

## Um caso fotográfico *A photographic case*

Virgínia Mota

PUC-Rio

**Resumo:** Neste trabalho procuramos entender o entrelaçamento entre distância e proximidade (aura e vestígio) na obra de Walter Benjamin. Para tal, analisamos uma imagem fotográfica resgatada pelo autor. A partir dessa relação conceitual vislumbramos uma determinada imbricação metodológica que surge entre o exercício perceptivo e a escrita. Diante dessa imagem, optamos por um olhar mais demorado tentando seguir uma reflexão presente no texto “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, escrito por Benjamin em 1934. Tal foi feito em virtude de um hiato temporal através do qual certa atividade perceptiva ganharia forma: algo que designamos de *percepção vibrátil*. O objeto fotográfico em questão, um caso paradigmático, que pela mão de Benjamin aproximaria os dois autores, nos permite, a nós seus leitores, alcançar uma outra noção de imagem dialética e uma complexidade inerente a tal exercício perceptivo.

**Palavras chave:** distância; proximidade; imagem; percepção; fotografia.

**Abstract:** In this paper we seek to understand the links between distance and nearness (aura and trace) in Walter Benjamin’s work. To do this, we analyze a photo rescued by the author. Issuing from that conceptual relationship we glimpsed a methodological overlap between perception and writing. Faced with that photo, we then opted for a longer look in trying to follow the text "*Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death*", written by Benjamin in 1934. This longer look was chosen because we found a time lag through which a certain perceptual activity comes by, something which we called *vibrational perception*. The photographic object in question, a paradigm case in which Benjamin brings closer the two authors, allows us readers to reach another notion of dialectical image, and also to grasp the inherent complexity of such perceptive exercise.

**Keywords:** distance; nearness; image; perception; photography.

Benjamin escreveu *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, em 1934, e aí se debruçou sobre uma fotografia<sup>1</sup>. Nela, pode-se ver uma

---

<sup>1</sup> Seguindo um comentário do tradutor João Barrento: “A fotografia pode ver-se na fotobiografia de Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* (F. Kafka. Imagens da sua vida). Ed. revista DOI: 10.17851/2179-8478.0.9.50-64

criança no interior de um estúdio fotográfico do século XIX e o seu olhar triste, o que mais destoa naquele instante capturado pela imagem. Trata-se de Kafka. Benjamin segue esse olhar, que perpassou por toda a vida e obra de Kafka, na direção das condições que ali o envolviam: uma atmosfera pútrida, um lugar estabelecido entre as “coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais”<sup>2</sup>.

Se nos fosse possível pensar, exclusivamente, no momento exato daquela fotografia, poderíamos ser levados a questionar as razões de uma tristeza imediata e a supor, por exemplo, que pudessem ter tido origem em qualquer desejo não realizado, ou ainda, que aquele registro não condiria com uma necessidade infantil. Poder-se-ia dizer que uma criança por si mesma, sem algum estímulo exterior, não seria levada a desejar aquela situação, nem a de ser fotografada nem a de se agrupar com objetos nitidamente diferentes de si e, nessas condições, parar voluntariamente diante de uma câmera para ser fotografada. Não existe ali entusiasmo, relação, nem nenhum interesse por parte da criança diante do aparelho fotográfico. Mas, depois de conhecidas as obras literárias de Kafka, seríamos levados até uma outra situação perceptiva sobre essa tristeza, originada pelo confronto dessa imagem. Diríamos que desse ponto de vista o fotógrafo teria sido realmente capaz de captar o menino em sua potência, dada no olhar tão distante e naquilo que na distância se inscreveria: a duração de uma cena que não se cumpria em um tempo próximo, mas em outro mais longínquo.

Na seção intitulada “Uma fotografia de criança”<sup>3</sup>, Benjamin estabeleceu uma ligação, retrospectiva, entre as reminiscências da obra de Kafka e o olhar longínquo da criança projetada no instante fotográfico. O que ali o deteve: um hiato temporal entre as coisas que não chegaram a aparecer e aquelas, que já tendo passado do seu tempo, ainda assim permaneceriam.

Nesse intervalo reconhecido, entre aquilo que não chegou a acontecer ou ainda não tinha acontecido e o que amadureceu, delinear-se-ia um espaço ativo onde Kafka parece ter inscrito sua obra. No texto em questão, Benjamin dá-nos alguns exemplos evocativos desses hiatos através de certos personagens dos romances e parábolas de Kafka. A cada nova distância perceptiva e camada temporal neles estabelecidas, à medida que, entre tempos, a obra encontre novas ligações, a sua própria duração será também restabelecida. Porém, está irremediavelmente ligada àquela imagem, sobre a qual Benjamin remeteu a sua, e agora nossa, atenção.

A obra de Kafka que não se esgota nas leituras, nem se deixa abarcar na totalidade de suas interpretações<sup>4</sup>, se interliga, aqui e agora, ao olhar da criança

e alargada, Berlim, Verlag K. Wagenbach, 1989, p. 28.” BENJAMIN, W. “A pequena história da fotografia” In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b. p. 251.

<sup>2</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 137-164.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. 1994. pp.144-152.

<sup>4</sup> Leia-se, por exemplo, as ressalvas de Walter Benjamin sobre a maneira como Max Brod orientou a biografia sobre Franz Kafka, que se encontram no mesmo texto, e ainda, na correspondência com Gershom Scholem na mesma época, especialmente a carta de 12 de Junho de 1938. SCHOLEM, G. *Correspondência (1933-1940)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. pp. 297-305.

presente naquela fotografia: que continua a olhar e faz sentir-se olhado perante aqueles que a olham. E ali, o olhar que se destacou e desviou do presente, interrompe e refugia a nossa atenção, naquele instante em que por ele mesmo fora atirado para fora do campo da imagem. A lonjura do seu olhar tornar-se-ia a proximidade estabelecida entre nós e a criança fotografada. Diríamos que a relação perceptiva seria estabelecida a partir daquele instante, frente ao seu passado efetivo e a um outro passado, se a avistarmos, como Benjamin o fez, a partir daqui, após o conhecimento da sua obra.

O objeto fotográfico encontraria assim a sua relação perceptiva com um exterior e um tempo posterior: uma lonjura indeterminável e extrínseca à imagem pretensamente fixada sobre o ambiente que a rodeava. Perante o cenário exposto, a herança de uma tradição e o gesto daqueles que colocaram a criança diante de tal situação, portanto, diante daqueles seus contemporâneos amadurecidos, interpõe-se uma cisão. E, distante da nossa visão aproxima-se a visão do menino atenta a uma lonjura. Ainda que não saibamos exatamente de que visão se trata, essa lonjura equivale-se a um elo, a uma proximidade entre tempos distantes.

A situação ficaria, indefinidamente, interrompida pela fotografia. Assim sendo, a fotografia, não atuaria como um objeto de autoridade, totalitário – que incluiria o momento daquele ateliê, os poderes dos adultos sobre a criança e o próprio cenário que sintetizava o interior das habitações tipicamente burguesas do século XIX –, mas no seu conjunto, o acontecimento fotográfico seria dado pela interrupção do olhar triste e dirigido para longe. Esse olhar que desautorizava uma linearidade dos acontecimentos denunciava outras distâncias. Diríamos que aquele olhar indiciário se afastava de toda a cena, fazendo-a recuar temporalmente, e assim colocava-a dentro de outro cenário: um âmbito material, não estritamente imagético, sobre o qual Benjamin parece dirigir a sua reflexão.

Este olhar, que não se esgota em sua tristeza, cinde na imagem uma noção de tempo linear: um tempo que parece não ser seu, mas de outros, anterior e por isso se torna também inultrapassável; e um outro tempo, que seria o seu, mas afastado dali, diríamos que talvez fosse aquele outro que viria a estar presente na obra de Kafka e por isso, inalcançável naquele exato momento diante de seus contemporâneos. Porém, o olhar que promoveria essa cesura encontrou, naquele instante, uma duração. Uma duração não linear e inacabada, porque antes e depois de Benjamin muitos nada notaram naquela imagem.

O que dura através daquela imagem é a cesura dada pela tristeza do olhar infante entre esses dois tempos: um que, não sendo o seu, o recebe de acordo com uma tradição<sup>5</sup>, no estado “maduro demais”, e um outro, das coisas que não aconteceram e que se dariam na obra de Kafka sob formas aparentemente sempre inacabadas. Essas formas não seriam abarcadas na sua totalidade<sup>6</sup>. Seguimos por isso a leitura de Benjamin que nos diz: “Em suas profundezas, Kafka toca o chão que não

---

<sup>5</sup> Que seria aquela sobre a qual os modernos teriam desaprendido por uma intransmissibilidade contra a qual Benjamin colocaria o esforço da obra de Kafka. Veja-se o exemplo dado, dos estudantes, no mesmo texto.

<sup>6</sup> Como pretendiam fazer aqueles que, como diz Benjamin, buscavam enquadrá-la em: “dois mal-entendidos (...) : recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial”.

lhe era oferecido nem pelo pressentimento mítico nem pela teologia existencial”<sup>7</sup>. Trata-se, portanto, de outras distâncias.

A cada leitura e interpretação, a tristeza da criança ganharia outros sentidos, mas sobretudo a firmeza de um hiato disruptivo, dado pelo olhar que em sua tristeza interrompe a cena e que a fotografia conserva, pelo olhar daqueles que, como Benjamin, nela se demoram. Esse hiato, o lugar primeiramente ocupado pelo olhar da criança, estende-se à própria imagem e a tudo quanto a ela se interligue, afirmativa e negativamente, sobre as condições de vida e experiência da obra do escritor.

A tristeza da criança aos quatro anos, que antes destoava por revelar-se como a única expressão de vida registrada naquela imagem, viria a merecer um segundo destaque, ao convocar posteriormente um conjunto de outras imagens, vívidas, contrárias ao ar mortificado de quaisquer cenários interiores burgueses. Esta imagem revela-se ainda contrária a um olhar habitual diante um registro fotográfico de uma criança. Apresenta um olhar pungente que se insurge e perfura de forma crítica o ambiente que a rodeava.

O ambiente destes cenários fotográficos refletiam o interior das casas burguesas, a sua cultura. Didi-Huberman, explicita a origem da palavra *cultus*, distante de uma origem do culto religioso ou transcendente. Citamo-lo:

*Cultus* – o verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. Por isso o adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo.<sup>8</sup>

O que se pretendia levar para a posteridade através da fotografia, os objetos acondicionados e conservados por esse modo ornamental de habitar, foi entendido por Benjamin, como um estojo que envolvia os objetos e os indivíduos com a mesma parcimônia com que se arrumam as peças e os acessórios de certos instrumentos em suas caixas aveludadas.<sup>9</sup> A atividade perceptiva parecia diminuta diante disso. O ateliê em questão evidenciava uma atmosfera em que se vivia e sobre tal ambiente, diz-nos Benjamin:

Que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido da câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado por uma espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.<sup>10</sup>

Ao refletir sobre o modo de habitar das cidades modernas, Benjamin vê surgir contradições entre o indivíduo e a coletividade, que encontram a sua morada na rua, entre o mobiliário interior burguês e a arquitetura urbana, erigida para a multidão

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.159.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, G. “A dupla distância”. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. pp. 155-56.

<sup>9</sup> Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. (I 4,4).

<sup>10</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.144.

informe, contrastes também indiciados nesse tipo de fotografia que imprimiu um modelo tipificado. Ali se expõe uma imitação de palmeiras, símbolo de uma leitura e apropriação exótica do mundo natural em meio de outros objetos inusitados, onde, afinal, do mundo natural parece identificar-se só a tristeza, o que atraiu Benjamin para uma análise mais demorada, fazendo jus – através dos olhos e os ouvidos do menino – a uma percepção e a uma escuta atentas. Neste segundo destaque, a escuta recebe o ruído e o ambiente mais próximos, e lhes contrapõe a proximidade dos vestígios deste cenário aos olhos que se dirigem deste ambiente para um outro, longínquo.

A mesma atmosfera burguesa, que viria a ser transfigurada por uma crítica que aparece na esteira filosófica de Benjamin, nas memórias de Proust, nas alegorias de Baudelaire e nas reflexões das parábolas de Kafka, estaria já contida nessa imagem sintética e interrompida, o que a revelaria aurática e enquanto vestígio (documento de uma época e um olhar que a ela se contrapõe). Enquanto vestígio, porque ela concentra no cenário, nas vestes e nos objetos para ali deslocados, uma herança, uma tradição e certos hábitos associados ao modo de vida burguês que agora se veriam perfurados pelo olhar de Kafka, ainda novo. Aurática porque há nela uma lonjura que nos toma, que atravessa o ar daquele tempo, o ambiente que enquadrava as formas de vida, e estas seriam também trespassadas, por tudo o que deixaram de ser na abdução e submissão aos mesmos hábitos. Portanto aquele olhar interrompeu o hábito, colocou-lhe, em certa medida, um ponto final e um novo recomeço a partir do mesmo instante: uma pré e uma pós-história que chegariam até aqui.

O vestígio, presente na imagem, surge como indício de algo que foi; o cenário torna-se então inadequado, desajeitado e cego ao estado da criança. Diante dos olhos e de toda a tristeza desta, se apresentaria agora a ausência de tudo o que estaria antes da queda, da decadência dos gestos, dos modos de vida, dos olhares tipificados do mundo moderno. O que apresentava uma espécie de resgate daquele exato momento, através de um olhar que se contrapõe a ele criticamente e assim o salvaria do esquecimento ou de outra fotografia através da qual não fosse possível estabelecer qualquer ligação perceptiva mais distante.

Ao olhar retrospectivo de Benjamin, torna-se possível compreender algo que era indicado pelo olhar desolado do menino. Algo que, não sendo possível antever ali pela mera existência de uma fotografia, estaria associado a uma potência literária e ao olhar de Kafka apresentada a seus leitores.

Sobre o olhar impotente do infante, inverte-se uma leitura derrotista sobre o mundo antigo e sobre o mundo moderno, através da forma alegórica e fragmentária da construção literária de Kafka, redentora desses dois mundos concomitantes. Benjamin estabelece ainda uma distinção, dirigida aos leitores de Kafka, afirmando que:

O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo Kafkiano, é incomparavelmente mais jovem do que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. Novo Odisseus, livrou-se dessa sedução graças “ao olhar dirigido a um horizonte distante.”<sup>11</sup>

Esse olhar torna-se demasiado novo para o seu tempo, na medida em que lhe aponta uma decadência, e torna-se precocemente envelhecido, na medida em que vê algo que era dado como mundo mais recente, moderno, de um jeito decaído no seu próprio tempo. Na parábola Kafkiana, a que Benjamin se remete, intitulada *O silêncio*

<sup>11</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.143.

*das sereias*<sup>12</sup>, o silêncio sobrepõe-se ao canto. A leitura de Kafka sobre esse episódio coloca Odisseu na posição de quem não escutaria mais do que sua própria astúcia e ousadia, façanha que o aprisionava mais a si mesmo do que ao destino mítico e ao símbolo do rompimento com este pelo viés da razão. Na visão de Kafka Odisseu nada escutou. Porque afinal as sereias teriam um poder ainda maior do que aquele que se difundia como seu principal temor que era o dom de permanecerem caladas. Elas não cantaram, Odisseu simplesmente nada escutou, como tal elas desaparecem à luz do seu próprio conhecimento. Elas lá ficaram e Odisseu passou ao largo. Kafka diz-nos ainda: “Mas depressa tudo se desvaneceu *diante dos seus olhos postos na lonjura*, as sereias desapareceram realmente do seu horizonte, e precisamente no momento em que delas mais próximo esteve é que nada delas pôde saber.”<sup>13</sup> Nada haveria para se narrar acerca delas, se o seu silêncio não tivesse sido vivenciado. Da experiência da ausência do canto, ou do canto silencioso, nasceria a possibilidade narrativa de Odisseu. Kafka parece tê-lo escutado, especialmente, se nos reportarmos ao instante daquela imagem fotográfica, e à atenção de Benjamin que detectou a sua posição de escuta.

As formas das alegorias e dos fragmentos aforismáticos que compõem as obras de Kafka fazem-se soar, sim, mas em uníssono com um silêncio, assim diríamos, por elas perpetuado. Entre os diversos tempos das suas narrativas, o que se escuta de forma mais duradoura é um silêncio pulsante perante os sentidos afixáveis das palavras: um silêncio compartilhado entre aquele que um dia narrou e aquele que o lê de forma ativa tempos depois: novos Odisseus.

Para além de se ver o que se pretendia exhibir (culturalmente) com a fotografia, haveria que compreender até o que nela se ocultava e entender a escuta da criança, o que, afinal, se sobreporia até ao canto kafkiano e receberia uma duração mais plena: o silêncio de Kafka. Talvez isso nos ajude a entender as razões e a vontade dele em apagar a sua obra após a sua morte. Também serve como uma ressalva, a de não nos deixarmos prender ao sentido primeiro de suas parábolas, afinal ele teve um cuidado extremo em não oferecê-las a uma única leitura em detrimento de qualquer outra. Como veria Benjamin, a beleza seria vislumbrada nos fracassados, ela seria encontrada não pela mera condição, mas pelo caminho trilhado, juntamente com a vivência de seus personagens, tão semelhantes nesses fracassos e descaminhos. Seguimos nas palavras de Kafka:

A tradição, porém, legou-nos ainda um complemento da história. Ulisses, diz-se, era tão manhoso, era uma raposa tal que nem a deusa do destino conseguia ler-lhe a alma. Talvez ele tivesse notado – mas isso já está para lá do entendimento humano – que as sereias estavam caladas, e respondeu-lhes, a elas e aos deuses, com aquele fingimento, de certo modo para se defender.<sup>14</sup>

Talvez por isso as leituras das palavras de Kafka sejam as de um fingimento ativo, diante de uma certa tradição, e a manifestação de uma conversa silenciosa, recíproca ao silêncio do mundo. O que existiria de fato, e aquele que importa, seria um silêncio correspondido e redentor, que merece, por isso, ser pensado junto com as

<sup>12</sup> KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. In: *Parábolas e fragmentos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. pp. 87-88.

<sup>13</sup> KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. p.88 (grifos nossos).

<sup>14</sup> KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. p.88.

palavras. O silêncio revelado pela fotografia de Kafka encontraria correspondências com esses outros silêncios. Não se trataria tanto de uma mudez, mas de uma forma de comunicação com a visão atirada para longe do seu tempo, um tempo mais novo e um anterior que resistiu ao de Kafka. Um caso apresentado por aquela imagem: pelo vestígio, o rastro ou o traço que interligam tempos e distâncias; que se revelam diante do olhar, *aqui e agora*, sem esquecer o que antes existiu e sem ignorar o que daí adviria. Afinal, um método próximo ao de Benjamin.

O esquecimento oferecido pela total proximidade à vida moderna tornar-se-ia contrário a uma verdadeira experiência, aquela que permite uma visão e uma escuta mais extensas. A atitude do infante revelar-se-ia, como seu próprio vestígio, na memória que ele inscreveria na literatura.

Quatro anos após o referido ensaio sobre Kafka, Benjamin escreveu uma carta a G. Scholem e fez ressaltar não só algumas pequenas correções, mas certas oposições quanto às leituras que se faziam sobre o escritor. Dirigia-se especialmente à biografia de Max Brod, mas não só. No final podemos ler:

Para fazer justiça à figura de Kafka em toda a sua pureza e peculiar beleza, não se pode perder de vista uma coisa: trata-se da pureza e da beleza de um fracassado. São múltiplas as circunstâncias desse malogro. Poder-se-ia dizer que uma vez seguro do fracasso final, tudo deu certo para ele no caminho, como em sonho. Nada é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso.<sup>15</sup>

Benjamin questiona como Kafka, não sendo adivinho nem fundador de religiões, teria sido capaz de suportar viver em tal atmosfera, aparentemente tão contrária e indica uma possível resposta: tamanha tristeza se igualaria a uma grandiosa obra. Isto só se tornaria perceptível posteriormente. Eis como Benjamin entendeu que o presente, através dos vestígios, pode ligar-se ao passado e redimi-lo, no que até então não havia sido entendido do passado: uma ausência tornada operativa tanto para o presente quanto para o futuro. Naquela fotografia, nenhum dos presentes, a não ser talvez o fotógrafo alheio também a tal cenário, através do seu maior interesse pelo olhar do menino e pela fotografia, teria sido capaz de projetar algo sobre o futuro e a tristeza de Kafka. Não se trata do caráter psicológico da tristeza, mas do que ela inscreve como espaço ativo. Através do espaço criado por esse olhar, parece ser possível antever do passado aquilo que em sua época não foi. Uma espécie de futuro (potência) do passado. O que seria uma outra definição de vestígio e permitiria vislumbrar uma secularização da aura. Uma secularização que seria observada a partir da emancipação da aura através da arte, sem um cunho instrumental, mágico, religioso ou mercantil. Ou seja, inverte-se uma tendência que levaria a pensar qualquer distância sobre o passado, de um objeto fragmentado, como aquilo sobre o qual se desconhece inteiramente a origem: a origem é neste caso a ação do vestígio e aquilo que se segue através dele em direção ao seu passado efetivo, mas também se remete ao presente de onde se estabelecem leituras, como as de Benjamin, sobre tal imagem, dez anos após a morte de Kafka.

Benjamin nos apresenta neste texto um olhar arqueológico – do filósofo e *homem das letras* – um olhar que trabalha, perceptiva e permanentemente, o conceito entrelaçado entre aura e vestígio, em vários tempos de sua obra. Não por acaso criou para si o hábito de reescrever, ou reingressar, por diversas vezes, nos mesmos textos.

<sup>15</sup> SCHOLEM. *Correspondência* (1933-1940). São Paulo: Ed. Perspectiva.1993. p. 305.

Aliás, um exercício comum a Proust, que provocava o desespero de seus editores e revisores, uma vez que sempre que lhe era devolvido um texto para simples correções, Proust pouco se importava com elas e sempre acrescentava mais detalhes, inscritos nas margens do texto, que remetia em seguida sem as pretensas correções.

Trata-se de aprofundar esse olhar arqueológico, sobre o qual nos fala Alice Serra, partindo de Husserl, Freud e Derrida, para reler Benjamin, e estabelecer uma distinção arqueológica importante:

Arqueologia é entendida aqui menos como reapropriação da origem (*arché*) daquilo que fenomenologicamente se apresenta e mais como analítica das camadas de sedimentação e dos níveis de disseminação de um objeto ou fragmento de objeto que, ou aparece por si, ou se deixa inferir a partir de outros.<sup>16</sup>

O vestígio (*Spur*, em português: traço, rastro) poderia ser entendido como uma forma de ligação de proximidade, não como se através dele trouxéssemos o passado de volta, mas como se o entendéssemos com aquilo que havia existido em sua potência e não havia sido visto antes, porque só se tornaria perceptível em outro instante. Algo indiciado anteriormente poderia fazer-se notar neste exercício perceptivo arqueológico. No mesmo texto, Serra adianta sobre esse hiato das distâncias perceptíveis: o que antes seria visto como uma perda da aura reencontra-a posteriormente. Citamos:

É nesse hiato, nessa temporalidade dissimétrica que temos também o lugar do traço e, em menor grau, do objeto-fragmento: podendo recuar diante da tentativa de apropriação no momento em que lhe dirigimos, ele pode se nos apresentar, num momento posterior, como elucidador de si, de seu enigma, de seu “destino”, ou ainda de um mundo dentro do mundo, sem que esperássemos por essa revelação. Se isso ocorrer, o traço nos aparece, por assim dizer, com um teor aurático, como a aparição de algo distante, por mais próxima que esteja de nós a sua aparição. Não podemos nos apropriar dele, mas, no momento em que, por mais que o quiséssemos, não conseguíssemos nos desviar dele, é ele que se apropriaria de nós. Neste caso, a reprodutibilidade do traço, porque nunca o reproduz como *o mesmo*, porque nunca reproduz o evento (*Ereignis*), não efetiva uma perda de sua aura.<sup>17</sup>

É o caso presente no trabalho de Benjamin sobre a imagem de que falamos e sobre a qual ele não pôde deixar de refletir. E aqui temos que distinguir no gesto da reprodução fotográfica o seguinte: reproduzir o mesmo leva a uma perda da aura, no sentido de se perder relação com a origem daquilo que se reproduz. Mas, porque certas particularidades da imagem não deixam de existir pela reprodução, podem tomar espaço e tempo. E, no entrelaçamento entre as distâncias – é-se tomado por uma distância esquecida, sem relação alguma com o sujeito que a reproduz. Este sujeito teria que encontrar no gesto da repetição uma diferença, uma singularidade que levaria talvez a uma nova nuance do reproduzido, a uma nova instância na relação com as coisas: um hiato possivelmente ativo para uma nova percepção sobre elas.

Benjamin interligou inextricavelmente os conceitos de aura e de vestígio. Estes tornaram-se fundamentais em sua obra, e não só no texto sobre Kafka, pois tanto em termos metodológicos quanto conteudistas aparecem como formas ativas para o pensamento e para o labor da arte moderna. Se, por um lado, a aura faria estabelecer um entrelaçamento diante de algo que se encontra com uma lonjura e algo

<sup>16</sup> SERRA, A. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*”. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, pp. 01-11.

<sup>17</sup> *Idem.* p.7.

que nos encontra: o longe se esvanece a qualquer momento desde que começamos a orientar-nos no lugar; por outro, o vestígio torna-se aquele elemento que estabelece ligação de distâncias, com algo oriundo de outro tempo e espaço que aparece como próximo. Razão pela qual seguimos um rastro segundo determinadas coordenadas dadas no aqui e agora.

Seguir um vestígio ou ser tomado pela relação aurática elidiu os limites entre uma proposta conceitual, um método e uma prática. Este método não encontra propriamente um nome ou uma especialidade. Como Benjamin deixou claro, com os seus projetos, por natureza inacabados, o saber teria como fundamento o próprio vestígio. Segundo o qual, em sua viagem, o andarilho não sabe onde chegará. Verdade e vestígio podem estar próximos, mas sem garantia objetiva alguma, sem garantia a não ser, segundo Benjamin, a do que será encontrado pela linguagem em sua expressão, na detecção das falhas ou lugares vazios, dos limites e dos limiares do saber, contrapostos aos que a própria vida impõe silenciosamente. Mas não no sentido de uma dialética tradicional. Esta dialética é a que se estabelece entre o que foi e que aparece de novo diante da irreversibilidade do passado – que aparece de novo porque se esqueceu que foi ou simplesmente aparece como ruína ou no que restou. O que em confronto revela um tipo de verdade não apropriável, uma vez que esta aparece no movimento dialético empreendido, sempre efêmero e sempre outro, entre distâncias indissociáveis em grau de importância.

Lonjura e proximidade estabelecem-se como planos que se comunicam entre si sem que se confinem, uma à outra, nas categorias do saber. Seguir, ou dar procedência às proximidades – seja qual for o método empreendido –, em que o que está longe fica imbricado nesse processo e o que está próximo é por ele libertado. Serra entendeu como esses planos se abrem mutuamente, se dirigem, digamos, por uma via mais autônoma e livre do que a dos sentidos, relações causais ou significados atribuídos:

Há, pois, que pensar aura e traço não como duas polaridades, mas em sua distância e proximidade desviantes, em seus graus de intensidade divergentes: nos modos em que nos aproximarmos e nos distanciarmos disso que se indica e indica outros, e nos modos em que isso se aproxima ou se distancia de nós. Da proximidade em que supomos apreender seu “destino”, podemos averiguar como isso nos escapa. Por sua vez, da distância em que, por vezes, o traço-evento nos chega, sem lhe estarmos voltados ou sem o intencionarmos, ele pode se apresentar em proximidade-distância, a meio-caminho entre o fragmentário de traço e o teor aurático originário: Aparição e revelação singular, infinitamente distante, porque não passível de apropriação; infinitamente outro e remissão a outros, porque não redutível aos sentidos e percursos que, porventura, viermos a lhe atribuir.<sup>18</sup>

Benjamin fala diretamente dessas intensidades, na frase enigmática, que diz que “no rastro apoderamo-nos da coisa” e a aura “se apodera de nós”<sup>19</sup>, não como instâncias separáveis mas antes por uma distância operativa em que as duas instâncias estão imbricadas. Daí que o vestígio e a aura possam interligar-se sempre outra vez ou permanecer em sua forma entrelaçada.

Presente na obra de Kafka, por detrás dos temas e dos seus personagens, cabem agora toda a tristeza e toda a potência juntas. O interessante aqui, talvez, seja pensar ao mesmo tempo na fotografia, no objeto-fragmento que deteve Benjamin. Se

<sup>18</sup> SERRA, A. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*”. p.7.

<sup>19</sup> Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. M 16a, 4.

a origem se dá na linguagem, como ele mesmo tentou mostrar, ela não seria também ativada entre ela e uma outra que seria a grafia de luz<sup>20</sup>? Ou, pelo menos, no hiato entre ambas? Não nos daria aquela imagem uma outra linguagem, mais inacessível, que revelaria o aprisionamento dos gestos humanos, justamente aqueles em que se acreditava poder imortalizar numa imagem? E, presente na dita imagem não estaria também a libertação desses gestos, interrompidos pelo olhar (triste) da criança, que remeteria ao desejo de uma outra forma de habitar?

Benjamin diz-nos que “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis. Porém, elas também são intermináveis quando partem das histórias alegóricas.”<sup>21</sup> Perguntamo-nos se aquela fotografia não seria também ela alegórica, no que tange aos gestos que se confinam a um ato fotográfico, a um estúdio artificial, a um poder do pai sobre a criança, que lhe impõem uma visão de mundo e a que ela estaria alheia em sua natureza infantil: uma fragilidade transformada em resistência posterior, visível em *Um artista da fome*<sup>22</sup>. O olhar triste transforma-se agora no olhar que resiste e não sucumbe. Este caso fotográfico conserva em certo modo a possibilidade de uma forma de vida que resiste a forças nocivas que a atingem – como uma prova que contradiz os poderes vigentes e os expõe como não invencíveis ou mesmo vencíveis. Afinal, o olhar da criança sobrevive às forças que tentavam inseri-lo no contexto burguês, ao que ele resistiu não só pela tristeza como também por todas as suas reflexões posteriores, formas de resistência à vida, burocrática, capitalista e moderna.

Kafka não se importava tanto com a posteridade, mas com o cotidiano. Perante as inúmeras dificuldades de entender o seu presente, compreendeu com clarividência os agrilhoamentos do seu tempo, e por isso que o futuro se mostrava igualmente incompreensível – prova-o com um último pedido feito a seu amigo Max Brod, em que constava que todos os seus escritos deveriam ser destruídos, estimando-se que grande parte deles já o haviam sido. Se Brod tivesse acatado esse pedido, a maioria de suas obras não teria chegado aqui. Mas ainda restaria aquela fotografia que nos permitiria pensar a origem de tais escritos e de uma existência desenquadrada, desviada do seu contexto, ao mesmo tempo ciente dele e ativa perante tais evidências.

Desconhecem-se os verdadeiros motivos desse pedido, mas conhecem-se as estratégias de linguagem usadas pelo autor, e que Benjamin destaca: “Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação.”<sup>23</sup> Benjamin sugere-nos uma proximidade com Kafka: a dificuldade em entender Kafka corresponderia à dificuldade deste em entender o mundo e o humano diante de si. O que nos envia de novo àquela imagem de criança. Não por acaso Benjamin a ela se dedicaria<sup>24</sup>. Ela indiciava o que não poderiam atingir nem Kafka em

<sup>20</sup> Fotografia que na sua origem significa desenho com luz e contraste.

<sup>21</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.147.

<sup>22</sup> *Ein Hungerkünstler*, um conto de Franz Kafka publicado no *Die Neue Rundschau* em 1922. Encontra-se publicado no Brasil; In: *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011. pp.43-58.

<sup>23</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.149.

<sup>24</sup> E ainda mais se recordarmos que ao escrever este texto em 1934, Benjamin, trabalhava em suas próprias “parábolas”, imagens de uma infância em Berlim, pelo menos desde 1926 e que em 1932 reagrupara-as, tentava publicá-las, ciente de que diriam mais aos indivíduos comuns que aos possíveis editores, como pode ler-se em uma carta da mesma época dirigida a Adorno que conhecia bem o projeto para o livro no qual se reuniam, intitulado *Infância Berlinense: 1900*.

criança nem outro contemporâneo dele, por se encontrarem demasiado próximos ao acontecimento: nem a criança nem a classe que o envolvia poderiam problematizar uma distância sobre seus próprios gestos: o que ficava explícito pela soberania da tristeza diante disso.

A prevalência da tristeza nos remete agora à origem de gestos e motivos semelhantes na sua obra, o que nos permitiria deles distanciar e reconhecer o tamanho da lonjura notada por Kafka desde sua infância. A aura ali instaurada sê-lo-ia duplamente: aquela que o fez olhar para algo fora da cena e longe do seu tempo e aquela que faria Benjamin se deter e olhar retrospectivamente.

Por um lado, a proximidade da cena e do ambiente que a rodeava seria dada em certa medida pelo cenário (para tal ele se construiu), para o menino Kafka se impôs por uma lonjura. Por outro lado, o seu olhar que decorria como a maior distância possível ali, para Benjamin e hoje para nós, parece inverter-se: o cenário encontra-se como o mais distante e o seu olhar como o mais próximo. O que poderia ser apresentado por uma instância parada (o que foi) agora aparece (e está ativo) perceptivamente como uma imagem dialética em sua instância duplamente ressonante, encontra-se em vibração, entre distâncias próximas e outras longínquas.

Kafka, lido por Benjamin, “escreveu contos para os espíritos dialéticos quando se propôs narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação”<sup>25</sup>. Ora, parece-nos que a junção temporal entre as vivências infantis capturadas em um tempo posterior salvariam tanto o tempo da infância quanto o tempo dito maduro. Tal feito seria ainda comungado por Benjamin que, entre 1926 e 1938, escreveu e retomou por várias vezes o projeto *Infância Berlinense: 1900*.

Sobre tal investida Benjamin escreveu um dia: “a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social (...) Procurei apoderar-me das imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa.” A isso o tradutor João Barrento acrescentou algo que nos ajuda no entendimento dessa predisposição, e mais ainda da obra do nosso autor: “A inflexão é importante, porque abre todo o espaço que, aqui como noutros lugares da obra de Benjamin, vai do conceito de vivência (*Erlebnis*) à categoria mais ampla de experiência (*Erfahrung*)”<sup>26</sup>. O que “vai de” até “a categoria mais ampla” são os entrelaçamentos da vivência (solidão silenciosa) do vestígio até a experiência mais ampla das distâncias (compartilhadas através da arte), o que impulsionaria uma dialética (de distâncias entrelaçadas e ativas): uma percepção vibrátil presente neste caso fotográfico, para Benjamin e seus leitores.

## II Um retrato

<sup>25</sup> BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. p.143.

<sup>26</sup> Nota do tradutor: BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. pp.271-272.

Só a minha própria imagem é que eu nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão atrapalhado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado de telas, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as trevas do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas cruas e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho de camurça, lançava uma sombra sobre as nuvens e as neves eternas ao fundo. Porém, o sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha.

Walter Benjamin

Trata-se de uma parte de um texto de Benjamin, retirada na edição da versão de última mão de *Infância Berlimense: 1900*, que o autor acabou por suprimir junto com alguns outros textos. Este corte substancial elidiu o trecho, mas este teria sido divulgado entre outras versões enviadas por Benjamin a alguns conhecidos e amigos. No objeto perdido, e agora encontrado, constava, surpreendentemente, um “autorretrato fotográfico”. Ao prosseguirmos no texto Benjamin diz:

Provém de um daqueles estúdios que, com seus bancos e tripés, gobelins e cavaletes, têm algo de semelhante a uma alcova ou a uma câmara de tortura. Lá estou eu de cabeça destapada, segurando na mão esquerda um enorme *sombbrero* que deixo pender com uma graça estudada. A mão direita agarra uma bengala cujo castão se vê em primeiro plano, enquanto que a sua ponta se esconde numa ramagem de penas de avestruz que se derramam de uma mesinha de plantas. Bastante à parte, ao lado do reposteiro e com um vestido cintado, estava imóvel a minha mãe. Como um figurino de alfaiate, olhava para o meu fato de veludo que, por seu lado, estava sobrecarregado de fitas e galões, parecendo tirado de uma revista de modas. Eu, no entanto, fico desfingado pela semelhança de tudo o que me rodeia.<sup>27</sup>

Surpreende-nos, em primeiro lugar, enquanto autorretrato, porque, como sabemos, Benjamin não costumava falar de si nem escrevia com o recurso da palavra “eu”. Algo que deixava a parte biográfica em segundo plano, menos evidente, mesmo tendo em conta a natureza desse projeto; em segundo lugar, por mostrar enormes semelhanças com o texto, que permaneceu, sobre a fotografia de Kafka.

Essas passagens tão próximas, não poderiam ser ignoradas nem esquecidas aqui, justamente por revelarem parte do procedimento processual de Benjamin que entrelaça certos vestígios em sua obra. Ora, se o escondeu uma vez mais, talvez o tenha feito para os mais distraídos, mas esse feito tornar-se-ia muito importante para aqueles que seguem os seus vestígios, especialmente se o entendermos enquanto um elemento operativo crucial junto à linguagem, e sua problemática. Senão, vejamos a pequena introdução ao texto da epígrafe desta seção:

Quis assim o destino que um dia se falasse na minha presença de gravuras de cobre. No dia seguinte, acorrido debaixo de uma cadeira, estiquei a cabeça para fora e isso passou a ser para mim uma gravura de cobre.<sup>28</sup> Quando, desta maneira operava transformações em mim e nas palavras, fazia apenas o que me era permitido para assentar na vida. Ainda aprendi a tempo a mascarar-me de palavras que na verdade eram nuvens. Afinal, a habilidade de reconhecer parencas não é mais do que um resíduo da antiga obrigatoriedade de ser e comportar-me de modo semelhante. Eram as palavras que exerciam esse poder sobre mim.

<sup>27</sup> BENJAMIN, W. “A *Mummerehlen*”. In: Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900. Trad. Isabel de A. e Sousa. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 1992. pp.145-48.

<sup>28</sup> Nota da tradutora: “não foi possível manter aqui o jogo de palavras que ocorre entre “Kupferstich” (gravura de cobre) e “Kopf-verstich” (ato de esticar a cabeça para fora).

Não aquelas que me faziam imitar modelos de comportamento, mas sim, casas, móveis e roupas.<sup>29</sup>

No que toca o autorretrato em questão, Benjamin, quando criança, se misturava e confundia com tudo aquilo que o rodeava e isso, dizia, o desfigurava. Via-se, por isso, como um molusco no interior de uma concha, esvaziada, essa concha que foi para ele o século XIX. Quando empreendia a tentativa de colocar essa concha no ouvido, o que escutava não era o barulho dos movimentos acelerados da cidade, nem o seu burburinho cotidiano, mas o som dos materiais que em potência a sustentavam: o ranger da madeira do soalho, o crepitar das folhas das árvores nos jardins, que se interligam a uma lonjura e a viagens muito distantes do burburinho da cidade.

Perante os ruídos que soam como principais desafiadores da atenção, da imaginação e da ação, a criança, que com eles se confunde, atribui-lhes não só todas as semelhanças como também quaisquer funções, a elas e a si mesma. A aparição e a desaparecimento destas imbuem-se transitoriamente em uma imagem alegórica, no movimento de ser e não ser, no qual todas as coisas se revelam – ora como uma e a mesma coisa, ora na disparidade de serem diversas. Como Benjamin dissera: “Eram as palavras que exerciam esse poder sobre mim. Não aquelas que me faziam imitar modelos de comportamento, mas sim, casas, móveis e roupas”, a criança poderia ser e não ser um livro de aventura, uma carteira, uma caixa de costura, para no final daí desencadear uma imagem, como aquela que aparecia no fundo do prato sempre que terminava de comer a sopa. Comia-a precisamente para que a imagem pudesse aparecer. Tornava-se necessário empreender o gesto repetitivo para que a imagem se revelasse uma vez mais, contra o esquecimento. O não querer esquecer seria equivalente a não querer perder a capacidade de se renovar com o próprio gesto. Ainda que pudesse parecer sempre o mesmo, existiria um distanciamento, no que toca o entendimento deste instante, pois ele difere do instante em que o gesto se repete sem que nele apareça algo de novo. Esta é a distinção, de atividade ou da inatividade da percepção diante do vestígio, enquanto possibilidade de aparição do novo: a reprodução voluntária de um gesto ou outro tipo de reprodução não inibem necessariamente o aparecimento de algo novo. À semelhança do jogo da criança, esse desejo de revelação apareceria junto das palavras com um procedimento próximo para o adulto que escreve.

Uma aproximação a tal semelhança foi-nos dada nesse pequeno e inexecedível texto suprimido, que seria um seguimento de um vestígio apreendido na imagem de Kafka, na qual Benjamin se encontrou tão próximo. Haveria de mergulhar nessa imagem porque ele já escrevera o texto do autorretrato? Importa menos saber a ordem das proximidades e um pouco mais sobre a importância desse retrato, que a memória pôde fazer valer contra o esquecimento pessoal e também cultural. Olhar a fotografia de Kafka ou a de Benjamin quando crianças possibilita-nos encontrar nelas uma correspondência, um traço comum aos dois autores – tenha o vestígio da fotografia de Kafka despertado essa imagem esquecida ou transformado esta, empaticamente, pela proximidade da recordação. Após o texto escrito, não se torna tão necessário precisar qual teria vindo primeiro. Em qualquer um dos casos, seguir o vestígio se tornaria o seu procedimento: uma vivência escrita por uma experiência comum. O entrelaçamento entre uma vivência (solitária) e uma experiência (coletiva),

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, W. “A Mummerehlen”. p.145.

possivelmente mais durável, tornava-se assim evidente através de uma escrita que os entrelaça: o legado e a arte de Benjamin.

#### Referências Bibliográficas

ARENDR, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940”. In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Ouro Preto: Tessitura, 2009.

BARRENTO, J. “Walter Benjamin: o método: labirinto e transparência”. In: *O género intranquilo - anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, W. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

\_\_\_\_\_. “A pequena história da fotografia”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

\_\_\_\_\_. “Carta de Paris”. In: *A modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.

\_\_\_\_\_. “Rua de sentido único”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

\_\_\_\_\_. “A Mummerehlen”. In: *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Isabel de A. e Sousa. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 1992.

\_\_\_\_\_. “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004c.

\_\_\_\_\_. Comentário de “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Comentário e Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004d.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006a. (I 4,4)

\_\_\_\_\_. Experiência e indigência in: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a.

GIL, J. “Transformações da aura – Duchamp”. In: *A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia*; Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Ed: Relógio D’Água, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto:Ed. Dafne, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

GINZBURG, J. *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*. In: SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

Lowy, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

MOLDER, F. *Semear na Neve: estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa. Relógio d'água, 1999.

MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CONNELSEN, Elso. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2010

SCHOLEM, G. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989

\_\_\_\_\_, G. *Correspondência (1933-1940)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012

SERRA, Alice. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*”. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011.

Szondi, Peter. “Esperança no passado - sobre Walter Benjamin”. In: ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Tradução de Luciano Gatti. Ouro Preto: Tessitura, 2009.

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

TIEDMANN, Rolf. *Études sur philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Actes du Sud, 1987.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Kafka, F. *Parábolas e fragmentos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. “O artista da fome”. In: *Franz Kafka essencial*. São Paulo: Ed. Penguin Classics / Companhia das letras, 2011.