

**AS COISAS MORTAS:
FOTOGRAFIA E MELANCOLIA EM WALTER BENJAMIN**

Francisco Fianco

RESUMO

O presente texto tem como tema principal a relação da fotografia com a melancolia dentro da obra de Walter Benjamin, atravessando, com maior atenção, três de seus textos mais célebres, a saber: *Pequena história da fotografia*, a primeira versão de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* e *Origem do drama trágico alemão*. Obviamente, em função das transformações ocorridas no campo da fotografia não apenas em termos de técnica como, igualmente, de significado social, usamos outros textos que refletem filosoficamente sobre a fotografia ao longo do século XX, como *Sobre fotografia* de Susan Sonntag e *O ato fotográfico* de Philip Dubois, entre outros. O texto se divide em três partes, cada uma delas correspondendo, na respectiva ordem, aos três textos de Benjamin citados acima.

Palavras-chave: fotografia; melancolia; Walter Benjamin.

**THE DEAD THINGS:
PHOTOGRAPHY AND MELANCHOLY IN WALTER BENJAMIN**

ABSTRACT

The main theme of this text is the relationship between photography and melancholy within the work of Walter Benjamin, with more attention being paid to three of his most celebrated texts, namely: A short history of photography, the first version of The Work of Art at the time of its technical reproducibility and the Origin of the German tragic drama. Obviously, due to the transformations that have occurred in the field of photography, not only in terms of technique, but also of social significance, we use other texts that reflect philosophically on photography throughout the 20th century, such as Susan Sonntag's On photography and The Photographic Act by Philip Dubois, among others. The text is divided into three parts, each corresponding in its order to the three texts of Benjamin cited above.

Keywords: *photography; melancholy; Walter Benjamin.*

A cultura contemporânea é, indiscutivelmente, dominada por imagens. Obviamente as imagens não são uma novidade recente da cultura ocidental, senão que estão povoando o imaginário humano há alguns milênios. O desenvolvimento tecnológico dos últimos séculos, intensificado nas últimas décadas, é o fenômeno que transforma estas imagens antes sacralizadas em algo cotidiano, banalizado, que nos proporciona a possibilidade de estabelecer uma reflexão a respeito da importância da imagem para a transformação da subjetividade contemporânea e sua relação com a transitoriedade. Isso significa dizer, acompanhando Walter Benjamin, que não apenas as imagens invadem nosso mundo como igualmente as suas tecnologias de reprodução se constituem em ferramentas tecnológicas desenvolvidas pela humanidade que terminam, por sua vez, por modificar a relação de seus criadores com o mundo, com suas criações – as imagens, e com eles mesmos. Porém, apesar da profusão de imagens que substituem os conceitos abstratos, ocasionando o que Benjamin vai chamar de *Bilddenken*, o pensamento imagético, tal profusão não é suficiente para aplacar mazelas contemporâneas como a fragilidade subjetiva, as feridas narcísicas, a sensação de solidão e impotência frente a um mundo que está em constante transformação e que deixa para trás apenas pálidas imagens para aplacar a dor daquilo que já foi irremediavelmente perdido. Este pensamento liga a imagem ao luto, à fotografia à melancolia, razão pela qual se pretende aqui retomar alguns argumentos benjaminianos a respeito da imagem presentes em textos como *Pequena história da fotografia (1931)*, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (1936)*¹ e o capítulo sobre melancolia de *Origem do drama trágico alemão (1928)*, entre outros textos auxiliares, no afã de tentar estabelecer esta relação entre a ação cotidiana e contemporânea de fotografar e a tentativa desesperada de fixar um momento no fluxo inexorável do tempo.

¹ Este texto de Benjamin se apresentou em diversas versões, escolhemos a primeira versão por ser aquela disponível na edição de *Magia e Técnica, Arte e Política* que compila de forma competente textos de Benjamin traduzidos ao português por Paulo César de Souza e balizados no trabalho de importantes comentadores nacionais de Benjamin, como Jeanne Marie Gagnebin, entre outros.

1 A fotografia como ação cotidiana

Ainda que possa parecer exagerada a ênfase dada na quase invasiva presença da capacidade de registrar as imagens através do ato fotográfico em nosso cotidiano, usando as câmeras de nossos telefones móveis ou mesmo câmaras fotográficas digitais direcionadas ao público leigo, ou ainda câmaras de revelação instantânea que voltaram à moda nos últimos anos, a ubiquidade do ato fotográfico e suas transformações socioculturais já suscitavam questionamentos no início do século XX, como atesta este trecho de 1907 citado por Benjamin já no início de *Pequena história da Fotografia*, ou seja, há mais de cem anos atrás.

Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados. (LICHTWARK, 1907, apud BENJAMIN, 2008c, 103)

Fica claro no trecho acima a intuição de uma transformação que vai afetar diretamente a nossa relação com a imagem e, por consequência, o mundo da arte como um todo, a migração lenta, mas inelutável, das artes visuais em direção aos meios mecanizados de reprodução da imagem. Além disso, demonstra que o maravilhamento com a fotografia não é recente, e que, juntamente com ela, vem um certo abismamento ambivalente que, se por um lado reaviva os poderes mágicos da imagem conforme ela era entendida em culturas primitivas que, para trazer à luz as considerações psicanalíticas freudianas que são contemporâneas a estas reflexões, que continua ainda a funcionar na psique humana de forma inconsciente, por outro reafirma no espírito da época a crença no potencial quase mágico e soteriológico da ciência e do desenvolvimento da técnica como panaceia última da humanidade, já intuindo a ligação entre mitologia e ciência que será desenvolvida por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*(1947) quase como um diálogo com estes textos benjaminianos.

A fotografia devolve à imagem, portanto, estes dois fatores, a realização como tecnologia de ponta ao mesmo tempo que, ainda que com certa desconfiança, a recuperação de seus elementos mágicos. Nesse último sentido, a fotografia ocupa em continuidade o espaço simbólico dos espelhos, entendidos como *mirabilia*, étimo que

Doutor em Estética e Filosofia da Arte, Professor na Universidade de Passo Fundo, RS.
Brasileiro, residente em Passo Fundo-RS. E-mail: fcofianco@upf.br

dá origem à palavra maravilha e também ao termo que designa espelho em diversas línguas, como o inglês *mirrore* o francês *miroir*, todas derivadas originalmente do verbo latino *mirare*, ou seja, olhar para. Mas olhar para quê, exatamente? Ora para aquilo que tem valor suficiente para ser mostrado, àquilo que possa figurar em um mostruário, ou, numa variação etimológica, um *monstruário*, um catálogo de monstros, literalmente, uma coleção de coisas que valem a pena ser mostradas. Aqui *monstro* não tem necessariamente relação como grotesco, embora resida ainda como pano de fundo aquilo que é extraordinário, aquilo que é fora do normal. O espelho, e, por extensão a fotografia, servem como reprodutores imagéticos de um outro mundo, e este mundo não é o mundo comum e ordinário em que vivemos, e sim um mundo refletido, um mundo que nos é antípoda, feito de coisas que são incomensuravelmente mais belas, nobres e felizes ou abissalmente mais terríveis e horrendas do que a realidade insossa com a qual nos entediamos diariamente. Mas, à parte das dificuldades culturais criadas pela fotografia nascente, existem restrições de outras montas, inclusive teológicas:

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. (LEIPZIGER ANZEIGER apud BENJAMIN, 2008c, 92)

Porém, ainda que a técnica o permitisse (como efetivamente sabemos hoje que permite), a imagem, que todavia carrega consigo o elemento mágico da relação ontológica com o objeto representado, segue apresentando suas dificuldades à representação imagética não apenas no contexto de surgimento da fotografia como ainda hoje, como podemos perceber nas discussões sobre direito de imagem, vazamento de fotos, etc. Tais problemáticas parecem estar ligadas ao potencial mágico da imagem, por mais que esta relação invisível como modelo de pensamento tenha sido superada pelo pensamento científico no decorrer do desenvolvimento da civilização, pois “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos” (BENJAMIN, 2008a, 109), nosso imaginário cultural ainda retém, em certa medida, essas crenças nas relações invisíveis, demonstrando que se trata mais de uma transformação desta doutrina das semelhanças do que efetivamente de sua superação.

Doutor em Estética e Filosofia da Arte, Professor na Universidade de Passo Fundo, RS.
Brasileiro, residente em Passo Fundo-RS. E-mail: fcofianco@upf.br

Mas é claro que, se resistem no seio da cultura racionalizada e científica estas relações mágicas entre a imagem e o que ela representa, não é na ordem do racional que vamos buscar tais afinidades, e sim no universo infinito da desrazão que guarda em si os pressupostos da afetividade, da irracionalidade e do desejo. Por esta razão se pode afirmar que há uma relação estreita entre a fotografia e o surrealismo, ambas se desenvolvem no seio de uma cultura que aprendeu com as teorias freudianas a olhar intensamente para dentro de si, em direção ao inconsciente. Benjamin chega a tecer literalmente esta aproximação: “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.” (BENJAMIN, 2008c, p. 94; 2008b, p. 189) Ou seja, se entendermos a visualização humana, em um pintura de paisagem, por exemplo, como a contemplação onírica, deformada pela subjetividade do observador da mesma forma que o trabalho do sonho cria o conteúdo manifesto para que esta narrativa inconsciente seja melhor aceita pelas censuras do superego, a fotografia é conteúdo latente, pois nada omite, nada interpreta, nada mascara, ela tem a capacidade de mostrar a realidade em toda a sua pureza mas, simultaneamente, em toda a sua crueldade.

A despeito de sua promessa de objetividade, sabemos que a relação da fotografia com o inconsciente é bastante íntima e especialmente ilustrada através da relação entre fotografia e surrealismo nas primeiras décadas do séc. XX, de maneira que “o apego surrealista à história supõe também um refluxo da melancolia” (SONTAG, 2004, 84). Ou seja, o registro imagético, diretamente vinculado às memórias, ainda que recalcadas ao subconsciente, remete sempre a um passado que é, de forma ambivalente, a um mesmo tempo traumático e saudoso.

[...] tudo isso acaba, todavia, por apresentar uma imagem da fotografia que procede de uma espécie de *estética do desaparecimento* e do apagamento, que vai cm força contra essa concepção difundida demais segundo a qual a fotografia seria um ápice do real, um excesso de singularidade existencial, uma pura manifestação do visível imediato, em suma, dependeria de uma *estética da presença* irresistível do real e da inscrição do referente. (DUBOIS, 2012, 247, grifos do autor)

Em outras palavras: hoje sabemos que a fotografia não tem aquela pretensa objetividade científica que lhe foi outorgada quando de seu surgimento, que ela não é um meio indefectível de acesso à realidade da imagem, que existem infinitos espaços, conscientes ou não, de inserção dos sujeitos no resultado do ato fotográfico, mas não podemos negar que em seu contexto nascente, este mesmo que é abordado por

Doutor em Estética e Filosofia da Arte, Professor na Universidade de Passo Fundo, RS.
Brasileiro, residente em Passo Fundo-RS. E-mail: fcofianco@upf.br

Benjamin nos textos que estamos acompanhando, a promessa de objetividade era um dos cantos de sereia da nova tecnologia. Porém, como sabemos com a vantagem da experiência histórica que Benjamin não teve, objetividade se converte muito facilmente em objetificação, o que já estava incubado nas primeiras experiências fotográficas:

As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. [...] O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. (BENJAMIN, 2008c, 95)

Enquanto um esforço de registro das transformações urbanas dos grandes centros na virada do século XIX para o XX, testemunhando o desencantamento com a modernidade e com a industrialização que Benjamin aborda tão adequadamente em seus textos sobre Baudelaire, os primeiros registros se dão no nível da reificação dos sujeitos, no exercício do registro documental no qual estes são despersonalizados e relegados à mesma condição ontológica das coisas. E o registro de um sujeito sem subjetividade, de um personagem sem história, nos aponta um traço muito eloquente na gênese do ato fotográfico da modernidade, a relação da fotografia com a arte funerária. Até mesmo por uma necessidade técnica, o longo tempo de exposição, nos seus primórdios a fotografia era largamente utilizada para o registro da imagem dos falecidos, a sua derradeira imagem, ou, como cita Benjamin (2008c, 96), imagens ao ar livre que demandavam muito tempo de exposição sem que nenhum elemento interviesse, exigindo que os primeiros registros tenham sido feitos em lugares ermos, como o Cemitério de Greyfriars em Edimburgo. “Ao abordar o campo por intermédio de seus objetos mortíferos, os efeitos de ausência e de ficção do meio revelam-se com insistência, transformando ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e a relação que os une [...] em instâncias e em processos imaginários, regidos em primeiro lugar por uma lógica do fantasma, [...]” (DUBOIS, 2012, 247). Outro fator a contribuir para esta exclusividade era o custo do registro fotográfico: longe ainda da popularização que vai conhecer ao longo do seu desenvolvimento no século XX, lhe eram reservados os momentos mais solenes e de preferência aqueles nos quais, como sói acontecer em funerais, se poderia ter a família reunida em sua totalidade ou quase, razão pela qual num segundo momento o finado era acompanhado em sua pose eterna por irmãos, pais e parentes, em um congelamento macabro de um momento traumático. Do

contrário, o sujeito experimentaria uma segunda morte, a de que não existiria traço algum de sua passagem pelo mundo para além da memória dos que o enterraram e que irão, igualmente, um dia, desaparecer, levando esta memória consigo, conectando as reflexões de Benjamin sobre a fotografia, de certa forma, com as suas pontuais teses sobre a história.

Talvez não seja possível evitar a aura de *non sense* ao se falar dos mortos; [...] Abandonados, esquecidos, descartados – em uma palavra: mortos – eles representam a ausência da subjetividade, a perda do eu, o abismo da definitiva melancolia, a impossibilidade de superação do passado. [...] Os mortos ou se tornam heróis – e como que sobrevivem como tais – ou são o anti-sujeito da história, para sempre esquecidos e, apesar disso, o seu produto mais definitivo. (TIBURI, 2003b, 161)

O incremento do acesso à fotografia vai ocasionar pelo menos duas modificações: a criação de um culto de si através da imagem e o fortalecimento da ideia de família mononuclear como microcosmo social. Em relação ao primeiro Benjamin comenta que a foto de estúdio, registro de etapas da vida social altamente ritualizada, ficará marcada por uma ambivalência ao ser uma mistura de câmara de tortura e sala do trono, na qual todos os olhares se direcionam ao sujeito que é o centro daquela representação, mas que, exatamente por isso, não sabe como lidar com os olhares escrutinadores e em geral não ficará satisfeito com o resultado de sua exposição, pois ela, a foto objetivamente produzida, não combina com a imagem que tem de si, não combina com o mosaico de vislumbres de si mesmo que lhe compõe subjetivamente como narrativa e auto fabulação. Essa sensação de inadequação daqueles questões em mais alta posição quando colocados em evidência é uma das características melancólicas, representadas na figura do príncipe. “O príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de que também ele estar sujeito a ela.” (BENJAMIN, 2016, 147) O ideal que o príncipe faz de si, apesar de ser ele também criatura, quase coisa entre coisas, antecipa a oposição contemporânea que se representa através da obsessão da auto representação fotográfica, ou seja, a de que quanto mais insignificante se sinta a criatura em relação a sua auto-fabulação subjetiva, mais afoitamente ela tentará compensar essa fragilidade através da produção fotográfica objetiva de sua imagem narcísica e fragilizada.

Em relação ao segundo aspecto, a fotografia demonstra o quanto tem em si de arte burguesa, ou seja, elitista, urbana, social, pois as composições de família trazem consigo uma ideia de linearidade genealógica, de tradição e respeito social que se

Doutor em Estética e Filosofia da Arte, Professor na Universidade de Passo Fundo, RS.
Brasileiro, residente em Passo Fundo-RS. E-mail: fcofianco@upf.br

torna muito importante no contexto capitalista que havia banido as distinções da nobreza de sangue. Elas revelam, além do culto da família como potência simbólica, as estruturações hierárquicas entre os seus componentes, marcando indiscutivelmente os lugares centrais dos quais o poder patriarcal emana até alcançar os seus membros mais subservientes, situados nas extremidades da imagem. Tais disposições, juntamente com os conflitos silenciados que lhes acompanham, são os personagens principais de toda a epopeia narrativa freudiana, dos conflitos edípicos aos impedimentos do desejo que se cristalizam nos sintomas da histeria e que acompanham cronologicamente os desenvolvimentos desta nova arte, em mais uma ligação estreita entre psicanálise e fotografia. Mas o que mais se destaca neste contexto é a relação da fotografia como apropriação daquilo que na imagem constituiria a sua aura, como mediatização da relação com o objeto, a fotografia como um exercício de posse sobre o mundo como imagem:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 2008c, 101; 2008b, 170)

E então pensar, finalmente, sobre a relação entre a fotografia e a aura, uma vez que aquela, inserida plenamente em um contexto de tecnificação altamente desenvolvida, termina por eliminar necessariamente esta, como se ambas se encontrassem em extremos irreconciliáveis. Se a aura pode ser entendida como o elemento transcendente da imagem, aquele que aponta para algo ausente que jamais poderá ser plenamente alcançado, a fotografia, em sua facilidade técnica de produção e armazenamento, é a posse da imagem de forma absolutamente imanente. Mas para podermos nos aproximar mais adequadamente deste conceito tão importante no pensamento benjaminiano, cabe que recorramos ao texto que mais diretamente o aborda.

2 A técnica como morte da aura e glorificação das ruínas

Benjamin inicia seu texto argumentando que a arte, pelo menos desde os albores da modernidade, guarda em si uma certa vocação para a reprodutibilidade, que apenas as limitações técnicas é que impediam a sua plena inserção na reprodutibilidade. Desta forma, haveria um desenvolvimento natural que levaria da xilogravura e da litogravura para a fotogravura, ou seja, a fotografia.

Contribui para o sucesso da técnica o fato de que a reprodução é sempre mais acessível do que o original, da mesma maneira que a fotografia de uma paisagem pode ser mais perfeitamente estudada do que a paisagem em si. Obviamente que se entrevê aqui uma possibilidade imensa de democratização do acesso às imagens, mas ele só vem em contrapartida a uma proporcional perda da aura, uma perda da autenticidade da experiência, pois sempre permanecerá ausente algo do original que não pode ser reproduzido.

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. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 2008b, 168)

Assim, ainda que difuso e não facilmente delimitável, temos o conceito de aura. Ela seria composta de todos os elementos que a tradição e o contexto colocam como peso simbólico sobre a imagem ou objeto. Não é apenas o que reside nele objetivamente, mas todas as projeções culturais que se desdobram sobre ele, como se o objeto sacro, nesse caso a obra de arte, fosse a intersecção de diversos caminhos que seriam entendidos como um conjunto coletivo de projeções significantes.

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 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, 2008c, 101; 2008b,170)

A posse dos objetos é, dessa forma, a tentativa de posse de sua aura. Vemos isso hoje cotidianamente na publicidade, que usa imagens para vender as sensações e promessas que estas imagens evocam, elementos tão abstratos e voláteis quanto

a aura das obras de arte na análise benjaminiana. Isso nos coloca novamente a necessidade de refletir sobre a dialética entre imagem e sua posse, sobre essa possibilidade dupla de relação com as imagens e, num mundo imagético como o nosso contemporâneo, com as própria existência, por um lado a contemplação a distância que conserva a aura dos elementos mas não apazigua senão momentaneamente, e por outro a posse obsessiva dos objetos que na sua consumação terminam por ficar esvaziados de sentido.

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a sua superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. (BENJAMIN, 2008c, 101; 2008b, 170)

O fato de que o nosso mundo contemporâneo esteja muito mais habitado por objetos reprodutíveis, por cópias, torna culminante um processo que já vinha se desenvolvendo lentamente ao longo da história da arte, o desligamento das imagens de suas origens mágicas e simbólicas, de sua exclusividade como objetos dotados de aura, portanto. Ao mesmo tempo em que permite uma independência da arte de suas funcionalidades sociais, na medida em que postula a sua autonomia absoluta, conforme vemos na arte contemporânea (DANTO, 2006), esse mesmo processo causa o que se poderia entender como seu esvaziamento simbólico, o que não necessariamente negativo, na verdade, pois abre espaço para toda uma fenomenologia estética na contemporaneidade.

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.* (BENJAMIN, 2008b, 171, grifo do autor)

Para dar conta destas relações, dessa eterna dicotomia entre objeto sagrado e objeto reproduzido, Benjamin traz à tona a diferenciação entre o valor de culto e o valor de exposição, fatores que sempre estiveram presentes nos objetos artísticos, ainda que em diferentes medidas. O autor nos faz recordar que as primeiras representações imagéticas humanas, pintadas no interior das cavernas, geralmente em locais recônditos, não era destinada a exposição, apenas ao culto, em geral seriam imagens destinadas a serem vistas apenas pelos espíritos que habitavam o local. Algo

desta sacralidade que reserva a imagem ao momento sagrado de sua adoração reside ainda hoje nas estátuas veladas dos santos que são expostas apenas quando saem em procissão. Mas algo muda com a fotografia, e muda ainda mais radicalmente com o cinema. Das artes contemporâneas, em função da técnica, se pode dizer que não têm mais valor de culto, apenas de exposição, e que justamente perdem sua aura porque é de exposição que elas se tratam, não podendo existir sem a necessidade de exposição que chega, hodiernamente, a níveis compulsivos e insalubres.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (BENJAMIN, 2008b, 174)

O valor de culto nos conecta a outro conceito, o de melancolia. A atribuição afetiva que se dá a produção de imagens só existe porque o ser original, dotado de aura, ali representado, se nos ausenta. Nesse sentido, a fotografia, “a mais delicada de todas as atividades predatórias” (SONTAG, 2004, 69), é a tentativa de acessar o que está longe, reter o que se esvai, recuperar a aura há muito irremediavelmente perdida, da qual sobra apenas a pálida imagem de um momento congelado no tempo que não retornará jamais. Há algo de expulsão do Paraíso pelo vento catastrófico do progresso na fotografia, como no comentário de Benjamin sobre o *Angelus Novus* de Paul Klee em sua nona tese sobre a história (BENJAMIN, 2011, 438), a reminiscência de uma felicidade que nunca mais será alcançada, algo de ruína e de catástrofe. “Eis porque a fotografia jamais se parece com nada. Porque aquilo com que pretensamente deveria se parecer está a tal ponto definitivamente distanciado, afastado, perdido, que nada mais há diante da imagem. [...] É a única aparição de uma ausência.” (DUBOIS, 2012, 248) Fotografar, nesse sentido, é um ato melancólico.

3 As coisas mortas, para salvá-las...

O conceito de melancolia, conforme delimitado por Benjamin no seu texto sobre o drama trágico alemão, é o de uma existência que se sabe em um mundo de ruínas, entregue àquelas que talvez sejam as mais pesadas das características do barroco,

a imanência e a finitude, nele “manifestava-se certa forma de paganismo germânico e de crença sombria na sujeição ao destino. Retirou-se todo valor às ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio.”(BENJAMIN, 2016, 144) Nesse sentido, a dificuldade dos sujeitos seria a de conseguir atribuir sentido mesmo a este mundo que está fadado ao desaparecimento.

A etimologia da palavra (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1991, 39) aponta melancolia como “bile negra”, pois vem da união de duas palavras gregas, *mélas*, que significa negro, com *chole*, bile. Notemos o que começa, desde já, a insinuar-se: a cor da bile que determina o comportamento é negra, e esta cor, ou melhor, ausência de cor, traz consigo uma carga fortíssima. Uma vez que é a cor do luto, já traça a conexão entre melancolia e morte e seus relativos, a noite, o ermo, o cemitério, o túmulo, os esqueletos, os animais noctívagos, o comportamento sombrio, entre outras características semelhantes. Os mesmos elementos que encontramos, na verdade, como tema nos primórdios da fotografia.

Subjacente à visão melancólica está a concepção de que todas as coisas existentes já estão mortas e em via de desaparecimento e esquecimento, e que esta é a verdade trágica sobre o mundo, de modo que a existência capaz de o dotar de significação se dê através de um processo quase alucinatório, quase como uma atribuição compulsiva de sentido. “Os ponteiros do relógio, na mesquinha marcação dos segundos, testemunham o sentido do vazio do tempo, [...]” (TIBURI, 2003a, 143) Por esta razão a visão melancólica abandona a existência, desenvolvendo-se em retraimento, porque ela precisa abandonar o mundo em favor desta verdade terrível que encontrou, a de que as coisas todas vão desaparecer e de que qualquer alegria será sem sentido, um mero paliativo que distrai as criaturas até seu derradeiro fim.

De forma desajeitada, e mesmo injustificada, ela proclama a seu modo uma verdade por amor da qual, de fato, trai o mundo. A melancolia trai o mundo para servir ao saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar. (BENJAMIN, 2016, 164)

Segundo Marie-Claude Lambotte (2000, 87 et seq.), a verdade do melancólico se liga diretamente à decepção, decepção esta que se fez crer ao sujeito indispensável, que se fez crer uma lei inexorável do destino. Imerso nesta decepção, o melancólico é o mensageiro da morte, que detém um saber que o anula por excesso de verdade. Sua verdade é a do logro primordial no qual se baseia a ilusão da unidade da identidade, no logro que constitui a sistematização do mundo como um esquema

Doutor em Estética e Filosofia da Arte, Professor na Universidade de Passo Fundo, RS.
Brasileiro, residente em Passo Fundo-RS. E-mail: fcofianco@upf.br

pleno de sentido. Este é o seu nó fundamental do conhecimento, revelado por uma verdade precoce demais. A ausência de sentido foi por ele concluída a partir de uma problemática filosófica universal, com a qual ele mesmo se identifica.

Essa comparação demonstra que a melancolia é um luto pela perda de si mesmo, pela sensação de estar morto em vida, uma vez que o mundo não tenha o sentido fundamentador da existência. Não permitindo que uma explicação fantasiosa venha a preencher a lacuna que a pergunta pelo sentido deixou aberta, o sujeito melancólico aferra-se a uma posição de defesa da vacuidade do sentido, da nadificação, e passa a ser o portador da morte.

E é assim que, muito longe de abandonar o mundo a sua própria consumação, o fotógrafo melancólico, ainda que cerrado em si, tenta interiorizar as coisas da mesma maneira que interiorizou o seu objeto primordial que se ausentou, de forma que é na repetição deste processo de abandono que ele vai colecionando imagens, que ele continua registrando, que ele produz, como maneira de preencher o seu vazio, o vazio da verdade que encontrou, e simultaneamente salvar as coisas, as criaturas, a efetividade. “O fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através de seus olhos o agora se torna passado.” (ABBOTT apud SONTAG, 2004, 82) Isso parece estabelecer uma conexão direta entre a melancolia e a fotografia, conforme vimos argumentando até aqui, a de que em ambos os casos o ato se dá como uma maneira de reter as coisas que de outra maneira se desvaneceriam no fluxo incontrolável do tempo.

A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma. As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. (SONTAG, 2004, 85)

Os fotografados são os fantasmas de amanhã, assim como os fantasmas do passado que revelam aspectos importantes da trama no teatro barroco. “As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas.” (SONTAG, 2004, 85) Se o desespero não vier do futuro, ele pode muito bem vir do passado, pois a fotografia, na medida que registra momentos pretensamente felizes que já foram vividos, empresta o impacto da reminiscência como a forma mais

eficiente de demonstrar ao sujeito, por via comparativa, o quanto ele está infeliz no presente. Volte-se o pensamento ao passado ou ao futuro, de qualquer maneira a contemplação da imagem de si vai evocar melancolia e aflição de espírito.

A contingência das fotos confirma que tudo é perecível; a arbitrariedade da evidência fotográfica indica que a realidade é fundamentalmente inclassificável. A realidade é resumida em uma série de fragmentos fortuitos – um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com a realidade. (SONTAG, 2004, 95)

Muito longe de ser uma condenação da fotografia, nossa reflexão quer aludir ao fato de que é este o método através do qual nós, hoje, lidamos com a angústia da transitoriedade, através do registro por vezes compulsivo dos momentos. Talvez a produção de imagens seja a nossa tentativa de compreensão do mundo, se é que ele pode ser compreendido. Se não o compreendermos, podemos, ao gosto surrealista compartilhado por Benjamin (SONTAG, 2004, 90), colecioná-lo: “Os fotógrafos, que trabalham nos termos da sensibilidade surrealista, sugerem a futilidade de sequer tentar compreender o mundo e, em lugar disso, propõem que o colecionemos.” (SONTAG, 2004, 97)

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In___: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008a.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In___: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008b.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. [UrsprungdesdeutschenTrauerspiels] Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In___: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008c.

BENJAMIN, Walter. Sur le concept d´histoire. In___: **ÉcritsFrançais**. Paris: Gallimard, 2011, p. 425 – 459.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. [Aftertheendofart: contemporaryartandthepaleofhistory] Tradução de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Tradução espanhola de MaríaLuisa Balseiro. **Saturno y lamelancolía**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

SONTAG, Susan. Objetos de Melancolia. In__ : **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 63 – 97.

TIBURI, Marcia. Os mortos e a filosofia da história. In__ : **Uma outra história da razão e outros ensaios**. São Leopoldo: Unisinos, 2003b, p. 161-176.

TIBURI, Marcia. Reflexões do tempo: sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. In__ : **Uma outra história da razão e outros ensaios**. São Leopoldo: Unisinos, 2003a, p. 139-159.