



FOTOGRAFIA E EXPERIÊNCIA

Walter Benjamin e o semblante do autor

Pedro Plaza Pinto

UFF / UFG

Introdução

É notável que a questão do autor repercute na relação entre técnicas e estéticas. A proposição das autorias está no cinema há muito e chega até a televisão em novas abordagens (cf. Nogueira, 2002). Por outro lado, as teorizações ao redor do fotográfico tramam fios visíveis e invisíveis ao longo do século XX, como podemos notar no apanhado histórico do ato fotográfico, de Phillipe Dubois. É possível traçar um passeio de Baudelaire a Barthes para pensarmos o olhar sobre a fotografia. E o que diríamos do diálogo Benjamin-Dubois, explícito na obra deste? A hipótese deste escrito é a de que há um consciente remanescente das teorizações de Walter Benjamin nas contemporâneas observações de Phillipe Dubois à propósito do “ato fotográfico”. Não está em questão propriamente uma investigação em busca de influências, pertinências ou débitos. É claro e direto o uso de Walter Benjamin, inclusive com citações, por Dubois. A referência a Benjamin já aparece na página 30 de seu *Ato Fotográfico*, onde lemos palavras extraídas do “clássico” *Pequena história da fotografia* (1931). Todavia, não nos ocuparemos destas referências diretas no universo do texto escrito. Estamos interessados naquilo que reaparece instantaneamente como imagem narrada em Phillipe Dubois e como imagem do pensamento de Benjamin. A fotografia é a mídia de ligação, o elo perdido, a origem¹ (*Ursprung*) que traduz a teoria da narração em Benjamin. Analisaremos um pequeno trecho disposto no capítulo 4 (O golpe do corte) de *O ato fotográfico*, no qual Dubois conta a história de uma fotografia que ele não mostra no livro.

Estamos interessados na repercussão e nas ressonâncias das palavras de Walter Benjamin em Phillipe Dubois. Segundo Bachelard: “As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência.” (2000 : p. 7). A mídia fotográfica é a expressão desta existência

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

própria e comum aos dois autores em exame. O fotográfico é, sem sombra de dúvida, parte da teorização de Benjamin¹ e coração do livro de Dubois. Ligaremos, pois, estes dois fios tal como Benjamin pôde compreender a face do narrador tradicional no semblante de Leskov:

Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele [em Leskov]. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância e desse ângulo favorável. (Benjamin, 1994 : p. 197).

Os traços das teorizações contemporâneas sobre fotografia aparecem para o observador localizado numa certa distância, tentando ler uma pequena narrativa de fotografia da infância de Dubois. Antes, porém, teremos que pensar a figura do autor e abordar um conceito-chave.

O Autor e um conceito-chave: origem

“A essência do evento mítico é o retorno”, enuncia Walter Benjamin numa nota para a pasta ”D” do “imenso canteiro de obras” que se constituiu o projeto de *O Trabalho sobre as passagens*. A pasta – uma entre 26 do material que foi resguardado por Bataille durante a ocupação alemã – está dedicada à Blanqui e a sua cosmologia de ficção científica. Nesta mesma pasta está uma personagem cuja circularidade carrega tanto a promessa quanto o terror da repetição: Zaratustra. (Steiner, 2001, p. 8). A disparidade – o extremo da coleção de dois pensadores como Nietzsche e Blanqui – emblematiza a atitude de Benjamin no seu método. Como comparar textos e idéias tão distintos? Devemos examinar este método tortuoso como exemplo retomado num esboço de historiografia crítica, onde, a partir da nossa própria constelação, nos localizaremos. Esta tarefa será, entretanto, marcada pela palavra-chave do mesmo projeto moderno que busca desvelar: inconclusão. “No modernismo a forma não é um ato concluído, mas processo e constante revisão” (Steiner, 2001, p. 5).

Apropriações das mais diversas equivocam o exame mais imprudente da obra do autor. Benjamin oscila, segundo seus leitores, entre o crítico da tradição judaico-cristã e o “materialista dialético” com fulgurações teológicas. É conhecida a imagem sugerida por Habermas, do encontro improvável dos amigos de Benjamin para um café amistoso numa

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

mesa redonda: “Reunir para um tranqüilo debate, digamos, Scholem, Adorno, Brecht e Aragon, enquanto Wynecken se detém na soleira da porta – eis uma idéia que somente uma cena surrealista poderia conceber.” (apud Gagnebin, 1993, p. 22). Partindo destas matrizes tão díspares é possível supor as inúmeras discussões que se desenvolveram sobre o espólio teórico do filósofo. Benjamin encontra, assim, a expressão exata daquilo que apontou Michael Löwy: “distante de todas as correntes e no cruzamento dos caminhos” (1989). Talvez o primeiro obstáculo já indique novos caminhos para a conexão: se tantas apropriações foram efetuadas para o autor é justamente porque ele resiste a se assentar no interior de uma escola ou de um sistema de pensamento. Procuraremos, pois, pelo conceito dentro do pensamento do autor.

Entretanto, o próprio Benjamin nos interroga sobre o significado desta operação no interior do pensamento de um escritor. De seu livro e “bazar filosófico” *Rua de mão única* (1926-1927), extraímos a seguinte imagem do pensamento, o escrito *Policlínica*:

O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação: pois ele utiliza o tempo em que o copo - a lente sob a qual examina o paciente - ainda não está diante dele. Em seguida desempacota gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis, cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismado não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes, o operador desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo. (1995 : p. 54)

A riqueza permitida por muitos significados oblíquos não deve esconder a metáfora básica, que orienta toda a interpretação do leitor: um pensamento está para o seu autor assim como um paciente para o seu cirurgião. A multidão, “ordenada anfiteatralmente”, somos nós, leitores-fregueses, público-clínico. O espetáculo aludido pelo quadro montado por Benjamin retoma a imagem da aula de anatomia, devidamente confundido com a figura do intelectual no café. Seu ferramental: caneta-tinteiro para manuscritos, lápis ainda sem borracha, cachimbo. O copo é a lente sob a qual examina-se o pensamento-paciente. Lembremos outra citação de Benjamin de *Rua de mão única*, disposta no trecho *Oculista*: “O olhar é o fundo do copo do ser humano” (1995, p. 49). O copo aqui é o significante que nos “dá o golpe” quando, ao

final, compreendemos a comparação do garçom como assistente do autor, remunerado em “dinheiro vivo”. Esta segunda metáfora é fundamental para a ironia com que foi cunhada a imagem. O que vemos, afinal, é o entrecruzamento de imagens: do intelectual em um estabelecimento sorvendo seu habitual café, “servido sempre do mesmo modo” pelo garçom; do autor que, para uma platéia, “opera um pensamento”.

Sobre o que o pensamento-paciente está cismado? A alegoria se desdobra: seja o que for, “não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica”. Mas o que é feito sobre este pensamento-narcotizado pelo café-clorofórmio? Corta-se o lineamento dos manuscritos, desloca-se acentos no seu interior, queima-se os excessos das palavras e finalmente, a metáfora que iremos utilizar: insere-se “como costela de prata uma palavra estrangeira”. A pontuação amarra o conjunto antes da remuneração do garçom. Afinal, a ironia é da diferença dos “trabalhos”: do autor e do garçom. A figura do garçom aqui retoma um motivo caro a Walter Benjamin, da transmissão, ou seja, do diálogo feito transmissibilidade e comunicação, forma e conteúdo indissociáveis. A ironia do texto é a de que o “dinheiro vivo” cabe àquele que, mesmo apenas como assistente do espetáculo, é fundamental para a passagem do pensamento, para a sua vida. É o caso, após esta breve análise da imagem, de propor a operação com um conceito que funcionou como “linha que amarrou a pensamento de Benjamin” e “copo” que deve nos auxiliar a distinguir a narrativa sobre fotografia analisada.

Esta operação se utiliza do conceito de origem (*Ursprung*), ao redor do qual situaremos as definições de tempo presente e história. Foi no final do percurso de Benjamin que o movimento da sua obra ficaria mais claro no que diz respeito à problemática teológica da revolução como repetição; nas *Teses sobre o conceito de história*, escritas sob o impacto do acordo Hitler-Stalin, em 1940. Como diz o próprio autor na primeira Tese, o materialismo histórico só pode vencer se “tomar a seu serviço a teologia” (Benjamin, 1994, p. 222). É a alegoria do autômato que sempre vence o xadrez e que esconde em seu interior um anão da teologia. A contradição que reina entre a alegoria e a sua interpretação é o centro daquilo que poderemos apontar como a *dialética em suspenso*, pois na alegoria é a teologia que toma a seu serviço o materialismo histórico (Zizek, 1991, p. 181). O que significa esta “dimensão teológica”? Trata-se do conhecimento interessado da história na dimensão da experiência (*Erfahrung*) dos vencidos, como um detalhe que não pode ser entendido de outra maneira. A



reminiscência (*Eingedecken*) é o isolamento daquilo que está situado no pensamento como uma falha e como o germe de uma outra história, da “história à contrapelo”.

O tempo desta historiografia é o tempo cheio e descontínuo, o tempo daquilo que foi negado, que não deve ser considerado sem horror na figura dos “grandes bens culturais” da historiografia positiva, dominante. A existência destes “bens culturais”, nos diz Benjamin, “não repousa somente no esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também na labuta anônima de seus contemporâneos. Não há documento cultural que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie” (Benjamin, *idem*, p. 225). O “salto do tigre do passado”, no sentido do emblema benjaminiano, é a “apropriação do passado de tal ordem que ele se veja ‘resgatado’ pelo próprio presente, e nele se descubra como que incluído (...)”, só podendo “se realizar na suspensão total do movimento, numa equivalência entre o passado e o presente – na sincronia significante” (Zizek, 1991, p. 183).

A origem apresenta uma dinâmica dupla, calcada como uma expressão de um movimento: dispersão/ restauração; emergência/ destruição. É uma estrutura que permite a análise dos fenômenos da modernidade pela existência e co-pertencimento do eterno e do efêmero, base de uma historiografia regida por uma temporalidade diferente, para fora do tempo homogêneo e vazio que sustenta a “tempestade chamada progresso”. Deixamos de lado os possíveis nexos causais entre os acontecimentos e assumimos os fatos históricos postumamente, graças à própria história, que separou as coisas no tempo:

O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltram estilhaços do messiânico. (Benjamin, 1994, p. 232).

O objeto – o original como concentração de materialidade – faz coincidir história e temporalidade, condensando ou precipitando a relação do tempo: é o tempo *no* objeto, e não extensivamente o objeto do tempo. A operação do “salto do tigre” benjaminiano traz à luz a idéia de salto inovador que estilhaça a cronologia da história oficial, parando o tempo com o objetivo de deixar surgir aquilo que foi negado, recalado ou esquecido:

Pois aquilo que é apreendido na idéia de origem só tem história ainda como teor, não mais como um acontecer pelo qual seria atingido. O assim apreendido só conhece a

história dentro, não mais num sentido sem margens, mas num sentido referido ao ser essencial, o qual permite caracterizá-lo como sua pré e pós-história (Benjamin, 1984, p. 69)¹.

A compreensão coincidente de pré e pós-história visa restituir uma noção de concepção orgânica, um modelo biológico contra o modelo físico, mecânico, da causalidade, “uma noção que ainda indica que a própria totalidade é alcançada no objeto e não só numa ordem universal” (Gagnebin, 1994, p. 14). Na tese 14, Benjamin cita Karl Kraus: “a origem é o alvo” porque a dinâmica da apropriação da tradição frente ao conformismo ocorre num momento de perigo, nunca como restauração ingênua, mas quando os objetos estão “à beira do abismo”. É uma abertura para o futuro a partir de conceitos “que não podem ser apropriados pelo facismo”, construindo uma idéia de história que corresponda à verdade como “um estado de exceção”. Há, na origem, um inacabamento constitutivo, porque a origem está perdida no passado e só pode retornar numa não-identidade consigo. A origem é uma categoria histórica que coloca as condições de possibilidade (mas não a garantia) do desdobramento do passado – a sua “redenção”, diria Benjamin. A estrutura paradoxal do surgimento privilegiado da origem não é somente daquele momento de restituição do passado, mas a emergência do diferencial no instante decisivo, do tempo como *kairós*, da oportunidade única em face da violência:

Assim, a origem não designa somente a lei “estrutural” de constituição e totalização do objeto, independente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, ela também testemunha a não-realização da totalidade. (...) A obra de salvação do *Ursprung* [a origem] é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção. (Gagnebin, 1994, p. 16 e 20)

A idéia de origem é, então, condição e caminho para a realização de um “história aberta”. Pensaremos com esta idéia e através dela, utilizando-a para um exame da fotografia da memória de Phillippe Dubois. Antes, ainda, vejamos o conceito de Experiência em Walter Benjamin para que possamos encarar melhor a narrativa em questão.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Experiência e narração

O conceito de Experiência em Walter Benjamin é relacionado diretamente com a sua teoria da narração, cujo momento de coroação são as famosas teses “Sobre o conceito de história”, escritas, conforme depoimento de Scholem, sob o impacto do acordo entre Hitler e Stalin em 1939. O termo “história”, em Benjamin, “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” e está diretamente relacionado com o “empobrecimento da experiência” (Gagnebin, 1996, p. 7). Estabelecendo o alvo claro da sua crítica, Benjamin enuncia, na tese 16:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquela* [grifo do autor] presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única (Benjamin, 1994, p. 230).

Esboçamos já o horizonte da teoria materialista pouco ortodoxa, uma teoria do choque, onde a suspensão do curso da história é o imperativo ético do historiador cuja tarefa é restituir ao passado a sua dimensão plena de sentido a partir do presente. É notável que o termo “presente” seja referido em dois momentos diversos, na segunda vez apontado através do dêitico “aquele”, grifado, que remete ao primeiro “presente”. O texto fecha, assim, forma e conteúdo: o “presente” se estabelece como uma referência ao descontínuo necessário e como um temporalidade diferente do “tempo de agora” (*Jetztzeit*), uma vez que seja o tempo *daquela* presente da escritura, “breve e intenso”, o tempo a partir do qual o historiador identifica no passado a semente de uma *outra* história.

O termo Experiência (*Erfahrung*), presente também neste escrito publicado postumamente, atravessou toda a obra do filósofo. Já em 1913, no texto “Experiência”, o conceito aparecia. Mas é a partir da articulação e da contradição de dois escritos próximos no tempo de Benjamin, “O Narrador” e “Experiência e pobreza”, que a problemática se localiza no eixo da teoria da narração. O enfraquecimento da Experiência no mundo capitalista está ligado à morte de uma personagem: o narrador. Por conseguinte, um outro tipo de experiência se fortalece, a “*Erlebnis*”, a experiência vivida do indivíduo solitário. O fim da arte de contar está ligado ao esfacelamento do social, quando a “palavra comum”, a transmissão da



experiência em palavra narrada dos “mais velhos para os mais jovens” se torna embotada. Este conflito se anuncia em obras como a de Proust ou Kafka, onde a “forma sintética” da experiência é fruto da impossibilidade de expressão da experiência na sua forma tradicional, coletiva.

Mas afinal, o que é o narrador? O senso prático é a maior qualidade de um narrador nato, apontando a “natureza da verdadeira narrativa” que, segundo Benjamin, pode se consistir “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Benjamin, 1994, p. 200). O conselho (*Rat*) está ligado menos a uma resposta do que a uma sugestão para a “continuação da história” que está em plena narrativa; está associado ao “lado épico da verdade” – a sabedoria, o “tecido na substância viva da existência”. O declínio da narração pode ser sentido através de um fato banal, corriqueiro: a leitura dos jornais. Ainda segundo Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. E outras palavras: quase nada do que acontece está à serviço da narrativa, e quase tudo está à serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (ibidem, p. 203)

O autor está relacionando a “arqueologia da modernidade” e as transformações *estéticas* que se processam, cultural, artística e politicamente, no interior do capitalismo da forma-mercadoria. Esta interrogação sobre *estética* remete, em Benjamin, ao sentido etimológico do termo (*aisthêsis*) como percepção coletiva e individual em mutação, alterações ligadas às mudanças na produção e compreensão das práticas artísticas (Gagnebin, 1994, p. 63).

O “desencantamento do mundo” assume, por vezes, um tom nostálgico em Walter Benjamin, mas aponta para a sua redenção pela denúncia dos processos paradoxais da modernidade que o texto sobre o Narrador condensa. Na sociedade capitalista moderna, as condições de plena realização da arte de contar já não existem e a transmissão de uma experiência de “sentido pleno” está condenada caso o historiador não assuma a postura deste Narrador. Vejamos que condições são estas e como elas se implicam na constelação dos conceitos de Benjamin (Gagnebin, 1996, p. 10 e 11):



1. Existência de uma mesma comunidade de vida e de discurso entre os sujeitos envolvidos no relato, entre narrador e ouvinte. Deve haver uma experiência transmitida que deve ser *comum*, repassada pelo *ancião* próximo da morte, alguém que atestou no trabalho do campo a sua vivência e está retornando, como um viajante cansado, para o “terra comum a todos nós”;
2. A atividade artesanal determina o envolvimento desta “vida comunal” com uma organização pré-capitalista do trabalho. O ritmo do trabalho artesanal participa da ligação secular entre gesto e palavra na atividade de “dar forma” à matéria narrável;
3. A narrativa tradicional se estabelece, assim, numa dimensão prática de transmissão de saberes na comunidade da experiência, através de uma moral, conselho ou advertência. O ouvinte tira proveito da narrativa não como uma intervenção alheia, mas da consistência de “uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1994, p. 200).

Longe de somente ser o “canto dos cisnes” sobre o depauperamento da narrativa tradicional, a historicidade da narratividade em Benjamin nos mostra como e em que condições a fragmentação, a técnica, o olhar, enfim, a Experiência histórica, se estabeleceram a partir do modo de produção. Este processo de crescente secularização é amplamente analisado no “canto da sereia” de Benjamin, o célebre ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. A “perda da aura”, muito distante de ser reconhecida como uma denúncia de um vazio, é um “reconhecimento lúcido da perda” que “leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética”: Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, Brecht (Gagnebin, 1996, p. 13). Reconhecimento da perda é o outro lado da moeda que a rememoração interessada pode fazer emergir, destacando um fragmento perdido da narrativa como semente que pode advir daquilo que já “se desmanchou no ar”.

Capturar os fantasmas: a fotografia em passagem

Vejamos a narrativa em questão:

Eis, muito banalmente, uma historinha, uma lembrança pessoal despertada por uma fotografia. Aos cinco anos, em férias na costa belga, em Oostende, encontrei-me num dia de julho envolvido num desses passatempo de praia, rituais organizados para as

crianças com o intuito de ocupá-las, ou seja, a fim de fazê-las, de certa maneira, *matar o tempo*. O concurso não passava de uma trivial corrida à pé sobre o dique: cobrir 300 metros por prêmios irrisórios. Acontece que naquele dia, por acaso, eu liderava com folga a corrida a 25 metros da linha de chegada. No momento em que eu estava quase vencendo, vejo atrás das barreiras em que ficavam os pais e as famílias, meu próprio pai, que imagino estivesse contente e que mira em minha direção sua máquina fotográfica para fixar o feito para a posteridade. Ao ver o aparelho, ao pensar provavelmente que eu seria “preso” pela película, *paro de uma vez* e fixo meu pai que me fixa. Recuperando-se de sua surpresa – mas feita a foto –, este cansou-se de berrar para que eu continuasse, para que eu voltasse à corrida, tornasse à correr. De nada adiantou. Eu permaneceria imóvel em meio aos gritos, completamente petrificado – *a foto está aí para mostrar*. Todos os outros participantes do concurso que haviam ficado para trás acabariam por desfilar *às minhas costas*. Nem mesmo atravessaria a linha de chegada [grifos do autor]. (Dubois, 1993, p. 163 e 164)

O valor exemplar da pequena narrativa da memória é claramente enunciado pelo seu autor: *a foto o detém*. O fluxo do tempo na forma de corrida continuou às suas costas, às costas do pequeno Phillipe alienado deste tempo que corre. O ato fotográfico, nos diz ainda Dubois, “instala uma espécie de fora-do-tempo (fora-da-corrída, *hors concours*)”. Mais adiante o autor complementa com a seguinte interpretação desta narrativa para-si: “E como sujeito pego neste fora-do-tempo, pego na tomada, no golpe fotográfico e por ele, torno-me como suspenso, enregelado, fixado numa imagem que hoje me parece, quando a olho, não como uma *lembrança de corrida* (a corrida-que-eu-poderia-ter-vencido), mas como uma *lembrança de parada*, de congelamento, de escapada do mundo que continua sem mim” (ibidem, p. 164). A “moral” do texto, segundo o próprio autor, se exprime na interpretação no final que justifica a própria narrativa: o ato fotográfico detém o (futuro) teórico como “sujeito pego fora-do-tempo” fixado numa “lembrança de parada”. O trecho, uma pequena narrativa extraída do livro *O Ato Fotográfico*, está muito bem colocado no capítulo que discorre sobre o “Golpe do corte” que implica a noção de espaço-tempo no ato fotográfico. A narrativa também se mostra claramente como uma justificativa para a própria construção teórica, ou seja, para o fato mesmo da teorização, reflexivamente, do fotográfico.

Phillipe Dubois busca o germe do seu interesse pela fotografia. Lendo o texto às avessas, situando-o de través em relação ao sentido colocado pelo próprio autor, veremos outros aspectos. Logo no início do texto o autor aponta o que ele considera como “banal”, uma “historinha insignificante”: o pequeno Phillipe, então com cinco anos está de férias num

dia de julho e passa o tempo, ou melhor, *mata o tempo* numa “trivial corrida a pé” que, “por acaso”, naquele dia, ele estava ganhando “com folga” em busca de um “prêmio irrisório”. O autor procura retirar toda a importância que o contexto poderia ter para ele, mas é justamente o contrário parece estar demonstrado: só hoje (no momento em que escreve) o sujeito sabe que o concurso era mais um “ritual organizado para as crianças com o intuito de ocupá-las”. O problema reside precisamente em como o pequeno Phillipe não venceu, nem mesmo completou a corrida. Não por acaso, ou justamente porque estava vencendo, ele vê o seu pai no “lugar para eles [aos pais] destinado” - a narrativa aponta vagamente como um “atrás da barreira” em que ficavam os pais e as famílias. O pai, que o filho imagina estar contente, mira na sua direção a máquina fotográfica. A foto foi feita mas o jovem Phillipe estacou. De nada adiantaram os berros para tornar à correr. Como ele diz: “a foto está aí para mostrar” a derrota.

Podemos ressaltar precisamente o contrário do que nos aponta o autor, que é justamente o aspecto dinâmico do “encontro com o fotográfico”, que é seu movimento. A chave para o entendimento da narrativa não está na acentuação do momento de parada, mas no movimento que opera o sujeito que faz deslizar o significante e dá sentido ao presente pela constituição da memória. Phillipe Dubois enuncia: “Ao ver o aparelho, ao pensar provavelmente que eu seria “preso” pela película, *paro de uma vez* e fixo meu pai que me fixa.” O grau de incerteza exposto no “provavelmente” atesta a posição do sujeito hoje. A questão está, precisamente em quem vê ou quem olha e em como se movimentaram os olhares. Por que parou Phillipe? Porque, ao estar vencendo, olhou para o seu pai no momento em que este, armado com o aparelho fotográfico, preparava-se para guardar a lembrança para a “posteridade”, como nos diz o próprio autor. Dividido entre duas ordens, entre dois instantes, o sujeito simboliza. No *Epílogo benjaminiano sobre a noção de aura*, Dubois remonta a noção do índice do seu discurso teórico:

Ora, analisando melhor, mais do que um contato propriamente dito, a fotografia é *um movimento rumo ao contato*, um movimento no espaço e no tempo. Isso quer dizer que a fotografia exhibe em seu centro um espaço a ser transposto, um afastamento, uma separação. Se a fotografia é um movimento rumo ao contato é porque em primeiro lugar ela se impõe como *distância*, e porque esta distância é inicial, incompressível [o valor de culto] (...). Dessa aura benjaminiana, dessa *trama* de origem, passamos assim ao *drama*, isto é, a uma história, a uma narrativa que vem conduzir esse traço e essa trama para o drama que é a ficção [grifos do autor]. (ibidem, p. 249 e 248).



Encerramento

Como vimos, o entrecurso teórico que restitui a dimensão temporal da fotografia em *O Ato fotográfico* pode ser amarrado à operação do historiador materialista de Walter Benjamin. O que era potência deu o salto para realizar-se e amadureceu: “O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas”, nos diz Benjamin na sua Tese 17 (1994 : p. 231).

Quiçá exista realmente a fotografia aludida por Dubois¹, só a narrativa derivada da possível rememoração já nos indica, além da referência explícita, o golpe entre trama e drama no campo da ficção. Persistindo no terreno historicizado, Dubois recompõe a noção de aura na fotografia retrabalhando um conceito de drama do sujeito “pego no ato”. A experiência da fotografia persevera e deve continuar sendo examinada pela indicações já apontadas nas notas. As ressonâncias e a repercussão do ato fotográfico aparecem em temporalidades mais longínquas do que antes pensávamos. Tal como o corpo de um animal aparece sobre a pedra.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª ed. São Paulo : Martins Fontes : 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. (v. II - Obras escolhidas). 5ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1995.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. (v. I - Obras escolhidas). 7ª ed. 10ª reimp. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. trad. e apres. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 4ª ed. Campinas-SP : Papyrus, 1993. (coleção Ofício de Arte e Forma).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo : Perspectiva/ FAPESP/ Ed. da Unicamp, 1994. (Coleção Estudos : 142).
- _____. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. 2ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1993.
- LÖWY, Michael. Distante de todas as correntes e no cruzamento de todos os caminhos. Walter Benjamin. In. : *Utopia e redenção*. São Paulo : Ed. Schwarcz, 1989.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia : Ed. da UFG : Edusp, 2002.
- STEINER, George. A viagem crepuscular de Walter Benjamin. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 4 fev. 2001. Caderno Mais!. p. 4-9.
- ZIZEK, Slavoj. *O mais sublime dos histéricos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991.