

Walter Benjamin e a Flor Azul da *A-Encenação* Documentária

Fernão Pessoa Ramos*

Resumo: A mise-en-scène, ou encenação, do filme documentário varia nos modos históricos da encenação-construída, encenação-direta e a-encenação. Os conceitos de aura, inconsciente ótico, mônada e imagem dialética, conforme tematizados por Walter Benjamin em diversos ensaios, servirão para analisarmos o tipo de encenação documentária que definimos como a-encenação. Quando se abre na fissura do encontro na tomada, a a-encenação desloca a agência para um cosmos ampliado, sendo aquilo que transcorre por nós, vida, no plano reflexo da máquina-câmera aderindo à imanência como tela.

Palavras-chave: a-encenação; documentário; Walter Benjamin; aura; inconsciente ótico, mônada, imagem dialética.

Resumen: La puesta en escena del cine documental varía en los modos históricos de puesta en escena construída, puesta en escena directa y a-puesta en escena. Los conceptos de aura, inconsciente óptico, mônada e imagen dialéctica, tematizados por Walter Benjamín en varios ensayos, servirá para analizar el tipo de puesta en escena Documental que definimos como una puesta en escena. Cuando se abre en la fisura del encuentro en el plano, la puesta en escena traslada la agencia a un cosmos expandido, siendo lo que nos atraviesa, la vida, en el plano reflejo de la cámara-máquina adhiriendo a la inmanencia como pantalla.

Palabras clave: a-puesta en escena; documental; Walter Benjamín; aura; inconsciente óptico, mônada, imagen dialéctica.

Abstract: The mise-en-scène, or staging, of documentary film varies in the historical modes of constructed staging, direct staging and a-staging. The concepts of aura, optical unconscious, monad and dialectical image, as discussed by Walter Benjamin in several essays, will serve to analyze the type of documentary staging that we define as a-staging. When it opens in the fissure of the encounter in the shot, the a-staging shifts the agency to an expanded cosmos, being that which passes through us, life, in the reflexive plane of the camera-machine adhering to immanence as a screen.

Keywords: a-staging; documentary; Walter Benjamin; aura; optical unconscious, monad, dialectical image.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes. 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: fernaopramos@gmail.com

Este ensaio foi desenvolvido a partir de auxílio Fapesp para projeto de pesquisa no exterior (2017/0597-3), em ano sabático junto ao Department of Cinema and Media Studies/The University of Chicago. Agradeço a David Rodowick pelo convite.

Artigo escrito a convite da editora do dossier temático.

Résumé : La mise en scène du film documentaire varie selon les modes historiques de mise en scène construite, de mise en scène directe et de a-mise en scène. Les concepts d'aura, d'inconscient optique, de monade et d'image dialectique, tels que thématisés par Walter Benjamin dans plusieurs essais, servira à analyser le type de mise en scène documentaire que nous définissons comme une mise en scène. Lorsqu'il s'ouvre dans la fissure du rencontre dans le plan, la mise en scène déplace l'agence vers un cosmos élargi, étant ce qui nous traverse, la vie, dans le plan réflexe de la caméra-machine adhérant à l'immanence comme à une toile.

Mots-clés : a-mise en scène ; documentaire; Walter Benjamin ; aura; inconsciente optique ; monade ; image dialectique.

The shooting of a film, especially a sound film [...] presents a process in which it is impossible to assign to a spectator a viewpoint which would exclude such extraneous accessories as camera equipment, lighting machinery, crew, etc. [...] Its illusionary nature is *a nature of the second degree*, the result of editing. That is to say, in the studio the mechanical equipment has penetrated so deeply into reality that its pure aspect, freed from the foreign substance of equipment, is the result of a special procedure, namely, shooting from a particular camera set-up and linking the shot with other similar ones. *The equipment-free aspect of reality here has become the height of artifice; the sight of immediate reality has become the 'blue flower' in the land of technology.*

Walter Benjamin citado por Miriam Hansen, in *Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology*, 1987.¹

A *mise-en-scène* no filme documentário varia em modos históricos como *encenação-construída*, *encenação-direta* e a *a-encenação* (Ramos, 2008; 2018). Analisaremos aqui o tipo de encenação documentária definido como *a-encenação* em diálogo com alguns conceitos do pensamento de Walter Benjamin, em particular em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin, 1985 [1]).

O conceito de *a-encenação* descreve a experiência da cena documentária na *circunstância da tomada*, pelo *maquinismo da câmera*, atingindo o espectador na forma filme. O conceito de *mise-en-scène documentária* designa a ação/expressão na tomada, encenada pela e para narrativa audiovisual. O filme torce a cena pela duração narrativa através da montagem/mixagem da tomada, constituindo assim a arte do documentário. O documentário enuncia de modo propositivo (em suas formas mais tradicionais), ou abandona essas asserções e proposições para ser expressivo em modalidades mais ensaísticas. Todo documentário possui o que Bill Nichols chama de uma *voz* (Nichols, 2005), encarnada no que definimos por *mega-enunciador*. A cena da tomada adquire pelo filme uma voz que enuncia em diversas modalidades (voz "over" clássica, dialógica no modo *verdade*, em recuo no modo *direto*, expressiva na *a-encenação*, etc.). O *mega-enunciador documentário* é a camada da

1. Benjamin, 1969 [2]: 232. Grifo meu. Inglês da tradução original alterado por Miriam Hansen.

voz em sua multiplicidade imagética-sonora compondo a dimensão enunciativa do filme. O mega-enunciador asse, portanto, com imagens, fala e ruídos em diversos canais emissores (fora-de-campo, em diálogos, em recuo, na imagem-som expressiva, etc.). Nas formas do documentário clássico, o mega-enunciador possui viés mais educativo ou informativo; nas do documentário moderno (o modo direto/verdade) é reflexivo ou recuado; nas da *a-encenação* ensaística-experimental abre-se sobre o plano de imanência do mundo, como um umbral que avança no limite de sua mediação e faz contato. Nesse caso, conforme veremos, a dimensão do *toque*, na cena, pode ser imensa ao se confrontar como os próprios limites da individuação-câmera. Surge colada no devir pelo seu maquinismo, processando-se em virtualidade ainda molecular ou larval (a pré-indivuação no fluxo), pelo devir animal (transcorrendo *de-lá*), ou em outras modalidades.

A *a-encenação* corresponde principalmente a um tipo de mise-en-scène desenvolvida a partir dos anos 1980 (*Sans Soleil*/1983, de Chris Marker, pode ser um exemplo histórico para nos orientarmos), embora certamente exista anteriormente (em modalidades puras ou mistas) em filmes ou sequências no cinema de Jean Painlevé, Jean Epstein, Dziga Vertov, Stan Brackhage, Michael Snow, Harun Farocki, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Cao Guimarães e diversos outros. A *a-encenação* documentária não se confunde com a narrativa fílmica, às vezes chamada de “experimental”, quando voltada para a manipulação puramente plástica das formas na imagem. É importante, frisar, no entanto, que fronteiras ou tipologias cristalizadas em estruturas classificatórias costumam levar a discursos vazios que giram em falso e acabam fixando-se em torno de exceções frágeis.

A *a-encenação* traz a dimensão da alteridade na tomada e não se confunde com a experimentação pura do traço abstrato (embora possa utilizá-la). O ponto que a faz vibrar plenamente é a tensão da dimensão empírica que a atravessa como ancestralidade, espécie de halo da figuração no mundo que a narrativa fílmica traz consigo pela tomada. É uma parte fria e translúcida, a parte azul da chama da vida da qual é composto inerente. A *a-encenação* é o que chega do exterior na cena pela percepção e pelo modo do toque, apesar de ser anterior e na mesma medida em que se abre no modo maquínico de câmera, compondo a enunciação fílmica. Talvez por isso possamos encontrá-la na expressão *flor azul* que Walter Benjamin utiliza para designar a *realidade em seu aspecto puro* (ver citação acima), na medida em que é essência imediata, aquilo que já *está-lá* e perfura a camada dupla (cena e filme) da enervação tecnológica do mundo pelo maquinismo câmera.

Veremos a seguir como esta *natureza de segundo grau* (ver citação acima) da cena é uma natureza desde o início carregada pela tecnologia como modo de existência, *enervando-se* (outro conceito caro à Benjamin) pelo maquinismo. Assim, quando pousa na tomada como *visão da realidade imediata* (ver citação acima), pousa como vida que é pura imanência, mas através do modo maquínico-tecnológico. Nesse caso, a *a-encenação* abre-se na dimensão de imanência que atualiza no processo, lançando-se como ponto que perfura, flor azul do documentário.

A *a-encenação*

Introduzir o conceito de *a-encenação* exige esforço de síntese. A *a-encenação* trabalha com intensidades altas, com potências soltas pela ação e pela afecção (expressão marcada de um rosto, por exemplo), que se articulam na imanência da diferença. É um *de-lá* pelo encontro da cena da tomada. A *a-encenação* tem raiz no que definiremos como *hors-scène*, conceito forjado a partir do *acinema* proposto por Jean-François Lyotard (Lyotard, 2005), no que se aproxima da desconstrução derridiana. Designa o que não fecha a conta da cena, mas dá a volta por trás e se eleva por fora (sempre pelo de-dentro da vida) na individuação que evolui pelo maquinismo tecnológico. É espécie de empirismo que se costura na virtualidade, mas por um si-mesmo que engole o campo transcendental – campo no qual a encenação *direta/verdade*, mais restrita, se constitui. Por ser um verdadeiro plano de imanência, a *a-encenação* se coloca como vida, expressão da subjetividade enquanto fissura irrecuperável num absoluto da *différence*, quando o movimento de *desconstrução* atinge finalmente o núcleo da representação. É ela que pode tencionar até que liberando as dimensões do figurativo atinja a virtualidade do cosmos em seu plano de condensação ou consistência.

Não podemos reduzir a tradição do filme documentário à estilística da *a-encenação*, nem devemos fixá-la numa postura normativa evolucionista. É perigo no qual derrapam alguns autores que pensam o documentário num viés pós-estruturalista pouco elaborado, apresentando como final da série evolutiva a forma do ensaio documentário. Também ocorre na tradição da dialética materialista redutora, ainda respirando ares da teleologia hegeliana. Acreditamos que as modalidades históricas da tradição documentária surgem e convivem em simultaneidade, dentro de uma postura que chamamos de hermenêutica, mas traçada por um encontro (um contato) que vai além da linha limítrofe da interpretação, ou do saber.

A *a-encenação*, portanto, pode ser definida como expressão da diferença *hors-scène* quando paira, sem amarra, num modo de individuação solto e heterogêneo que se condensa no plano de consistência da dimensão tecnológica da máquina câmera. São linhas, ou séries, de um plano (o plano do mundo na tomada-câmera) que tem a dimensão do que lhe percorre e assim se sucede no devir da cena. A individuação-da-câmera, quando entidade no limite subjetiva, sustenta a câmera pelo dialogismo e seu agente é o sujeito-da-câmera encenando. Sem essa consistência da individuação não há cena, embora ela, cena, não seja o campo que o filme inaugura pela presença. Ela já *está-lá*, cena, mas é na sua individuação como maquinismo. Em outras palavras, é presença na constante atualização maquínica da imanência pura, que faz sua medida. A individuação neste plano é um agenciamento maquínico no que esse possui de automatismo reflexo. A forma da imagem-câmera é uma *fôrma* em seu modo de devir – mas é uma *fôrma* como a argila da virtualidade do rosto pela escultura que já *está-lá*, no passado. Quando ela, argila, o efetiva, efetiva o que já contém (a forma aberta e indeterminada dos rostos passados), advindo na medida da ação de esculpir livremente no monte de barro.

Em sua oscilação por isso (o *isto-é*) que chamamos de virtualidade, a imagem-câmera faz-se feixe de um campo (o reflexo do que *está-lá*) no fluxo do qual o filme figura (o filme faz figuras, inclusive aquelas que narram). Não faz figura, no entanto, na *a-encenação*, enquanto imagem de representação – pois essa não fica estabilizada na forma de uma subjetividade que a ancore. Não fica, mas está-lá em processo. Não é sua a representação, por assim dizer: a imagem da *a-encenação* não é isso que ela imagina, mas é o seu *isto-é* correndo no fluxo do empírico, ancoragem pura da individualidade, ou exceção transcorrendo. O sentido do filme faz-se na contra-mão da representação que chega até ela pelo que já está fora, desde sempre ou desde o início, mas que aparece no fluxo como miríade de mônadas que refletem. Trata-se de um modo (um modo de existência) que, se formos ao limite, é expressão pura. E o limite é o cosmos aberto do “espaço de fora”, do “Grand Dehors”, para além do “círculo correlacional”, cognitivo, indutivo, ou propositivo dedutivo, que funciona como armadilha fixada no limite do campo transcendental kantiano – como bem demonstra Gilles Meillassoux (Meillassoux, 2006).

A *a-encenação* traz a intensidade pulsional livre, a individuação larval, que corre no fluxo pela linha da série reflexa. Tem o espaço liso pela frente, sem dobra, na pré-indivuação heterogênea que o feixe da câmera toma, percorre e lança. Assim, ela se faz e advém num modo próprio de individuação, como uma exceção, máquina de *isto-é* no plano da imanência do mundo. Ela é uma brutalidade do mundo que, em seu aparecer reflexo, qual ação e paixão (potência), condensa suas intensidades flutuantes. Então, a coisa consegue se elevar no contínuo da exata medida em que *está-lá*, fora (*dehors*), no plano da imanência empírica, individuando-se pela máquina da figuração reflexa como virtualidade.

A *a-encenação* desvia e desvela a cena, mas não pela proximidade, ou pelo contato do corpo e seus órgãos sensoriais da percepção (para além disso, reserva a metáfora do “corpo sem órgãos”). Tal proximidade encontramos nas cenas dialógicas da estilística documentária de faces e expressões ancoradas em comportamentos da fala, enquanto modo individuação pela câmera (o documentário falado de Eduardo Coutinho, ou a dialogia “verdade” de Jean Rouch, por exemplo). Também, na *a-encenação*, o pensamento não é mais a linha da causalidade proposicional do mega-enunciador clássico, mas outra direção surge ocupada. Pode parecer que o corpo tecno-câmera do sujeito-da-câmera encoste na cena – mas então não é corpo propriamente, já é a pele sem órgãos do tecido do mundo, coisa que aqui se expressa pelo maquinismo reflexo nas maneiras da individuação em absoluto recuo da subjetividade.

Nesse sentido, o maquinismo reflexo surge como abstração na consistência do plano infinito que excede o estrato das funcionalidades. É quando a coisa fulgura em substância numa fresta de si-mesmo, enervada pelo maquinismo da individuação tecnológica. Em outras palavras, na *a-encenação* não é o sujeito-da-câmera que amarra o feixe da individuação, ou que aparece com seu corpo largo e gordo, carregado pela percepção sensório-motora em sua dimensão reativa. Há um agenciamento pelo devir, uma estilística da cena, que faz do reflexo especular uma máquina abstrata que encena. Na raiz dela, o automatismo *enerva* o processo de in-

dividuação. A agência é aberta pelo maquinismo da máquina-reflexo-câmera se tornando ela mesma um modo de existência tecnológico que vibra através da técnica. E assim faz-se, como maquinismo abstrato, diagrama do plano atravessado pela matéria vida em seu modo de agenciamento empírico. Esse é seu plano de consistência, no qual o bater do reflexo não está restrito aos modos maturados da individuação, mas vai além, nas virtualidades de um processar contínuo.

Enquanto agenciamento da cena documentária, a *a-encenação* destoa, portanto, da reação pragmática da mise-en-scène suturada pela experiência filmica na articulação narrativa. A cena, quando encenada nos modos da enunciação *direta* ou *clássica* propositiva, é composta pela intersubjetividade própria do modo filmico. É modelo linear com linha de fuga na causalidade e do plano estriado por dobras e sulcos nos quais a encenação se prende para desdobrar a unidade da presença (assim ela ensina, assere, mostra em recuo, interage, performa, etc.). Na ação-reação da narrativa clássica documentária o pensamento lógico-propositivo (assim é, se lhe parece) fecha a cena num *círculo correlacional* (Meillassoux, 2006) próprio que amarra a proposição dedutiva, ou inferencial, na funcionalidade. A *a-encenação*, em sua dimensão radicalmente heterogênea, passa ao largo do plano enunciativo-propositivo. Esse, em geral, se fecha no conteúdo educativo ou assertivo da narrativa documentária e tem sua dimensão expressiva diluída, ou negada, pela demanda assertiva-proposicional do filme documentário (como na expressão “documentário sobre”). A *a-encenação* surge na fronteira, ponto limítrofe da consciência cognitiva transcendental.

A potência da máquina da “pura imanência” (Deleuze, 1995) da cena é negada por certa teoria que tem crença no admirável mundo novo da tecnologia. Nessa crença, a vibração da vida se descola e resta uma espetacular miríade molecular de pixels digitais (antes era a composição da varredura eletrônica da imagem), condensados por uma unidade subjetiva sorrateira que ancora a reprodução da imagem. Unidade que caberia desconstruir, pois relativa a um si mesmo reificado, vazio de matéria, que se toma pelo o que não é, inaugurando o deslocamento da ideologia. O saber revelador dessa reificação cumpriria a posição iluminada da consciência-de-si no processo social.

Mencionar esse aspecto torna-se necessário, pois boa parcela da teoria contemporânea do documentário e da imagem-câmera filmica, ou fotográfica, constitui-se nessa borda da borda. Reduz o maquinismo a uma referência interior digital e crê assim poder libertar-se da imanência. Na cobertura da justificativa, grava-se o empírico como destino do conceito de ideologia que, na forma perspectiva que tem o reflexo, vira um modelo histórico da ascensão da burguesia (em suas versões mais simplórias), ou um tipo ideal, também histórico, que descortina o reflexo no reino da totalidade dialética, função da reificação. Encontramos autores com obra consistente, como Machado (1984), Flusser (1985; 2008) ou Seligmann-Silva (2013; 2023), nessa linha de uma proximidade elegíaca evolucionista da nova tecnologia, sobredeterminando uma desconstrução que para no meio-caminho, gira em círculo, mas não toca na *diferença* que importa. Acredita poder esvaziar, ao escorrer o maquinismo pelo sujeito, toda a terra do empirismo, levando junto sua determinação.

Mas a fertilidade da raiz que é imanência permanece e o que se obtém no desvio é apenas outro agenciamento ancorado no fantasma que se crê haver extirpado e que está lá, na maneira mesma em que se espera encontrá-lo, como mais um modo de individuação.

Não se trata, portanto, de uma caixa preta (Flusser, 1985) de maquinismos, operada por pequenos demônios cartesianos que em suas elucubrações troçam de nossos sentidos. É superfície de um plano que *está-lá* desde o início. Não existe uma totalidade opaca na qual a consciência do sujeito opera um código (ou algoritmo) secreto da particularidade e que traz a chave para o desvelamento que contempla soberanamente a representação. A própria totalidade é o que dela surge atomisticamente, não em pixels, mas em partículas elementares da matéria que *está-la*, pela linha serial do processo de tomada, abrindo-se em virtualidade pelo cosmos. Dentro da caixa preta, o ponto escuro é a própria visibilidade, a vida que bate em reflexo como evidência.

Não há, portanto, a coisa tecnológica autônoma que duplica imagens de si por algoritmos independentes do processo da tomada, em variação de unidades digitais binárias. É dele mesmo, algoritmo, que ele traz sua matéria e por aí fica. Não há diferença nele. É número livre, molecular, dando essa impressão de autonomia, mas o que acontece é o atomismo que retorna na imanência da virtualidade, na qual o reflexo faz seu habitar. O digital é o número do reflexo que lhe é anterior como futuro, e já vem grudado no plano da empiria. É o número do algoritmo da imagem que faz o cálculo repetindo apenas a pluralidade que lhe emerge de um fundo maior, ainda molecular, larval, de entidades anteriores, qualidades segundas de uma ancestralidade além, embora sempre através, da intersubjetividade. Ela não consegue escapar de ser correlacional, pois desviada “na correlação entre o pensamento e o ser, nunca em um destes termos tomados isoladamente” (Meillassoux, 2003). É ela, ancestralidade, que faz seguir, irreduzível, a progressiva individuação que serve o processo da diferença no plano da consolidação. Neste sentido, é só disto que trata a camada-plano reflexo e do que dela deriva, incluindo o alumbramento que se admira com a autonomia do maquinismo digital.

Nesse deslumbre com a nova tecnologia o motor do método da desconstrução é fechado no segundo grau (aquele do encontro com a técnica), mas não se abre na diferença. O polo permanece rondando na superfície da representação, girando sempre no zumbido ensurdecido dos procedimentos antropomorfos. Eles se debatem, se agitam como moscas no encontro com o vidro, sem conseguir furar a figura que adere à diferença. E ela *está-lá*, em sua virtualidade, no modo de atualização do passado-do-futuro. A redundância da desconstrução – que encalha no primeiro degrau do segundo grau – resulta de não ter coragem em se abrir sobre a virtualidade radical da agência subjetiva no plano da tomada da máquina-câmera. E por não sabe operar as intensidades qualitativas desse plano de condensação não vê a linha de fuga. A verdadeira desconstrução é série que escapa do congelamento que a subjetividade gorda da consciência impõe à *ecceidade* agencial das individualidades e consegue se acoplar, como tomada, na abertura do *isto-é*.

Cabe igualmente mencionar a vertente de corte cognitivista da análise documentária (Brylla; Kramer; 2018) na qual ação e cena fílmica aparecem relativas a asserções com causalidade proposicional, inferências indutivas ou decomposição pela análise comportamental. Surgem configuradas numa metodologia hermenêutica que se quer objetiva e descolada do modo operatório. Aqui, a voz do mega-enunciador fílmico documentário enuncia enquanto proposição discursiva tendo sua dimensão assertiva sustentada pela forma lógica de uma pressuposição. É ela que funda, enquanto sujeito que enuncia nessa posição, o estatuto do que é enunciado, modo documentário que teria como fundamento todo horizonte da linguagem fílmica (Carroll, 2005). A voz over do documentário clássico, por exemplo, acredita poder colar no corpo da fala uma camada estritamente assertiva da enunciação no filme, que traz a coincidência de si mesma com o empírico. Avança como se a coincidência epistêmica não fosse carregada da anterioridade que pode, inclusive, ultrapassá-la. Existe, no entanto, uma *objetualidade* que desnorteia o transcorrer fílmico da imagem-maquínica que se quer objetivo. Ela, *objetualidade*, adere pela tomada, abrindo para a diferença e para as misturas além da coincidência, carregando na circunstância uma facticidade que não é própria como essência, mas sua mesma na medida que ocorre no *estar-aí*. É ela, a anterioridade como *isto-é-aqui*, que habita o que lhe é exterior, e assim lhe chega, sem que para isso tenha obrigatoriamente de ser formulada nos modos assertivos de uma correlação de causalidade no leque (mesmo que amplo) das modalidades cognitivas.

Podemos igualmente distinguir uma imagem tecnológica composta internamente ao maquinismo, sem tomada. Ela traz um *si-mesmo* com semelhança à imagem-reflexa câmara e chega como se viesse *de-fora*, da *tomada*. Historicamente, na variabilidade de sua forma e da técnica necessária para sua composição, provoca um deslumbramento periódico com as tecnologias de modulação sonora-imagética que sustentam a imitação. Já mencionamos atrás o deslumbramento renovado, periodicamente, com o mais recente dispositivo tecnológico que *encarna* (ou *enerva*, na terminologia benjaminiana) a experiência. Aparece na tecnologia da inteligência artificial do mesmo modo que, há trinta ou quarenta anos atrás, emergia na tomada da imagem eletrônica e depois na primeira imagem digital não analógica, ou, antes, no pioneiro maquinismo fotográfico indicial. Resta, no deslumbre, a figura dela mesma quando imagem maquínica de composição, interna ao dispositivo, sempre demasiadamente humana. Assim, internamente, ela certamente não pode trazer em sua carne o mundo solto, sem a gravidade da coincidência, ou pela semelhança na fissura na diferença.

É outra imagem que tratamos ao definirmos a imagem-câmera. Essa está intensamente presente no cotidiano midiático que nos envolve pois é única na relação que mantém, enquanto superfície mimética, com a composição reflexa das figuras *pelo* através-do-mundo. Ela, imagem-câmera com tomada, se vê quando, através dela, olhamos. Assim a fundamos e certamente não são pixels o que se enxerga na pura imanência figural que envolve o plano-máquina do existir reflexo. É ele que trazemos em nós e que faz *de-lá*, *por-aí*, a potência da vida em sua virtualidade transcorrendo. A *différance*, para ficarmos com o *a* do objeto lacaniano-derridiano

(que, indiretamente, importamos no *a* de *a-encenação*), é qualitativa em seu fundo e não se bate lá substituindo a subjetividade por seu simulacro digital. É na dimensão da vida mesma, é na agência da tomada que ela fica emergindo, como imanência que é, do plano empírico.

A gradação na captura do encontro que bate na tomada, quando medida pelo tipo de maquinismo do dispositivo, seja ele analógico, eletrônico, digital, com ou sem IA, tem apenas variação quantitativa. Em outras palavras, importa na medida de seu aperfeiçoamento tecnológico que gera agilidade, ou autonomia, na obtenção do maquinismo-reflexo/especular valorado pela coincidência na representação. No entanto, ele varia segundo configurações históricas e sociais. É na tomada que se encontra a qualidade diferencial nessa escala, máquina abstrata que forma o plano de consistência, imanência da vida na qual se instaura o diferencial monádico [(ou “nomádico”, como quer o Deleuze de Mil Platôs (1980)] das imagens-câmeras. O plano das singularidades é o que importa, pois nele as individuações se virtualizam no fluxo através de novas enervações tecnológicas e pulsões soltas, amarradas nas virtualidades do reflexo. Em torno delas, Walter Benjamin também se deteve em determinado ponto de seu pensamento, presentindo que o estilhaçar da aura bate no limite da tecnologia: é ferida no plano da imanência através do qual a vida respira. Ferida que faz a individuação no fluxo, pela mídia tecnológica, e que certamente não se restringe à desconstrução de sua camada superficial.

Define-se aqui o núcleo da *a-encenação* como modo de *mise-en-scène*. O poder de nomear se ausenta e o desvelamento é uma espécie de exaltação (ou exasperação) que, segundo Maurice Blanchot, “não se dá a conhecer” e, negando-se ao conhecimento propositivo, é “manifestação do ser que avança em sua magnificência de ser, liberado daquilo que o dissimula, estabelecido na verdade de sua presença descoberta” (2018: 360). Na *a-encenação*, que traz espécie de vida indefinida e indefinível, a “magnificência do ser” tem seu modo de *estar-lá, por-aqui* na tomada. Modo que é a virtualidade do plano máquina, liso ou em dobra-camada, relevo que inaugura, em processo, a série da linha que sustenta o reflexo. Assim compõe, mas não como linha de pontos, sua *ecceidade*. Não é o *eu-mesmo* que se ouve no ponto. Ele é apenas virtualidade na abertura da linha, espécie de monólogo interior com pontos-mônadas nômades, no fluxo da máquina.

Ele é assim a *mônada-maquínica* câmera. Em sua diversidade, se acopla mesmo nos modos extremos da postulação propositiva (pelo filme, há sempre um mega-enunciador), ou no recuo absoluto da câmera-direta, ou nas formas expositivas ou sensitivas da imagem-câmera em primeira pessoa. No entanto, enunciação que a *a-encenação* determina (pois é sempre *narrativa* filmica), traz um recuo no qual habita a espécie do silêncio absoluto: fala que não se ouve, ladainha da subjetividade. No entanto, grita aquilo que está fora pela linha e que vem aqui, em sua potência, encontrar-se no consigo estridente para realizá-la. Exemplificando nossa explanação da *a-encenação* como *mise-en-scène* da imanência, para torná-la mais concreta ao leitor, podemos citar obras de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel no Sensory Ethnography Lab, como *Leviathan*; o documentário antropológico de Robert Garner em *Forest of Bliss*; produções audiovisuais sensoriais de povos originários; obras de

Cao Guimarães (*Da Janela de Meu Quarto; Sin Peso; Atrás dos Olhos de Oaxaca; A Alma do Osso; Andarilho*) e diversas narrativas documentárias, em particular alguns filmes ou sequências do casal Straub-Huillet, Pedro Costa e outros.

O retorno da coisa na emanção da aura

Quando a *a-encenação* desgruda da cola da duração, respira do fundo do outro lado da coisa e, através dela, bate na tomada. A duração é forma restrita de imanência pela subjetividade e surge disposta na contração fílmica, aberta em suas dobras sobre camadas que condensa no intervalo ação-reação (imagem-ação sensoria-motora, ou mega-enunciador assertivo-proposicional). O que vem de lá como exterioridade inaugura a experiência da cena pelo filme, mas sempre no devir-filme. Pode então formar, instaurar, desconstruir figurações na “magnificência de ser”, ou em individuações instáveis em ebulição ainda larval. A psicanálise denominou de “estranho-familiar” ou “inquietante estranheza” algumas delas, quando vistas pela lente da reação na pulsão inconsciente, dentro do disforme reino figural de energias soltas compondo o duplo (ver “*Das Unheimliche*”, inquietante estranheza, tema de ensaio de Freud, publicado em 1919) (Freud, 1981).

Walter Benjamin parece conhecer e gostar desse texto de Freud, e explora algumas de suas determinações através do conceito de *inconsciente ótico*. O conceito benjaminiano não traz o inconsciente psicanalítico diretamente no horizonte, mas ocupa posição de relevo em sua análise da *aura*. Refere-se às estruturas do automatismo no maquinismo câmera (que é automático, por isso não consciente) quando abre suas asas sobre correspondências e coincidências na semelhança (Benjamin 1985 [2]), inclusive no campo não sensorial. Pela *semelhança não-sensorial*, outro conceito central em seu pensamento, Benjamin refere-se a “correspondências mágicas” conformando determinações. Ela, semelhança não-sensorial, corresponde no mundo a uma particular faculdade humana, chamada por ele de *faculdade mimética*. Acopla-se na medida de uma exterioridade que pousa no *gênio mimético*, trazendo a figura do comportamento na mimesis indexical fotográfica, por exemplo. Adquire, então, uma espécie de moto próprio, pois não consciente e não sensorial, naquilo que a desperta e se situa para além da agência consciente de um sujeito (ou de um *sujeito-da-câmera*) na tomada.

O *inconsciente ótico* benjaminiano refere-se, portanto, à amplitude da imagem-câmera em seu encontro com o mundo, enquanto mídia tecnológica que sustenta o horizonte novo (e “moderno”) do choque e da fragmentação na experiência tecnológica. Horizonte que se abre na montagem e na velocidade, aspectos centrais na nova (embora empobrecida) experiência. Surge pela enervação da técnica ótica-maquínica da câmera, determinada na dimensão fílmica e também fotográfica. O *inconsciente ótico* escapa da coincidência ligando a dissolução da aura diretamente à reproduzibilidade tecnológica. Assim se afirma nas novas amplitudes da semelhança abertas pelo maquinismo câmera: “a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar”, “(a câmera) nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a dimensão do incons-

ciente pulsional” (Benjamin, 1985 (1): 189). A aura benjaminiana, se corretamente percorrida em suas complexas mediações, não pode ser reduzida ao fator alienação da atração fetichista da mercadoria, proliferada na reprodução em massa.

Nesse caminho, para ver o horizonte, é necessário fazer a volta que é o retorno da coisa pela emanção da aura. É pela volta (o arabesco) do inconsciente ótico, no ponto extremo da externalidade empírica (sua facticidade), que a gravidade da coisa benjaminiana orbita na semelhança “extra-sensível” da “ordem cósmica”. Tira então daí todos os efeitos que Adorno chamará, com certa ironia em sua correspondência com Benjamin (Adorno; Benjamin; 2012: 403), de “apresentação estupefata de meras facticidades”. Aqui também, a aura benjaminiana emana pela “qualidade fisionômica” da coisa. Por ser o que retorna da coisa em sua capacidade de semelhança não-sensorial, é ela que chega do que *está-lá* no modo de uma fisionomia. A qualidade fisionômica da diferença necessariamente emerge de uma dimensão empírica que, “estranhamente”, atinge o olhar através dos meandros inesperados, mas sempre semelhantes, que o *inconsciente ótico* conforma pelo maquinismo mimético (figuras-câmera do reflexo).

A definição benjaminiana da aura é, assim, carregada nesse percurso que vem da coisa, mas só está pelo *aqui*. Retorno pelo semelhante, que atinge até mesmo o ponto fisionômico, e perdura como empiricidade no salto da emanção que nos atinge na intensidade de sua potência. E o que nos atinge na aura está à distância, por “mais próximo que esteja” – caminho aurático que carrega a intensidade no *si-mesmo* de um olhar *de-lá*, em sua dimensão ótica do *aqui* inconsciente-maquínico. O que significa exatamente desafiar a distância da natureza e mergulhar na coisa, mergulhar em sua imanência pura que *está-lá*, por mim? Trata-se da semelhança não-sensorial que consegue vibrar em suspensão pelos meandros, ou linhas, do cosmos. Em mim, penetra um *nela-coisa* que a transcende *através-dela*: “(A aura) é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, *até que o instante ou a hora participem de sua manifestação*, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho” (Benjamin, 1985 [3]: 101, grifo meu).

É interessante notar que o trecho em grifo aparece no texto, de 1931, da *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 1985 [3]), mas está ausente tanto na versão de 1936 (Benjamin, 1985 [1]), como na de 1939 (Benjamin, 1969 [1]) de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, ensaio que reproduz a conhecida definição de aura, mas sem a frase apontada. Essa definição, portanto, mostra sua centralidade no pensamento de Benjamin, se repetindo *ipsis litteris* em três versões, com a diferença que exclui a passagem “*até que o instante ou a hora participem de sua manifestação*” nas versões posteriores de *A Obra de Arte*. Isto pode indicar que um entendimento mais radical da *duração*, dobrando-se sobre sua manifestação, evolui em prol de certa ambiguidade.

Na passagem, Benjamin deixa claro, de modo quase didático, o significado da proximidade absoluta a qual se chega pela distância aurática. Trata-se de observar

a coisa distante “até que”, “o instante ou a hora” dela, coisa, que *de-lá* participa, torne-se, *por-mim* (mas sempre na “sua sombra”), a emanção do instante que o olho-*de-lá* lança como aura. Este “observar até que” no caso proustiano ocorreria de modo espontâneo, na emanção da aura pela memória. É a indeterminação de sua eclosão como *mémoire involuntaire* que desloca a percepção aurática da camada da *atenção* subjetiva a qual define, segundo Benjamin, a aura romântica da flor azul (“a perceptibilidade é uma atenção, diz Novalis” (Benjamin, 1989 [1]: 139).

Na aura benjaminiana, a tensão aurática emerge não propriamente como “atenção” (carregada de uma intencionalidade que busca extrapolar a subjetividade pelo sublime), mas com qualidades mais rasas. Ela retorna da coisa como “memória involuntária” proustiana; ou nas sobreposições da posição inesperada da coisa como o *object trouvé* surrealista; nos meandros da semelhança maquínica não sensorial do inconsciente ótico; ou ainda no que nos atinge *de-lá* como nuança (“eu só via nuanças”, nos diz Benjamin em escrito sobre o haxixe), emergindo numa identidade estranhamente empoderada na horizontalidade: “Richard era um jovem que se interessava por tudo que fosse idêntico nesse mundo”, escreve Benjamin sobre o efeito do haxixe, citando frase do escritor dinamarquês Johannes Jensen que anotara como fragmento e que vinha constante à sua cabeça durante a experiência do “barato”. E explicando a proximidade inesperada na ruptura da identidade que Jensen descreve: “(a frase) me permitia confrontar o sentido político-racional [...] com o sentido mágico e individual revelado ontem por minha experiência [...]. As coisas, como bem sabemos, são trabalhadas pela técnica e pela razão, sendo que o particular acaba se alojando apenas nas nuanças. Pois eu só via nuanças, e no entanto todas se assemelhavam” (Benjamin, 1984 [2]: 34).

A aura é, portanto, esse salto que a coisa dá vinda da identidade e por mim se efetiva, mas *nela*. É o momento em que o “instante ou hora” da sombra da *coisa-lá*, consegue pousar por mim numa dobra do cosmos e dele participa. É nuança dos meandros de minha experiência de existência que dura e nisso se esgota – não sem antes determinar o que chega na coincidência da emanção. Duração que é a medida mais rasa que existe num *de-fora* (o *Dehors*), idêntico e que já está lá quando ela, experiência, chega (mas ele não a recebe por mim, é importante ter isso claro). É simplesmente a virtualidade numa série própria dela que sou eu mesmo.

Mas Benjamin oscila sobre a aura. Em um de seus últimos textos escritos, de 1939 (Benjamin, 1989 [1]), ainda sobre Baudelaire e que faria parte do projeto “Passagens”, Benjamin volta à questão da aura pressionado pelo “espírito do tempo” e agora parece querer amarrar de modo mais frontal seu declínio. O desenvolvimento sobre a aura finaliza *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (Benjamin, 1989 [1]), ensaio marcado por demandas metodológicas dos “frankfurtianos” no exílio nova-yorkino. O texto traz Benjamin tentando escapar das críticas que havia recebido sobre mediações mecânicas no materialismo histórico, em versões anteriores de seu *Baudelaire*. É um *work in progress* lapidado progressivamente para ser publicado na revista do Instituto para Pesquisa Social. Adorno, discípulo caçula de Benjamin, com tom impertinente, ao ler as primeiras versões enviadas para Nova York, é bastante direto em sua crítica. Na correspondência com Benjamin (Adorno; Benjamin;

2012: 403-404 – carta de 10/11/1938), diz que ele “violentava a si mesmo”, ao fazer conversões forçadas pelo materialismo dialético. E vai adiante, em comentário conhecido: “Sua solidariedade com o Instituto, com a qual ninguém se alegra mais do que eu próprio, induziu-o a pagar ao marxismo tributos que não fazem jus nem a você nem a ele” (Adorno; Benjamin; 2012: 404).

Seriam os “achados” do último Baudelaire (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire* - 1989 [1]) o resultado de uma garimpagem mecânica na “empíria” horizontal que Benjamin traz em seu cadinho de citações longamente recolhidas durante a vida, subidas para a articulação teórica conceitual sem as devidas mediações? Adorno classifica o movimento como um “tipo de materialismo imediato”, espécie de filologia com “laivos behavioristas”. Ao fundo, está a impressão adorniana que Benjamin, na realidade, sente-se mais à vontade em torno de desenvolvimentos mágicos ou esotéricos, teológicos, mas perde sua verve quando se desloca para o materialismo histórico [(“você proibiu a si mesmo suas ideias mais ousadas e frutíferas sob uma espécie de censura prévia segundo categorias materialistas (que de modo algum coincidem com as marxistas)” (Adorno; Benjamin; 2012: 405 – 10/11/1938)]. No final (já no início de 1940, meses antes da morte de Benjamin), Adorno aprova a última versão do Baudelaire/Benjamin, talvez pressionado pela má-consciência e a situação bastante precária do amigo, ainda em Paris. A correspondência com visão positiva data de 29/02/1940, praticamente sete meses antes de sua morte e é sua penúltima carta (a última contém apenas assuntos práticos): “Você sabe com que entusiasmo li seu “Baudelaire” e nenhuma das respostas telegráficas que lhe chegaram às mãos a respeito é de modo algum exagerada. Isso vale para Max [Horkheimer] tanto quanto para mim” (Adorno; Benjamin; 2012: 448 – 29/02/1940). Talvez seja estratégia de Adorno, numa posição mais pragmática e conservadora, de limpar o campo materialista marxista e deixá-lo para si, como parece acreditar Enzo Traverso (2018). As críticas, no entanto, são contundentes e trazem consigo questões metodológicas pertinentes que veremos adiante, e que não se referem apenas a posições políticas. Mostram também o conhecimento, do ainda iniciante Adorno, da obra madura de Benjamin conforme se expandiu e deu frutos, em toda sua amplitude e oscilações, durante os anos 1930.

A oscilação aurática

Efetivamente, a última versão do “Baudelaire” de Benjamin (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire*) é uma das derivações mais amarradas que saem do projeto *Passagens* (Benjamin, 2006). No ensaio, as gradações são ricas e as nuances adquirem brilho. O trecho sobre a aura é particularmente bem-sucedido e mostra a importância do tema que retorna até o fim na obra de Benjamin (Benjamin, 1989 [1]: 137-145). Pode aparecer nas sensações da memória involuntária como vemos no ensaio sobre Proust, embora Benjamin, em algumas formulações mais reduzidas, oscile puxando o freio no esmaecimento da coisa-passada, para colocar a aura sob o império da acoplagem que se abre no fetiche da mercadoria. A análise de Baudelaire caminha nessa direção e o salto da diluição é antevisto, pois o poeta “inscreveu

em sua obra o declínio da aura” (Benjamin, 1989 [1]: 141). O movimento como um todo, no entanto, é dúbio e soa artificial pois necessita forçosamente se encaixar na abóbada da totalidade dialética para valer. Até a aura dos daguerreótipos, antes tão brilhante, precisa ser reduzida, e as oscilações de Benjamin, que às vezes irritam seus amigos, aqui balançam para um lado e outro. Tão fresca na *Pequena História da Fotografia* (1931), em que surge na intensidade do retorno da coisa até nas dobras do casaco de Friedrich Shelling (são marcas como as rugas de seu rosto) (Benjamin, 1985 [3]: 96), agora a aura é vista como sendo fosca e fechada, sem a abertura da proximidade radical. Em *Atget* ela é vista distorcida na platitude do vazio. O maquinismo da câmera define sem a emanção do gênio mimético pela semelhança não sensorial e é analisado como fonte de reificação, “aparelho que registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar” (Benjamin, 1989 [1]: 139).

E, no entanto, é justamente na volta desse olhar, em sua virtualidade de futuro (“o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, já muito extintos, com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás”) que se centra a análise, de 1931, da fotografia da noiva do fotógrafo Dauthendey (Benjamin, 1985 [3]: 94). Encontramos aqui uma análise aural, de cores barthesianas, para a qual Benjamin traz a imagem maquínica daguerreótípa. O olhar da futura Madame Dauthendey, lançado fixamente no espaço fora-de-campo, surge ao crítico como a emanção de *seu tempo*, aquele que *vem de-lá*, pela linha dela, virtualidade, aberta na tomada. O “poder de alçar a vista” é definição precisa para a aura como a vê Benjamin na *Pequena História da Fotografia*, bem retomada por Theodor Adorno ao citar essa frase do amigo na derradeira correspondência de 29/02/1940 (Adorno; Benjamin; 2012: 451-452). É um lançamento pelo maquinismo que nenhuma pintura jamais possuirá, exatamente por não ter a dimensão da ancoragem empírica da tomada que funda o retorno e emana a aura, própria à tecnologia da máquina-câmera em seu automatismo reflexo. Benjamin determina esta particularidade do maquinismo-câmera e seu valor histórico como “a técnica mais exata, que dá às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (Benjamin, 1985 [3]: 94).

No “Baudelaire” de 1939, no entanto, a aura define nas águas rasas da experiência e surge esmaecida na reprodução do múltiplo. Fotos “insípidas” tomadas em Veneza servem como exemplo da experiência voltada para o instante presente (*Jetztzeit*), mas esvaziado na aura esgarçada da experiência pobre, imediata (*Erlebnis* e não *Erfahrung*, experiência que traz memória). As fotos são contrapostas à aura proustiana da memória que emerge como experiência subjetiva, gorda, de uma Veneza revivida (Benjamin, 1989 [1]: 139). Assim, a análise do maquinismo câmera o reduz à banalidade profana das coisas, exclusivamente voltado para a reprodução horizontal da mercadoria na realização de seu valor. Trata-se da análise da aura mais divulgada em Benjamin e aquela aparece nos manuais sobre seu pensamento.

No entanto, a oscilação, ou mais exatamente, a complexidade deste conceito é evidente. Pode, sem dúvida, surgir como curva em direção a uma redução materialista do que está-aí, engolindo a memória para fazer encaixe na totalidade dialética da mercadoria. Mas pode também se debruçar naquilo que advém como retorno do passado, rememoração, visão retrospectiva da luta de classes com recorte messiâni-

co. Nela, o anjo da história tenta, mas não consegue, puxar o freio de emergência e “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 1985 [4]: 226). O vento do progresso carregando “ruína sobre ruína” sopra sobre esse anjo com suas asas abertas levando-o para o desastre no progresso dialético. A *imagem dialética* (voltaremos a esse conceito benjaminiano) é esse instante no qual é puxado o freio de viés messiânico-revolucionário na redenção, e que o passado de derrotas, horror e barbárie, brilha como marca breve mas indelével, deixando seu traço no rosto do anjo obrigado a seguir adiante, apesar de si e da visão que fica atrás em suas costas e em seus olhos. É, assim, fugaz cristal da visão, atravessada pela necessidade do ressuscitar no eixo *rememoração-redenção-messianismo*, que na potência das forças sociais exerce a grande história.

No final da vida, em suas últimas correspondências, Benjamin debate com Adorno a questão da aura. Dentro do leque das oscilações mencionadas, varia na posição. Em sua última carta para o amigo, defende a sensibilidade da aura na vibração do *dehors*, retornando pela fisionomia da coisa-mesma na natureza. Já Adorno reduz a emanação da aura como memória daquilo que é recalcado pelo trabalho alienado. Portanto, para ambos, a aura é prisioneira de “um tipo de esquecimento”, e assim vibra, nos modos do ressurgimento do passado. Emerge relacionada, “presa”, segundo Adorno, ao que Benjamin “chama como experiência”, absorvida na totalidade mais ampla das determinações da reificação da mercadoria. Para Adorno, a aura seria “sempre o vestígio de um traço humano (esquecido) na coisa” (Adorno; Benjamin; 2012: 452), e esse traço é o “momento do trabalho humano”.

Trabalho humano esquecido, ou oculto, é boa definição para o conceito de fetiche da mercadoria, e o idealismo, do qual Adorno acusa Benjamin, seria uma tentativa de reter este vestígio em sua abstração. Benjamin, especificamente sobre a observação do amigo (a aura como “vestígio” do trabalho humano esquecido), afirma, em maio de 1940, que a mediação da aura no retorno da coisa se faz num movimento em que “árvores e arbustos” (coisas) conformam-se “em empréstimo” deles, árvores e arbustos, que chegam *de-lá*, e desembarcam para o que *está-cá*, em mim: “árvores e arbustos, aos quais se dá em empréstimo, não são feitos pelo homem”, pois “é preciso pois haver nas coisas algo de humano que *não* seja instituído pelo trabalho” (Adorno; Benjamin; 2012: 458, grifo original). Neste sentido, a aura da coisa, para Benjamin, não catalisa o trabalho, mas é algo de humano que emana em-si mesmo, para nós, no próprio plano da coisa (o que é nosso, mas não é feito pelo homem na técnica). Trata-se de uma direção mais esotérica, ou teológica, na qual emergem vibrações da coisa para além do humano ou, mais especificamente, do trabalho humano.

O movimento de recuo pelo empobrecimento da experiência (*Erlebnis*) no império ascendente da mercadoria, que vimos no último “Baudelaire”, é aqui abandonado em seu último escrito. A aura como fetiche da mercadoria, trabalho alienado realizando seu valor na velocidade maquínica da nova reprodução tecnológica da imagem, não está em primeiro plano na correspondência pessoal de Benjamin com Adorno. Nela, a experiência como memória emerge na aura pelo modo do retorno da coisa que levanta o olhar. Benjamin menciona, para Adorno, a “teoria do esque-

cimento”, que deveria ainda ser desenvolvida por ele a partir do conto romântico *O Loiro Eckbert*, “como você sabe muito bem” (Adorno; Benjamin; 2012: 458). Rememoração, esquecimento, redenção messiânica, contrapõem-se à aura pobre da experiência no fetiche e mostram sua densidade para Benjamin, deslocando uma nova fronteira. E, em oposição a Adorno, insistindo na diferença entre o “esquecimento épico” e o “esquecimento reflexivo” que já traz alguma forma de redenção, afirma: “Mesmo supondo que a aura envolva de fato um tema ‘humano esquecido’, este não é necessariamente aquele presente no trabalho” [(Adorno; Benjamin; 2012: 458). Carta de Benjamin a Adorno 07/05/1940].

Por outro lado, a poesia do “Baudelaire” de Benjamin encarna, pioneiramente no Segundo Império, o olhar fosco e fatigado da experiência moderna esgarçada no reino da mercadoria nascente. Olhar que não sustenta mais o *flâneur*, mas desintegra-o na experiência do choque, nos “encontrões” bruscos de uma multidão anônima que parece já conter as sementes do espetáculo fascista. O fascínio da distância é violado e instaura-se a desintegração da aura reduzida no choque do moderno e na reprodutibilidade da mercadoria que se sobrepõe. Este é o poeta Baudelaire que Benjamin vê na Paris do século XIX e sua poesia traz expressões da experiência esgarçada nas formas próprias à expansão do capital. Expansão que, na superação do romantismo por Baudelaire, chega inclusive a atingir modalidades da sensibilidade própria às vanguardas emergentes do início do século XX. No entanto, e neste recuo está a particularidade da aura benjaminiana, é através do modo que a emanação tem de retornar o olhar como aura da coisa que ocorre sua expressão – seja no olhar não-sensorial do automatismo maquínico; seja na mágica persistente que emana dos daguerreótipos e das fotografias; seja na fisionomia que emerge no de-fora da coisa; seja na rememoração redentora da breve imagem dialética; seja na intensidade do *object trouvé* surrealista; seja no retorno perdido para sempre (sem rememoração compartilhada) do olhar que lança uma passante na multidão de Baudelaire (*À Une Passante*): “A experiência da aura se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto ou acredita estar sendo visto revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da *mémoire involuntaire* confirmam isso” (Benjamin, 1989[1]: 139-140).

As análises de Miriam Hansen em *Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the land of technology”* (Hansen, 1987) e depois em *Benjamin’s Aura* (Hansen, 2008) e *Cinema and Experience – Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno* (Hansen, 2012), apontam nessa direção, realçando a complexidade que a noção de aura tem em Benjamin e que permeia o conjunto de sua produção teórica. Para a autora, as análises mais fechadas da aura e fixadas no empobrecimento da experiência na reprodutibilidade tecnológica da mercadoria, ocupam um segundo plano em Benjamin: “o retorno descontínuo do modo aurático da experiência, pela porta detrás do *inconsciente ótico*, nos permite reconsiderar o conceito de aura em si mesmo e talvez desmitificar algumas de suas implicações”. E continuando, “a qualidade fisionômica que os surrealistas – e antes deles Proust – viam nos objetos mais ordinários, talvez pareça convidar conceitos marxistas para

a análise, mas acaba por fugir das teorias do fetichismo da mercadoria e da reificação” (Hansen, 1987: 212). É exatamente nesse interstício que respira a complexidade do conceito de aura em Benjamin, oscilando como serpente esguia pela teologia e o materialismo dialético. A *mémoire involuntaire* proustiana, a coisa surrealista que retorna o olhar, o maquinismo reflexo da semelhança câmera não-sensorial, são formas nas quais a “relação do inanimado ou da natureza com o homem” vibra na emanção da aura, coisa que levanta o olhar para além da consciência e da redução do empírico em determinações causais.

Mesmo nos desenvolvimentos com acoplagem materialista, a aura tensiona uma “temporalidade” própria da memória e da rememoração, avançando no modo de uma virtualidade. É do plano da individuação do virtual que ela nos salta *de-lá* e chega de modo involuntário emergindo no próprio no tempo da coisa, com a potência de singularidade que estampa. Por isso é que ela emana. Diferença e qualidade mostram o degrau, e Benjamin surge cindido entre as idas e vindas na teoria da reificação do materialismo histórico e uma certa cabala esotérica judaica que entra com força “pela porta detrás”, como bem sintetiza Miriam Hansen.

Nessa porta, “seres humanos repartem a natureza não-humana”, repartição “enervada” tecnologicamente pelo “anjo benjaminiano da abstração” conforme aparece em *Walter Benjamin and His Angel* de Gershom Scholem (1976 [1]) num engate que abre a aura como linha de sequência no próprio estrato-plano da máquina. Na mesma época, outros autores pensam a imagem-câmera em sua sensibilidade pelo retorno da fisionomia da coisa no modo maquinico, como encontramos nos escritos de Béla Balázs, Siegfried Kracauer ou Jean Epstein (Hansen, 1987: 207-208; Ramos, 2012: 153-159). É um pensamento recuperado, embora com raiz distinta, no conceito de *ontologia* que aparece na crítica de André Bazin. O próprio Benjamin refere-se, em anotações publicadas postumamente, “aos mundos imagéticos que habitam as menores coisas e que têm espessura suficientemente legível para tomarem abrigo em devaneios” (citado por Hansen, 1987: 207).

Existe ainda outro paradigma no qual é explorado o conceito de *inconsciente ótico* como potencialidade do *gênio mimético* quando encontra o maquinismo das imagens na forma cinema. Benjamin analisa, na distorção da forma reflexa pela animação, a “explosão” de figuras que podem evoluir em instáveis volumes grotescos que servem de expressão ao inconsciente coletivo (“personagens de sonho coletivo”, mais precisamente). Surgem pela semelhança não sensitiva, no limite sem nome, pois enervados tecnologicamente no automatismo originário do maquinismo-câmera. Nosso autor está preocupado em detectar as novas formações figurais do maquinismo que emergem acopladas, no modo da semelhança, ao fetichismo da mercadoria. Respondem a um automatismo do inconsciente ótico, surpreendentemente coletivo, ou simulam àquelas formações do *de-fora* que, agora figuras, compõem a micrologia reflexa da tomada, alteradas nos limites da distorção especular reflexa (algo que encontramos também no pensamento de Epstein ou Balázs).

Sua análise de Mickey Mouse na versão de 1936 de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* responde a essa abordagem (a passagem é excluída na versão de 1939). As formas liberadas do maquinismo se expressam nas figurações

fluídas dos volumes da animação “Mickey” (Benjamin analisa as primeiras versões de Mickey, ainda nos anos 1930) que servem como espécie de “imunização contra psicoses de massa”, impedindo o “amadurecimento natural e perigoso” de “fantasias sadomasoquistas” (Benjamin, 1985 [1]: 190). A fruição da animação grotesca serve como válvula de escape às orquestrações cotidianas, bem mais realistas, das massas fascistas. O lado positivo da representação pelo cinema seria esta espécie de catarse que libera as tensões da árida reificação no cotidiano repetitivo do trabalho. O aspecto positivo na incorporação da cultura de massas será mais tarde campo de diferenças entre Benjamin (ao lado de Brecht) e Adorno, em debate que já traz os primórdios da futura estética adorniana da autonomia querendo romper a dialética do iluminismo [Dialética do Esclarecimento (Adorno; Horkheimer, 1985) e, mais tarde, no final da vida, fundando a negação de Teoria Estética (Adorno, 1997)]. Talvez a diferença tenha sido responsável pela exclusão da passagem Mickey na versão posterior, de 1939, de *A Obra de Arte*, mais carregada no viés materialista.

Em diapasão distinto, mas igualmente centrado nas variações da figuração-câmera do gesto, a análise benjaminiana de Chaplin absorve o riso pelo inconsciente ótico em sua maneira de detonar a surpresa, também com função social. Trata-se, para nosso autor, da mesma emergência de aspectos fisionômicos inesperados da coisa fotográfica (ou fotografada) que eclodem tanto na dimensão cômica das formas animadas de Mickey como em Chaplin. Mas nesse há a mediação da câmera na tomada, o que não ocorre naquele (quando as imagens são internas ao dispositivo de composição, por assim dizer). Em Chaplin, a gestualidade humana é decomposta já de início, em si mesma, pois intrinsecamente enervada pelo maquinismo câmera na ação na tomada. É dela, já maquinica no primeiro grau, que se faz a representação automática num segundo grau, e duplamente pois consegue retornar sobre si – primeiro como gesto encorpado da prática que parece se preparar ou ter sido preparado, e depois tecnologicamente sincopado, na encarnação originária do movimento que agora é pela forma do maquinismo câmera.

Pela semelhança, e em sua decepção ou surpresa, se cristaliza na encenação a variante câmera dilatada do gesto, apontando para sua origem no diferencial fragmentado da série acional. Então, frisando a decomposição produz o efeito cômico. Chaplin não poderia ser no teatro, ou teria sua graça como imitação, derivada. É algo que se encarna à perfeição no choque inesperado do fragmento ótico emergindo no modo automático do inconsciente-maquínico. Nele, a decomposição do maquinismo-câmera original que o gesto chapliniano imita, provoca o efeito cômico ao se casar com a experiência de figuras que parecem emergir em si-mesmas descoladas, alienadas da totalidade. A torção da máquina industrial da produção em série da mercadoria já traz a fragmentação que a imitação do gesto parodia e assim revela, segundo Benjamin, o reino da reificação pela fragmentação da ação/gesto do trabalho em sua divisão social.

A experiência do *inconsciente ótico* benjaminiano como *semelhança não sensitiva*, refere-se, portanto, a dimensões de um plano-série de multiplicidades, ainda larvais, que o maquinismo-câmera reflexo, retorcendo livremente torna virtual pelo processo. Ele nos atinge no movimento de retorno da coisa que funda a tomada

no encontro. Menos que encontro, na realidade, pois o maquinismo-câmera é um toque que se abre na sensibilidade pelos dois lados da pele do mundo, como expõe Jean-Luc Nancy (Nancy, 2000; Derrida, 2000). Mesmo no modo câmera do reflexo alterado (aceleração/vagar, dilatação/redução, retrocesso, etc.), este plano funda o encontro aquém da percepção imediata e consciente da coisa, exatamente por poder contornar a âncora hermenêutica descolada na objetividade. Por isso, o modo de sua coincidência pode ser descrito por Benjamin como “inconsciente”, querendo dizer com isso que se abriga diretamente nas camadas maquínicas da experiência da mimesis reflexa-automática, composta por semelhanças não-sensitivas. Também não se esgota na “perceptibilidade (que) é uma atenção” como quer, segundo Benjamin, o romântico Novalis, já citado. Enquanto experiência própria à modernidade de início do século XX, ela abrange além do foco da atenção, no qual a subjetividade ancora. Ocorre na enervação tecnológica maquínica-autônoma, *trouvé* ou *involuntaire*, da “câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações” (Benjamin, 1985 [1]: 189).

Em seu modo enervado tecnologicamente, a câmera parte, ou fissura, a coisa exterior, sempre na intensidade-dela coisa, podendo atingir os modos de individuação que trazem como proximidade as formas mais radicais da *a-encenação* no filme documentário, conforme analisamos. É um modo de existir do objeto técnico carregado para além da unidade do ser em sua individuação tecnológica (Simondon, 2020). No ponto cego fisionômico da coisa que brota encontramos o que Benjamin, na tradução de Hansen que abre nosso ensaio, chama “*the equipment-free aspect of reality*” na tomada, ou, um particular “*camera set-up*” que estamos definindo através do conceito de *tomada*. É essa particular tomada (que envolve igualmente a encenação e, mais amplamente, a *mise-en-scène*), que faz brotar, no ápice das sucessivas camadas do artifício técnico da imagem-câmera filmica, o abismo do toque da pele enervando o maquinismo. É toque que gira sobre si na edição filmica, no enquadramento, na encenação decomposta do ator, naquilo que Benjamin denomina “uma flor azul na terra da técnica” (Benjamin, 1985 [1]: 186). A tradução de Sérgio Paulo Rouanet (Benjamin, 1985 [1]) retira a ambiguidade que possui esse trecho no original. Nele, Benjamin faz oscilar, pela brecha, uma visão da realidade imediata (a “flor azul”), no espaço que se abre na sobreposição intensa das camadas do artifício tecnológico. Trata-se, portanto, da mesma flor que dilata o interstício no modo da *a-encenação* documentária enquanto imanência do que está-fora, virtualidade de um processo que se torna individuação exatamente por não trazer colado, mas receber, as formas da subjetividade.

O ‘urtex’

Há quatro versões de *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* que vieram à luz durante a vida de Benjamin: três delas em alemão e uma em

francês, acrescidas de anotações esparsas que não fazem totalidade de conjunto². A primeira versão alemã é manuscrita, de 1935. Desta primeira foi tirada, pelo próprio Benjamin, uma versão em francês, única a ser publicada em sua vida, em 1936, com tradução de Pierre Klossowski. A versão em francês incorpora modificações na versão inicial feitas pelo próprio Benjamin, mas traz alterações terminológicas e cortes significativos introduzidos, aparentemente por Max Horkheimer, sem a aprovação direta do autor. A segunda versão de *A Obra de Arte* em alemão, que serviu de base para a tradução francesa, acresce à primeira versão desenvolvimentos que Benjamin insere no original provavelmente no outono de 1935 e em 1936, quando tentou repetidamente publicar o ensaio em sua língua original. É considerada seu “*urtext*”, material de referência, tendo ficado inédita até a segunda metade da década de 1980. Foi encontrada tardiamente, nos arquivos de Horkheimer, anos depois de sua morte em 1973. Essa redação, em geral, é chamada de segunda versão de *A Obra de Arte*, trazendo as notas que aparecem nas edições das obras completas de Benjamin (Benjamin, 1972-1989). Como não conseguiu publicá-la, Benjamin continuou mexendo no texto dando origem ao que se convencionou chamar de terceira versão (em alemão) de *A Obra de Arte (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* (Benjamin, 1955).

Essa terceira versão, espécie de *work in progress* nunca finalizado, começou a ser trabalhada em sintonia com a tradução em francês, sendo que Benjamin ainda mexia no texto até próximo de sua morte (em setembro de 1940). Pode-se argumentar, com certa razão, que não há versões propriamente de *A Obra de Arte*, mas trata-se de um mesmo texto sofrendo modificações, algumas significativas, de 1935 até 1940. As versões são momentos em que o processamento do ensaio, por motivos diversos e muitas vezes à revelia do autor, cristalizaram-se. De todo modo, foi a chamada terceira versão que veio à luz postumamente pelas mãos de Adorno e Siegfried Unseld (editor), publicada em 1955 na primeira coletânea de textos de Benjamin, *Illuminationen* (Benjamin, 1955). A terceira versão é a mais difundida atualmente e muitas vezes aparece como o texto definitivo, embora seja apenas mais uma variante. Benjamin, em correspondência de abril de 1938 (Adorno; Benjamin; 2012: 355-356), agradece Gertal Adorno (esposa de Adorno) por se dispor a fazer a transcrição dos originais que enviaria para Nova York. Adorno provavelmente trabalhou com este texto para a edição de 1955.

As traduções para o português no Brasil são diversas e testemunham a forte atração que a obra de Benjamin, e em particular esse ensaio, exerceu entre nós desde a década de 1960. A terceira versão foi a primeira traduzida por Carlos Nelson Coutinho, intitulada *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* publicada no número de maio/agosto de 1968 (data significativa) pela Revista da Civilização Brasileira (Benjamin, 1968). Em 1969, José Lino Grünnewald, com o título

2. Por comodidade, e em função das diferentes traduções do título em português, passamos a nos referir ao ensaio apenas como *A Obra de Arte*. Abandonando a dupla reflexividade do português (*sua* e *reprodutibilidade*), e a erudição do termo *era*, uma tradução livre e direta do título, sem perder precisão, seria *A Obra de Arte na Época da Reprodução Técnica*.

de *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução* (Benjamin, 1969 [1]), traduziu também a terceira versão do ensaio na coletânea de sua autoria intitulada *A Ideia do Cinema* (Grünnewald, 1969), depois reproduzida na coleção *Os Pensadores* (Benjamin, 1975). A tradução em português da primeira versão foi realizada por Sérgio Paulo Rouanet e publicada em 1985 com o título de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin [1], 1985). A segunda versão encontrada no espólio de Horkheimer teve duas traduções entre nós, mas somente no início dos anos 2010 (Benjamin, 2012; Benjamin, 2013).

A terceira versão de *A Obra de Arte*, trabalhada no período final da vida de Benjamin, é certamente a mais difundida e fez a fama do ensaio. Apanha a redação de 1936 ainda no ar, e insere, às vezes bruscamente, preocupações claramente “frankfurtianas” retirando parágrafos da versão mais antiga. Pode-se também supor que Benjamin tivesse grande necessidade, financeira e emocional, de ver seu texto publicado e por isso se dispusesse a fazer concessões em conceitos mais enfáticos ao marxismo da época. Vem à luz em 1955 como a versão final de *A Obra de Arte* e é primeira a ser publicada (excetuando-se a francesa original), amarrada para o grande público quinze anos após a morte do autor. Em função do pioneirismo na divulgação acabou adquirindo o estatuto mencionado de versão mais acabada e definitiva, categoria que muitos defendem para a segunda versão. Alguns também acusam a terceira versão de trazer a mão pesada de Adorno. Miriam Hansen alerta que a versão de 1955 pode servir de base para “um entendimento estético restrito da aura” (Hansen, 2008: 337). A segunda versão comparada à terceira, mostra uma perspectiva mais ampla se relacionando de modo orgânico com o conjunto do leque conceitual benjaminiano, principalmente quando acrescida das notas originais de seu “urtext”³.

A semelhança

Em *A Obra de Arte*, Benjamin trabalha com parâmetros introduzidos pela modernidade, em sintonia com o contexto social fragmentado da vida urbana dos anos 1920-1930. A nova experiência massificada traz elementos de fruição estética inéditos e grandes coletividades de espectadores. É definida como *empobrecida* (Benjamin, 1985 [5]) por seu caráter de adequação à demanda de emoções catárticas do grande público, muitas vezes reduzidas a variações das indeterminações presentes na experiência do jogo. A nova experiência estética emerge rarefeita e é adequada à reprodução em massa do objeto artístico em mercadoria, transformando sua dimen-

3. Dentro outros panoramas das evoluções de *A Obra de Arte*, que sugerem pequenas alterações do quadro acima, o conjunto, em suas linhas gerais, é bem traçado por Howard Eiland e Michael Jennings (Benjamin, 2003 [1]) nas notas da coletânea, em diversos volumes, das obras de Benjamin em inglês. Miriam Hansen traça quadro similar da evolução das versões (Hansen, 1987; 2008), também considerando a segunda versão a mais completa. Em português, temos dois bons panoramas das peripécias das versões publicados, quase simultaneamente, em edições gaúchas (Machado, 2012; Seligmann-Silva, 2013). Ambas trazem pela primeira vez, em português, a redação de 1936 encontrada nos arquivos de Horkheimer. Seligmann-Silva apresenta como anexo um trabalho cuidadoso comparando as versões e insere notas originais.

são aurática em fetiche. Por outro lado, através da noção de choque ou fragmentação, ela pode interagir criativamente nas artes plásticas e literárias das vanguardas, como também no cinema, preocupação central do ensaio. Existe, portanto, sua face dupla e Benjamin oscila quanto ao estatuto histórico, positivo ou negativo, da nova experiência esgarçada da modernidade, sendo determinante como vanguarda ou condição para o espetáculo das massas fascistas.

É evidente a distância com as demandas da grande arte feitas pela estética do século XIX, mas Benjamin abre uma janela para não reduzir a experiência empobrecida da arte na modernidade à sua expressão alienada na fruição amortecida: “Benjamin precisava matar o conceito (de aura), mortificá-lo e quebrá-lo em pedaços antes que ele pudesse o utilizar” (Hansen, 2008: 357). É nesse sentido que, em seu pensamento da imagem, surge o conceito de *inconsciente ótico*. Recupera dimensões não reducionistas ou não materialistas da obra de arte na modernidade, incidindo nos modos diferenciais da *similitude* ou *semelhança* (Benjamin, 1985 [2]), inclusive *não sensorial* (ou *extra-sensível*, segundo tradução de Rouanet), da *faculdade mimética*. A abrangência do inconsciente ótico e da *similitude não sensorial* aparece através de uma faculdade mimética ampliada, num leque conceitual denso que sustenta operações de *leitura*, no limite *mágicas* (Benjamin, 1985 [2]: 112), pelo *de-fora* enervado tecnologicamente na *esfera do semelhante*.

É o *inconsciente ótico* que permite o estabelecimento de uma espécie de linguagem primeva que incite como horizonte na fronteira da semelhança, desde os primeiros textos de Benjamin, como em *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*, de 1916, “[o homem] dá nome à natureza segundo a comunicação que dela recebe, pois também a natureza é atravessada por uma língua muda e sem nome” (Benjamin, 2011 [1]: 73); ou mais tardios como *A Capacidade Mimética*, de 1933, “a *linguagem* (o idioma) seria a etapa suprema do comportamento mimético e o mais perfeito arquivo de *similitudes não sensoriais* (similitudes imateriais)” (Benjamin, 1970: 52, alterações minhas da tradução em grifo, original em parêntesis); ou ainda, também de 1933, em *A Doutrina das Semelhanças*, “a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças [...] a semelhança *não sensorial* [extra-sensível, na tradução de Rouanet] está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário e o astrólogo o futuro contido nas estrelas” (Benjamin, 1985 [2]: 113 e 112).

Quando enervada tecnologicamente (como é caso da tomada-câmera), a experiência acorda para o modo de existir das *semelhanças não-sensoriais* que a mimesis, de alguma maneira (“*inconsciente*”), *revela* – e que são mais amplas daquelas determinadas pela causalidade no campo do sensível. A palavra escrita, ou a fala, a linguagem de um modo geral, dobra-se nesse plano oculto da similitude, radicalmente ampliada na redução limítrofe da exterioridade. É a ela que Benjamin recorre para tentar explicar, em 1933, em *A Doutrina da Semelhança*, a linguagem em sua gênese: “A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor

que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” (Benjamin, 1985 [2]: 111).

A “flor azul”, como *mise-en-abîme* do plano tecnológico enervado pelo maquinismo-câmera, é então a realidade empírica imediata não-sensorial (mas sensitiva) que parece poder brotar sem mediação. Ela vibra só, paradoxalmente, sem constituir unidade fechada na agência, ou eclodir na dilatação subjetiva do sublime. Sua análise vem diretamente do filão inicial do pensamento benjaminiano no qual se pergunta pelo plano além, ou aquém, que provoca as dimensões exógenas da mimesis. O motivo sensorial da similitude/semelhança é reduzido e a dimensão das correspondências extra-sensoriais se alarga. É o que transparece claramente em seus textos sobre a experiência do haxixe, ou na decomposição fotográfica da derradeira aura do daguerreótipo, ou ainda na própria linguagem escrita ou falada, “arquivo de semelhanças”, que perde seu poder de designação para adentrar as profundezas ocultas das similitudes, conforme nos atingem e por elas acreditamos exprimir.

A esta relação, o pensamento radical de Benjamin ainda adiciona a dimensão temporal na medida em que “a percepção das *semelhanças* parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (Benjamin, 1985 [2]: 110). Como as *imagens dialéticas* da história, elas parecem congeladas, mas não podem ser em si mesmas. Vindas de lá, do passado, batem na posição do agente que evolui em processo (em progresso, para Benjamin), não na relação sensitiva com elas, mas diretamente na simultaneidade não-sensorial do outro plano. A percepção na “esfera do semelhante”, portanto, “dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” (Benjamin, 1985 [2]: 110).

Como exemplo, está a similitude da figura numa constelação do céu. O que ela diz dela mesma, na correspondência em abismo de sua semelhança pela forma? Ela determinaria, *nela*, enquanto *esta* semelhança, o que já encontramos vibrando por nós, também no comportamento dos homens e no destino das nações? Seria o que fazem as figurações das similitudes grafológicas ou fisionômicas – paixão de nosso autor na juventude e para as quais, segundo Gershom Scholem (1981), possuía talento particular. São elementos de uma determinação em série própria, descolada do campo transcendental cognitivo ou do motorzinho dialético, e que, neste modo, assombram o jovem, e depois maduro, Benjamin. São construções esotéricas e com raízes no misticismo da cabala que surgem absorvidas no plano cósmico de um mundo de semelhanças que nosso autor sente envolver e absorver. Para ele direciona sua intensa capacidade reflexiva, como processo de expressão do destino ou fatalidade, fixado “veloz” e “efêmero” na esfera da semelhança. Mais tardiamente, fará conversar essa expressão com elementos da marcha materialista dialética que, a determinada altura da vida, passa a lhe fascinar.

Scholem nos fala repetidamente do anjo oculto pressentido em sua vida por Benjamin (Scholem, 1976 [1]). Ele se expressaria no pequeno quadro de Paul Klee,

Angelus Novus, pintura que adquire na primavera de 1921 e o acompanha pela vida. Nele se sobrepõem, pela figura, as potências do “anjo” do materialismo histórico, conforme encontramos presente em *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]) (“o anjo da história deve ter este aspecto”, nos diz Benjamin referindo-se ao quadro) e as variações cabalísticas das similitudes do nome oculto da tradição judaica que seus pais teriam dedicado a si, Benjamin, implicando irremediavelmente seu destino na personalidade “saturnina”. É o que transparece nas duas versões do fragmento autobiográfico *Agessilaus Santander* (Benjamin, 2003 [2]), escrito em Ibiza, agosto de 1933, em torno do qual Scholem escreve *Walter Benjamin and his angel* (Scholem, 1976 [1]). O anjo de Klee, que Benjamin leva consigo pelos anos como espécie de anjo da guarda de seu futuro (do qual, afinal, não se livra), mostra a atração que o acompanha vida afora tornando-se um duplo oculto de si mesmo (tema do fragmento *Agessilaus Santander*), signo do destino que o aguarda e que vislumbra com a verve de quem respira em proximidade o hálito da agonia, na história e na vida pessoal: “No quarto que ocupei em Berlim, antes mesmo que essa pessoa (o seu duplo) surgisse completamente armada e equipada com meu nome (o nome oculto de nascimento da tradição judaica), ele fixou sua imagem na parede: o Novo Anjo” (referindo-se ao quadro de Klee) (Benjamin, 2003 [2]: 714; tradução minha).

No mesmo espaço da *semelhança* em que seu anjo habita, série da linha no plano duplo que o nome oculto revela, encarna-se igualmente a mimesis não sensorial que tecnologicamente se figura na abertura do *inconsciente ótico*. É aura do maquinismo-câmera, conforme bate nas evoluções saturninas de Benjamin. Por aí caminha a análise do olhar que se lança (lança-se a si mesmo) no daguerreotipo da noiva do fotógrafo Karl Dauthendey em *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 1985 [3]: 94). Benjamin encontra o “valor mágico” que a “precisa” tecnologia do maquinismo da câmera promove na emanação da intensidade. Ao descrever a enervação tecnológica da experiência-câmera, afirma que a intensidade qualitativa do maquinismo na tomada implica numa experiência da qual “extremos” (muito distantes) “se tocam” no “valor mágico” do que retorna pelo olhar das coisas (Benjamin, 1985 [3]: 94). Retorno da coisa em sua série própria atingida pela semelhança que o duplo benjaminiano encontra no olhar da noiva Dauthendey; no anjo que pronuncia seu nome oculto que traz desde nascença seu destino (e que agora “toca-se” quando escuta); ou na figura do horror pelos mortos da opressão social que retorna e fugaz se cristaliza na imagem dialética da história (quando o anjo “toca” a redenção para soltar as rédeas do progresso).

No daguerreótipo que capta olhar da noiva Dauthendey – que nos chega agora no futuro do passado da tomada da foto, lançando o penetrante olhar fora-de-campo que atrai a atenção de Benjamin – esse olhar já traz o “valor mágico” da emanação da singularidade na tomada (a aura). Enquanto coisa viva vem *de-lá* bater nela, foto. Essa coisa *de-lá* tem futuro, ou já é o futuro como futuro do passado. É ele que, hoje, torna-se pela “fagulha da contingência”, o mundo-tomada da futura Madame Dauthendey. A virtualidade dela já presente, *desde-lá*, é o futuro suicídio após o nascimento do sexto filho: “Nesta foto, ele (o noivo Dauthendey) pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo distante

e catastrófico” (Benjamin, 1985 [3]: 94). Pode-se dizer que Benjamin, atraído pela sobreposição do suicídio no lançamento fixo para fora-de-campo do olhar duro da moça Dauthendey, também estivesse enxergando seu próprio futuro numa espécie de sobreposição em abismo. Movimento similar daquele que é distinguido por Roland Barthes, também vindo da coisa do futuro do passado (que chama de *punctum*), na conhecida análise da foto de sua mãe no jardim de inverno, antes de seu nascimento (Barthes, 1984).

Aqui, portanto, a coisa fotográfica na tomada está, por nós espectadores e na série paralela, já nela, como futuro em nosso passado. O suicídio de Madame Dauthendey é implicado na similaridade não-sensorial que contém seu olhar-lança para fora-de-campo e a ação retroativa que determina passa no processo do presente na tomada-câmera. Quando era mãe de seis filhos, encontrada morta pelo marido Dauthendey, será então estendida no chão, mas *já-desde* o retorno aurático do espectador *está-la*, na série que o inconsciente ótico sustenta no olhar dela fixo para fora-de-campo. Benjamin o inaugura, não como suicídio futuro ao olhar as similitudes da foto, mas na *semelhança* que ela, *desde-lá*, contém, pois cristaliza. Benjamin explica assim esta “outra natureza” da imagem-câmera que se abre na enervação tecnológica-reflexa do mundo na tomada, designada como nova liberdade figurativa da dimensão ótica trazida pelo maquinismo: “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do 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” (Benjamin, 1985 [3]: 94). O que parecem ser frases poéticas é a precisa descrição da emanação aurática através do inconsciente ótico pois “a natureza que fala à camera 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” (Benjamin, 1985 [3]: 94).

O conceito de *inconsciente ótico* benjaminiano designa, portanto, esse movimento de retorno da coisa e que nos atinge por detrás como um tijolo. Chega ao largo da “cadeia de acontecimentos” e circunda a percepção. Existe um saber maquinico da imagem-câmera sobre si mesma, um plano máquina, se assim podemos formular a ideia, que funda a dimensão espectral na inserção daquilo que a transborda de modo absoluto. Embora só exista sendo sustentado na anterioridade que acorda a si na visão, ele (o plano máquina) é, seja pelas forças da história, seja pela imagem-tomada.

A visão do que é na imagem, portanto, traz deste *si-mesmo* a sensação aurática que nos ultrapassa (embora sempre por nós) no *estar-aí* do maquinismo-técnico, modo de experiência que é nosso. Em outras palavras, o inconsciente ótico enerva-se enquanto camada da máquina que se instaura em agência. É um *modo de existir* (Souriau, 2009) pelo ser tecnológico da experiência. Trata-se de determinação importante de realçar na composição da *a-encenação* documentária: sua capacidade de encenar no mundo da tomada-câmera processa e lança a individuação para além das

estruturas perceptivas/cognitivas, abrindo-se, como fresta, na consolidação do devir. São conjuntos oscilantes, elementos pulsionais não delineados e afetos intensos que variam em velocidade, mas não como cristalizações de extensão ou substância.

Segundo Benjamin, na foto Dauthendey a virtualidade ainda larval é atualizada no processo de um olhar retrospectivo da coisa pelo futuro do passado, além de sua subjetividade. Há uma coincidência, ou um toque, que não é místico, neste olhar de volta para o futuro que faz o núcleo azulado da *a-encenação* vibrar. Trata-se da experiência da semelhança na coisa do mundo transtornada pela aura que emana e faz o encontro. Ela respira, em Benjamin, numa dimensão sensitiva ancestral que também bate seu sopro nas asas abertas do anjo da história, com suas forças sociais. Ao ser fundada por nós, em nossa práxis, nos empurra sempre e sempre para o progresso do futuro (catastrófico ou iluminador), que é o ser da coisa tentando viver pelo bafejo do passado que faz acertar suas contas presentes. E o que retorna, retorna, encontrando no futuro a exata medida do que é levado adiante como processo, estendendo as mãos para o toque do encontro passado. Esse pode significar sua morte como presente, mas não enquanto passado do futuro, pois necessariamente por ele se processa em progresso pelo horror, ou pela redenção.

Pelo olhar dela, *coisa-lá* (coisa pois já passou na sua série independente), sabe o que de nosso passado já era, agora em seu futuro presente pronto para retornar revolto por essa âncora do olhar-toque que só assim o atinge. Isso define a aura para Benjamin, que é coisa que se atualiza no tempo-dela, enquanto série de virtualidade a partir de um *em-mim-pela-coisa*, que não é um *si-mesmo* metafisicamente, mas cada vez mais enervado na tecnologia que o traz e tenciona, assim esgarçando a emanação. Enquanto série histórica, a imagem pode ser carregada pelo vento que o anjo da coletividade sopra vitorioso das forças sociais na luta de classes, mas tem face voltada para o horror das derrotas civilizatórias. Estas forças, enervadas tecnologicamente, atravessam as massas urbanas nos modos engajados das vanguardas modernas (choque, velocidade, multiplicidade, desconstrução), mas também nas conformações retrógradas que descem pela reificação do trabalho social como mercadoria e nos suplementos do espetáculo fascista.

No meio da floresta dos automatismos que cercam a *mise-en-scène* do cinema com os quais Benjamin se espanta (a montagem, o trabalho do ator, as angulações, o primeiro plano, a fotografia), a aura contrai e expande num batimento. Como ser orgânico, vibra pelo dispositivo câmera que literalmente toma a vida na tomada. O automatismo reflexo é essa vida que envelopa a cena e nos atinge em cheio na violência do acontecer pelo modo indeterminado do inconsciente ótico, ultrapassando a medida do humano. Radicalmente, o inconsciente ótico pela *semelhança* maquínica é a singularidade de ponto-câmera, mônada levada na linha da virtualidade liberada do fluxo. Assim devindo, torna-se camada-estria, camada-estrato, dobra da grande máquina abstrata que rege o cosmos em seu plano de constância, ou melhor, de consistência (Deleuze, 1980: 632-633). É processo da linha molecular da cena que

advém pela coisa e que não escapa do automatismo-reflexo da máquina, mas, pode, sim, escapar do feixe mais estreito da ação/reação da agência na tomada. Esse plano é o modo de existência da coisa e sua individuação não é determinada.

A coisa entre Benjamin, Adorno e também Kracauer (ou, “nem tanto esotérico assim”)

Existe, portanto, uma visão da experiência em Benjamin que atravessa subterrânea a análise mais conhecida, e redutora, de sua diluição ou esgarçamento. Como vimos, em *A Obra de Arte* manifesta-se na constante oscilação entre a pobreza da experiência na perda da aura, quando reificada, e a fruição melancólica de uma “iluminação profana” que aproveita em modos inauditos o fôlego de seu esgarçamento. Abre-se, nesse meio espaço, as reservas de Adorno. Sentindo a sombra de Brecht no viés desse posicionamento, critica o amigo por “romantizar o proletário” ao querer salvar os modos da experiência rarefeita para além da “mesmice” na mercadoria. Em Adorno, na boa tradição marxista que ele domina nesse momento, anos 1930, (trabalhará com mais nuances na maturidade de *Dialética Negativa* e no póstumo *Teoria Estética*), o que resta da experiência que faz a coisa da aura é alienação de “trabalho humano reificado” esquecido na mercadoria, conceito no horizonte lukácsiano de *História e Consciência de Classe* (Lukács, 2003). Segundo Miriam Hansen, a acusação quer questionar a crença de Benjamin, presente na segunda versão de *A Obra de Arte*, que a reificação da aura pela nova mídia ainda pode manter intato o movimento criativo das similaridades. Seria background para a expressão estética moderna de vanguarda que, na experiência rarefeita (e empobrecedora) da mimesis, desafia a horizontalidade fetichista da mercadoria: “Mesmo no ensaio *A Obra de Arte* existem vislumbres de cognição mimética e figuração sugerindo que o papel do cinema em relação ao empobrecimento da experiência poderia ir além de meramente promover e consumir o processo histórico” (Hansen, 1987: 202). Nesse sentido, o destino da nova mídia ao “consumar o processo histórico” do empobrecimento da experiência na mercadoria, ocorreria no modo sobredeterminado que descrevem as passagens e anotações das primeiras versões de *A Obra de Arte* na análise de Mickey e, principalmente, de Chaplin, além de outros desenvolvimentos.

Essa sobredeterminação entre a composição estética e a mercadoria é denominada *ornamento das massas* por Siegfried Kracauer (Kracauer, 2009), recuperando a tradição que o conceito de *ornamento* possui na teoria estética dos séculos XVIII e XIX. Trata-se de uma crítica que resgata e enquadra a nova arte das massas. Para Kracauer, uma das estruturas centrais da arte no capitalismo moderno está na camada *ornamental* da mercadoria que surge como fator estético para a fruição das massas. O conceito é forte e atrai Benjamin. Decorre, em sua essência, do descolamento da *ratio* capitalista da realização de valor na produção cultural. Esta camada, isolada, desloca-se pelo excesso no ornamento que passa a existir em si próprio, sem organicidade. Na arte para as massas ela se adequa, como a cobertura posta na massa de um bolo, cumprindo função para rápida realização do valor, objetivo em

si mesmo. E funciona para ser descartada logo a seguir, como é próprio ao que gira valor. As emoções primárias do jogo e os ornamentos reificados compõem então o quadro da mercadoria cultural. O ornamento surge desprovido de organicidade enquanto obra de arte e “emudece” a natureza, por assim dizer, girando à toda velocidade pela gravidade valor.

O ornamento da mercadoria estética no capitalismo acopla-se, assim, à totalidade de uma decomposição que é própria à divisão social do trabalho. É determinação da coisa-arte, mas só como mercadoria a ser realizada e dela emerge, nessa medida, seu *gênio mimético*. Segundo Kracauer, é “ratio [capitalista] que se refugia no abstrato”, sem a “linguagem dos símbolos”, pois se constrói abstrata na razão absoluta da multiplicação do capital compondo uma “natureza incontrolada [que] prolifera violenta sob o manto da expressão racional e utiliza os signos abstratos para representar a si mesma”. É o momento em que “a pura natureza se manifesta no ornamento da massa”, natureza reificada “que ao mesmo tempo se recusa à expressão e à apreensão do seu próprio significado” (Kracauer, 2009: 100/101).

Nesse sentido, mimesis da reificação, replica a divisão social do trabalho que aliena a totalidade. No ornamento ela se expressa trazendo, como forma estética, a gestualidade sincopada do corpo produtivo na linha de montagem, ou no chão da fábrica. O corpo é esquartejado em maquinismo como abstração de pernas, troncos, braços, mãos, rostos, que são como fetiche da mercadoria no processo de produção (o exemplo analisado por Kracauer são as “Tiller Girls”, espécie de *avant scène* das figuras coreografadas no filme musical de Busby Berkeley). O gesto estético é programado seguindo o movimento do trabalho alienado, na raiz da construção do fetiche que é adequado à constituição da coisa mercadoria. Sua representação, enquanto camada-ornamento, torna-se rebuscamento autossuficiente em si para a fruição estética, pois figura no modo de fragmentação intensa própria ao bloqueio da visão da totalidade. É, portanto, paralelo, refletindo, na forma do corpo, a exploração da divisão social do trabalho no modo da mercadoria.

No exemplo das Tiller Girls, faz figura com gesto e corpo decompostos em ritmo frenético de montagem. Ao não se encaixar na totalidade orgânica da obra de arte como representação da natureza, contraria a demanda estética romântica pois é só plano de reprodução. Na fragmentação existe uma modernidade que atrai e, no entanto, ela é logo sequestrada pela mercadoria – movimento de assimilação que compõe o dilema central dessa geração. A abstração da qual o valor necessita para reificar seu giro se acopla numa forma que se basta na camada do ornamento. A falsa aparência de organicidade pelo excesso do ornamento oculta o encaixe na totalidade do valor mercadoria, de um lado (o que é negativo e pode levar ao espetáculo fascista); e também não possui a antiga organicidade do natural e sua aura (o que, seria positivo, abrindo espaço para a fragmentação construtivista, que é própria da vanguarda). Nessa oscilação, a abstração ornamental atrai e repele a natureza, excluída por ser “pura”, ou parecer imanente, assim como o valor realizado rapidamente na camada-ornamento (pois já descolado, desde antes, na estrutura estética alienada e isolada do rebuscamento).

Siegfried Kracauer é próximo da dupla Adorno/Benjamin, mais velho e do mesmo círculo judaico e aparentemente foi responsável pela apresentação de ambos. Acaba se distanciando teoricamente de Adorno na maturidade, embora o tenha claramente influenciado com suas intuições breves e argutas. É claramente o caso desse ensaio original acoplando o conceito de ornamento às determinações sociais do capitalismo na modernidade das massas urbanas. Posteriormente, evolui em outras direções, conforme aparecem na suma de sua maturidade *Theory of Film – the redemption of physical reality* (Kracauer, 1960). *Theory of Film* é livro que amadureceu durante toda vida, retomando desenvolvimentos dispersos em seus artigos. Nele, Kracauer parece caminhar em linha próxima do inconsciente ótico-maquínico benjaminiano, abrindo pelo automatismo da máquina-câmera novos agenciamentos de individuação tecnológica nos interstícios da empiricidade imanente.

No ensaio sobre o “amigo de juventude”, intitulado *O Estranho Realista* (Adorno, 1973), redigido no final da vida, em 1964, Adorno cobra um “estrito empirismo sociológico”, criticando a “experiência assistemática” que acredita cercar a reflexão de Kracauer. Com elegância, e evocando o mesmo “mecanismo psicológico” de “identificação com o carrasco”, de Anna Freud, que já havia utilizado para Benjamin (Adorno, 1973: 47), Adorno resente o desvio de Kracauer da posição crítica, principalmente em relação à forma estética da arte das massas. Para Adorno, a bondade (não crítica) de Kracauer estaria do lado das coisas, da coisificação, não as conseguindo perceber criticamente (pela dialética materialista, portanto) na experiência ótica da modernidade. Volta a frisar, como já havia alertado Benjamin, que a coisa que brilha falsamente na aura é trabalho humano esquecido, sem retorno pela *redenção* dialética da história, e, portanto, fetiche na mercadoria.

Adorno reclama por não encontrar “no acervo temático de seus pensamentos” qualquer “protesto contra a coisificação” (o conceito do original para tradução seria mais precisamente “reificação”) (Adorno, 1973: 50). Realça que essa falta de protesto é saída estratégica para uma consciência “inocente” que, sentindo-se abandonada pela humanidade, acredita “que as coisas são o que há de melhor” (“coisas carentes”, “coisas indigentes”, “coisas mesquinhas”, “coisas menosprezadas”, “coisas alienadas”). No Kracauer adorniano, “só as coisas encarnam o que seria diverso do contexto funcional universal e desencantá-las de sua vida desfigurada (ou *atrair delas a vida indiscernível que possuem*) seria sua noção de filosofia” (Adorno, 1973: 50; minha sugestão de tradução em itálico).

A síntese adorniana do pensamento de Siegfried Kracauer é precisa quando afirma que “aquele possesso do incomensurável [Kracauer] não se achava capaz de pecar contra seu próprio tema fazendo deslizar a incomensurabilidade para a filosofia” (Adorno, 1973: 39). Trata-se, na realidade, de uma crítica ao movimento de Kracauer em direção à *redenção* da realidade física (subtítulo de seu livro *Theory of Film*) pelo modo de *atração* que o maquinismo da câmera exerce sobre a vida enervando as coisas. “Ele pensa com o olho quase desconsoladamente assombrado, de súbito resplandecente” (Adorno, 1972: 35), escreve Adorno numa crítica do “maravilhamento” pela micrologia que repetiria com Benjamin, conforme veremos a seguir. A “redenção” que demanda realidade física kracaueriana é a empiria que

o automatismo traz *de-si*, sem a mediação crítica da totalidade clássica do materialismo dialético. Para Adorno, preso nessa amarração, resulta no fetiche da coisificação que chama de “prioridade do ótico”: “Provavelmente a prioridade do ótico nele [Kracauer] não é originária e sim consequência desse relacionamento [*maquínico*, segundo nossa terminologia] com o mundo-coisa” (*o mundo das coisas*, seria talvez tradução mais precisa) (Adorno, 1973: 50). A demanda por uma teoria crítica do desencantamento revela a frustração de Adorno nesse ensaio ambíguo que deveria louvar vida e obra de Kracauer.

Em toada parecida seguem as cobranças que marcam o relacionamento Adorno/Benjamin. Para o primeiro, na arte para as massas a situação de classe é inevitavelmente alienada no modo profano da recepção. Nesse sentido, papel do cinema em relação ao “empobrecimento da experiência” pode e deve ir “além de promover e consumir o processo histórico” da reificação. Por outro lado, a figuração mimética do cinema é elevada por Benjamin positivamente na direção de uma recuperação da fruição distraída. Coloca essa última, enquanto típica da modernidade, decorrente da fragmentação em estruturas simultâneas ou paralelas de choque que atingem novas velocidades. O cinema, como vemos em *A Obra de Arte*, pode ser mídia progressista na arte das massas, mas traz os perigos do descolamento da subjetividade na alienação. Adorno é enfático ao considerar a experiência histórica nesta arte como “*naïf*” e “romântica”. Busca, então, em outros horizontes, as raízes de uma teoria estética da modernidade centrada na rejeição das formas que mimetizam o modo de reprodução no qual a mercadoria se expande. Prega a autonomia do processo artístico através de uma dialética da negação em abismo que fundaria, sem determinar, a relação com a totalidade social capitalista. Para ele, o relaxamento na fruição (o modo desatento do olhar e da audição) expressa a falsa experiência totalizadora que se satisfaz como fetiche da obra.

Segundo Jünger Habermas, “em nenhum outro ponto Adorno se opõe a Benjamin de modo tão vigoroso” (Habermas, 1979: 41) quanto na valorização da experiência cinematográfica das massas. Adorno, “considera a arte das massas que emerge com as novas técnicas e tecnologias de reprodução como a degeneração da arte” (Habermas, 1979: 41), ideia que, inicialmente, será sintetizada em 1939 em seu artigo sobre jazz e música clássica, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (Adorno, 1975). Esse texto adorniano possui influência clara de *A Obra de Arte* nos questionamentos que reivindica para a mercadoria cultural na fruição estética [“A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira” (Adorno, 1975: 190)], assim como dos ensaios e críticas sintéticas do amigo mais velho Kracauer.

Adorno faz a transferência da noção de fetichismo da mercadoria, que aliena o trabalho, para acoplá-la, através de um “contexto funcional”, na fruição da arte, em particular à música e ao jazz. Existe um sistema similar ao da reificação que, pela funcionalidade geral, manifesta-se dentro da recepção estética do ouvinte que passa a adorar a obra como fetiche e, alienado, desenvolve comportamento regressivo de “caráter sadomasoquista”: “As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens da cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas.

Tornam-se depravadas” (Adorno, 1975: 182-183). Essas primeiras construções conceituais adornianas na estética das massas constituem crítica às determinações da totalidade que absorvem o fetiche da realização do valor, ocultando o móvel real da indústria cultural. Em sua articulação mais sofisticada, a teoria adorniana evolui na negatividade da autonomia, como a encontramos no *opus magnum* da maturidade, o póstumo *Teoria Estética* (Adorno, 1997). O livro que escreveu (juntamente com Horkheimer) no exílio americano durante a guerra (publicado em 1944), *Dialética do Esclarecimento* (Adorno; Horkheimer, 1985), e em particular o capítulo autônomo, *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, possui nítido fio da meada de uma influência direta, ainda que não assumida, do imenso guarda-chuva que Benjamin abriu com a *A Obra de Arte*.

Na evolução conceitual de Benjamin no final da vida, podemos perceber algumas simplificações entre a segunda e terceira versão de *A Obra de Arte* que repercutem igualmente em outros ensaios. Conforme mencionado, parecem satisfazer as expectativas de um contrato com o Instituto de Pesquisa Social no exílio, do qual Benjamin depende para sobreviver (como bem menciona veladamente Adorno em correspondência), mas certamente vão além deste aspecto restrito. Adorno as atribui à convivência com Brecht. Benjamin passa, progressivamente no decorrer dos anos 1930, de mestre a tutelado pelo amigo caçula Adorno (11 anos mais novo), em relação ao qual sua sobrevivência física depende cada vez mais. Dedicava grande afeto ao amigo, sendo correspondido numa amizade familiar plena. Adorno se sente à vontade e tem espaço no relacionamento entre ambos para criticar com mão pesada o trabalho teórico de Benjamin. Esse, em geral, recebe as observações sem responder diretamente, com fidalguia e postura condescendente de sênior. Certamente, não se deve reduzir complexas evoluções no texto escrito de Benjamin ao aspecto singular dessa amizade, mas podemos encará-la como fator. Algumas mudanças são feitas para satisfazer expectativas do Instituto e depois classificadas como redutoras pelo próprio Adorno, que solicita mais mediações para que se possa concretizar a acoplagem do conceitual marxista no veio esotérico do colega. Os comentários são diversos, mas incidem, principalmente, contra as formulações mais simplistas e mecânicas do marxismo benjaminiano (debitadas a Brecht) e teológicas (que teriam a mão de Scholem), formulações que o pensamento metodologicamente centrado de Adorno considera ajustes soltos numa composição estrutural alienígena à totalidade.

No perfil do amigo, escrito em 1950 (*Portrait de Benjamin*) (Adorno, 1999 [1]), Adorno menciona o prestígio póstumo crescente de Benjamin, “apesar do lado esotérico de suas primeiras obras e o caráter fragmentado das últimas”. É nas exorbitâncias debitadas ao “gênio metafísico” de Benjamin que concentra suas reservas. No perfil traçado, o olhar arguto de Adorno percorre, no modo ensaístico, a metodologia do pensamento do colega mais velho mencionando sua “técnica de ampliação que anima o que estava congelado e congela o movimento” (Adorno, 1999 [1]: 21, minha tradução). Trata-se de precisa descrição do pensamento de Benjamin em seu modo de aproximar-se da coisa pela experiência não sensorial da semelhança. É ela que se abre inesperadamente no muito próximo, com os resultados animistas que provocam esse tipo de ampliação. A salvação de tudo que está morto, “o resgate [da

coisa] no abismo do inorgânico” aparece, para Adorno, como exótica à amarração metodológica marxista, sendo interpretada como “restituição da vida à coisa desnaturada pela reificação que ela não pode escapar” (Adorno 1999: 22). Adorno critica a lente de aumento de Benjamin na proximidade do maquinismo ótico que revelaria, ou encontraria, segundo nosso conceitual, a essência de uma camada-plano como reflexo-máquina-câmera em seu modo de devir no cosmos.

Completando a crítica à ideia de proximidade autônoma das coisas, Adorno repercute a questão do método que sustentaria a ampliação ótica até o ofuscamento. Escapariamos assim, através da fuga nos interstícios da coisa-matéria, à malha da rede conceitual que coleta seus frutos no motor dialético: “Sua predileção por aspectos infinitamente pequenos ou insignificantes, como a poeira ou as pelúcias no trabalho sobre as *Passagens*, completa esta técnica que se interessa a tudo que atravessa a malha conceitual clássica ou aquilo que o espírito dominante menospreza em excesso, por não deixar outros traços que um julgamento apressado”. (Adorno, 1999 [1]: 21). É o que Adorno, lembrando Hegel, chama de “extrapolação microscópica”. E resumindo a crítica, em seu âmago, da busca, pelo amigo, de “minas de ouro”: “Benjamin esperava poder considerar ‘a coisa em si e por si’ e não admitia a existência de uma fronteira insuperável entre a consciência e a coisa em si” (idem: 21). Aderência no encontro que o conceito de *inconsciente ótico* consegue abrir em sua gama extrema.

No texto que escreve em 1955 sobre o ensaio *Rua de Mão Única* (Adorno, 1999 [2]), Adorno é ainda mais explícito ao sobrepôr a “extrapolação microscópica” ao desejo benjaminiano de que “pereça a totalidade culpada da modernidade, seja através dela mesmo, seja decorrente de forças que viriam destruí-la do exterior” (Adorno, 1999 [2]: 27, minha tradução). *Rua de Mão Única* foi publicado originalmente em 1928. É o momento em que a reflexão de Benjamin, segundo Adorno, “entra sem reserva no elemento mítico até se perder” (Adorno, 1999 [2]: 27). A proximidade no contato permite a emergência do esotérico e se entrega ao mistério inefável da experiência, abrindo-se num empirismo absoluto. Faz contraponto à ascese da negação pela autonomia da forma. Para Adorno, é o escape que resta da dura realidade do horror da totalidade distópica moderna, presa à realização e reprodução do valor. A metafísica da poeira flutuando, a consistência da pelúcia, são rotas de fuga para o horror da reificação que o fetiche oculta e traduz, no qual se afundaria a personalidade saturnina de Benjamin hipnotizada pela imobilidade fascinante da proximidade na extrapolação microscópica pelo absoluto. Esse é um ponto central no comentário de Adorno sobre *Rua de Mão Única*. A crítica é arguta em sua formulação e atinge o núcleo do pensamento e da personalidade do amigo que conhece bem. No alumbramento da coisa (“o olho desconsoladamente assombrado” do Kracauer adorniano), “a reflexão é artisticamente colocada de lado e a fisionomia das coisas responde somente à luz do raio” (Adorno, 1999 [2]: 24), mas não por que o “filósofo Benjamin” teria “menosprezado a razão” (e mergulhado na metafísica do empírico). Para além da individuação e do pensamento, surge a imagem (a *imagem dialética*) tão breve quanto intensa. E é neste momento que o “filósofo Benjamin” acorda e procura “através de tal ascese, poder recriar o pensamento em si mesmo, enquanto o mundo

dos homens se ocupava justamente em expulsá-lo”. Para enfraquecer as evidências da objetividade (o social reificado), “o absurdo é apresentado como se fosse evidente” (Adorno, 1999 [2]: 24-25).

A decalagem do metafísico e saturnino Benjamin tentando recriar o pensamento pela opacidade das coisas vibrando na redenção, é retomada em outros pontos, mostrando a visão que Adorno tem da personalidade do amigo. Retoma uma de suas metáforas preferidas para criticar a posição esotérica, a da identificação com o inimigo (já a vimos aplicada em Kracauer). No caso de Benjamin, ele estaria “renunciando ao conceito de crítica para gesticular, num modo muito familiar ao espírito do tempo, em nome da práxis coletiva, achando nela nuances que antes lhe provocavam o máximo horror” (Adorno, 1999 [2]: 28). Essa colocação adorniana, em 1955, retoma a agonia do momento histórico que viveu, lado a lado, com Benjamin, tentando a todo custo, em Nova York, lhe salvar de Paris enquanto desabava sobre ele a nuvem da tragédia histórica. Por ser premonitória (pois Benjamin, cegamente, “não queria nada mais do que ouvir a voz do sonho no despertar saudável”), Adorno elege o fragmento abaixo de Benjamin como a passagem mais melancólica de *Rua de Mão Única*: “Repetidamente mostrou que o apego da sociedade à vida habitual, perdida faz muito tempo, é tão forte que mesmo diante de um perigo extremo aniquila o uso propriamente humano da inteligência, em outras palavras, da previsibilidade” (Adorno, 1999 [2]: 28). Os grandes eixos da história e a vida pessoal (o pesquisador agarrado a seu cadinho de citações, nutrido pela Biblioteca Nacional, em Paris) aqui coincidem na figuração premonitória dos motivos de sua própria ruína. E Adorno parece, nesta passagem, fazer coro aos reclames do anjo torto de Benjamin.

A disputa em torno do “lado esotérico” de Benjamin é bem exposta por Jürgen Habermas. Comentando a correspondência entre ambos e os atritos metodológicos, entende que “a impressão de Adorno sobre projeto *Passagens* é que Benjamin faz uma violência a si próprio, tentando pagar um tributo ao Marxismo num modo que não beneficia nem ao Marxismo nem a ele próprio” (Habermas, 1979: 51-52). Adorno menciona, com alguma ironia, que a utilização do conceitual marxista em Benjamin se assemelha a uma espécie de *dei ex machina* (para a estética clássica, ações dramáticas que não possuem desenvolvimento orgânico): “os conceitos marxistas muitas vezes se revelam excessivamente abstratos e isolados, funcionam com *dei ex machina* e redundam em má estética” (Adorno; Benjamin; 2012: 151). Adorno, como de costume, tem mão pesada na crítica e seu objeto é o ensaio “Baudelaire” de 1935, dentro do *exposé* de *Passagens*, conforme chega às suas mãos naquele momento. Habermas acopla em sua argumentação a resposta de Benjamin, em 31/05/1935 (Adorno; Benjamin; 2012: 157), na qual expõe sua guinada metodológica ao marxismo como um “processo de refundição”, ou “metamorfose” (mais precisamente), sintetizando para Adorno alguns dos motivos da nova acoplagem conceitual que o projeto de *Passagens* sofre, em seu “longo período de genesis”. Inclusive, fazendo jus ao amigo na crítica da guinada marxista, lembra do subtítulo original da obra *Passagens* que seria *Uma feeria dialética*, mistura evidente da teologia animista

benjaminiana com marxismo. Benjamin descreve “essa época” como “a de um filosofar despreocupadamente arcaico, preso à natureza” (Adorno; Benjamin; 2012: 156).

Por outro lado, a menção, por Benjamin, de credo contra o marxismo ortodoxo, é seguido pela frase “à *la longue* alcancei terra firme na discussão marxista com você” (Adorno; Benjamin; 2012: 157), afirmação que tem certamente o contexto Brecht no horizonte, assim como as reduções que Adorno costuma enxergar nas colocações estéticas do dramaturgo. As advertências de Adorno contra o marxismo vulgar, ortodoxo, ou sem mediações do amigo (algo que atravessa a correspondência entre ambos) certamente não visam desestimular Benjamin em sua progressiva proximidade com o materialismo dialético, mas alertá-lo contra o conceitual marxista *dei ex machina* que por vezes pipoca, como elemento exógeno, em escritos mais densos (caso, por exemplo, da terceira versão de *A Obra de Arte*). A posição de Adorno é clara e apresenta a dimensão da perda que pressente no abandono do projeto original que conheceu: “todo aviltamento das pretensões desse trabalho (o projeto *Passagens*) e, portanto, toda recusa de suas categorias particulares, parece-me catastrófico e francamente irreparável” (Adorno; Benjamin; 2012: 150). Talvez daí nossa impressão, ao lermos os fragmentos que restaram, que é uma obra parada no ar a qual, partindo de onde se originou, tinha mesmo como destino inevitável sua inconclusão, ou redução. Há algo aparentemente oculto que as últimas versões não dão conta, ou apenas rodeiam, na marcha contida de um novo conceitual importado.

Tanto a defesa das “pretensões” da *Passagens*, como o alerta para a manutenção “das categorias particulares”, refere-se à crítica de Adorno aos engates mais reduzidos que Benjamin está implementando em sua obra na acoplagem conceitual pela dialética materialista. E segue-se a advertência sobre proximidades com Brecht, em geral indireta, mas aqui explícita: “Tal como eu julgaria uma verdadeira desventura se Brecht passasse a exercer influência sobre esse trabalho [...] assim também consideraria se concessões fossem feitas ao Instituto (Instituto de Pesquisa Social)” (Adorno; Benjamin; 2012: 151). Para depois concluir que, apesar de sua posição contrária às concessões a Brecht/Instituto (Instituto que possui o objetivo declarado de patrocinar trabalhos com viés metodológico marxista), considera que esse último dificilmente apoiaria o projeto *Passagens* “tal como originalmente concebido” (Adorno; Benjamin; 2012: 151).

Benjamin, portanto, está nesse momento sob dois fogos cruzados, ambos o aconselhando à flexibilização do projeto original de *Passagens* na medida do materialismo dialético. Adorno tenta achar um caminho para além da ortodoxia vulgar (que localiza em Brecht) que preserve a riqueza e originalidade das mediações iniciais do texto. Espremido simultaneamente pelas necessidades de sobrevivência e pelo “espírito de época”, cada vez mais ríspido aos devaneios saturninos de sua personalidade, Benjamin demonstra uma espécie de atordoamento conceitual. Nele, direções se sobrepõem, o que se revela não só nos *resumés* do projeto *Passagens*, mas também nas sucessivas versões de *A Obra de Arte*, caminhando para a desengonçada terceira versão de 1939, publicada por Adorno em 1955 (Benjamin, 1955).

Benjamin descreve assim, na correspondência a Adorno acima mencionada, de maio de 1935, o processo progressivo de adaptação ao materialismo dialético que sofre o projeto *Passagens* original. Afirma que “analogias” com a metodologia “do livro sobre o drama barroco” impediriam a redução mecânica brechtiana temida por Adorno: “[o] processo de refundição conduziu o grosso das ideias, originalmente movidas por preocupações metafísicas, rumo a um agregado em que o mundo das imagens dialéticas é imune a qualquer objeção erguida pela metafísica” (Adorno; Benjamin; 2012: 157). Fica claro, neste ponto, a pressão que sofre da nova âncora metodológica que representa a dialética marxista – ainda que às vezes puxada pelos cabelos e às expensas da flutuação conceitual mais livre do original *Passagens*. Gretel Adorno e o próprio Adorno mencionam na correspondência a intensa impressão que a leitura oral de partes do original provocou em ambos e o receio de que a magia e leveza do projeto inicial fossem progressivamente perdidas.

Habermas percebe na conhecida primeira tese de *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]) a dificuldade que faz Benjamin oscilar ao abandonar a metafísica face a premência do momento histórico. *Sobre o Conceito* traz uma mistura explosiva de teologia e materialismo histórico. Nos momentos finais de sua vida ele parece se soltar e o caminho das conversões redutoras fica mais estreito, sua reflexão decola. Conforme escreve para Gretel Adorno (mas não para Adorno) (Benjamin, 2003 [1], Vol. 4: 441): “Eu o guardei (o ensaio *Sobre o Conceito de História*) para mim por quase vinte anos”, “na realidade eu o guardei a salvo de mim mesmo”, designando com a frase não só a pressão dos amigos e o quadro ideológico radicalizado da época, mas o fundo de uma sensibilidade intelectual que sentia emasculado, ou perdido, junto aos horrores que enfrentava e incidiam em sua sobrevivência. O ensaio, para Benjamin (que em vida não chegou a encaminhar sua publicação), teria provocado, segundo suas palavras, “entusiasmados desentendimentos”, certamente antevendo reações face à rica e densa oscilação conceitual que desenvolve com brilho para desembocar numa visão teológica-materialista da história.

Na primeira tese (e naquele momento histórico), a face metafísica/teológica, para a tristeza do autor, aparece pequena e feia, necessitando ficar escondida devido a sua aparência horrenda. Benjamin sofre a mesma necessidade de desviá-la num canto, seja em seu ego dividido, seja pela pressão que recebe do Instituto de Pesquisas Sociais. É o anão corcunda, jogador oculto do xadrez histórico ao qual refere-se o ensaio. Para vencer e convencer sua época, a primeira tese de *Sobre o Conceito de História* sugere ao “anão corcunda” da teologia que contrate os serviços do “Materialismo Histórico” pois “o fantoche chamado materialismo histórico ganhará sempre”, real motor das forças sociais. Mas o movimento só está fadado ao sucesso se o anão corcunda da teologia agir de modo que não se deixe ver, ou, em outras palavras, desde que o materialismo histórico ocultamente “tome a seu serviço a teologia”, ainda que “hoje ela seja reconhecidamente pequena e feia e não ouse mostrar-se” (Benjamin, 1985 [4]: 222). Michael Löwy analisa a primeira tese sobrepondo teologia e visão messiânica no modo que essa permeia a concepção da história em Benjamin. Está em oposição ao boneco automático “chamado” de materialismo histórico, aqui mencionado para significar a marcha reduzida do mecânico

na dialética, talvez se referindo “aos porta-vozes do marxismo de sua época, isto é, os ideólogos da II e da III Internacional” (Löwy, 2005). O “hoje” da última frase da primeira tese aponta para o espaço restrito da metafísica que cerca o espírito da época ainda que ocupe espaço, na alma benjaminiana, de um lugar renitente que “não ousa mostra-se”.

A interpretação de Habermas dessa passagem de *Sobre o Conceito* também menciona a visão messiânica da história em Benjamin. O fracasso do boneco do materialismo histórico quando atua sozinho, no modo mecânico, deve-se ao fato de que “a teoria materialista do desenvolvimento social não pode simplesmente ser inserida dentro de uma concepção anarquista da *Jetztzeiten* [potência de atualidade] que, de modo intermitente, despenca sobre o destino como se viesse de cima” (Habermas, 1979: 51). E resumindo sua posição: “Minha tese é que Benjamin não conseguiu realizar sua intenção de reunir iluminismo e misticismo, pois o teólogo que reside nele não podia aceitar a ideia de fazer sua teoria messiânica da experiência utilizável para o materialismo histórico” (Habermas, 1979: 51). Resistência que o autor debita, entre outros fatores, a influência difusa de Scholem, afirmando que “na duração da vida de Benjamin, a constelação composta por Gershom Scholem, Theodor W. Adorno e Bertolt Brecht foi decisiva” (Habermas, 1979: 30). Neste quadro, para Habermas, “Brecht deve ter funcionado como uma espécie de princípio de realidade para Benjamin, pois foi sob sua influência que Benjamin acabou sendo levado a romper com o elemento esotérico de seu estilo” (Habermas, 1979: 31).

Brecht é o alemão marxista, fora da comunidade judaica, dramaturgo e poeta, menos sofisticado teoricamente, voltado ao pragmatismo da ação na cena pelo público (os modos de distanciamento do teatro épico). Adorno, como vimos, nunca se aproximou das ideias de Brecht, apesar de ambos se situarem no espectro da crítica moderna às formações culturais da mercadoria. Scholem é o colega de pós-adolescência, cinco anos mais velho que Benjamin, e ao contrário do caçula Adorno, desde o início com relação de afirmação teórica e conceitual sobre Benjamin. Foi com ele que Benjamin viveu o cotidiano “profano” da juventude e com quem repartiu (em geral discordando) temas do sionismo nascente e a possibilidade de migração para a Palestina (na época sob domínio inglês). As descrições de Scholem sobre o amigo são únicas e precisas, tendo escrito uma das primeiras biografias de Benjamin, em 1975, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* (Scholem, 1981), acompanhando com cuidado as edições póstumas, algumas vezes junto com Adorno. Benjamin aparece extensamente em seus escritos.

Scholem possui especial talento para a descrição arguta de personalidades e Benjamin foi um de seus focos. Aponta a “natureza um tanto melancólica” de Benjamin (Scholem, 1976 [2]: 175), na mesma linha que Adorno também caracterizou sua “luz saturnina” (Adorno, 1999 [2]: 28): “Se alguém puder falar do gênio de Walter Benjamin ele estaria concentrado neste anjo (o anjo da história). Sob sua luz saturnina, transcorre a vida de Benjamin” (Scholem, 1976 [1]: 236). Saturno é o mais lento e introspectivo dos planetas, o planeta visível mais demorado em sua órbita e é aquele que serve como alegoria para a personalidade do amigo de juventude, com seu inato “gênio metafísico”: “Experiência filosófica do mundo e sua realidade – é

assim que podemos resumir o sentido do termo *metafísico*, e é certamente neste sentido que é utilizado por Benjamin. Ele era um metafísico – efetivamente, eu diria que era um metafísico pura e simplesmente” (Scholem, 1976 [2]: 178). E explicitando a ênfase esotérica no trabalho filosófico do amigo que conheceu e influenciou: “Até quando ele toma como ponto de partida tópicos controversos de literatura, história ou política, o olho metafísico penetra fundo abaixo da superfície e revela nos objetos de seu discurso camadas inesperadas banhadas pela luz de uma estranha irradiação” (Scholem, 1976 [2]: 178).

Para amigos de longa data, a personalidade de juventude pode revelar traços que a idade altera, mas que permanecem como brasa dormida no âmago da individualidade. Scholem dá ênfase a estes aspectos e, puxando a sardinha para seu lado crítica, em linha similar daquela que vislumbramos em Adorno, Habermas, Arendt (1987) e Hansen, o lado *naïf* de alguns engates conceituais quando absorve o materialismo histórico: “Eu diria que sua fê marxista teve um elemento de ‘naïveté’ completamente estranho em seu pensamento” (Scholem, 1976 [2]: 188). Em função de seu trabalho como especialista em estudos da cabala judaica na *Hebrew University of Jerusalem* (inclusive antes da guerra), Scholem talvez dê ênfase excessiva às dificuldades que as flexões marxistas enfrentam Benjamin. Essas, muitas vezes, possuem fertilidade maior que supõe e, sem dúvida, contaram com a dedicação de nosso autor. De toda maneira, é inegável que traz bons argumentos sobre as piruetas metodológicas nas quais sentimos um Walter Benjamin apressado e pouco à vontade com o material que dispõe em mãos. E Scholem, seguindo Adorno, também aponta para a influência negativa de Brecht que “durante anos manteve Benjamin enfeitiçado e fascinado” (Scholem, 1976 [2]: 189). Sua opinião é enfática neste aspecto: “Estou inclinado a considerar que a influência de Brecht sobre a produção de Benjamin nos anos 1930 foi funesta e, em alguns aspectos, desastrosa” (Scholem, 1976 [2]: 189).

A proximidade de Benjamin com o horizonte da metafísica da aura da coisa não ocorre diretamente em torno de Heidegger (que certamente não marca presença explícita na obra benjaminiana), mas a partir de referências indiretas ao conceito, com inspiração localizável em Johann Bachofen e em desenvolvimentos do vitalismo espiritualista da *Lebensphilosophie* de Ludwig Klages e também Alfred Schuler, Karl Wolfskehl e outros que promoveram a formação, nos anos 1930, do chamado “Munich Cosmic Circle”. Miriam Hansen aborda este paralelo em *Benjamin's Aura* (Hansen, 2008). Foi um grupo que evoluiu perigosamente para um discurso anti-semita e acabou tendo, no decorrer da década, certa proximidade com o nacional-socialismo, em alguns de seus membros (aparentemente não Klages) (Lebovic, 2006). Aqui, a força vital da alma/*seele*, em oposição à razão/*geist*, teria servido passo ao nacional-socialismo. A proximidade inicial de Benjamin com estes pensadores, principalmente Klages, e a inspiração que deles, em algum ponto, extraiu, compõe provavelmente o veio maior das ironias de Adorno sobre a “identificação com inimigo”.

A coisa azul tecnológica

No sentido da “iluminação” profana que chega pela aura existe, em Benjamin, um ponto cego. Nele camadas são sobrepostas na nova enervação tecnológica que aparece no mundo moderno. Essa enervação, quando se exerce no encontro com a tecnologia da modernidade, é chamada de “segunda tecnologia”. A primeira tecnologia resulta do encontro da técnica diretamente com a natureza para flexioná-la em resultados pragmáticos. Benjamin define a primeira tecnologia dentro do plano da aparência-ritual que se orienta pelo “de uma vez por todas” ou “sacrilégio irreparável” (Benjamin, 2013: 65). Refere-se à ação que dilata o instante pela técnica, ainda grudada no fluxo da duração, e que interage com o devir da natureza numa interferência tecnológica funcional de primeiro grau. A segunda tecnologia extrapola essa instância pela dimensão do jogo e a possibilidade da repetição infundável do teste, instaurando o que sinteticamente é definido como “uma vez é nenhuma vez” ou “procedimentos de teste” (Benjamin, 2013: 65).

A manipulação livre da individuação no modo de existência, pela experiência, dos novos objetos técnicos (como a imagem-câmera e seu aparato maquínico) permite o descolamento progressivo da segunda tecnologia da natureza. Ele, descolamento, é inaugurado na indeterminação radical da agência pelo *jogo*, e pela sucessividade aleatória do *teste*, liberado do gancho do transcorrer e da circunstância. A ideia das duas tecnologias (primeira e segunda) é forte e mantém vínculo com textos de juventude sobre o papel da linguagem como *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem* (Benjamin, 2011 [1]), embora nas formulações de maturidade sintáxis se diálogo mais presente com o materialismo histórico. A segunda tecnologia pode aparecer também em formulação que liga a revolução socialista, instaurando através dela a liberdade não reificada do trabalho sobre o que chama, derivando, uma “segunda natureza” liberada. Na camada central está a questão da reprodução técnica, conceito que agrega o principal eixo de desenvolvimentos de *A Obra de Arte*.

É a reprodução maquínica multiplicada pela segunda tecnologia que tenciona o cinema para a experiência rarefeita e a fruição desatenta que *A Obra de Arte* descreve. Em Benjamin, como dissemos, às vezes ela aparece como positiva, pelo lado da modernidade fragmentada e do choque, e às vezes negativa, pelo lado da alienação da totalidade social que se perde na vista da opacidade do jogo e da repetição. No outro lado da rua da reprodução tecnológica fica a aura que oscila mais ou menos atraente em sua proximidade. A aura também entra e sai pelas enervações da segunda tecnologia. O movimento de sair é mais conhecido e casa bem com o materialismo histórico, principalmente na marcha reduzida (direta na mediação) que descobre que a realização do valor-mercadoria aumenta proporcionalmente pela multiplicidade da reprodução. A multiplicidade da reprodução tecnológica, ao realizar o valor, destruiria a aura que, para vibrar, necessita da identidade na unidade perdida. Também aqui Benjamin oscila e vê, com certa ironia, a aura vibrando na

flor azul da interpretação do ator e na imagem-filme propriamente, conforme afirma, ou se questiona, nas anotações de *A Obra de Arte*: “Se há aura nas fotografias primitivas, por que não no filme?” (Benjamin, 2013: 143).

O movimento pelo qual a aura entra nas enervações da segunda tecnologia da reprodução é complexo e menos explorado, embora claramente presente. Benjamin chama de segunda natureza aquela que recebe a carga da segunda tecnologia, assim se conformando ao modo do choque e da experiência rarefeita. A tecnologia da tomada-câmera que enerva o mundo (virtualidade da montagem determinando fotografia, enquadramento, encenação da ação decomposta em planos, etc.) se faz como segunda natureza. Manifesta-se na camada do plano máquina, em seu modo de transcorrer pela individuação do reflexo em imagem-câmera fílmica. É assim que a primeira natureza, que recebeu como tal o encontro inicial do instrumento tecnológico, torna-se agora segunda natureza ao abrir-se para as enervações do maquinismo câmera e sua imagem-tomada. Para seguir a formulação de Hansen, que abre este ensaio com o trecho da flor azul em *A Obra de Arte*, descrevendo as sobreposições em abismo na natureza da segunda tecnologia, Benjamin afirma que “its illusionary nature is a nature of the second degree, the result of editing” (Hansen, 1987: 203), descrevendo assim, nesta “natureza do segundo grau tecnológico”, o encavalamento de uma segunda natureza pela dupla enervação da segunda tecnologia que é a tomada na montagem filme. É desta dupla enervação, que se abre o espaço, no chão de seu “aspecto depurado”, para a emergência da flor azul como “equipment-free” ou “realidade imediata” do maquinismo enervado na empiria, que assim faz sua própria substância.

Para Benjamin, a *segunda natureza*, ou natureza de segundo grau, acontece enervada pela segunda tecnologia e traz uma qualidade diferencial do primeiro encontro instrumental tecnológico (há uma cronologia da humanidade nestes encontros). Em sua espessura, a segunda natureza, pode possuir um “aspecto puro” azul, “livre da substância do equipamento”, segundo os termos de Hansen (Hansen, 1987: 203). Assim emerge na semelhança livre, metáfora da flor azul, que sobe pela empiria emanando *de-lá*, mas que só brilha através do denso equipamento tecnológico (entre outros a tomada-câmera filme) encavalado em todas suas camadas. Esse aspecto da segunda natureza não está dado como manifestação mística de um ser em si, mas, em sua pureza empírica, passa pelas sucessivas enervações do encontro de uma natureza que faz dobra no aparato que a conduz como tomada. É carregada, desde o início em segundo grau, pela determinação tecnológica que capta ou absorve o plano do reflexo, no modo que ela tem de se individualizar pela agência. As análises mais superficiais do esgarçamento da aura pela nova tecnologia da imagem-câmera e sua reprodutibilidade costumam parar antes desse ponto. No entanto, é inegável a indeterminação que ela abre na fenda empírica da tomada, constituindo-se si mesma em um plano da virtualidade. Faz uma série que é na manifestação do reflexo passando em processo pela técnica e, contraditoriamente, nela adere como natureza própria, só que já, desde o início, no segundo grau tecnológico.

Esse entendimento, talvez com viés barroco rebuscado, está no núcleo do pensamento benjaminiano nos momentos em que não sofre pressão da conversão re-

ditora. Existe uma realidade empírica pela enervação tecnológica definida como “aspecto da realidade livre de equipamentos” no qual se respira, contraditoriamente, o “ápice do artifício”. Na segunda natureza benjaminiana esse ápice, enervado tecnologicamente, abre-se no que Benjamin descreve como *jogo*, conceito que retorna, com ambivalências, no decorrer de sua obra. O jogo carrega consigo não só a indeterminação radical na consequência de sua agência, mas, através dela, a libertação, pela virtualidade incerta (a brincadeira), da canga da determinação utilitária ou funcional que cerca a primeira tecnologia. O conceito de jogo em Benjamin pode designar também a atualidade da fruição espectral desatenta, o prazer da indeterminação na mimesis mais rala da experiência empobrecida (elemento do qual desconfia Adorno, conforme vimos, e que para ele coincide com o prazer resultante do fetiche da mercadoria). Essa experiência é agência nas camadas sucessivas abertas pelo aparato tecnológico em seu modo de *encontro* que marca a diversidade na segunda tecnologia.

No entanto, do lado menos rarefeito da aura, na segunda tecnologia do maquinismo de reprodução, a agência estética faz vista para o fundo do quarto. E lá encontra a azulada “realidade imediata” da pura imanência, tornando-se proximidade maquínica da imagem-câmera. É *proximidade* na unidade que se mantém no modo de uma *distância* e funda a alteridade radical, segundo a definição benjaminiana de aura. Proximidade que se faz na distância da virtualidade que transcorre. Em outras palavras, designa a *mise-en-abîme* tecnológica que produz a natureza sem aparato, *de-lá*, densidade do próprio equipamento que é corpo, tato, em sua imanência do mundo. É ela que toca em bloco o que transcorre: visão da ancestralidade, visão do espaço sideral no de-fora (Dehors) que é *dom* (“*Donner le Temps*”) (Derrida, 2021) dos anos-luz que se abrem no retornar da imagem: “Se há *dom* é necessário que ele inaugure, imprevisivelmente, que ele venha de um *de-fora* da troca, que ele seja estranho à ordem da equação, da equivalência, da adequação [...]” (Derrida, 2021: 58, grifo meu). “A flor azul na terra da tecnologia” consegue, nessa hermenêutica do encontro absoluto, de alguma forma aderir ao que é em si mesma. Flor azul que não é analisada, por Benjamin, no modo romântico redutor. Ele a conhece bem através dos trabalhos acadêmicos de juventude e agora a sente respirando pelo modo tecnológico, tensionando a camada da transcendentalidade kantiana que a funda. Por ser ela mesma coisa virtual esotérica, no sentido de ser *pelo* de-fora que não é pensamento mas toque, oscila em sua potência de dobra no plano da virtualidade. Faz assim efeito desestabilizador sobre as funções enervadas da tecnologia através das quais necessariamente é composta.

A flor azul que floresce no mato cerrado da moderna experiência rarefeita é rasteira e dá junto a raízes (seria uma flor “rizomática”?). Os aparatos tecnológicos se sobrepõem e podem abrir a dobra numa série-coisa, no jeito mesmo que ela é em seu modo de individuação. Então sai da sombra onde fica, mas sem precisar da luz da subjetividade intensa para emergir. Própria do empobrecimento midiático, ela, flor, já nasce fora do lugar no *encontro* tecnológico que faz *proximidade*, imanência aco-plada no aparato. *A Obra de Arte*, enquanto um dos textos chaves do pensamento de

maturidade de Benjamin, descreve o que chamamos de *modalidades da encenação*, formas desta aderência do *encontro* na tomada. A flor azul deslocada é metáfora para o encontro pelo toque da *a-encenação*.

As enervações da segunda tecnologia compõem na extensão *filme* a abertura para o devir em segunda natureza, que é o modo especular convergindo pela ancestralidade. Na primeira tecnologia (a tecnologia do espelho, do metal translúcido, da água represada no pote), o reflexo faz-se acontecer “de uma vez por todas” (Benjamin, 2013: 65), como afirma nosso autor definindo essa primeira tecnologia. Já na segunda tecnologia – carregada pelo *inconsciente ótico* e pela *semelhança não-sensorial* do automatismo reflexo no maquinismo – o descolar da reprodutibilidade faz valer outra qualidade. Em sua variação (retrocesso, aumento, lentidão, aceleração, para não mencionar as séries da imagem-tempo), o maquinismo-câmera (outros não serão analisados aqui) é lançado pelos interstícios do inconsciente ótico como modo de existência. A nova semelhança da segunda natureza emerge nesse tipo de individuação técnica que tem o reflexo como base. A reprodutibilidade desloca-se em sua ancestralidade e por isso pode ser expressão do que “uma vez é nenhuma vez” (Benjamin, 2013: 65), principalmente por ser no que continua sendo. Abre-se assim, nesse modo de existência, a virtualidade da *aproximação* maquinica radical, emaranhada na *distância* que o maquinismo empodera. É *similitude não-sensorial* do *gênio mimético*. A proximidade na distância, própria ao absoluto da alteridade, abre e fecha a imanência (mas não a unidade) da aura na extensão. A aura pode ser rarefeita pela reprodutibilidade tecnológica, mas adensada em função do modo de experiência tecnológica. Oscila quando o maquinismo consegue fazer dela, aparição distante, o encontro que vem através do “por mais perto que esteja”. A proximidade espacial não-sensorial detona um corte na *diferença de seu tempo*, “instante ou hora”, permitindo então que “projete sua sombra sobre nós” (Benjamin, 1985 [3]: 101). É o que dela, por nós, chega a este plano de coesão que estamos definindo como o da ancestralidade.

A aura benjaminiana, conforme oscila em seus escritos, é intensidade qualitativa da exterioridade, podendo diluir-se no esgarçamento da experiência. Quando determinada socialmente é *enervação tecnológica* da imagem do mundo na tomada-câmera, incidindo sobre as massas no modo fílmico proliferado pela segunda tecnologia. Nos anos finais de sua vida, Benjamin irá trabalhar com mais ênfase a determinação da *reprodutibilidade* acoplada diretamente à totalidade social, função para reificar a mercadoria. Quando flexionada pela tradição da modernidade/vanguarda das novas mídias, a reprodução em série pode escapar da totalidade da qual a realização do valor é determinação. A flor azul benjaminiana não é, portanto, só uma figura retórica. Designa aquilo que fura o empobrecimento da aura, mas não responde à demanda de uma estética da *bela aparência* pelo meio da natureza, ou surge da subjetividade exaltada no sublime. A exterioridade transcorrendo exala *diferença*. Há uma sobreposição, em abismo, na tomada/cena atingida pela enervação maquinica da emanção e assim compõe, em seu devir, um plano próprio da individuação tecnológica. A tentativa de sobrepor ambos fatores, ou as duas ideias (desconstrução da reificação e deslumbramento com o inconsciente ótico), surge

oscilando nas diferentes versões de *A Obra de Arte* que parece caminhar como um monstro desengonçado, bicho de duas cabeças, meio torto e ainda por cima querendo respirar na dialética materialista.

A performance no encontro-acontecimento

Benjamin em *A Obra de Arte* analisa a interpretação de atores pela máquina-câmera através do conceito de “teste” [principalmente capítulos X e XIII, (Benjamin, 2013: 71-83)], ou ainda nos capítulos, ou teses, dedicadas a enervação pelo maquinismo [XVI, XVII e XVIII, (Benjamin 2013: 87-96)]. Nesse ensaio, a decorrência social da reificação da mercadoria tenciona a abertura do maquinismo através *faculdade mimética* pela *semelhança não sensorial*, encontrando a performance na tomada. Dentro do leque dos escritos benjaminianos, *A Obra de Arte*, principalmente em sua versão mais tardia, é um dos textos de Benjamin mais marcados pela demanda de encaixe na totalidade social.

O conceito benjaminiano de *teste* (mais claramente *performance de teste mecanizado* – Benjamin, 2013: 72) descreve posições desse encontro na tomada, no plano da máquina-câmera. São pontos que se estabelecem em duas qualidades, inauguradas por tipos de performance da ação do ator flexionada na tecnologia câmera da circunstância da tomada. Em sua abertura, debatem-se com a radical indeterminação que possui a virtualidade (já a definimos como futuro do passado), em seu encontro, ou contato, com o que Benjamin chama de *acontecimento* (a tomada). *Teste* descreve a *ação* ou a *expressão* (facial, por exemplo) flexionada para adiante na reprodução filmica, amarrada na própria demanda que a lança transcorrendo. Benjamin denomina a encenação filmica de *performance do teste mecanizado*, “acontecimento que ocorre num estúdio cinematográfico” (Benjamin, 2013: 72. Grifo meu). A performance-encenação, portanto, *acontece* (transcorre). A ação/expressão pelo maquinismo do automatismo-câmera compõe a performance, seja no *recuo* absoluto do aparato no *encontro-acontecimento* (a espontaneidade, o susto involuntário do ator captado pelo reflexo-câmera e utilizado na montagem); seja na *fragmentação* do *encontro-acontecimento* numa encenação sincopada (vinte tomadas, só uma escolhida na edição).

Ambas são *construídas* na montagem e Benjamin as aborda como *teste* numa espécie de *mise-en-abîme* da encenação, enlaçada conceitualmente à divisão social de trabalho na linha de montagem da mercadoria “que apresenta diariamente incontáveis testes mecanizados”. O teste mecanizado na linha de produção (em termos de sua previsibilidade) é reproduzido quando o ator atua para o diretor/produtor com a finalidade do filme. Benjamin não trabalha, ou não conhece, a determinação “direção de ator” na estética filmica e a reduz à previsibilidade, ou à intencionalidade, diretamente fechada no modo de produção da mercadoria pela divisão social do trabalho. A relação é estabelecida, portanto, entre “testes mecanizados na linha de montagem” e “performances de teste mecanizados”: “o filme torna o procedimento de teste passível de exposição, na medida em que torna a própria exponibilidade desse procedimento em um teste. Isso porque o ator de cinema não atua diante de

um público, mas diante de uma aparelhagem” (Benjamin, 2013: 73). É nítida a dificuldade de Benjamin em abandonar os parâmetros da interpretação do ator teatral. Cria-se um salto e o enlaçamento, entre as particularidades da interpretação do ator no cinema e a reificação do trabalho na nova linha de montagem da mercadoria, é realizado de modo brusco (Kracauer traça o pulo com mais mediações). Tem fio de meada (a evolução do pensamento de Benjamin sempre é densa), mas traz um daqueles solavancos metodológicos pelo materialismo histórico que assustam seus amigos.

Há, no entanto, para Benjamin, dois tipos de *testes*. No primeiro tipo, o *acontecimento* é a ação-teste pelo recuo do aparato. Trata-se do que chamamos de “encenação-direta”, ou seja, a encenação/atuação para a câmera sem se importar com o aparato, ou o saber de sua existência – e por isso o recuo mais ou menos absoluto no *encontro*. O grau zero da *encenação-direta* seria a câmera oculta, o grau primeiro seria a performance que circunda os procedimentos de encenação na tomada do documentário estilo *verdade* ou *direto* (Ramos, 2008), ou em suas derivações na narrativa ficcional. O segundo tipo de *encontro* ou *acontecimento* na encenação/performance da tomada é o da *encenação-construída* (Ramos, 2008). Benjamin se fixa neste último para analisar a ação/expressão pelo (para) o aparato câmera e constrói os tipos de atuação na cena da tomada através do conceito de *teste*, parecendo ter no horizonte a obrigação de encaixar a reificação da mercadoria, conforme mencionado. Teste é a ação da equipe que dirige e prepara a circunstância da tomada e sua *mise-en-scène* que traz, para o espanto crítico de Benjamin, a decomposição extrema e já preparada da performance. Aponta para a fragmentação própria ao modo de reprodutibilidade tecnológica que parece destruir qualquer unidade aurática subjetiva na ação do ator, ao decompô-la pelo maquinismo-câmera. Aura que depois é recuperada – agora como fetiche do invólucro para sempre perdido na unidade esgarçada – pelo *star system*. Nos dois tipos de encenação, pode-se tentar contar, ou quantificar, uma infinitesimal decomposição da ação na cena para qualificar em fronteiras seu devir pela intencionalidade diluída ou esgarçada do *teste*. A conta da representação, no entanto, não fecha na figura. Resta a soma vazia de sua virtualidade enquanto pura imanência, na qual lida a *a-encenação*.

A própria *mise-en-scène* do ator na tomada (seja mais *direta* ou *construída*), já vem flexionada, cindida como dobra no *acontecimento*, para o espanto do olhar benjaminiano ao analisar a flecha futura na cena, presente quando extrapola a intencionalidade (os olhos fixos para o suicídio fora-de-campo da futura Madame Dauthendey). Benjamin percebe todas dimensões da redução da totalidade da ação ao *teste*, mas o conceito é operacional em determinada altura. Na fresta da imanência da tomada está a flor azul em seu modo de emanar. Não é coisa manifestando alguma potência misteriosa, mas coisa-mesma em sua *coisidade* corriqueira (a vida). É virtualidade da agência ao constelar-se no hábito da ação que faz o *já-é*. Trata-se do modo que a performance do ator tem de enervar a individuação tecnológica que nela sabe se acoplar para existir. Afinal, é *dela-mesma*, pela coisa, que a performance (do

ator-profissional ou do ator-natural) tem a forma do refletir através do qual advém o que em *mim-mesmo* determina. Pois emaranha-se, enquanto encenação na tomada, na virtualidade do *além-de-mim* que de-lá já chega encenando.

Outra coisa

Podemos sentir em Benjamin um diálogo implícito com a definição heideggeriana de *coisa*, que perpassaria a “aura”, mostrando o caldo ideológico de uma época, a da Alemanha dos anos 1920-1930? O texto *O que é uma coisa?* (Heidegger, 2018), publicado em 1962, foi escrito a partir de cursos e palestras ministradas em 1935-1936 na Universidade de Friburgo. *The Thing* (Heidegger, 1971 [2]) tem como original uma palestra de junho de 1950. *Coisa e coisa* são conceitos centrais em Heidegger e retornam em inúmeros escritos. A proximidade conceitual Benjamin/Heidegger talvez seja afirmação difícil de ser feita, inclusive pelas implicações políticas que historicamente envolvem os dois pensadores. Dos comentadores clássicos, Hannah Arendt, no texto em que escreveu para *Homens em Tempos Sombrios* (1987), publicado inicialmente em 1968 como apresentação para a tradução em inglês de *Illuminationen*, é quem tem uma visão que aproxima mais os dois pensadores. Enfatiza o conceito de *maravilha do aparecimento*, ou *aparência* (no sentido do *aparecer*), em Benjamin, como aquilo “que sempre esteve no centro de todas as suas preocupações”. “O que parece paradoxal em tudo que é, com justiça, chamado de belo, é o fato que apareça”, ela escreve em citação de Benjamin, para enfatizar que “desde o início o que interessou Benjamin nunca foi uma ideia, mas sempre o fenômeno” (Arendt, 1987: 142).

No entanto, no cotidiano dos grupos e tendências, ao contrário de alguns alunos e colegas de origem judaica inicialmente próximos de Heidegger, tanto Adorno como Benjamin eram bastante irônicos com as preocupações existenciais que envolvem o ser, ou o ser-aí, heideggeriano (Eilenberger, 2019). Benjamin coloca a técnica de reprodução, e em particular o maquinismo-câmera, como mola propulsora de seu pensamento sobre a aura, enquanto Heidegger tem um olhar desconfiado para a proximidade tecnológica. Olha no retrovisor e, com o freio de mão puxado, aborta o *desabrigar* que a *armação* instaura na *questão da técnica* (Heidegger, 2002).

No âmago da filosofia de Walter Benjamin estão presentes as ondas sucessivas das novas tecnologias (eletricidade, trens, bondes, cinema, fotografia, espetáculos, máquinas industriais, etc.) que submergem a moderna sociedade berlinense dos anos 1920 na República de Weimar. É um contexto marcado pela novidade do maquinismo tecnológico em escala total, incorporando a realidade urbana. Uma multidão de indivíduos anônimos, cada vez mais densa, caracteriza pelo uso da tecnologia o fenômeno das massas nas grandes cidades que despontam. Trata-se de elemento sobre o qual Benjamin debruça-se repetidamente. A realidade política dessas massas, quando organizadas proletárias ou quando amorfas e disponíveis para a manipulação fascista, emerge na contradição que ele vislumbra através da reprodutibilidade tecnológica do objeto de arte.

Em seu âmago, está a espetacularização da política e da guerra, decorrência do bloqueio das forças produtivas na nova ordem social retrógrada. O ensaio *A Obra de Arte* possui uma estrutura de teses sequenciais (um pouco como o modelo de *Sobre o Conceito de História*), e a última tese é dedicada a esse tema. “A sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão”, nos diz Benjamin (Benjamin, 2013: 98), relacionando o esgotamento e o bloqueio das novas forças produtivas à impossibilidade de um novo “órgão” (sensorial?) tecnológico que libere seu potencial. É como órgão de tecnologia amputado que a ideia da enervação do maquinismo dá voz à ameaçante composição social do fascismo emergente. A tecnologia da reprodutibilidade é bloqueada em sua potência libertária para a cultura de massa, virando órgão sensorio atrofiado das multidões arrebatadas pelo fascismo e pela guerra. O ambiente urbano com as tensões crescentes que Benjamin absorve certamente não é o mesmo no qual vive Heidegger, entre as relações desastrosas da reitoria que exerce na Universidade de Freiburg, entre maio de 1933 e abril de 1934, e a cidade do interior da Alemanha com sua vida rural e a conhecida “cabana na floresta” na qual reflete e escreve.

A discussão da *coisidade* na experiência estética dos sapatos de camponês no quadro “O Par de Sapatos” de Van Gogh, é tema central do ensaio de Heidegger *A Origem da Obra de Arte* (Heidegger, 2010), publicado em 1950, com redação original a partir de conferência em 1935. Em seu núcleo, busca caracterizar o modo de “habitar” que é uma “verdade”. O desvelamento da *coisidade*, espécie de buraco negro do ser para onde é sugado o ser-aí em seu existir, determina de onde vibram as potências que estão na origem da obra de arte. Miriam Hansen menciona, em passagem, o paralelo com a análise heideggeriana dos sapatos usados da camponesa. Relaciona as tentativas de Benjamin de “se apropriar e redefinir aura para seus próprios propósitos” à guinada caracterizada por “sua virada quando passa a explorar as vanguardas da modernidade capitalista, inaugurada com *Rua de Mão Única* e seu encontro com o surrealismo em 1925” (Hansen, 2012: 118). Já a visão mais restrita da aura seria movimento que inaugura em *Experiência e Pobreza* (Benjamin, 1985 [5]), escrito dois anos antes de *A Obra de Arte*, em 1933. Hansen a define como uma espécie de *pocket version* da aura (Hansen, 2012: 117), condensada aqui nos dilemas que cercam “a bela aparência e na autonomia estética”. A aura também apareceria estrategicamente restrita em *A Obra de Arte* [(definida por Hansen como “a auto-depreciativa redução da aura no ensaio *A Obra de Arte*”) (Hansen, 2012: 118)]. Essa auto-depreciação redutiva da aura, no entanto, mesmo nas versões mais radicais de *A Obra de Arte*, a determinada altura baixa a guarda, que não seja através da ironia.

Benjamin também encontra essência na *coisidade* que vibra nas últimas obras de Van Gogh, analisando a dimensão aurática ampliada. É aura que emana intensa, embora rasteira e, agora na modernidade, brilhando como ornamento. Neste sentido, dilui a expressão (e não mais a verdade, no sentido do ser heideggeriano), que habitaria na abertura particular da obra de arte. Em um de seus relatos com a experiência do haxixe, de 1930 (Benjamin, 1984 [3]), não publicado em vida, Benjamin especifica a emanção ampliada, relatando “observações que fez sobre a natureza da aura”, sistematizadas a posteriori, depois do “barato”, em três aspectos: 1) “a aura

transparece em todas as coisas e não apenas algumas”; 2) “a aura se modifica a cada movimento do objeto que a contém”; 3) a aura não é um “sortilégio espiritualista”, nem incide “à maneira de um raio de luz” (Benjamin, 1984 [3]: 88). O que a distingue seria esse “invólucro ornamental” no qual “a coisa ou o ser aparece engastado como num estojo”. É, portanto, o “invólucro ornamental” que se faz ao abranger a aura e não o inverso. Não é um encaixe, mas um penduricalho que fica preso, pintado no *agora* do estojo da coisa. Não emana como bela aparência, mas enquanto potência daquilo que vibra no tempo *de-lá* pelo de minha duração. É neste sentido que escreve que “nada pode dar uma ideia mais exata da verdadeira aura do que as últimas telas de Van Gogh, nas quais, se é que podemos descrevê-las assim, a aura parece pintada em cada uma” (Benjamin, 1984 [3]: 88).

A *coisa* heideggeriana que habita o mundo no modo de existência faz o mundo que habita nas coisas. Surge, para o filósofo, num desdobramento quádruplo: “terra e céu; divindades e mortais” (Heidegger, 1971 [1]). Compõe, no quádruplo de sua determinação, essa espécie de habitação que chama de *coisidade*. Não é aí objeto propriamente, mas o desvelar àquele, ou àquilo, que é o *se-habitar* do *ser-aí*. A coisa no mundo, em sua *coisidade de coisa*, em seu modo de mundificar, é carregada próxima à dimensão aurática quando nos olha *de-lá*, na medida que nós olhamos o *de-lá* no *pelo-encontro*. E só nesta medida. Tanto Benjamin como Heidegger trabalham, em modos certamente distintos, a extrema *proximidade* (ou a *maravilha do aparecimento*, segundo Arendt em sua visão de Benjamin) cientes de sua intensidade.

Em certos momentos de seu pensamento, Benjamin desloca essa proximidade para a reificação na totalidade dialética histórica de corte materialista. Traz, entretanto, sempre próxima a espuma *exotérica*, no sentido daquilo que vem do grego “ekso”, de-fora, exterior. Arendt afirma que a dialética benjaminiana acaba por se congelar na “afirmação metafórica” e no achado que se deslumbra nas “correspondances” (baudelaireanas e outras), nome para as *semelhanças* nas quais seus olhos brilham. A relação infraestrutura/superestrutura da dialética marxista seria aplicada de modo a reduzir a rotação de seu motor a elemento útil que condensa, ilustrando, as grandes figuras que Benjamin elabora através dos fragmentos que garimpa. Isso é o que interessaria, efetivamente, a nosso autor. Daí a cobrança, já mencionada em Adorno, da falta de mediações mais densas e a impressão de marxismo vulgar, ou panfletário, quando na realidade o método benjaminiano de construção está assentado em outras bases, atropelando ou deixando ao largo, num modo utilitário, a dialética materialista. O que parece importar, efetivamente, são as metáforas-figuras da “forma exterior imaginável” e então, nas palavras de Hannah Arendt, “para esse modo de pensamento muito complexo, mas ainda altamente realista, a relação marxista entre superestrutura e infraestrutura converte-se, num sentido preciso, numa relação metafórica” (Arendt, 1987: 143).

Assim, a *proximidade* toma outra coloração daquela que encontramos no existencialismo heideggeriano, mas também não se encaixa na totalidade dialética que demanda o marxismo. Deve-se frisar que o núcleo da aura benjaminiana não-restrita (além da *pocket version*) se abre no estranhamento pelo inconsciente ótico-maquínico. É o que descobrimos sendo tecido *de-lá*, na distância, que se faz pela intensi-

dade do encontro na proximidade aurática, proximidade que deve ser extrema, ou maquínica-tecnológica, para emanar. O que a define em seu núcleo mais íntimo é a mistura extraordinária, vibrante, da *semelhança* que emerge na figura pela tessitura espaço-temporal. Semelhança fundada na distância absoluta e na proximidade radical que, ao se encavalam, tornam-se virtualidade do emanar. “Em suma, o que é a aura?” nos pergunta Benjamin para responder “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 1985 [3]: 101).

Heidegger situa a proximidade extrema da coisa como um modo de ser do objeto, agora coisa, em sua abertura pela “percepção imediata” ou “re-presentação coletiva” que por ela mesma nos atinge como ser-aí (Heidegger, 1971 [2]: 164-165). É nesse sentido que pode afirmar,

O que é a proximidade? Como podemos saber sua natureza? A proximidade, pelo que nos parece, não pode ser encontrada diretamente. É mais fácil conseguirmos atingi-la do que descobrir o que é próximo. Próximo de nós está o que chamamos coisas. Mas o que é uma coisa? A humanidade até hoje não se dedicou a pensar a coisa como uma coisa, nem se dedicou a pensar a proximidade. (Heidegger 1971 [2]: 164).

É a proximidade extrema, como modo de encontro pela coisa, que faz o horizonte da passagem acima. É ponto que revela o encontro na “presentificação” pelo ser-aí que emerge, abrindo-se na dimensão de exterioridade de ser que nele se finca (e só por essa medida), ancoragem para a qual Benjamin também possui sensibilidade. E resumindo a coisificação no que se presencia na proximidade, Heidegger aponta esses modos de *presentificação* da *proximidade* pela “presença da coisa na região em que ela se presencia”: “a aproximação da proximidade é a única e exclusiva dimensão do jogo-de-espelho do mundo” (Heidegger, 1971 [2]: 179).

Jogo de espelho do mundo que habita os modos da coisificação. No início do ensaio em que tematiza a “coisidade” (*The Thing*, 1971 [2]), Heidegger descreve, nesta proximidade, o exemplo clássico da nova sensibilidade não sensorial, aberta pelo maquinismo câmara e pelo filme, na maneira que a encontramos, além de Benjamin, em outros autores das primeiras décadas do século XX, como Jean Epstein, Béla Balazs, Siegfried Kracauer:

A germinação e o crescimento de plantas que permaneceram ocultas durante as estações, agora são exibidas publicamente em um minuto em filmes. Lugares longínquos, das mais antigas culturas, são mostrados em filmes como se estivessem exatamente, neste momento, em meio ao tráfico congestionado de hoje. Mais ainda, o filme atesta o que nos mostra apresentando também a câmara e seus fotógrafos trabalhando. (Heidegger, 1971 [2]: 163).

O jogo-de-espelho do mundo, conforme se abre no automatismo maquínico que a imagem-câmera incorpora, incide *pelo* seu estatuto de coisa. Seu abrigo, ou moradia, encontra no automatismo reflexo da técnica o modo do ser-pelo-mundo. A nova aproximação maquínica da imagem-câmera simultânea (transmissão ao vivo) das

redes sociais, ou na televisão, sua manipulação estética na composição do modo fílmico, ou ainda nas variações do maquinismo fotográfico (instantaneidade, proximidade microscópica, distanciamento angular, aceleração, vagar temporal, retrocesso, etc.), compõem os modos de encontro (tátil ou ótico) da proximidade. O processo da individuação maquínica cola pela circunstância da tomada. O encontro, choque ou absorção, da máquina na tomada é enervação técnica da proximidade: a tecnologia é um prato raso e a semelhança seu tecido. Assim, oscila desde as novas medidas da experiência rala da vanguarda moderna, até o estatuto, também pobre, da reificação na mercadoria.

Benjamin respira a nova sociedade de massas como peixe na água, engolindo, sem problemas de digestão, as produções exóticas de vanguarda (particularmente o surrealismo) que acompanham a cultura de massas – no que é seguido por seus próximos de geração como Kracauer e também, em outra medida, Adorno. Este último não aprova a abertura através da qual, pelo cinema, Benjamin sinaliza à cultura de massas. Miriam Hansen desenvolve esse ponto no ensaio *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney* (Hansen, 1993), abordagem depois aprofundada no capítulo *Micky-Maus* de seu livro *Cinema and Experience* (Hansen, 2012). Ela acredita que a referida reprimenda sobre a “identificação com o inimigo” estaria relacionada à “crítica da traição da aura”, ao relevá-la às “formas da cultura de massas e suas potências de liquidação” (Hansen, 2012: 118). Para Hansen, Adorno não chega a compreender que Benjamin, na realidade, está se debatendo contra um grau restrito para poder liberar “a aura genuína” da “simulação totalitária” (o fascismo) e “industrial” (a mercadoria). Benjamin quer preservá-la em sua sensibilidade mais esotérica, casando mercadoria e versão *pocket* da aura, num daqueles movimentos bruscos de seu pensamento que Arendt localiza como ávidos de “relação metafórica”. Embora ainda realistas, não se conformam no modo da dialética (e daí os reclames de Adorno). O automatismo reflexo de determinações sobrepostas como “empobrecimento da experiência”, “fim da aura” e “reprodução da mercadoria”, fazem bela figura de articulação, mas servem como correspondência no modo de uma redução funcional (sem dialética, portanto). Trata-se da grande metáfora da reificação que usa, e depois descarta, a “relação marxista entre superestrutura e infraestrutura” (Arendt, 1987: 143). É apenas mecanismo detonador do que interessa para Benjamin, a figura. Assim, além da metáfora congelada, e para além da maneira própria do “marxismo vulgar” ou do “pensamento crú” (onde, no argumento de Arendt, Benjamin encontra Brecht), os dilemas “históricos e políticos” oscilam:

[...] a “genuína” aura estava compromissada com as simulações industriais e totalitárias dos efeitos auráticos e, ao mesmo tempo, continha elementos estruturais indispensáveis para reimaginar a experiência através de uma forma de mediação secularizada, coletiva e tecnológica. (Hansen, 2012: 118).

A distância entre Benjamin e Heidegger é formada, portanto, não só pelo marxismo e pela crença no motor dialético do materialismo histórico. Existe uma sensibilidade diferenciada do que é a tecnologia e seu modo de *habitar*. Benjamin tende a vê-la pela nova experiência maquínica na vanguarda e nos meandros alumbrados

do inconsciente ótico. Heidegger, com atenção desconfiada para a mediação técnica, pensa num *desabrigar/desvelamento* no qual o homem da era da técnica é tragado por uma *armação*, espécie de trabalho, ou hábito, “no modo do *requerer* enquanto subsistência” (Heidegger, 2002). *Armação* que “significa o modo de desabrigar que impera na essência da técnica moderna”, sustentando um “descobrimento” da tecnologia que é o homem pela técnica abrigoando seu ser. Esse *desvelamento* pode, historicamente, mergulhar em águas carregadas de espiritualidades que levaram a trágicas consequências históricas conhecidas. Benjamin, em determinado momento de sua vida, gruda o fascínio da aura na experiência empobrecida das massas, relativa à reprodutibilidade técnica reificada enquanto valor. Para ele, as formas do novo maquinismo permeiam, em todas camadas, o cotidiano da sociedade moderna, inclusive pela política na exaltação midiática fascista e no modo de produção da mercadoria.

O fim da aura e o valor da morte

Há três estágios na composição da aura para Benjamin, quando seu pensamento se aproxima do sequencialismo próprio ao historicismo do materialismo dialético. Eles correspondem, primeiro, à aura como emanção da coisa ou do ser na arte mitológica ou religiosa; depois, à aura do período burguês, a bela-aparência na qual a arte se libera da representação da divindade e do ritual, fechando sobre si o halo de sua presença estética na distância que possui a unidade do invólucro; e o terceiro momento, quando a questão das massas ocupa o proscênio da aura diluindo a emanção da coisa no dispositivo tecnológico da reprodutibilidade, logo encampada pela mercadoria. Neste último estágio é que ocorre o definimento da experiência e o esgarçamento da aura, através do *desencantamento* que tanto fascina o pensamento contemporâneo. Nesta visão benjaminiana, o objeto artístico atinge o que nas massas pede consolo, alienadas da proximidade pela reificação da aura embutida na bela-aparência vazia, fetiche do invólucro perdido do segundo estágio.

No terceiro estágio da dialética materialista, o da aura esgarçada pela mercadoria, o conceito de *jogo* descreve o modo de fruição que se adequa à experiência do choque e da fruição desatenta. Essa fruição é algo que a espessura da própria aura nega, a não ser em seu modo pobre ou reificado. Existe um movimento de atração e repulsão na aura que resulta na expulsão dela do universo social das massas. Isto inclui tanto sua função na realização do valor pelo fetiche da mercadoria (caráter negativo), como a impossibilidade da aura na experiência fugaz do jogo e do choque (caráter afirmativo). A arte de massas despreza, ou é indiferente, à unicidade que a aura exala, a não ser em sua recriação como fetiche.

A nova arte das massas, portanto, traz elementos voltados para questões clássicas da estética (como a emergência da semelhança e a fenomenologia do belo), ou decai na validade da imitação, outro tema recorrente da estética que agora incide numa obra cuja originalidade perdida constitui seu estatuto de reprodução. A questão do jogo como componente artístico é igualmente central no espaço da enervação tecnológica. A fruição da obra de arte pelas massas através dos afetos do jogo, opon-

do-se à contemplação (e, portanto, à absorção na aura), pode aparecer negativamente em Benjamin (pois há também a face positiva do jogo-de-corpo) enquanto reificação empobrecedora da experiência. Neste último sentido, é próprio à brincadeira, trazendo os afetos dominantes no jogo infantil, no atual videogame, ou no suspense da montagem paralela do cinema. Manifesta-se na maneira do adiamento de um prazer que se lança para degustar o risco, iminente em não ser compensado. A série, própria da angústia da indeterminação na duração, agora é potencializada como prazer mimético paralelo ao prazer do jogo. Quando a obra de arte passa a gravitar fortemente em torno desse afeto provoca crítica e estranhamento. Benjamin também oscila neste ponto, recuperando o jogo-de-corpo como fruição particular na arte moderna, mas logo aparece no horizonte o sol da reificação e os afetos captados pelo espetáculo fascista se encaixando em procedimentos de exaltação.

O mecanismo afetivo do jogo em torno da ansiedade é próprio de disputas esportivas (nascentes em sua época), ou apostas e leilões (os quais Benjamin frequentava), mas também na estruturação da narrativa clássica cinematográfica, dos primórdios até a contemporaneidade. Talvez seja a principal estruturação narrativa da história do cinema, particular a essa arte [embora não exclusiva, como já notava Sergei Eisenstein em *Dickens, Griffith e Nós* (Eisenstein, 1990)]. A montagem paralela tem seu afeto característico na suspensão de um prazer pela estruturação da simultaneidade na consequência narrativa. Dilata assim, na repetida simultaneidade, a indeterminação da ação para obter o efeito catártico na recompensa final da resolução pelo encontro, ou reconhecimento. A questão do jogo aparece em vários escritos da geração de Benjamin. Encontramos um certo escândalo com a ampliação, na arte para as massas, do espaço que este tipo de prazer mimético ralo passa a ter, em oposição a fruição, mais gorda, de um quadro, ou a audição musical atenta.

Na última tese de *A Obra de Arte*, intitulada, na primeira versão do ensaio, “Estética da Guerra”, Benjamin radicaliza a um ponto extremo sua visão da manipulação da aura pela cultura de massas do fascismo. É o ponto de convergência no qual se sobrepõem o fetiche da aura extinta na reificação e a fruição desatenta quando capturada pelos mecanismos de exaltação coletiva. Cria-se um eixo compensatório para a vida alienada na absorção tecnológica da obra de arte como afeto do transe fascista. Na medida em que o quadro político se torna mais premente durante a década de 1930, a espetacularização da política passa a responder como elemento central na composição que Benjamin denomina “estética da guerra” ou, mais precisamente, “apoteose da guerra no fascismo” (Benjamin, 2013: 97), aprofundando sua análise nessa direção: “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2013: 97). Depois de citar extensamente o manifesto futurista de Marinetti, que clama por uma estética na qual “a guerra é bela” (“esse manifesto tem a vantagem da nitidez”, nos diz Benjamin com ironia amarga), Benjamin parece recolher-se a um ponto sombrio. Nele a guerra aparece como forma última de liberação tecnológica pelo extermínio, válvula de escape para relações sociais retrógradas instauradas pelo capital ao realizar valor. Bloqueada a evolução das forças produtivas através da “distribuição da propriedade”, a guerra serve de pressão na liberação “antinatural dessas forças” (Benjamin, 2013: 98).

O fato de a guerra ser válvula para eclosão das novas forças produtivas, “prova” que “a sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão” (Benjamin, 2013: 98), frase já citada. Trata-se de análise que também deixa traços no último texto de Benjamin, *Sobre o Conceito de História*, redigido no início de 1940 sob a ascendência real (e não apenas alegórica) de uma máscara de gás pendurada na parede (objeto, aparentemente, não tão raro na Paris da época). Benjamin escreve que a máscara em seu quarto aparecia como “um perturbador duplo daquelas caveiras com as quais os estudiosos monges decoravam sua cela” (Eiland; Jennings, 2014: 636). Órgão próprio à técnica da morte, ou dela derivado, a máscara de gás mostra sua organicidade para o valor na transformação da segunda técnica benjaminiana, agora operadora da natureza para morte. Sua forma social demanda a emergência dos afetos no modo da submissão exaltada do fascismo, em vez de subjugar e canalizar as “forças elementares da sociedade” e suas pulsões para outros fins. Fins que não deveriam ser os do horror na destruição massiva, agora necessária para girar valor na instrumentalidade do armamento. O desenvolvimento tecnológico surge desvirtuado não se importando, ou mesmo demandando, a eliminação do corpo-vida pelas tecnologias da morte que aderem ao circuito da mercadoria.

A “auto-alienação” da humanidade atinge aqui seu grau extremo e Benjamin vai vivê-lo em proximidade maior, sofrendo os efeitos em sua própria carne. Extrapolada na direção da morte, a mediação tecnológica adquire potência para permear a sociedade em todos seus poros, inclusive naqueles em que seu gênio mimético é enervado como uma espécie de Leviatã onipresente. É assim que se ergue na mimesis, ou na cena de sua tomada, e Benjamin percebe surpreso que “se torna possível vivenciar sua própria aniquilação como deleite estético de primeira ordem” (Benjamin, 2013: 99). O deleite estético na contemplação da morte e da auto-aniquilação (Benjamin o compara, saudoso, com o deleite da contemplação da humanidade pelos deuses olímpicos) é frase premonitória que, no inverno de 1940, pode se aproximar de nossa contemporaneidade na qual avizinha, aparentemente também sem receios, a barbárie da morte e da guerra total.

A necropolítica como derivação extrema da biopolítica foucaultiana (Mbembe, 2018) hoje encontra-se enervada tecnologicamente, por assim dizer, nos circuitos do maquinismo-tomada que proliferam nas redes sociais, liberando pela emergência do dispositivo reflexo de câmeras multiplicadas, efeitos semelhantes ao espetáculo fascista, agora em escala planetária. Encontra-se em nossa época, ou era (a “era da reprodutibilidade tecnológica”), a repercussão dessa auto-contemplação denegrida da humanidade, permeada pelo horror do armamento multiplicado e do extermínio no planejamento do valor (como bem o apresenta o cineasta alemão Harum Farocki no documentário *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra/1987*). A representação sonora-imagética onipresente pelo maquinismo-câmera, em sua reprodutibilidade desatada nas redes sociais, compõe a série da sua realização. Tomadas-câmeras surgem cada vez mais carregadas pela estética da aniquilação e da morte pelos afetos exaltados na submissão das grandes massas no transe religioso ou fascista. O acúmulo desenfreado de detritos ambientais e entulho plástico ou químico, o desajuste

climático, surgem como intrínsecos na realização da mercadoria trazendo contraditoriamente no horizonte tanto a demanda de sua ampliação, como sua impossibilidade física, neste modo. Existe uma combustão da destruição para a qual hoje é orientada, sem freios, a realização do valor na sociedade capitalista avançada. É espécie de “brutalismo” universal, como define Achille Mbembe (Mbembe, 2021), gerando deleite na multiplicação do visionamento de seu horror, reprodução tecnológica infinita do maquinismo individualizado em cada corpo, em cada mão, e pela rede.

A aura enervada pela individuação tecnológica é, agora, sujeita à experiência da “insurgência da técnica que cobra em material humano” o que lhe foi negado pela via do desenvolvimento social. E é assim que Benjamin nos mostra, numa de suas frases cortantes, de que modo o último reduto da aura é extinto no mundo de reprodutibilidade tecnológica da imagem-câmera: “e na guerra química, ela (a guerra imperialista) tem um novo meio para extirpar a aura” (Benjamin, 2013: 99). Qual significado da última tese de *A Obra de Arte* apontando para tecnologia do horror e da guerra química como derradeira e extremada mercadoria-valor que extirpa a aura? Além de evidenciar uma guinada final em seu pensamento face ao horror fascista, estes saltos súbitos do método benjaminiano com os quais condensa formulações em figuras alegóricas, são como raios firmes em céu azul cambiante (o saturnino, longo Benjamin, agora tem de levantar os olhos). Apresentam enquanto determinação central a extinção da aura e a radicalização da ideia da reificação que deixa de girar no trabalho pela vida, pois agora guerra, e se realiza neste *avant-scène* da necropolítica, valor da morte no tipo mais ignóbil de divisão de trabalho que é aquele do extermínio pelo aparato químico tecnológico.

Expoente da realização de valor na reprodutibilidade da mercadoria, a guerra imperialista compõe, para Benjamin, cenário no qual a aura (sua amada aura) é finalmente extinta e descrita através de um termo sobredeterminado como é “extirpar”. Não mais o fim da bela-aparência romântica deslocada no valor, não mais o esvaziamento das emanações dos ícones e dos mitos, nem o “maravilhamento” com a micrologia do inconsciente ótico, nem a fruição desatenta na mercadoria cultural, mas, perfurada, estourando de vez o invólucro da aura ao realizar o valor da morte. É uma espécie de ponto final das oscilações em torno da noção de aura que percorrem sua obra. De lá não retorna, ao menos para o deleite na auto-aniquilação, pois já atravessada pela mistura da arma química que a dissolveu como vida fundante da experiência paralela pelo *de-fora*. É a terra arrasada do *brutalismo* que traz a extrema unção para a realização do valor, numa experiência que agora torna-se padrão. Aqui a emanação da proximidade não consegue tomar a distância do deleite e acaba por sucumbir na própria separação daquilo que não mais se alcança vivo.

Walter Benjamin e a cosmologia de Blanqui

Nas menções que Benjamin faz ao líder revolucionário Auguste Blanqui e sua obra derradeira, de 1872, *A Eternidade pelos Astros* (Blanqui, 2017), fica clara a atração com o percurso do revolucionário francês. Particularmente, ao modo que, no final da vida, Blanqui compõe a especulação esotérica definida por nosso autor

como *fantasmagorias*. O capítulo que Benjamin apresenta para ser a futura conclusão de *Passagens*, (no último *exposé* da obra, de 1939) [(Benjamin, 2006: 66-67)], centra-se inteiramente em fragmento que ele recorta da parte final de *A Eternidade pelos Astros*. Também surgem no material coletado para *Passagens* trechos copiados em fontes de terceiros e do próprio livro de Blanqui (Benjamin, 2006: 151-159). A reprodução longa que apresenta no *exposé* de 1939 é uma costura de parágrafos do último capítulo intitulado “Resumo”, classificado por Benjamin como “passagem essencial”. Nos trechos selecionados, vemos vibrar a intensidade estupefata pela “maravilha do aparecimento”, que provoca a proximidade sideral do universo macro cosmológico. Na análise de Benjamin, o movimento, quando trazido à Terra, é não só o “o céu no qual os homens do século XIX veem as estrelas”, mas, refletido amargamente, “uma rendição incondicional” do revolucionário, de modo a fazer “a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma” (Benjamin, 2006: 152).

No Auguste Blanqui de *A Eternidade pelos Astros* encontra-se uma mistura niilista com travo na estabilidade da regeneração fechada da matéria. É uma visão de corte atomístico, composto por elementos ou partículas de base invariáveis. Fulgurantes cometas que eclodem indeterminados, paralelos às revoluções no universo da história, são um último fôlego de ruptura nessa cosmogonia provocante, visão da transformação num universo fechado pelo retorno. É uma das figuras que fascinam Benjamin. Na cosmogonia de Blanqui, no modo de futuros múltiplos e simultâneos, mas finitos em seu retorno, a matéria percorre seu destino, preenchendo pelo esgotamento as singularidades em toda a escala das probabilidades, a partir de sua ancestralidade. Encontra-se algo desta visão, mas certamente reduzida, na cultura de massas da última ficção científica hollywoodiana dos universos paralelos ou multiversos.

Alguns comentaristas, entre eles Benjamin, localizam na obra de Auguste Blanqui a antecipação em uma década da ideia do eterno retorno nietzschiano, embora estejam ausentes as pulsões que, vibrando na potência do retorno, servem para definir a particularidade desse conceito no filósofo alemão. Trata-se de recorte ausente em Blanqui, um atomista intuitivo, e também em Benjamin, que, nesse momento de sua vida, se fixa na crença do motor dialético que se transforma em progresso materialista da história quando encontra o sopro da negação na luta de classes. No Blanqui de *A Eternidade pelos Astros* a abertura surge na multiplicidade atomística de elementos de base restritos e tem a linha do progresso, dialético ou não, ausente. Evolui exaustivamente até exponenciar as formações seriais que eclodem em todas as direções, incluindo nisso o retorno da variação atomística à beira da infinitude (aspecto que certamente atraiu Benjamin). Trata-se de uma obra singular principalmente por ser escrita por um dos principais líderes revolucionários de século XIX (que passou boa parte de sua existência preso), ignorando o materialismo dialético que começa a se expandir no período mais tardio da vida de Blanqui.

Levando-se às últimas consequências, esboçam-se descobertas sobre o universo que atravessaram o século XX, trazendo homologias no campo social do século XIX

dentro do qual Auguste Blanqui atuou com tanto empenho. Benjamin foca esse último aspecto, presente também nos aforismos do texto tardio (1939) de *Parque Central*. Relaciona o retorno na série atomística com as “condições de vida” “acentuadamente instáveis”, e o “surdo pressentimento” fatalista de Blanqui de que deveríamos nos contentar com as “constelações cósmicas” mais trágicas na exaustão dessa linha: “A ideia do eterno retorno derivava seu esplendor de já não se poder contar, em todas as circunstâncias, com o retorno da estabilidade em prazos mais curtos que os oferecidos pela eternidade” (Benjamin, 1989 [2]: 156-157). É nos fragmentos sobre o “eterno retorno” que Benjamin amarra seu “maravilhamento” com as figuras da cosmogonia de Blanqui. Associa-a a um tipo de expressão ideológica da burguesia do século XIX caracterizada com *fantasmagórica* (entre elas o espiritismo de Victor Hugo) que engole até mesmo a noção de progresso, conceito que coloca no centro de seus desenvolvimentos neste período. Ela, cosmologia atomística do retorno, seria sobreposta, enquanto “visão do inferno” (o retorno sem progresso), à “resignação sem esperança da última palavra do grande revolucionário” (Benjamin, 2006: 67). A derradeira versão das *Passagens* envolve demandas que incidem sobre a própria sobrevivência física de Benjamin na Paris conflagrada de 1939, vivendo a eminência do desabrochar do horror. Que espaço haveria, efetivamente, nesse quadro, para o atomismo da eternidade exposto em sua luz fria por Auguste Blanqui?

A atomística do retorno, proliferando a identidade em sócias e repetições tanto boas quanto más, é captada pelo método benjaminiano do *estupor* no fragmento, como o bem denominou Adorno, ou a *maravilha do aparecimento* que localizou Arendt. E assim são inseridas no breviário do *exposé* que restou do projeto original das *Passagens*. “O que escrevo neste momento”, nos diz Blanqui (2017: 91-92), no fragmento selecionado por Benjamin (2006: 66-67), “numa masmorra do forte do Touro, eu o escrevi e escreverei por toda a eternidade, sobre uma mesa, com uma pena, as mesmas roupas, em circunstâncias idênticas”. No trecho que consta do *exposé* de 1939 a multiplicidade da fragmentação atomística do *retorno* [“meras repetições” e variações “de novo sempre iguais, quando muito com a perspectiva de variantes felizes” (Blanqui, 2017: 93)], avança numa combinação que extrapola e atinge, no limite, o raciocínio que funda exponencialmente o infinito de futuros sem progresso. A virtualidade aberta por Blanqui compõe individuações que são recorrentes, pois esgotam a finitude e retornam na mesma imensa multiplicidade.

No fragmento selecionado de Blanqui, Benjamin parece ser atraído pelo seguinte trecho, que surge em outras menções: “O número de sócias é infinito no tempo e no espaço. Em sua consciência não se pode exigir mais do que isso” (Blanqui, 2017: 92). E, efetivamente, é na consciência da cognição que funda o modo de existência humano, que a multiplicação de sócias e o infinito das bifurcações traz o raciocínio lógico no limite. Blanqui é um revolucionário que, última fase da vida, quer ir adiante pelo universo cosmológico que se revelou para sua geração, salvando as variantes felizes num mar das repetições reacionárias, espécie de multiverso de sócias e retorno de individuações cristalizadas e novamente larvais em sua virtualidade. Nesse movimento coloca as vitórias revolucionárias assim como os desastres que o condenaram a passar encarcerado trinta e sete anos de sua existência.

O fragmento de Blanqui nas *Passagens* ainda vai adiante na determinação da multiplicação dos sócias pela repetição exponencial dos elementos: “Esses sócias são de carne e osso, até mesmo de calça e paletó, de crinolina e coque. Nada de fantasmas, é a atualidade eternizada” (Blanqui, 2017: 92). Apesar de Blanqui ser explícito ao negar como “fantasmas” ou “fantasmagoria” sua bem palpável realidade atomística, Benjamin repetidamente a define nesta maneira: “mediações enganosas do antigo e do novo que estão no coração de sua fantasmagoria” (Benjamin, 2006: 66). Assim, entende que a “fantasmagoria de caráter cósmico” de Blanqui faz tábula rasa da noção de progresso (e, então, da dialética) implicando numa “fantasmagoria da história” que “desmente de forma cruel o ímpeto revolucionário do autor” (Benjamin, 2006: 66): a realidade social da “acelerada sucessão de crises” agora é “uma visão do inferno”, pois repetição serial.

Não seria exagero encontrar algo como uma resposta ao contexto de *A Eternidade pelos Astros* nas teses de *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]), escritas no início de 1940. O sopro do vento do progresso bate forte nas asas do anjo da história, apesar desse insistir em olhar para trás, não conseguindo se livrar dos destroços que seus olhos alcançam (no modo de um retorno). As reservas de Benjamin à ideia do eterno retorno, seja em Blanqui ou em Nietzsche, percorrem seus últimos escritos (como *Parque Central*) e se concentram no abandono da noção de progresso como eixo da evolução. Benjamin não quer a história se restringindo a posições positivas ou negativas dentro do caleidoscópio atomístico (sócias e probabilidades multiplicadas no extremo finito da variação dos átomos elementares da química da matéria). Assim, não há saída fora das redes fechadas dos elementos de base e só o retorno fica como válvula de escape para a transformação (ou a revolução) na regra universal. Uma visão certamente estranha ao materialismo dialético no qual Benjamin mergulhou ao final de sua vida. No entanto, o ponto cego do retorno claramente o fascina, pois lá encontra parâmetros de uma cosmogonia esotérica que se fez presente no modo cabalístico em sua juventude, surgindo em variações recorrentes nos seus escritos, inclusive os mais tardios.

Para Blanqui, na ordenação cósmica fechada não há a janela do progresso que alimenta a práxis, velha conhecida do revolucionário: “Não obstante, há um grande defeito nisso (na repetição): não há progresso” (Blanqui, 2017: 92). E continua, em trecho que Benjamin pula na citação do fragmento na *Passagens*: “Só o capítulo das bifurcações fica aberto à esperança”. Bifurcações que, embora fora do progresso na linha do móvel dialético, podem abrir evoluções positivas, vitórias e formações sociais progressistas, naquilo que Blanqui viveu como desastre, derrota e prisão. É no todo da articulação do cosmos – suas variações múltiplas, simultaneamente presentes ou adiadas – que Benjamin encontra “a resignação sem esperança” do revolucionário.

O fragmento “Resumo” que finaliza *A Eternidade pelos Astros* (Blanqui, 2017: 91-94), é recortado por Benjamin para ilustrar a conclusão de *Passagens* em torno da questão do progresso. Sua transcrição é suspensa quando deixa de lado o conceito e continua adiante quando Blanqui retoma a questão: “O que chamamos progresso está enclausurado em cada Terra, e com ela se desvanece” (Blanqui, 2017: 94). Mes-

mo múltiplas “Terras” ainda é pouco para a evolução que demanda o materialismo dialético e Benjamin se ressentiu, reduzindo o livro de Blanqui à “última fantasmagoria” do século XIX. Menciona sua “extrema força de alucinação”, que traz um “sentimento de opressão” correspondendo à “visão do inferno”, já citada: aquela de um mundo não teleológico, deslocado do eixo do progresso como finalidade e que retorna em seus desastres por cima e pelos lados. Em Auguste Blanqui sobrevivem as séries positivas e negativas retornando em sua necessidade através de bifurcações múltiplas e recidivas de variações abertas, mas que se fecham no atomismo restrito dos “corpos simples”, ou “elementos de base”, invariáveis na sustentação da matéria proliferada.

A conclusão de Blanqui é dura e assusta Benjamin, aproximando-se de um recorte niilista como o de Ray Brassier (Brassier, 2007) e outros “realistas especulativos” que levam a negação do “correlacionismo” (Meillassoux, 2006) até sua abertura radical no final da série. Se em cada átomo dos elementos simples respira uma mônada, elas surgem acumuladas e misturadas por si mesmas na repetição sem fim do retorno, embora soltas pela radical alteridade da ancestralidade. O fechamento da abertura inclui tanto o lado certo revolucionário como o de sua derrota, incidindo sobre o resgate redentor do ativismo na práxis dialética do materialismo histórico, correndo o risco de ver o engajamento reduzido ao vazio. Trata-se de algo fundamental, neste momento, para a visão do social que carrega Benjamin. A visão de um universo fechado em bifurcações eventuais, necessárias mas sem relação imediata com a tensão da negação, deixa em situação sufocante o presente dramático no qual vive nosso autor em 1939.

É o que surge do fragmento de *A Eternidade pelos Astros* que consta no *exposé* de *Passagens*:

[...] o universo inteiro é composto de sistemas estelares. Para criá-los a natureza tem à sua disposição não mais que cem *corpos simples* [...] para preencher a amplitude, a natureza deve repetir ao infinito cada uma das combinações originais ou tipos. (Blanqui, 2017: 91).

Na atomística de Blanqui, a micrologia dilatadora do “maravilhamento” em Benjamin se encontra com a dimensão macro da virtualidade da matéria transcorrendo como universo brilhante de explosões e choques. Jacques Rancière, na introdução que escreve para *A Eternidade pelos Astros*, refere-se ao “grande materialismo” de Blanqui como “o da chuva de átomos epicuriana e do fogo regenerador estóico, aos quais será dado o teatro moderno do universo infinito” (Rancière, 2017: 11). Teatro moderno que traz a visão de um espaço sideral multiverso que assusta Benjamin, levando-o a classificá-lo como a última e mais terrível fantasmagoria do século XIX. Ainda hoje, no entanto, a visão encontra espaço para reverberar, envolvendo o comportamento de partículas na expansão inicial da “inflação cósmica” do universo observável.

A monadologia benjaminiana, imagem dialética

O artifício tecnológico multiplica-se em abismo nos tipos de reprodutibilidade técnica da imagem-câmera. São formas de contato do mecanismo na circunstância da tomada recebendo a inflexão do *de-fora*, inclusive pelo reflexo. Teimar na dimensão aurática implica no lamento melancólico do definhamento, o lamento do ser na relutância de sua fantasmagoria. Essa vem à tona numa espécie de suspiro de afogado, flash da vida em reflexo-maquínico, que passa em fulgor de filme pelos olhos e ouvidos. É devir que se constela numa âncora de *ecceidades*, olho maquínico da câmera na tomada que traz a dimensão tátil do corpo ao se mover pelo espaço do mundo. A fragmentação do leque deste *estar* em miríades, em cada coisa de cada ponto-câmera, ricocheteia nas formas não individuadas da virtualidade ancestral. Sabe-se potência do maquinismo-câmera, plano da máquina ou, ao menos, automatismo-reflexo. E assim se configura a emanação original do gênio mimético benjaminiano em similitudes sensoriais e não-sensoriais – ou *são* na nossa imaginação das sensorialidades animais exógenas, por exemplo, que nos atingem por detrás da cognição e para além da consciência.

É o que se faz no *isto* da pura imanência, no modo que Benjamin achou para chamá-la apelidando esta fronteira do *de-lá* como *inconsciente ótico* (o *isto-é* do corte suicida do pulso, emanando-se como virtualidade no olhar fixo que singrou, *lá*, na tomada daguerreótipa de Madame Dauthendey, o futuro do passado). No *de-lá* desse *de-lá*, abertura da imagem-câmera agora, está o múltiplo em suas unidades pontuais que transcorrem como mônadas (ou miríades de mônadas). Nelas se encarna o maquinismo-câmera, carne de um mundo de pontos que se condensam em blocos virtuais, cercados pela mistura do vazio no qual ricocheteiam livremente, sem a consistência de um devir fechado e sem órgãos sensoriais, além daquela grande boca aberta do plano máquina que o automatismo reflexo agora compõe em sua individuação sempre progressiva.

São miríade de citações, mônadas da história, que acompanham Benjamin pela vida e estão com ele na mala até o final. Tão forte eram os vínculos, que Benjamin acabou morrendo por não conseguir abandonar a tempo a construção da catedral, que na realidade habitava a *Bibliothèque nationale de France*. São as “profundezas cavernosas de suas *Passagens*” onde, segundo Gretel Adorno, Benjamin habita e não quer sair pois “teme de ter de deixar a construção” [(“Gretel disse uma vez brincando que você habitava as profundezas cavernosas de suas *Passagens*, e por isso se esquivava de concluir o trabalho, porque temia então ter de deixar a construção” (Adorno; Benjamin; 2012: 406)]. Ao estimular Benjamin a “franquear o acesso ao santuário” (como se fosse possível recolher mônadas), Adorno endossa a crítica à postura mais estritamente filológica do amigo (a mencionada “estupefação da facticidade”), comentário que Benjamin responde, absoluto, em sua carta seguinte (23/02/1939): *On est philologue ou on ne l’est pas* (em francês no original).

As citações para Benjamin, portanto, se compõem como um leque de olhos nos quais ele traça seus panoramas através da metodologia caleidoscópica que lhe é particularmente cara. É mistura da postura do filólogo, que às vezes parece abandonar,

mas que continua incidindo em seu trabalho. O dissecar filológico da interpretação traz o cimento de cada tijolinho que compõe o *maravilhamento*. Daí o retorno às citações, nas quais o dissecar da filologia recidiva trabalha à vontade com a sintonia do espanto, da “apresentação estupefata de meras facticidades” no comentário crítico de Adorno (Adorno; Benjamin, 2012: 414).

Desde seu livro sobre o barroco, até os textos sobre Baudelaire, Proust, Goethe, Kafka, surrealismo e, principalmente, no que considerava a obra de sua vida nunca finalizada (*Passagens*), os ensaios de Benjamin foram construídos nesse modo caleidoscópico filológico, descendo-se à proximidade da micrológica que já descobrimos em *A Obra de Arte* ao explorar o encontro da individuação abrindo-se na tomada da mônada imagem-câmera. A filologia presa ao cadinho de citações é mais um ponto na estrutura atomística de seu pensamento, que só floresce plenamente na dimensão desse “estupor da facticidade”. Pois é da facticidade em seu brilho o que vem se ajustar no fulgor da imanência. O caleidoscópico de fragmentos compõe como figura o êxtase de sorver cada mônada, cada ponto-reflexo pela individuação de todo o universo no qual Benjamin enxerga um concentrado de totalidade histórica.

É nesse salto que o método dialético fica a dever, como reparam alguns críticos que mencionamos. O que eclode no inesperado encontro com as miudezas insossas, às vezes, é só a medida da sensibilidade que as buscas (conscientes ou maquínicas/inconscientes) delineiam. O materialismo dialético sofre com a restrita similitude pontual que não tem fôlego para ir além da individuação que se deslumbra na semelhança do que *está-lá*, estourando, no além da tradução (Benjamin, 2011 [2]), da linguagem (Benjamin, 2011 [1]), ou da afinidade dos elementos químicos nas sensações (*As Afinidades Eletivas de Goethe*. Benjamin, 2009). É descoberta que avança pela virtualidade como a potência inaudita do estupor, sem o momento de síntese que envolveria um tropeço anterior bipolar. Assim, ao descrever o último Baudelaire de Benjamin, Adorno pergunta a razão de repetir a si mesmo, na leitura, a réplica goethiana de Mefistóteles, “muito enigma puxa mais enigma” (Adorno; Benjamin, 2012: 399), adicionando o comentário ácido de que o materialismo de Benjamin “é como uma armadura mental que a sua mão se recusa incessantemente empunhar” (Correspondência de Adorno para Benjamin de 10/11/1938).

O pensamento de Benjamin tem, portanto, como método a fragmentação sobreposta. No que restou da preparação das *Passagens* fica clara essa metodologia que não é a de um livro inacabado, mas a mesma que se respira no conjunto de sua obra: fragmentos amarrados nos quais se sente respirar o texto corrido. Primeiro a recolta de citações e imagens, depois a composição do material na proximidade da fragmentação inicial. O que se compõe é pelo método de uma desconstrução inicial que libera as filigranas de uma aproximação, que chamei de monádica, fazendo imperar a revelação e o estupor. Para além da simples capacidade cognitiva da consciência, na mônada se impõe o enlevamento da facticidade como reflexo pontual de todo o universo, ou “cristal da totalidade dos acontecimentos”, segundo anotação do pró-

prio Benjamin (Löwy, 2005: 138). É este reflexo-cristal que nosso autor captura, mas como aquilo que se constela em totalidade histórica messiânica (sempre em processo de redenção) que respinga teologia.

Giorgio Agamben em um divertido artigo, *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin* (Agamben, 2014), debate a polêmica metodológica Adorno/Benjamin. Qualifica Adorno como a “bruxa” do “historicismo dialético”. Com sua varinha dialética, a bruxa Adorno transforma o príncipe Benjamin em sapo, não enxergando que o beijo da donzela facticidade do materialismo histórico fará novamente do sapo Benjamin um príncipe. Então, empoderado pelo materialismo histórico, o príncipe Benjamin pode romper o encanto do historicismo dialético que dormita enganado na proliferação das mediações infra e supraestruturais. É esse beijo “diretamente na boca do sapo”, então sem a dialética e sendo acusado de “preocupação vulgar”, que transforma o sapo em príncipe filólogo e, pela práxis, faz materialismo histórico. Pois é ela práxis, e não a dialética só, rondando pela superfície estrutural, “que toca o que é idêntico em ambos (sapo e príncipe)”.

Entramos, então, no reino da particular metodologia do historicismo benjaminiano no qual “a filologia é a donzela que, sem precauções dialéticas, beija na boca o sapo da práxis. Aquilo que a filologia construiu com sua cerrada facticidade deve ser, porém, construído na perspectiva histórica, com uma operação que Benjamin define como a *Aufhebung* da filologia” (Agamben, 2014: 144). Trata-se de contornar e salvar o materialismo de Benjamin, apontando como limitada a crítica adorniana à falta de dialética na mediação do “processo global” em seu texto sobre Baudelaire. E a crítica adorniana, neste sentido, é explícita: “falta a mediação pelo processo social total porque certo pendor supersticioso atribui à enumeração material um poder de iluminação reservado apenas à construção teórica, nunca à alusão pragmática” (Adorno; Benjamin, 2012: 404-405). E por isso os esforços de Benjamin segundo Adorno, conforme já mencionado neste ensaio, “não fazem jus ao marxismo” (Adorno, 2014: 404).

Em Agamben, a pragmática parece ser suficiente para desencantar o método dialético e esta é a tese de seu ensaio. Na realidade, é a própria demanda deslocada da mediação dialética que acaba por transformar o adorniano “temor da vulgaridade” (marxismo vulgar) em “vulgaridade do temor” (Agamben, 2014: 141). Ficaria assim exorcizado, e liberado, o “poder de iluminação” que impera na proximidade benjaminiana da facticidade. No encontro com as coisas, esse poder revela-se como método, fazendo girar o caleidoscópio pelas filigranas do *inconsciente ótico*. Na grande história faz girar as rodas da redenção (nosso débito com o massacre das massas derrotadas) pela fugaz *imagem dialética* que leva o anjo do progresso virar seu rosto.

É a *proximidade* benjaminiana que faz a multiplicidade dos pontos monádicos vibrar como teor *coisal* da verdade que consegue carregar o todo. Para além da “mediação através do processo global”, ou do encaixe numa totalidade “restrita”, Agamben acusa Adorno de hegelianismo, preso um “processo abstrato e formal” (Agamben 2014: 141) pelo qual reduz a dinâmica infraestrutura/supraestrutura do

materialismo dialético. Preocupação similar, como vimos, é encontrada em Arendt (de onde Agamben deriva parte de sua discussão), mas nela a dialética materialista das grandes estruturas faz areia em Benjamin pois é reduzida pelo deslumbre com a figuração, ou a “maravilha da aparência” nas *correspondances* inauditas (Arendt, 1987: 142).

O Benjamin de Agamben, nesse ponto, estaria em dia com as demandas do materialismo histórico, ainda que dispense o salto da dialética para concretizar, no pulo, mediações mais densas em torno da acoplagem “imposto do vinho” (infraestrutura) à “alma do vinho” baudelaireana (superestrutura) (exemplo pinçado por Adorno ao justificar acusação de marxismo vulgar em Benjamin). Para Agamben, portanto, o movimento dialético salva-se pelo fundo da práxis que faz, do sapo, o príncipe Benjamin. Mantido em vigor (“desde o início integridade e concretude”), traz intata a “concreta e unitária realidade original” (Agamben, 2014: 142). Trata-se de salvamento que também é endossado por Olgária Matos, em abordagem própria (Matos, 2012). Sua visão é que a dialética não é superação que suprime, mas que conserva, o que permite Benjamin dissolver as “facticidades incrustadas em estado de reificação”, ainda que filologicamente permanecendo no “círculo mágico” do “estupor da facticidade” (Matos 2012: 44). Jeanne Marie Gagnebin apanha bem, igualmente, a necessidade que sente Benjamin (que ela faz se acompanhar do filólogo Nietzsche) de “liberar a pesquisa filológica de sua gaiola empoeirada”, transformando-a em “instrumento crítico da análise histórica” (Gagnebin, 2014: 91), para além do “paradigma predominantemente metafísico e filológico” que identifica no início de sua carreira.

A questão que se coloca, portanto, é de revelar a partir de quais forças (filológicas fragmentárias ou articuladas na práxis) gira o caleidoscópio benjaminiano nutrido que é pelo materialismo histórico que o autor quer trazer para o proscênio, de maneira cada vez mais premente. É o caso, no exemplo citado da crítica adorniana, do cadinho das “figuras sociais da luta de classes no imposto do vinho” que recai sobre o lumpen na periferia das cidades (exemplo já mencionado por Marx), que em Benjamin seria figurado, sem rotear devidamente as mediações, na “alma do vinho” das belas imagens baudelaireanas em *O Vinho dos Trapeiros* (Benjamin, 1989 [3]: 15-16). O pulo, portanto, seria a cristalização da imagem no cadinho da citação brilhando como figura.

A proximidade, *maravilhada* pelo choque da experiência que surge nas figuras na imagem, quer ser chamada de dialética – mesmo quando se fixa no transcórper pelo limite não sensorio (caso do maquinismo ótico analisado). É espaço para o qual Benjamin teima em retornar, seja no cadinho de citações, seja nas imagens encobertas pelo invólucro da dimensão aurática, ou ainda naquelas que carregam a alienação destrutiva da necropolítica fascista (aura *versus* armas químicas). A demanda é clara neste ponto inclusive para Agamben, pois a mônada caleidoscópica benjaminiana deve, para o filósofo italiano, por algum passe mágico da práxis materialista, fazer as honras da dimensão do *particular* no método dialético, cumprindo assim a necessidade de encaixe na totalidade. A crítica de Adorno percebe, a meu ver com mais razão, o solução do salto, referindo-se ao que chama de “método micrológico e

fragmentário”: “Em todas as fases de sua obra, Benjamin pensou conjuntamente a desaparecimento do sujeito e a salvação do homem. Isto é o que define o círculo macroscópico a partir do qual ele elaborou as figuras microcósmicas” (Adorno, 1999: 9).

É opinião que está no centro da visão adorniana sobre a obra de Benjamin desenvolvida na correspondência entre ambos e em textos mais tardios que escreveu sobre o amigo. A questão que resta, no entanto, é que, fora do método micrológico, nosso autor perde fulgor e dessa perda decorre o perigo de ficar com as mãos vazias e o pensamento preso na armadura do marxismo que Adorno menciona. O retorno apressado na mediação para achar a negação dialética traz frutos verdes e faz desaparecer o melhor do pensamento benjaminiano, agora preso a “um supersticioso poder de iluminação” no qual não cabe jamais “a indicação pragmática” da tão almejada dialética, restando apenas “construção teórica” (Agamben, 2014: 133). Desiludido, Adorno parece se conformar com as asas esotéricas do amigo e acaba por solicitar que retorne ao veio mais fértil de sua obra. Este veio se constituiria além das determinações restritas que Benjamin traz do método materialista dialético, nas quais não consegue fazer vibrar sua “substância mais própria”, “proibindo a si mesmo suas ideias mais audazes e frutíferas” (Adorno; Benjamin, 2012: 405).

Em Benjamin existe uma força centrípeta na extensão dos fragmentos que, sobrepostos, são curvados soltando entropia na análise do transcórre histórico. No período final de sua obra, é o motor da luta de classes que costuma se fazer presente para liberar a entropia. Daí, talvez, sua exasperação e a sensação de sufocamento com a ideia de retorno, no sentido de repetição infinita, mas fechada, que acredita encontrar na cosmogonia de Blanqui. No caso da imagem-câmera da segunda técnica benjaminiana, existe um poder de iluminação na miríade monádica caleidoscópica que parte do maquinismo da tomada. Enquanto método micrológico, cada flor azul, afogada na tecnologia, radia um furo e resulta na individuação que não provém da subjetividade-rei nem de sua forma. Entropia aqui introduzida num fluxo que é o embate livre da amarração filmica na duração. O maquinismo assim encosta como tomada e tem o nome que estamos definindo como *a-encenação*.

Já tecnológica na partida, no primeiro grau do contato da tecnologia com a natureza, a ação é sempre encenação, mesmo quando no encontro da expressão não humana ou animal. A exceção, evidentemente, está em figuras condensadas por câmeras ocultas quando a encenação recua face ao ponto máximo de grandeza do maquinismo automático do reflexo. É o grande *plano máquina* que abarca a virtualidade. A adesão grudada ao mundo pode estourar, pois reduz, no modo *direto* do encenar (Ramos, 2008), um empirismo puro que acaba por se confundir como essência que não há. E é nesta redução que reside a *a-encenação* documentária.

Mesmo no menor ponto de contato, imaginando uma divisão infinitesimal no processo da tomada, o maquinismo-câmera tem um ponto nodal do qual emerge como miríade de mônadas abertas no modo-de-existir reflexo do mundo. E é nesse modo de existir, só nesse modo, que vigora a exterioridade: no *de-lá*, enquanto virtualidade de individuações que inclusive atropelam as monodologias em sua diáspora (Bensusan; Freitas, 2018). É um contínuo *além-de* aberto nas mônadas (portanto têm janelas) pelo fluxo. E é por lá que se faz valer, em seu modo absoluto, a experiên-

cia azul da intensidade da substância, ancestralidade radical que é o mais próprio do *si-mesmo*. Em outras palavras, ela surge sob o foco do poder de iluminação da coisa-aura (como bem a pressente Benjamin), mesmo quando servida no prato raso do empirismo difuso da reprodutibilidade técnica.

Benjamin está ciente da repartição atomística monadológica na qual seu método arrisca ser mergulhado. Considera, no entanto, isso uma salvação por poder recuperar a experiência histórica e introduzi-la na fragmentação filológica (em seus termos introduzir a “perspectiva histórica” na “aparência de facticidades fechadas que se prende à investigação filológica”) [(Adorno; Benjamin, 2012: 414-415. Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938)]. Levando a experiência histórica, diz Benjamin, “o objeto constitui-se como mônada” e “na mônada ganha vida tudo aquilo que jazia em rigidez mítica na condição de texto”. Trata-se de formulação similar a que usa para definir a “imagem dialética” no brilho da fugaz constelação da atualidade, sob a potência da imagem que se ergue atrás de si determinando a figura na retrospectiva de sua atualização. Também nela a experiência histórica, com seu sopro messiânico, rompe a rigidez mítica do instantâneo. É flash do tempo presente (*Jetztzeit*) para fazer a imagem “ganhar vida”, tornando-se dialética no movimento detrás da redenção.

Para Benjamin, as vantagens e consequências de uma monadologia são nítidas, mesmo se forçadas a uma poda para fazer caber seus galhos na dialética. Seja através do cadinho de citações (cada um deles uma mônada prensada na constelação que faz o fluxo da história), seja através da aura azul da imagem-câmera (a cada mônada um instantâneo), o pensamento de Benjamin se situa em torno do que vem dar na praia na homologia da percepção da coisa, pela filigrana micrológica. Essa é a abertura que captura seu olho, e seu conceito, através do *inconsciente ótico*. Em termos materialistas, o salto que Adorno desconfia e critica não só ocorre, mas é exponenciado. O instantâneo do fragmento perde, portanto, sua rigidez filológica e fica aberto para a interpretação que encontra diretamente o outro lado, no estupor inesperado da proximidade. O invólucro da unidade vibra no espanto da partícula microscópica, insistente no caleidoscópio que fascina. Conceitos do materialismo histórico passam a girar fora de gravidade se tomados pela velocidade própria da diferença que tem seu centro “ailleurs”. Tentar repousar a intensidade da particularidade no encaixe dialético da práxis na totalidade (movimento que Agamben e Matos buscam fazer) é puxar a corda pelo laço e talvez amarrar pingo de água. A saída estratégica de Benjamin pela monadologia é para escapar da acusação de desvio para longe do método dialético. Os pontos monádicos, vibrando como rede, deixariam para trás o deslumbramento com o pedaço “fragmentário e micrológico” em sua rigidez. Assim, encontra primeiro a alteridade já no olho monádico que a compõe em essência decomposta, no “pós e pré-histórico” da “essência” (Benjamin, 1984 [1]: 69), para depois entrar no reino da história como “Ser redimido” (Benjamin, *idem*), encaixando-se assim na totalidade dialética. Ideia interessante para manter a respiração do fragmento da história vivo no método dialético, embora possa parecer forçada, haja vista o constante mergulho carpado para dentro que nosso autor faz em seus fragmentos “filológicos”.

Na realidade, o método de Benjamin não necessita ser salvo da acusação de marxismo vulgar, adensando-se a dimensão da práxis pela articulação dos fragmentos num “processo social total” da história. Para lidar com a monadologia exuberante do “fragmento textual”, o próprio Benjamin devolve a questão da *maravilha*, ou deslumbramento, no pensamento de Adorno. E para poder encaixá-la, *maravilha*, no motor dinâmico do visor caleidoscópico, retorna ao conceito de *imagem dialética*, conforme evolui em sua obra tardia. Como vimos, essa imagem monádica parece ser feita de uma mistura que se salva da fragmentação do imobilismo no estupor filológico, condensando-se como figura para funcionar o motorzinho dialético. Motor que move o progresso na transformação. No caso de Benjamin, esse motor funciona para trás e se chama redenção, caso particular da noção messiânica de resgate (e então purgação teológica ou revolucionária) do mal. Em *Origem do Drama Barroco Alemão* esse mal parece ser centrifugado na camada das pulsões soltas, livres no processo de individuação, cooptadas com mais ou menos sucesso pelas alegorias. Benjamin ainda não havia descoberto a luta de classes. Nos termos sociais de sua obra tardia, são as derrotas trágicas das massas, o horror dos massacres e da opressão, que se acoplam à ideia de revolução, necessariamente um resgate ainda que retrospectivo. Como tal, a *imagem dialética* permanece em constante suspensão na sucessividade, ao menos no átimo que é a própria eternidade. Transcorre, mas faz figura, vibrando como imagem-mônada em sua virtualidade pelo passado, aberta no futuro-presente. É o que fica explicitado nesse fragmento das *Passagens*: “na imagem dialética torna-se presente simultaneamente com a própria coisa sua origem e o seu declínio. Seriam ambos eternos? (a eterna transitoriedade). A imagem dialética é livre da aparência?” (Benjamin, 2006: 1007).

Benjamin fixa na imagem dialética o “poder de iluminação” que seu método de trabalho, “fragmentário e micrológico”, encontra no conceito de *maravilha* ou *maravilhamento*. Para devolver a acusação de “estupor da facticidade” cita a análise adorniana, em seu livro de juventude sobre Kierkegaard (Adorno, 2010) na qual esse conceito também se encontra presente: “A *maravilha*, assim está escrito no seu livro sobre Kierkegaard, anuncia ‘a mais profunda inteligência da relação entre dialética, mito, imagem’⁴. Se a inteligência da *maravilha* funda a relação mito/imagem pela dialética, consegue também tocar nas pulsões que o jovem Benjamin analisou como a “gargalhada estridente” do barroco (Benjamin, 1984 [1]: 251). A *imagem dialética* benjaminiana seria feita da mesma matéria prima do maravilhamento kierkegaardiano em seu estupor para além da “tagarelice”, mas puxada pela história. *Maravilhamento* em seu sentido amplo de espanto e deslumbramento com a intensidade da proximidade, que vai desde a micrologia-câmera do inconsciente ótico, passando pela face do horror na tragédia da história (para a qual o anjo não consegue parar de olhar retrospectivamente, mesmo se avança). Nas pulsões livres, individuações larvais da “forma exuberante” barroca que a alegoria vibra tentando congelar, Ben-

4. Conforme tradução da carta de Benjamin a Adorno (09/12/1938) em *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin* (Agamben, 2014: 135). Na tradução da correspondência Benjamin/Adorno (Adorno; Benjamin, 2012: 414) temos *estranhamento* em vez de *maravilha*.

jamin encontra o choque “com todo saber objetivo”, ou a “tagarelice, na formulação profunda de Kierkegaard”, “triunfo da subjetividade e irrupção da ditadura sobre as coisas” (Benjamin, 1984 [1]: 255).

Em outras palavras, trata-se da vivacidade intensa do vigor espiritual kierkegaardiano que, quando descongelado, alcança a tensão imagem/mito “em sua mais profunda inteligência”, essência da intensidade-vida na natureza, agora jogada no ventilador da história pela dialética. Carrega assim consigo a “simultaneidade” da origem na coisa, mas em seu declínio de imagem pura pela retrospectiva dela faz a *imagem dialética*, que vibra na composição do átimo figurativo que a transpassa. E assim é sua aparência, ou figura. Ela, imagem, já estaria, desde antes (e esse é o ponto de Benjamin), fragmentada em poeira pela força do vento que vem do futuro-do-passado. Ele vem detrás, ancestral, e, pegando em cheio as asas abertas do anjo benjaminiano na *Aufhebung*, leva a história pelo presente de ruínas. É a negação que faz a *pose* da síntese e deixa sua marca no instante, desde já diluído, na constelação em avante da *imagem dialética*.

Para terminarmos este movimento, é necessário levarmos às últimas consequências a fragmentação no método benjaminiano que ele define como *monádico*. Trata-se de conceito que atravessa os anos em Benjamin, surgindo presente já em *Origem do Drama Barroco Alemão* [“a mônada é uma ideia” (Benjamin, 1984 [1]: 69)], até seu último escrito, *Ensaio sobre o conceito de história*, no qual traz o perfil da maturidade banhada sob luz do materialismo histórico. Agora, a “imobilização” da mônada é entendida como uma “constelação saturada de tensões” (Benjamin, Tese XVII, in Löwy 2005: 130xx)⁵. Na complexa Tese XVII do *Ensaio*, a mônada abre sua figuração (reflexo exaustivo de todo universo) na totalidade histórica, reconhecendo “o signo de uma imobilização messiânica do acontecer” (*Idem*: 130). Se o tempo é “homogêneo e vazio”, “semente preciosa, mas desprovida de gosto” (*Idem*: 131), a mônada permite “explodi-lo” nessa homogeneidade linear, mas pela ideia e palavra, camada que agora lhe é inerente. Sabe-se dela como ela própria – e assim se constitui, mônada-ideia, por toda extensão, como “figura do restante do mundo das ideias” (Benjamin, 1984 [1]: 69-70).

O desenvolvimento atravessa *Origem do Drama Barroco* onde a mônada-ideia redime o Ser [“o Ser redimido na ideia” (*Idem*: 69)] e encosta pela configuração da redenção (mais tarde, nas *Teses*, o âmago da constelação messiânica será a necessidade de redenção). É dimensão de um plano “essencial” que, na expressão barroca, é analisado em seu dilaceramento pela alegoria. A “representação de uma ideia” monádica, ou da mônada-ideia, tem história interna relacionada a esse plano “cuja pré e pós-história ela permite conhecer”, de alguma maneira, além da ideia. “Ser redimido na ideia”, totalidade exaurida até seus últimos “restos”, agora é reflexo, mônada de todo universo em cada unidade que faz totalidade. É a ideia, a linguagem, enquanto mônada fundadora, que traz o além-fluxo da duração e assim o transforma

5. Utilizamos a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller das teses de *Ensaio Sobre o Conceito de História*, conforme aparecem em Löwy (2005).

em história. Dele, ancestralidade “não-contaminada pela vida dos homens”, a mônada *faz* ideia (faz *alguma* ideia): “A ideia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das ideias” (Benjamin, 1984 [1]: 69-70). Desfaz assim a homogeneidade na dobra barroca que se faz alegoria e, quando consegue “conservar e suprimir” pela “obra no decurso da história”, então “confere o choque através do qual (o pensamento) se cristaliza como mônada”. O choque da imagem dialética está aí, pensamento cristalizado que a mônada traz como ferida aberta na história. Esse deter-se pela mônada pode trazer em si a densidade mais rala do mito ou se fixar como imagem dialética voltada para a retroação-redenção das religiões e das revoluções. História das revoluções e da luta de classes (horror ou redenção) que, para Benjamin, abre-se como “imobilização messiânica” sobre o tempo homogêneo.

A imobilização (e a imagem-câmera faz um de seus modos) é *imagem dialética*, cristal que funda a práxis revolucionária carregada no resgate do olhar que se lança retrospectivo no progresso da história. Assim é a *monadologia messiânica* do Benjamin tardio, fundada na história da luta de classes, mas “única e exclusivamente” se apresentando no que se detém e brilha, no átimo de seu retrospecto, resgatando desse modo o materialismo dialético. Trata-se da maneira na qual evolui, na carreira de Benjamin, o encontro com o materialismo suscitando as dúvidas e reservas metodológicas que já analisamos. Aproxima-se e toca, através da ideia e pela *praxis*, o objeto da história: “o materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada” (Tese XVII. *Idem*: 130). O materialismo histórico, portanto, encontra seu objeto pela “imobilização messiânica do acontecer”. É o que dá sentido, ou daí faz figura e linguagem, “fornecendo à ideia a visão da totalidade”, “descrição dessa imagem abreviada do mundo” (*Idem*: 131). Benjamin está tentando casar o “isolamento inalienável” do ser, sua exterioridade absoluta, com a “visão da totalidade”. Para tal, aponta o “contraste” entre ambas camadas (“Ser”, ocultando, e “a figura do restante do mundo das ideias”) que a ideia consegue estruturar, embora necessariamente através de uma monadologia que a recebe em unidade transcorrendo todo o universo, agora já inaugurado como diferença (Benjamin, 1984: 70-71).

A fragmentação filológica ou imagética da ideia-mônada acaba por cumprir este papel. Na tensão entre *imagem* e *mito* “cada ideia contém a imagem do mundo” e, assim, figuras nada mais são que “imagens abreviadas” do mundo que vibra (abreviadas como as dimensões do mito). É tensão que desemboca na decalagem do plano das pulsões livres, mal amarradas pelo que Benjamin chama de “*aspereza da alegoria*”. A modulação presente no conceito de alegoria inaugura, à contrapelo, sua relutância a qualquer coincidência no encontro com a “essência”. A própria miríade-mônada já deixou esse encontro para trás pois a imagem é o próprio mundo vivo que transcorre na duração (uma noção cara ao bergsonismo). Aqui, ela tensiona a abertura renitente da força do mito nas camadas sobrepostas da alegoria. Benjamin, assim, nos fala de uma “vida das obras e das formas [...] não contaminada pela vida dos homens” (Benjamin, 1984: 69), que compõe esse horizonte de tensão a partir do qual a composição monádica se eleva. No outro lado do espelho, na *imagem dialéti-*

ca da mônada encostando no ser como reflexo de todo o universo, abre-se o espaço da *maravilha* da proximidade. Traz o caleidoscópio de miríades que se respira pela memória (como em *Rua de Mão Única; Infância em Berlim por volta de 1900* ou *A Imagem de Proust*), ou o testemunho da escrita no cadinho das citações de *Pas-sagens*. Está também na experiência alterada do encontro (*Haxixe em Marselha*) e no maquinismo da coisa revelado na proximidade da inconsciência óptica, que surpreende a maravilha pela reprodutibilidade técnica (*A Obra de Arte; Pequena História da Fotografia*).

Quando o movimento se faz na “imobilidade messiânica do acontecer”, grande cenário das lutas sociais, a mônada surge como imagem dialética, necessidade cristalizando o instante retrospectivo que faz o sentido do progresso. Sentido, pois assim resgata o que demanda “para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história” (Tese XVII, Benjamin. *Idem*: 130). É a ideia da tese XVII mostrar um tempo homogêneo, “semente preciosa, mas desprovida de gosto” (*Idem*: 130), e a partir disso constelar a cristalização monádica adquirindo densidade para fazer explodir, pela retrospectiva da tragédia, a história messiânica que avança a todo vapor. Ela, mônada, colhe o tempo como “fruto nutritivo”, alimento ou essência do plano no qual se condensa a eclosão da história.

O ponto perspectivo para Benjamin é a própria *experiência*, conceito que compõe o núcleo de seu pensamento. As medidas entre mônada e experiência surgem para preservar o mínimo alinhamento, sem descolar, do alumbramento no cadinho dos fragmentos que remetem a esse “Ser redimido na ideia” (Benjamin, 1984 [1]: 69). Simultaneamente, puxa-se a proximidade micrológica (e a atomística cosmológica) para o encaixe como particularidade na imagem dialética que nunca fecha a totalidade. Imagem dialética e mônada são conceitos que se sobrepõem, ambos abrindo espaço para a inserção do fragmento micrológico e o fluxo historicista no movimento da totalidade. Michel Löwy analisa a “mônada messiânica” em Benjamin relacionando-a ao *Jetztzeit*, ou tempo presente, como forma da unidade monádica na redenção, “prefiguração do tempo messiânico”, “breve minuto de plena posse da história, que prefigura o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade libertada” (Löwy, 2005: 138-139). É descrição que se aproxima de nosso entendimento daquilo que Benjamin trabalha através do conceito de *imagem dialética*.

Nesse sentido, a formulação final de sua monodialogia conforme encontramos no *Ensaio Sobre o Conceito de História* é madura e percorre as mediações necessárias para levar o materialismo histórico, além do “marxismo vulgar”, ou mecânico, do qual foi acusado. O pensamento, a ideia, se cristaliza no movimento de redenção que é a fixação da “constelação saturada de tensões” da imagem dialética, tornada “choque através do qual ele (o pensamento) se cristaliza como mônada” (Benjamin, Tese XVII. *Idem*: 130). E, seguindo a Tese XVII, a contraposição parece alvejar diretamente as polêmicas metodológicas com Adorno sobre materialismo histórico e historicismo dialético. Neste sentido, Benjamin traz para campo a redenção pela imobilização flash-câmera da mônada, quando a atualidade é assediada pela retrospectiva do horror (ou da vitória) e se lança para frente no resgate messiânico: “O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente

quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma *imobilização messiânica* do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido” (*Idem*: 130, grifo meu).

A mônada benjaminiana – por estar no âmago de seu método, acoplada na determinação histórica da práxis – é estratégia para escapar da fixidez deslumbrante que a proximidade fragmentária pode nutrir (principalmente caso se apague, integrando-se ao encontro). Assim, Benjamin consegue elevar-se, pela dialética que sobe das singularidades, à grande história que passa à sua frente como um cavalo selado para ser montado. No entanto, além do momento político de grandes relevos e de grandes saltos (revoluções, guerra, fascismo), existe a recorrente atração que exerce o movimento subterrâneo dos pequenos e grandes montes, da insignificância micrológica e do retorno macrológico cosmológico, nos quais a proximidade estonteante vibra enquanto *maravilha* “no que está abrangido pela ideia de origem (que) tem na história apenas um conteúdo e não um acontecer que possa afetá-lo” (Benjamin, 1984 [1]: 69).

Conclusão

O que surge, portanto, na conclusão deste ensaio, é a capacidade de aderência da coisa maquínica reflexa à entidade monádica que brilha no encontro, já como miríade. Constelação não sem janelas, como queria a monodologia de Leibniz (Leibniz, 2020) que vê a mônada amarrada pela presciência divina e fecha a porta para virtualidade transformando-a em prévia refletida na mente. Trata-se, pelo contrário, de uma monadologia aberta na “tempestade que sopra” para frente e assim se prende às asas do anjo da história (Benjamin, 1985 [4]). O vento da totalidade histórica avança por tudo e crê poder cobrir, inclusive, a singular mágica do encontro macro ou micrológico, fazendo desabar pela fissura da *diferença* as ruínas do presente em sua virtualidade que advém, conforme se configura para o horror e espanto de Benjamin no final de sua vida.

Pode-se afirmar que os modos de individuação livres da subjetivação e da forma na figuração reflexa-maquínica do mundo são atualização numa anterioridade de devir sempre em processo, passado-do-futuro? Essa seria uma boa definição para o conceito de *a-encenação* e sua incidência na circunstância da tomada – conforme estamos expondo num passo adiante da desconstrução da flor azul benjaminiana. Sua crítica permite ir até onde nosso autor atravessa a bela aparência e o gordo subjetivismo romântico da aura restrita (a “pocket aura”, segundo Miriam Hansen), desembocando no rebate que vem da coisa pela iluminação do inconsciente ótico. Esse devir, na realidade, não é atualizado no modo de um fechamento. Ao contrário, é passado que vibra na ancestralidade surgindo, desde sempre, *de-lá* mas no *pela-tomada*, que é o *está-lá* de seu encontro como potência. E certamente não será o maquinismo do aparato que possui a potência de fechar a porta atrás de si, como se pudesse ser o si-mesmo da anterioridade da própria ancestralidade.

É o que parece acreditar a louvação da essência na superfície algorítmica da ordenação digital. No entanto, não é dela o que ocorre. O número do algoritmo ape-

nas imita o que dele traz calculado. O si-mesmo não existe no plano da composição desse dispositivo enquanto puro maquinismo interno e, quando máquina câmera, traz as dobras de sua imanência no modo que já realçamos. Nessa primeira articulação, a da máquina, esquece que o pousar da individuação não cristalizada é anterior. Sua conformação traz algo que já chega como abertura sobre a natureza. Esse número digital é imitação (um, dois; um, dois) de um encontro bem mais amplo que se faz na tomada – aí sim, sua indeterminação radical. Lá, como o barro que já traz em si sua escultura, ele encontra a medida em que, ao ser amassado pelas mãos do escultor, devêm o que dele desde-já está contido como potência naquela forma de barro que a escultura então mostra (Souriau, 2009). O fazer técnico da escultura está no monte de barro, mas não como futuro calculado. Ele é virtualidade e essa se abre indeterminada no presente, pela massa que vem do *já-está-lá*, processando em sua abertura. Ela é vibração do que nela está habitando e pode vingar, ou não, como retrospecto do futuro – pois só é *pela* intensidade daquilo que advém presente (em nosso exemplo, através da técnica), em sua abertura de devir. Sua consistência de individuação é consolidada em nuances que se virtualizam, mas na formação que a ação inaugura ao tocar aquilo que ela já traz imanente em sua total indeterminação.

Assim, o reflexo (seja número ou traço indicial) tem seu império anterior na exterioridade da potência da ancestralidade da qual o maquinismo-câmera se incrusta, agora. O reflexo pode trazer a fissura, o encontro desconstruído na cena (a *a-encenação*) como o traço aberto já nessa miríade de pontos monádicos. É medida do plural e da virtualidade que ele inaugura ao fazer transcórrer, mônada aberta, a individuação no que já vibra pelo de-fora. É o si-mesmo, mas no plano de consistência do *aquí*, ou do *aí*. Trata-se de emanção da pura imanência que só pela individuação tecnológica da reflexão maquínica pode chegar a nós, pois é no modo de nos atingir que tem a ação de nosso corpo no mundo.

A *a-encenação* é, assim, o que coincide como vida. Emerge com a intensidade daquilo chega de lá, por seu modo de existência, e só nos atinge como *ecceidade*, como o *isto-que-é* dele, na medida em que somos, por nós, a medida de seu encontro no devir da cena. E esse encontro são as *similitudes* (sensoriais e não-sensoriais), as *semelhanças* (para utilizar um conceito caro a Walter Benjamin), que permitem a eclosão da exterioridade do *além-de-lá*, fosso da *diferença*, no *nós-mesmos* do *isto-é*. É composto assim, alteridade da intensidade da *ecceidade* que, *sendo* sua capa transparente, faz vibrar a aura do que é *outro*. A *a-encenação do filme documentário* trabalha com essa *capa de ecceidade* que habita o invólucro da aura em suas modalidades de recuo extremo, carregando a emergência do *de-fora*. Dimensão *de-fora* que retorna a visão de quem olha pois, como ausente, é mesmo olhar, mas tomado pelo retorno da *coisa-lá*, elemento definidor da aura quando o encontro se abre no interstício do *inconsciente ótico* benjaminiano.

Quando a intersubjetividade encontra essa fenda, encostando em campos inauditos, a *a-encenação* toca imediatamente (para além da individuação na agência subjetiva) na direção de um cosmos ampliado. É então aquilo que transcorre como o *isto-é* no plano de consistência da máquina, ou a vida, pura imanência (Deleuze, 1995). E essa consistência é o devir carregado da virtualidade, modo que vem *de-trás* e *pela-frente* da tomada. Constelada em cena, é miríade de mônadas no

processo de individuação maquínica que faz vibrar a circunstância da tomada no reflexo, dobra na série plana da homogeneidade do ser. Através da *mise-en-scène* e da articulação sequencial livre, ela se abre, *a-encenação*, no filme documentário. É flor azul filmica, pressentida pelo “gênio metafísico de Benjamin”, em seu modo de brotar na terra arrasada da reificação proliferada.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (1973). *Notas de Literatura*. Tradução Celeste Galeão e Idalina Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Adorno, T. W. (1975). *O fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução Zejko Loparic e Otilia Arantes. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. W. (1999 [1]). *Portrait de Benjamin*. In: *Sur Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Allia.
- Adorno, T. W. (1999 [2]). *Sens Unique*. In: *Sur Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Allia.
- Adorno, T. W. (2010). *Kierkegaard: Construção do Estético*. Tradução: Álvaro Valls. São Paulo: Editora Unesp.
- Adorno, T. W.; Horkheimer, Max. (1985). *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Tradução Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, T. W.; Benjamin, Walter. (2012). *Correspondência 1928-1940 Adorno – Benjamin*. Tradução José Macedo. São Paulo: Editora Unesp.
- Agamben, G. (2014). *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin*. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Arendt, H. (1987). *Walter Benjamin: 1892-1940*. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Ensaio sobre a fotografia*. Tradução Julio Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1968). *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. *Revista da Civilização Brasileira*, v. IV, n. 19-20.
- Benjamin, W. (1969 [1]). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: Grünnewald, José Lino (Organizador e tradutor). *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 55-95.
- Benjamin, Walter. (1969 [2]). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken Books.

- Benjamin, W. (1970). *A Capacidade Mimética*. In: Chacon Vamireh (Organização e tradução). *Humanismo e Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Benjamin, W. (1975). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: Benjamin, Walter; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).
- Benjamin, W. (1972-1989). *Gesammelte Schriften (7 Vols)*. Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Orgs.). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1984 [1]). *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1984 [2]). *Haxixe em Marselha*. In: *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes; Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1984 [3]). *Walter Benjamin: haxixe em princípio de março de 1930*. In *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [1]). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [2]). *A Doutrina da Semelhança*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [3]). *Pequena História da Fotografia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [4]). *Sobre o Conceito da História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [5]). *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [1]). *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [2]). *Parque Central*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [3]). *Paris do Segundo Império*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. (2003 [1]). *Walter Benjamin: Selected Writings*. 4 v. Edited by Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.

- Benjamin, W. (2003 [2]). *Agesilaus Santander*. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*. V. 4: 1938-1940. Edited by Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial/Governo Estado de São Paulo.
- Benjamin, Walter. (2009). *As Afinidades Eletivas de Goethe*. In: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2011 [1]). *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem*. In: Gagnebin, Jeanne Marie (Org., apresentação e notas). *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2011 [2]). *A Tarefa do Tradutor*. IN *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. In: Gagnebin, Jeanne Marie (Org., apresentação e notas). *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2012). *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk.
- Benjamin, W. (2013). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM.
- Bensusan, H. & Freitas, J. A. (2018). *A Diáspora da Agência. Ensaio sobre o Horizonte das Monadologias*. Salvador: EDUFBA.
- Blanchot, M. (2018). *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanqui, A. (2017). *A Eternidade pelos Astros*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Brassier, R. (2007). *Nihil Unbound: enlightenment and extinction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brylla, C & Kramer, M. (2018). *Cognitive Theory and Documentary Film*. New York: Palgrave Macmillan (ebook).
- Carroll, N. (2005). *Ficção, Não-Ficção e o Cinema da Asserção Pressuposta: uma análise conceitual*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 1. São Paulo: Ed. Senac.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Les Editions Minuit.
- Deleuze, G. (1995). *L'immanence: une vie...* *Revue Philosophie*, n. 47. Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. (2000). *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2021). *Donner le temps II*. Paris: Seuil.
- Eiland, H. & Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eilenberger, W. (2019). *Tempo de Mágicos: a grande década da filosofia 1919-1929*. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Todavia.
- Eisenstein, S. (1990). *Dickens, Griffith e Nós*. In: *A Forma do Filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.

- Freud, S. (1981). *Lo Siniestro*. In: *Obras Completas*, V. III. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, V. (2008). *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Gagnebin, J. M. 2014. *Comentário Filológico e Crítica Materialista*. In: *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Benjamin*. São Paulo, Editora 34.
- Grunnewald, J. L. (1969). *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Habermas, J. (1979). *Consciousness-raising or redemptive criticism*. *New German Critique*, n. 17, pp. 30-59.
- Hansen, M. B. (1987). *Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the land of technology"*. *New German Critique*, n. 40, pp. 179-224.
- Hansen, M. B. (1993). *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney*. *South Atlantic Quarterly*, v. 92, n. 1, pp. 27-61.
- Hansen, M. B. (2008). *Benjamin's Aura*. *Critical Inquiry*, v. 34, n. 2, pp. 336-375.
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Heidegger, M. (1971 [1]). *Building Dwelling Thinking*. In: *Poetry Language, Thought*. New York: Harper Collins.
- Heidegger, M. (1971 [2]). *The Thing*. In: *Poetry Language, Thought*. New York: Harper Collins.
- Heidegger, M. (2002). *A questão da técnica*. In: Heidegger, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes.
- Heidegger, M. (2010). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, M. (2018). *O Que É Uma Coisa?* Lisboa: Edições 70.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (2009). *O Ornamento da Massa*. Tradução Carlos Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify.
- Lebovic, N. (2006). *The Beauty and Terror of Lebensphilosophie: Ludwig Klages, Walter Benjamin and Alfred Baeumler*. *South Central Review*, v. 23, n. 1, pp. 23-29.
- Leibniz, G. W. (2020). *La Monadologie*. Paris: MAPbook.
- Löwy, M. (2005). *Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o Conceito de História"*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brandt; tradução das Teses: Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo.
- Lukács, G. (2003). *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes.
- Liotard, J. F. (2005). *O acinema*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 1. São Paulo: Ed. Senac.
- Machado, A. (1984). *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.

- Machado, F. de A. P. (2012). Apresentação. In: Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk.
- Matos, O. C. F. (2012). Apresentação. In: Adorno, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno/Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp.
- Mbempe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.
- Mbempe, A. (2021). *Brutalismo*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições.
- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.
- Nichols, B. (2005). *A Voz do Documentário*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2. São Paulo: Ed. Senac.
- Rancière, J. (2017). Prefácio. In: Blanqui, Auguste. *A Eternidade pelos Astros*. Tradução Takashi Wakamatsu. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas Afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac.
- Ramos, F. P. (2018). *Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário. Aniki*, *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2, pp. 236-256.
- Ramos, F. P. (2012). *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papirus.
- Scholem, G. (1976 [1]). *Walter Benjamin and his angel*. In: *On Jews and Judaism In Crisis: select essays*. New York: Schocken Books.
- Scholem, Ge. (1976 [2]). *Walter Benjamin*. In: *On Jews and Judaism in Crisis: select essays*. New York: Schocken Books.
- Scholem, G. (1981). *Walter Benjamin: Histoire d'une amitié*. Paris: Calman-Lévy.
- Seligmann-Silva, M. (2013). Prefácio. In: Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Trad. Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM.
- Seligmann-Silva, M. (2023). *Walter Benjamin e a guerra de imagens*. São Paulo: Perspectiva.
- Simondon, Gt. (2020). *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Souriau, É. (2009). *Les Différents Modes d'Existence*. Paris: PUF.
- Traverso, E. (2018). *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Tradução André Bazamat. Belo Horizonte: Âyiné.