em *A Eternidade pelos Astros*, Benjamin anota: “o consolo proporcionado pela ideia de que os entes queridos que se forma desta terra azem companhia, enquanto sócias, nesta mesma hora, ao nosso sócia, num outro planeta” (*Passagens*, p. 155). Aqui a fantasmagoria da repetição em série no cosmos do que se repete na produção de mercadorias. O sócia nos rouba a alma e o destino e ameaça nossa identidade. Sobre a questão do duplo, ver o filme de Kieslowski, *A Dupla Vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*, 1991).



qual nos lembramos do que aquela que olhamos. Assim, a Madeleine de Proust é o punctum da narração, a gota fina e quase impalpável de chá. A beleza não é o brilhar momentâneo de um espetáculo, mas seu brilho posterior, silencioso, o de um tempo da “fosforescência”.

Eis por que o *found footage* é, por excelência, a investigação contemplativa do *Unheimlich*, do perturbante, daquele estranhamento do *revenant*, do que não é nem passado nem presente, é passado e presente, é o *revenant*, o espectro ao qual só resta “retornar” e “revir” em mensagens espectrais.

Olgária Matos é professora titular do Departamento de Filosofia da USP e professora titular também do Departamento de Filosofia da Unifesp. Autora dos livros *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a Melancolia, a Revolução; O iluminismo visionário: Walter Benjamin leitor de Descartes e Kant; Benjaminianas: reflexões sobre o fetichismo moderno; Contemporaneidades; Discretas esperanças; Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*; entre outros.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo* (trad. Roberto Raposo). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Protocols of Drug Experiments”. In: *On Hashish*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- _____. “Pequena História da Fotografia”. In: *Obras Escolhidas I* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Autênciã, 2013.
- _____. *Cahiers de l’Herne* (org. Patricia Lavelle). Paris: L’Herne, 2013.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.



- _____. *Charles Baudelaire: um Lírico no auge do capitalismo* (trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1991.
- BRESSANI, Martin; GRIGNON, Marc. “Les Fantasmagories du gaz d’éclairage à Paris au XIXe siècle”. In: ANDREOTTI, Libero (ed.). *Spielraum: Walter Benjamin et l’architecture*. Paris: Éd. de la Villette, 2011.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HANSEN, Mirian. “Benjamin’s Aura”, in *Critical Inquiry*, n. 34, inverno de 2008.
- KURZ, Robert. “A Expropriação do Tempo”, in *Folha de São Paulo*, 3 de janeiro de 1999.
- LINDNER, Brurkhardt. “Le Passagen-Werk, Enfance Berlinoise et archéologie du passé le plus récent”. In: Wisman, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.
- MEIER, Christian. *Política e Graça*. Brasília: UnB, 1999.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “Garota de Mitilene”, in *Revista de Estudos Avançados*, n. 26, 2012.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 1973.