



**Aléxia Bretas<sup>1</sup>**

### **Derivas parisienses em negativo: revelações de um espaço-tempo perdido reencontrado**

**Resumo:** Chamada por Walter Benjamin de capital do século XIX, a cidade de Paris é retratada por Eugène Atget (1857-1927) como uma metrópole em constante movimento construída sobre as ruínas da antiga Lutécia. A missão do fotógrafo é precisamente registrar os vestígios da Velha Paris fadada a desaparecer sob os auspícios da reforma urbana capitaneada pelo barão Haussmann. Segundo Benjamin, suas fotografias prenunciam o surrealismo, já que tornam possível a exploração das energias revolucionárias que transparecem no antiquado, nos objetos abandonados pela moda, nas profissões tornadas obsoletas e/ou nos becos e vielas tortuosas que fazem de seus enquadramentos o cenário perfeito de um crime. Na condição de último refúgio da aura, seus retratos marcam o período mesmo em que o valor de culto começa a ser superado pelo valor de exibição, o que confere aos dias atuais o desafio de ler suas imagens – a um só tempo, mágicas e técnicas – como o próprio epitáfio de uma época.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin; Fotografia; Surrealismo; Aura; Reprodução.

**Abstract:** Named by Walter Benjamin as the “19th century capital”, the city of Paris is portrayed by Eugène Atget (1857-1927) as a constantly moving metropolis built on the ruins of ancient Lutetia. The photographer's mission is precisely to record the vestiges of Old Paris doomed to disappear under the auspices of the urban reform headed by Baron Haussmann. According to Benjamin, his photographs foretell surrealism, since they make possible the exploration of the revolutionary energies that appear in the old fashioned, the objects abandoned by fashion, the professions rendered obsolete and / or in the tortuous alleys and dead ends that make of its frames the perfect scenery of a crime. As the last refuge of the aura, his portraits mark the period when the value of cult begins to be surpassed by the value of exhibition, which confers to the present day the challenge of reading his images – at once, magical and technical – as the very epitaph of an epoch.

**Keywords:** Walter Benjamin; Photography; Surrealism; Aura; Reproduction.

---

<sup>1</sup> Professora doutora adjunta da Universidade Federal do ABC. E-mail: alexia.bretas@gmail.com .

*Para a amada Olgária, estrela e guia  
de uma Paris a um só tempo feérica  
e dialética – cidade das errâncias  
criativas, dos êxtases revolucionários  
e dos sonhos utópicos tão necessários  
para fazer florescer e frutificar  
nossas “discretas esperanças”...*

Em sua apresentação fantasmagórica da Paris do Segundo Império<sup>2</sup>, Benjamin atribui grande importância às novas tecnologias da imagem, que emergem e se consolidam ao mesmo tempo em que as passagens cobertas, as exposições universais, os *grands magasins*, os panoramas e dioramas, a fotografia e a própria “capital do século XIX” reformada pelas obras de “embelezamento estratégico” – as quais abririam os grandes bulevares como *locus* privilegiado para passantes e flandores em derivas as mais diversas. Prenunciando o advento daquilo que Guy Debord chamará, em 1967, de sociedade do espetáculo, tais invenções técnicas apontam para a relação inextrincável entre a proliferação dos mais diversos dispositivos de reprodução/ilusão visual e os novos modos de mobilidade/(des)orientação espaçotemporal produzidos na sequência de uma modernização tão vertiginosa quanto inexorável. Criam-se assim não apenas outros regimes de se passar o tempo – ou de *passatempos* – derivados das fantasmagorias óticas a serviço da recém criada indústria do lazer e do entretenimento, como ainda outras tantas possibilidades de locomoção no espaço, com a inauguração de novas estradas e estações ferroviárias, a construção de vias e calçadas, e a multiplicação dos mais diversos meios de transporte, dentre os quais se destaca o metrô parisiense em 1900. Tais inovações urbanas viriam a estimular a circulação não apenas de pessoas, como também de produtos e mercadorias, solicitados e consumidos a uma velocidade sem precedentes até então. Como resultado, o espaço e o tempo – e, portanto, a própria percepção da realidade sensível – nunca mais seriam os mesmos. Daí podermos afirmar, com Foucault, que a proto-história (*Urgeschichte*) da modernidade produziu não apenas heterotopias espaciais — como as passagens cobertas, os panoramas, os museus de cera, os grandes magazines e a própria cidade de Paris –, como também o seu correspondente temporal: as “heterocronias” ou passagens no/do tempo<sup>3</sup>. Fazendo menção a um certo espaço-tempo de jogo (*Spielraum*) entre o real e o surreal, o possível e o impossível, Benjamin observa que “um sussurro de olhares” atravessa

<sup>2</sup> Ver BRETAS, Alexia. *Fantasmagorias da modernidade: ensaios benjaminianos*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2017.

<sup>3</sup> Ver FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013, p. 25.

Paris – a cidade dos *trompes-l'œil*, das galerias, das vitrines e dos espelhos –, onde tudo o que é visto devolve jocosamente o olhar, com uma rápida piscadela, que no instante seguinte já se dissipou. Chamando a atenção para os efeitos de um incessante devir em movimento, Benjamin observa que a Paris do século XIX é “a *ville qui remue*” – a cidade “que se move sem parar”<sup>4</sup>. Comparando a duração e as metamorfoses sofridas pelas experiências do olhar e da leitura, o autor anota:

O mar – ‘nunca o mesmo’ para Proust, em Balbec, e os dioramas com suas mudanças de iluminação, que fazem transcorrer o dia tão rapidamente diante do espectador quanto ele passa para o leitor em Proust. Aqui, a forma mais rudimentar e mais elevada da *mimese* dão-se as mãos<sup>5</sup>.

Atento à proliferação de construções e aparelhos visuais que apareceriam em cascata, modificando não apenas a topografia objetiva da cidade, como também sua paisagem subjetiva reconfigurada pelas novas “próteses” da imaginação e da memória, Benjamin observa:

Havia panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navalaromas, pleoramas (*pleo*, ‘eu navego’, ‘passeios náuticos’), o fantoscópio, fantasma-parastacias, experiências fantasmagóricas e fantasmaparastáticas, viagens pitorescas pelo quarto, georamas; vistas pitorescas, cineoramas, fanoramas, esterioramas, cicloramas, um panorama dramático<sup>6</sup>.

Inaugurados em 1799, os panoramas marcam o início daquilo que Olgária Matos se referirá como “paixão escópica”<sup>7</sup>, prosseguindo, em 1822, com a construção do famoso diorama de Bouton e Daguerre – a propósito, incendiado no mesmo ano em que este último traria à luz uma descoberta em condições de revelar o próprio “inconsciente ótico” da modernidade: a fotografia<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 557.

<sup>5</sup> *Idem ibidem*, p. 573.

<sup>6</sup> *Idem ibidem*, p. 569.

<sup>7</sup> MATOS, Olgária. “*Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea”, in: *Benjaminianas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 201.

<sup>8</sup> A expressão “inconsciente ótico” é utilizada por Benjamin tanto em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” quanto em “Pequena história da fotografia”, em que o autor escreve: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado pelo homem, por um espaço em que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia [e mais tarde o cinema] nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”, in: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte*

## A fotografia

“A introdução do elemento temporal nos panoramas se deu através da sucessão dos períodos do dia (com os conhecidos truques de iluminação). Dessa forma, o panorama transcende a pintura e antecipa a fotografia”<sup>9</sup>. Sendo, pois, de crucial importância não apenas nos manuscritos das *Passagens*, como ainda em seu ensaio mais conhecido, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, os primórdios da fotografia vão merecer de Benjamin um olhar sensível aos aspectos “mágicos” e “técnicos” que se entrelaçam como as duas faces dialéticas desta “invenção diabólica de além-Reno”. Interessado, em especial, à sua primeira década de existência, Benjamin redige o ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, como um eloquente testemunho dos nexos vislumbrados entre as perspectivas artísticas e o desenvolvimento dos aparelhos óticos que despontam sob o signo de uma modernidade dominada, como diria Marx, pela “espectral objetividade da mercadoria”. Atento às suas origens pré-industriais, Benjamin faz notar que a fotografia é recebida com fascínio e entusiasmo pelo público leigo, mas com resistência e até rejeição pelos críticos especializados. Um jornal de Leibniz, por exemplo, afirmava sem hesitação:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico<sup>10</sup>.

Ao comentar o Salão de 1859, o próprio Baudelaire, já em período posterior, viria a dedicar um inflamado discurso a combater esta “nova indústria” – a qual, segundo ele, estaria a se afirmar como “um refúgio de todos os pintores fracassados, pouco dotados ou demasiado preguiçosos para concluir seus estudos”<sup>11</sup>. Tendo Daguerre como seu “Messias”, esta nova “religião” teria atingido o patamar de “loucura” ou mesmo “fanatismo extraordinário” entre uma multidão idólatra ávida por

---

*e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Volume 1. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 94.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 730.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 92.

<sup>11</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”, in: LICHTENSTEIN, J. (org). *O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, p. 111.

contemplar sua imagem trivial numa chapa metálica – e nela sucumbir como Narcisos sem aura enfatuidos diante do espelho. De acordo com a argumentação do poeta, toda vez que a indústria se imiscui na arte, tanto a primeira quanto a última são impedidas de atuar satisfatoriamente, daí sua resistência em acatar a técnica fotográfica como uma “arte” no sentido forte do termo.

Se é permitido à fotografia suprir algumas funções da arte, logo ela a suplantar ou corromperá totalmente, graças à aliança natural que fará com a tolice da multidão. É preciso, portanto, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes, e fazê-lo de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e ofereça a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que realce a biblioteca do naturalista, que amplie animais microscópios, que até fortaleça, com informações, as hipóteses dos astrônomos; enfim, que seja o secretário e o tesoureiro de qualquer pessoa que, em sua profissão, necessite de precisão material absoluta – até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento ruínas que ameaçam desabar, livros, gravuras e manuscritos que o tempo devora, coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que merecem um lugar no arquivo de nossa memória – por tudo isso receberá agradecimentos e aplausos. Mas se lhe for permitido penetrar no domínio do impalpável e do imaginário, nas coisas que só têm valor porque a elas o homem acrescentou sua alma, pobres de nós!<sup>12</sup>.

Ao contrário do que poderíamos supor, Baudelaire, contudo, não é inteiramente avesso à fotografia, senão contra o seu enaltecimento enquanto arte absoluta – já que poderia supostamente prescindir do gênio artístico sem abrir mão do rigor mimético oferecido pelo aparelho. Para ele, seu papel é – e deve continuar – apenas coadjuvante; seu mérito é apenas o de contribuir para o aprimoramento do trabalho de outros profissionais, como arquivistas, biólogos, naturalistas, historiadores etc., sendo, portanto, um mero instrumento auxiliar a serviço de outros ofícios. Sendo a favor de uma arte pura, isto é, desinteressada, o crítico não via com bons olhos o entrelaçamento da arte com a nova técnica a reboque dos implacáveis interesses comerciais.

## **Eugène Atget**

Benjamin, ao contrário, parece não perceber necessariamente como um problema a aproximação entre ambas. Para ele, o aspecto mais decisivo na fotografia

---

<sup>12</sup> *Idem ibidem*, p. 112.

permanece sendo a relação estabelecida entre o fotógrafo e sua técnica. Neste sentido, Eugène Atget (1857-1927) desponta como um caso emblemático, afirmando-se, ao mesmo tempo, como um “virtuoso” da técnica e um “precursor” do inquietante. Tendo vivido “pobre e desconhecido”, o fotógrafo seria aclamado pela posteridade como o guardião da “Velha Paris”, sendo recebido pela via dupla do realismo social tão típico do século XIX e, em outra chave, também da surrealidade das décadas de 1920 e 1930. Em alusão ao fato de ter exercido os ofícios de pintor e também de ator em teatros de província antes vir a abrir seu ateliê em Paris, Benjamin resume: “Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com a sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade”.<sup>13</sup> Na sequência de uma série de desilusões e fracassos como artista, o início de sua trajetória fotográfica se daria apenas em 1888, de modo bastante pragmático, quando Atget resolve tentar a sorte como fornecedor de materiais visuais para estúdios de artistas e artífices. A primeira placa afixada na entrada de seu ateliê anunciava simplesmente “Documentos para artistas”, e seu anúncio de estreia no jornal colocava à venda a série de fotografias “Paisagem – Documentos diversos”. Condizente com um certo *páthos* documental característico dos primórdios deste ofício, o fotógrafo durante muito tempo chegara a insistir para que permanecesse anônimo ao ter seu trabalho publicado na imprensa, alegando que suas fotos “são documentos, nada mais que documentos” (*c’est du document et rien d’autre*)<sup>14</sup>. O sucesso, entretanto, custaria a chegar. Apenas dez anos mais tarde, sua vida profissional sofreria uma importante guinada, ao tomar parte na *Commission du Vieux Paris* – responsável por registrar as construções, ruas e monumentos da Paris do Antigo Regime, que viria, em grande parte, a ser reconfigurada pelas obras de haussmanização da cidade, sobretudo, entre os anos de 1853 e 1870. As fotografias de Atget tiradas entre os anos de 1898 e 1927 mostram, pois, diversos aspectos da cidade bastante diferentes da paisagem monumental de largas avenidas e grandes bulevares encarregados de impedir a criação de barricadas como estratégia popular de resistência e sublevação<sup>15</sup>. Entre alguns de seus registros mais emblemáticos encontram-se ruas estreitas que atravessam o centro histórico; edificações anteriores à Revolução Francesa; praças e pontes que atravessam as margens do Sena; lojas, vitrines e escadarias; detalhes e pormenores de fachadas, pátios e interiores; além de vendedores ambulantes, pequenos comerciantes, catadores, mendigos, boêmios e trabalhadoras do sexo. Enfim, a Paris de Atget não é a metrópole moderna e

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 100.

<sup>14</sup> ATGET, Eugène. *apud* KRASE, A. “Arquivo de olhares – inventário de objetos”, in: ADAM, H. C. (org). *Paris: Eugène Atget*. Colônia: Taschen, 2008, p. 141.

<sup>15</sup> Ver HARVEY, David. “A organização das relações espaciais”, in: *Paris, capital da modernidade*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015, pp. 147-160.

industrializada da *Belle Époque* – cujo maior emblema é a Torre Eiffel –, mas a cidade fantasmagórica, não raro retratada à noite, seja absolutamente despovoada, seja habitada por pessoas que existem e resistem no limiar entre a cidade e o campo, a antiguidade e a modernidade, o familiar e o estranho.

Atento precisamente à fecundidade destas zonas crepusculares de transição e de passagem entre o “maravilhoso” e o “cotidiano”, Walter Benjamin observa:

Quase sempre Atget passou ao largo das ‘grandes vistas e dos lugares característicos’, mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes lugares da fachada.<sup>16</sup>

Entre os seus principais objetos fotográficos conta-se uma grande variedade de temas, os quais incluem, mas não se restringem a cenas de feira, veículos de transporte, habitações periféricas e moradores da Paris extramuros – cuja população só faria crescer com a alta dos aluguéis devido às reformas urbanas que modificariam indelevelmente não apenas o traçado, como a própria ocupação da cidade, sobretudo, pelos parisienses pobres<sup>17</sup>. Também o âmbito do trabalho sofreria transformações importantes. Assim, retratados pelas lentes de Atget quase sempre em tomadas externas, vendedores de abajures, tocadores de realejo, cantores de rua, padeiros, porteiros, amoladores de faca, aprendizes de pasteleiro, lavadores de janelas, vendedoras de flores, vendedores de guarda-chuvas, vendedores de cestos, guardas do parque, crianças diante de um teatro de fantoches, catadores, mendigos e prostitutas protagonizavam suas fotografias, em última instância, destinadas a documentar os vestígios de uma época em vias de desaparecer com a construção dos *grands magasins*. Seus modelos eram pessoas que, de fato, viviam e trabalhavam nas ruas de Paris, e não simplesmente membros da média e alta burguesia imbuídos do furor – tão criticado por Baudelaire – de buscar impressionar ou eternizar sua efígie em fotografias posadas produzidas em estúdios, não raro, ornados por cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, como aqueles que compõem o cenário de um conhecido retrato infantil de Franz Kafka, descrito por Benjamin nos seguintes termos:

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., pp. 101-102.

<sup>17</sup> Ver HARVEY, David. “O aluguel e o interesse imobiliário”, in: *Paris, capital da modernidade*, op. cit., pp. 171-190.

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.<sup>18</sup>

## Surrealismo

Sensível aos aspectos sombrios, fantasmagóricos e mesmo inquietantes que emanam de suas imagens técnicas consteladas em molduras, álbuns ou cartões-postais, Benjamin postula:

As fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu por em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica<sup>19</sup>.

A influência exercida por Atget junto ao círculo modernista em geral, e surrealista, em particular, é flagrante. Ela pode se apoiar no fato – não comprovado pelos registros oficiais – de que o fotógrafo teria vendido imagens de sua autoria aos na época já conhecidos Pablo Picasso, George Braque e Maurice Utrillo – cujas pinturas de casas situadas nos arredores de Paris, tão apreciadas por Benjamin, foram produzidas com base em cartões-postais da cidade. Além disso, o fotógrafo surrealista Brassai – já chamado de “anjo do bizarro” – deixou registrado o encontro casual com Atget quando este apresentava um novo trabalho ao *marchant* Léopold Zborowksy; e Man Ray fora o primeiro jovem vanguardista a adquirir suas fotos, chegando inclusive a reunir uma pequena coleção delas. Ainda que tenha tacitamente aceitado o crédito pela “descoberta” de Atget, este último, contudo, se negaria a reconhecer o “fotógrafo da Velha Paris”, anos mais tarde, como o precursor da fotografia surrealista. Em relato de Gisèle Freund – por sinal, amiga de Benjamin e autora de uma das fotos mais belas feitas do autor –, consta que a fotógrafa chegara a pedir a Man Ray que escrevesse

---

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 98.

<sup>19</sup> *Idem Ibidem*, pp. 100-101.

uma introdução de seu livro sobre Atget, ao que o artista teria respondido com desdém: “Não me interessa minimamente por fotografias. Eu próprio só tirei fotografias para ganhar dinheiro. Sou um pintor! Atget não era mais que um pequeno vendedor de rua. *Post mortem, post mortem!*”.<sup>20</sup> Mesmo assim, não podem restar dúvidas quanto à imprescindível contribuição de Man Ray para a recepção do fotógrafo junto ao círculo surrealista. Se assim não fosse, o próprio artista não teria persuadido Atget a consentir que uma de suas fotografias fosse publicada no periódico *La Révolution Surrealiste* – capa da edição de junho de 1926, cuja imagem mostra uma multidão a observar um eclipse do sol na Praça da Bastilha. Assumindo um papel igualmente decisivo para uma espécie de “sobrevida” da obra de Atget, a pintora, escultora e também fotógrafa norte-americana Berenice Abbott – então assistente de Man Ray – foi uma das mais notórias admiradoras de seu trabalho, o qual se revela fundamental em sua própria trajetória artística, sobretudo, nas belíssimas fotografias de New York feitas na década de 1930. Tendo empreendido algumas visitas ao ateliê de Atget, em Paris, Abbott era compradora regular de seus trabalhos, e igualmente incansável incentivadora para que seus colegas e amigos fizessem o mesmo. Corroborando seu empenho para o reconhecimento póstumo de Atget, Abbott e Julien Levy compraram cerca de 1.300 negativos e 5.000 cópias, algumas das quais chegaram a ser expostas no prestigioso “*Premier Salon Independant de la Photographie*”, na *Comédie des Champs-Élysées*, já em 1928.

Seja como for, diversos motivos podem ser apontados para corroborar, em perspectiva benjaminiana, suas indeléveis afinidades eletivas. A começar pela iniciativa de situar suas imagens-documento em uma Paris heterotópica, seguindo as pegadas de uma linhagem tão extensa quando fecunda, desde Victor Hugo, Gérard Nerval e Charles Baudelaire até André Breton, Louis Aragon e Brassai – para citar apenas alguns entre aqueles que escolheram Paris como ambiência poética para suas narrativas/imagens técnicas. Além disso, o interesse pelas coisas “passadas”, “anacrônicas” ou *démodé* como as passagens cobertas depois da Monarquia de Julho, as roupas de mais de cinco anos e, especialmente, as próprias ruas, praças e construções de uma Paris pré-moderna – misteriosa e onírica – era comum tanto a Atget quanto aos surrealistas. Correlatamente, o esforço compartilhado de “salvar” ou “reciclar” os restos ou mesmo o lixo da modernidade industrial é outro traço marcante que une a *démarche* de ambos – assim como, de certo modo, também fizera Baudelaire, ao ter sua atitude diante da poesia comparada à do trapeiro ou do *chiffonier*. Outra semelhança entre o trabalho do fotógrafo e o do poeta diz respeito à

---

<sup>20</sup> ATGET, Eugène. *apud* KRASE, A. “Arquivo de olhares – inventário de objetos”, in: ADAM, H. C. (org). *Paris: Eugène Atget*. Colônia: Taschen, 2008, nota p. 141.

configuração de uma certa tipologia urbana – imagética em Atget, poética em Baudelaire – que corporificava uma Paris, irreversivelmente modificada pelas novas relações de trabalho, espaço, tempo e valor que surgiam e se transformavam à medida em que o capital industrial avançava em todas as direções. Constituindo, talvez, o arquivista por excelência de uma modernidade incipiente e já fadada à extinção, Atget enquadra personagens anônimos e paisagens evanescentes ameaçadas de serem tragadas pela voragem do eterno retorno do novo – que é a temporalidade que Benjamin associa à indústria da moda a partir de meados do século XIX. Ademais, os detalhes do metrô parisiense criados por Hector Guimard e retratados por Brassai a pedido de Salvador Dalí podem ser consideradas livres “citações” das fotografias de Atget ainda na virada do século:

Um dia, no coração mesmo de Paris, fiz a descoberta das entradas 1900 do metrô, que desgraçadamente estavam sendo derrubadas e substituídas por horríveis construções modernas e ‘funcionais’. O fotógrafo Brassai tirou uma série de fotos dos elementos ornamentais destas entradas, e as pessoas não podiam simplesmente acreditar em seus olhos, tão ‘surrealistas’ se tornava o ‘modern style’ ditado por minha imaginação. As pessoas começaram a buscar objetos 1900 nos enfeites, e de vez em quando se via levantando-se timidamente ao lado das caretas de uma máscara da Nova Guiné, o rosto de uma dessas belas mulheres estáticas de terracota tingidas de verde e verde lua. O certo é que a influência do período 1900 começava a se fazer sentir na forma de uma invasão crescente. Interrompeu-se a modernização do Chez Maxim’s, cada vez mais popular; reproduziam-se revistas da época de 1900, e as canções desta mesma época obtiveram de novo o favor do público. Havia gente que especulava sobre o aspecto simpático e anacrônico de 1900, ao oferecer-nos literatura e filmes onde o sentimentalismo e o humor se combinavam com ingênua malícia. Isso havia de culminar em poucos anos nas coleções de moda da estilista Elsa Schiaparelli, que logrou em parte ditar a moda, terrivelmente incômoda, de trazer o cabelo alto atrás – complemento de acordo com o tipo 1900 de morfologia, que eu fui o primeiro a pregar<sup>21</sup>.

Finalmente, as bonecas de Hans Bellmer compostas sob a inspiração das vitrines de Atget povoadas de manequins com a etiqueta de preço a anunciar, a um só tempo, a mercadorização do homem e a humanização da mercadoria – dinâmica ambivalente que traduz, ao menos em parte, os efeitos fantasmagóricos do fetiche animado pelo “sex appeal do inorgânico”.<sup>22</sup> Em alusão à “empatia com a mercadoria”

<sup>21</sup> DALÍ, Salvador. *La vita secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Dasa Edicions, 2001, pp. 310-311.

<sup>22</sup> A expressão é utilizada por Benjamin no “*Exposé de 1939*”, onde o autor comenta sobre as ilustrações de Gradville sobre a moda: “A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado. Gradville estende a autoridade da moda sobre os objetos de uso diário tanto quanto sobre o cosmos. Levando-a até os extremos, ele revela sua natureza. Ela acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Face ao vivo, ela faz valer os direitos do cadáver. O fetichismo que está assim

verificada no gesto de sedução pelos objetos de desejo in/vestidos e corporificados nos/as manequins, Olgária escreve:

Essa inversão, na qual os humanos imitam os jogos amorosos dos objetos materiais, faz também com que as pessoas retirem sua expressão estética das mercadorias. Estas, desde os produtos de embelezamento corporal até os modelos da moda, por meio da publicidade, induzem comportamentos, bem como são coletivamente adotadas. Por um 'amor de transferência', o charme da manequim magicamente migra para aqueles que imitam seu estilo<sup>23</sup>.

### O fecundo poder da reprodução

De qualquer maneira, ainda que Benjamin chame a atenção para o significado das fotografias de Atget como antecipadoras do surrealismo, um outro aspecto não menos importante em sua leitura crítica das imagens produzidas por ele diz respeito à atuação de seus primeiros retratos como o “último refúgio da aura” – antes que o aprimoramento dos processos de reprodução mecânica viesse a liquidá-la, em definitivo, por meio de seu sequestro mais completo pela indústria do *souvenir*. Ao deter-se sobre as coisas inatuais ameaçadas pela obsolescência da moda, pela precarização da memória ou pela invisibilidade da morte, Atget assume diligentemente seu lugar dúplice, seja entre os catadores das sobras ou rejeitos do progresso, seja ao lado de Proust em busca do tempo perdido – no caso daquele primeiro, a ser revelado a partir de seus negativos filmicos.

Ele buscava as coisas perdidas e transviadas e, por isso, (...) suas imagens sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima 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. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução.<sup>24</sup>

---

submetido ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital”. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 58.

<sup>23</sup> MATOS, Olgária. “O sex-appeal da imagem e a insurreição do desejo”, in: *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo. Ed. Unesp, 2010, pp. 122-123.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 101.

Nesta passagem – por sinal, retomada no famoso ensaio sobre a obra de arte de 1935-36 –, Benjamin mostra que as condições que tornaram possível o desenvolvimento das novas tecnologias da imagem proporcionaram, ao mesmo tempo, o triunfo incontestado da reprodução. Como se sabe, o processo descrito como “atrofia da aura” não é percebido por Benjamin com pesar, senão com grande entusiasmo, na medida em que o fim da autenticidade como critério normativo abre importantes perspectivas para que a obra de arte possa existir e atuar fora do domínio sagrado do culto fetichista ao “original” – assumindo, deste modo, sua irreduzível vocação política. Para o autor, através de um violento “abalo da tradição”, as técnicas de reprodução tendem a atualizar constantemente os objetos reproduzidos, contribuindo assim para reverter a “crise atual” em prol de uma bem-vinda “renovação da humanidade”<sup>25</sup>.

Entretanto, mesmo para Benjamin, este processo não é isento de perdas consideráveis: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde”.<sup>26</sup> Atento ao contexto histórico no qual o ensaio benjaminiano sobre a obra de arte foi escrito, e nem por isso alheio ao imperativo de atualizar suas considerações sobre as perspectivas ensejadas pelas técnicas de reprodução desde os anos 1930 até os dias atuais, Márcio Seligmann-Silva ressalta a potência de um modo crítico de (re)produção em condições de responder às interpelações do presente e, não obstante, testemunhar o ocorrido, sobretudo, a partir de seus momentos traumáticos.

Reproduzir, não por acaso, é um termo que tem aplicação tanto no mundo das coisas como no mundo biológico: reprodução é sobrevivência. Copiar, traduzir, imprimir, fotografar, escrever (que não deixa de ser uma cópia de nossas ideias), todas essas atividades dão-se a contrapelo da morte e da degenerescência. Mas o importante é que a morte é parte desse gesto de cópia, ela não é vencida, mas incorporada na reprodução. No caso da fotografia, isso é patente: toda fotografia é ato de eternização, vida, assim como toda fotografia é, paradoxalmente, a morte, o embalsamamento daquilo que ela reproduz<sup>27</sup>.

Ciente do papel político de Atget não apenas como fotógrafo, senão como autor de documentos históricos e – por que não dizer – também como testemunha ocular da morte da Velha Paris, o próprio Benjamin já havia chamado atenção para o

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica”, op. cit., p. 169.

<sup>26</sup> *Idem ibidem*, p. 168.

<sup>27</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O fecundo poder da reprodução como arte de testemunhar”. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/esy/21341891.html>. Acesso em: 30/10/2018.

valor da fotografia como arte de registrar objetos, paisagens e acontecimentos apenas um instante antes de seu próprio desaparecimento. Daí ele dizer: “Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente”.<sup>28</sup> Ora, mas seria de fato viável pensar na possibilidade de um testemunho “pós-aurático” ainda que não exatamente “pós-histórico”? Seligmann-Silva defende que sim:

A contrapelo da ideia de uma sociedade amnésica que mergulha em uma pós-história alienada, sugerida pela noção de abalo da tradição e de impossibilidade de se testemunhar, podemos pensar em um modelo crítico de (re)produção que possibilita também uma inscrição da história, sobretudo, de seu momento catastrófico, violento.<sup>29</sup>

Tomando por base a exposição *O poder da multiplicação (Die Macht der Vervielfältigung)* promovida pelo Goethe Institut de Porto Alegre, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o autor constata: “A reprodução técnica pode ser e é apropriada por alguns artistas como meio de deslocar essa reprodução mecânica em direção a uma reprodução que interrompe o fluxo da repetição estultificante, onipresente na mídia, na publicidade e que também caracteriza o ato reflexo do traumatizado”<sup>30</sup>. Artistas como Carlos Vergara, Ottjörg A. C., Vera Chaves Barcellos, Flavya Mutran, Olaf Hozappel, Helena Kanaan, Hanna Hennenkemper, Marcelo Chardosin são apenas alguns entre os nove brasileiros e os cinco alemães que integram a mostra dedicada a explorar, com Walter Benjamin, o poder estético-político da multiplicação, a partir do desenvolvimento dos novos meios de síntese e reprodução como o offset e o xérox, mas também a impressão 3D e as imagens digitais. Ao comentar o trabalho de Regina da Silveira exibido na exposição, cuja curadoria muito se vale das reflexões benjaminianas articuladas no ensaio de 1935, Seligmann-Silva observa:

Para a exposição no Goethe Institut, Regina trouxe a impressionante obra em forma de quebra-cabeça ‘To be Continued... (Latin American Puzzle)’, 1998/2001, em offset sobre EVA. Esse trabalho, que se propõe como um *work in progress*, aberto à temporalidade, apresenta uma série de imagens-clichê da América Latina. Elas se encaixam, mas não existe diálogo entre elas. Temos apenas a reprodução de imagens estereotipadas desgastadas, como uma fotografia do Pão de Açúcar, das mulatas brasileiras, de Carmen Miranda, as faces de Che Guevara e de Carlos Gardel. Digna de destaque no nosso contexto é a presença de um fragmento da primeira gravura feita sobre a população autóctone no Brasil, uma representação do índio canibal de 1505, de autoria de Johann Froschauer, para ilustrar a obra de Américo Vespúcio *Mundus*

---

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica”, op. cit., p. 174.

<sup>29</sup> *Idem ibidem*.

<sup>30</sup> *Idem ibidem*.

*Novus*, publicada em Augsburg no mesmo ano. Ou seja: já na primeira aparição da gravura relativa à América Latina, vemos o encontro da cultura germânica com a Terra Brasilis. A antropofagia, por sua vez, tornou-se a pedra de toque de um modelo de cultura que pratica a ‘dialética marxilar’ de Oswald, que, com seu ‘Coup de Dents’ desconstrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração.<sup>31</sup>

Conforme se percebe em sua leitura crítica, a obra mostra uma certa história latino-americana constelada em imagens-chichê produzidas e replicadas à exaustão pela indústria cultural, sendo representada como um grande quebra-cabeça, fragmentário e incompleto, a ser continuado não apenas por quem a vê, mas, sobretudo, por quem a lê. Enfatizando as especificidades das imagens técnicas em relação ao texto impresso, Vilém Flusser observa: “Textos foram inventados no momento de crise de imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento da crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria”.<sup>32</sup> Chamando atenção para a complementaridade entre a gravura e a escrita, o próprio Benjamin já havia destacado a importância de os fotógrafos, e os artistas visuais de maneira geral, saberem não apenas como *tornar visíveis*, senão também como *tornar legíveis* suas imagens técnicas, de modo a escaparem de um duplo risco: seja o da idolatria muda, seja o da textolatria cega. Assim, ao enfatizar o sentido das legendas, não somente como suplemento, senão como parte inextrincável do processo de *leitura* e interpretação das imagens históricas – referidas nas *Passagens* como “imagens dialéticas”<sup>33</sup> –, o filósofo conclui:

Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe ler, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se encarrega de suas tensões históricas. É à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Idem ibidem*.

<sup>32</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011, pp. 27-28.

<sup>33</sup> Ver BRETAS, Alexia. “Imagens dialéticas: a trajetória de uma constelação”, in: *Fantasmagorias da modernidade*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2017, pp. 29-62; PINHEIRO MACHADO, Francisco. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2013; MACHADO, C. E. J. e VEDDA, M. (orgs). *Experiência história e imagens dialéticas*. São Paulo. Ed. Unesp, 2015.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, op. cit., p. 107.

Talvez o imperativo de leitura das constelações imagéticas seja, ao fim e ao cabo, um modo de se recuperar o valor testemunhal da arte em uma era em que as imagens digitais são criadas para produzir *deleite*, mas também para serem facilmente *deletadas*, isto é, banhadas não em nitrato de prata como as fotografias analógicas feitas para durar, senão nas águas do Letes – doce esquecimento de uma morte silenciosa e sem epitáfio.

## Bibliografia

- ADAM, Hans Christian (org). *Paris: Eugène Atget*. Colônia: Taschen, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”, in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- BRETAS, Aléxia. *Fantasmagorias da modernidade: ensaios benjaminianos*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Volume 1. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DALÍ, Salvador. *La vita secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Dasa Edicions, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.
- HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PINHEIRO MACHADO, Francisco. *Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2013.

MACHADO, Carlos Eduardo J. e VEDDA, Miguel (orgs). *Experiência história e imagens dialéticas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O fecundo poder da reprodução como arte de testemunhar”. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/esy/21341891.html>. Acesso em: 30/10/2018.

Recebido em 30.10.2018.

Aceito para publicação em 05.11.2018.

© 2018 Aléxia Bretas. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ([http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)).