

TRÊS PASSOS AO OLHAR: HOFFMANN, ATGET, KLEE

João Vitor Araújo

RESUMO

O presente artigo almeja construir desde episódios da crítica imanente benjaminiana o conceito de olhar operante em sua filologia da arte. Para tal, enfrentaremos o conto *Das Vettters Eckfenster* de E.T.A. Hoffmann, algumas fotografias de detalhes arquitetônicos de Éugene Atget e, mais uma vez, a tela *Angelus Novus* de Paul Klee. Com Hoffmann, voltamo-nos até os *princípios da arte de olhar* do fisionomista da metrópole moderna mediante a janela voltada para o *Gendarmenmarkt* de Berlim enquanto dispositivo ótico. Atget, por sua vez, nos oferece um *pensamento do detalhe* politicamente comprometido em uma coleção de fotos que opta por se aproximar antes das coisas para ler o *anthropos* desde Paris. Por fim, o olhar do anjo na tese IX narrado em consonância com a ênfase esbugalhada dada por Klee à figura evidenciam a operação do *olhar-leitura*, no qual dar a ler e dar a ver travam entre si uma zona de passagem.

Palavras-chave: Olhar. Benjamin. Hoffmann. Atget. Klee.

THREE STEPS OF LOOKING: HOFFMANN, ATGET, KLEE

ABSTRACT

*The present paper aims to build from episodes of Benjaminian immanent criticism the concept of the gaze operative in his philology of art. To this end, we will face the short story *Das Vettters Eckfenster* by E.T.A. Hoffmann, some photographs of architectural details by Éugene Atget, and, once again, the canvas *Angelus Novus* by Paul Klee. With Hoffmann, we turn to the principles of the modern metropolis physiognomist's art of looking through the window facing Berlin's *Gendarmenmarkt* as an optical device. Atget, in turn, offers us a politically committed thought of detail in a collection of photos that chooses to approach things first in order to read the *anthropos* from Paris. Finally, the angel's gaze in Thesis IX narrated in consonance with Klee's lurid emphasis on the figure highlight the operation of the reading-gaze, in which giving to read and giving to see lock a zone of passage between them.*

Keywords: Gaze. Benjamin. Hoffmann. Atget. Klee.

1 Tableaux berlinoises

Já distante da contenda catedrática com Williamotiz-Moellendorf da ocasião da publicação d'*O nascimento da tragédia*, e, portanto, distante dos circuitos oficiais da filologia acadêmica, Nietzsche demarca na última sessão do prefácio de *Aurora* um aforismático programa para uma filologia vindoura. Dentre seus traços, a leitura lenta, o trabalho sutil e cuidadoso, um saber dos detalhes, e quanto ao que aqui nos toca, o procedimento que segue com dedos e olhos delicados¹. Tal expressão cunhada com tanto cuidado nos parece oferecer a cifra de uma doutrina da leitura – da boa leitura – sob a qual se escondem, ao menos por um lado, as operações de refinamento inerente à fabricação de um olhar filológico.

Ora, o que se endereça ao olhar quando o predicamos enquanto *olhar filológico*?² – termo o qual emprestamos de Aby Warburg, fantasma não redimido desta tradição intempestiva da filologia. Poderíamos especular, num primeiro momento: endereça-se uma exigência. Exigência por um olhar que não seja mera visão dada, mas que construído em sua delicadeza alcance a sutileza da matéria em sua infinitude intensiva. As nuances e os detalhes mais tênues. Aprender tal arte de olhar significa na contramão desaprender a ver, na medida em que nos desenvolvemos da visão herdada para fabricar um sismógrafo ótico. Mas onde encontrar os meios para fabricação deste olhar delicado?

Walter Benjamin, outro ocupante do salão dos fantasmas intempestivos, sugere algumas pistas desde o conto *A janela da esquina do meu primo* [*Das Vettters Eckfenster*] de E.T.A. Hoffmann. Pistas seria dizer pouco: ali se encontrariam, nas palavras de Hoffmann secundadas por Benjamin, os princípios da arte de olhar³. O conto fora encomendado pelo editor da revista *O Observador* [*Der Zuschauer*], ao qual Hoffmann promete um envio adiado.

¹ Cf. NIETZSCHE, 2007, p.14

² Cf. WARBURG, 2018, p.72

³ Cf. BENJAMIN, 2018, p.753

Inspirado pelo nome da revista não poderia evitar o aceite: “O senhor bem sabe o quanto gosto de observar e contemplar para depois exprimir com toda exatidão aquilo de que me apropriei mirando de maneira vívida” (HOFFMANN, 2010, p.62).

No conto, um escritor de longa data, recentemente recluso por grave convalescença, passava seus últimos dias isolado dos outros e de sua arte - tal qual “pintor destruído pela loucura”. (HOFFMANN, 2010, p.10) Num dia de feira, seu primo que costumava visitar-lhe atravessava a multidão no instante em que o avista sentado em uma poltrona à janela da esquina pela qual “abarca num lance de olhos todo o panorama da grandiosa praça” (HOFFMANN, 2010, p.11): o primo à janela vestia a touca vermelha que usava em seus bons dias e observava as movimentações da feira no *Gendarmenmarkt*, próxima à taverna na qual Hoffmann atravessara inúmeras noites de boemia. O primo acena-lhe com o lenço e sobe ao apartamento, onde irão partilhar o olhar através da janela.

A janela designa um quadro no interior do qual captura uma porção da paisagem da praça berlinense, amparando o olhar do primo já versado na observação. Para o primo que lhe visita, contudo, oferece um par de binóculos de teatro. A janela não é suficiente para iniciar-se nos princípios da arte de olhar; facilitaria nesta primeira experiência um anteparo ótico além da janela. Como podem observar, estão em jogo dois dispositivos para o refinamento do olhar. A *janela*, cuja tarefa de refinamento encontramos na tradição ao menos desde as célebres alusões do quadro enquanto uma janela pela qual se enxerga a história⁴; e o *binóculo*, aparelho ótico cujo jogo de lentes convida à intimidade do olhar com o visado – a *telescopage* à qual Benjamin insistentemente se refere em *Passagens*. Ocorre aí algo familiar ao *Gespenter-Hoffmann* que por dias e noites “observava tudo a sua volta com olhos de falcão” (BENJAMIN, 2015, p.44), na medida em que o primo visitado à janela arroga para si a destreza visual de um

⁴ Para tal passagem, conferir a versão latina de *Da pintura* de Leon Battista Alberti. Uma tradução deste escrito, distinta daquela extraída da versão toscana por Antonio da Silveira Mendonça pode ser encontrada em ZANCHETTA, 2014, p.203. Cf. também a variação da tradução toscana na p.202 ou em ALBERTI, 1999, p.94

pintor: “vejo desenrolar-se um cenário variado da vida burguesa e meu espírito, à maneira de um ousado Callot ou de um moderno Chodowiecki, inventa um esboço após o outro.” (HOFFMANN, 2010, p.16)

Providos destes dois dispositivos, os primos iniciam animada conversa ao redor de suas leituras de algumas figuras que se movem na multidão. Primeiramente uma francesa de turbantes; logo após um par de mercadoras alcoviteiras; mais ao fim um soldado cego, e assim por diante. Desfilam diante do leitor uma variedade de tipos sociais da Berlim do século XIX, configurando no conto um dos primeiros exercícios de leitura da metrópole moderna, registrado algumas décadas antes de Poe levantar sua pena para escrever *O homem da multidão*. Ou para melhor precisarmos, de *fisionomia da metrópole moderna*. Pois este conto encarna o “processo de aprendizado da contemplação fisionômica” (BENJAMIN, 2015, p.46), da qual Hoffmann era um mestre. Enquanto intérprete de rostos, em seu cotidiano fazia a fisionomia de Berlim pela fisionomia de seus habitantes⁵. E sobretudo enquanto intérprete de rostos na multidão, refinara agudamente o olhar para que a este a passante não escapasse. É justamente o olhar do fisionomista, igualmente comentado quanto à obra fotográfica de August Sanders⁶, o que mais atrai Benjamin até a janela de Hoffmann. Deste parapeito se faz a *telescopage* da cena urbana, uma escopia de longo alcance pela qual atravessam-se as escalas da vida urbana e da expressão de sua paisagem construída. Nas palavras de Benjamin, Hoffmann seria um detalhista⁷ do *orbis pictus*⁸, ou seja, do mundo visível em imagens – agora talhado em minúcia.

⁵ “O primo é o próprio Hoffmann, a janela é aquela janela de canto de sua casa que dava para o *Gendarmenmarkt*. A história consiste basicamente em um diálogo. Hoffmann está sentado em uma poltrona, prostrado pela doença; ele olha pela janela, observa a feira da semana que acontece na praça embaixo e vai mostrando ao primo, que veio visitá-lo, quanta coisa se pode adivinhar sobre a vida das feirantes e suas freguesas a partir de suas roupas, do ritmo de seus movimentos, seus gestos, e mais, o quanto se pode acrescentar e enriquecer suas vidas cismando e devaneando sobre tudo aquilo.” Em BENJAMIN, 2015, p.46

⁶ Cf. BENJAMIN, 2017, p.64-65

⁷ Cf. BENJAMIN, 2015, p.42

⁸ Cf. HOFFMANN, 2010, p.21

2 Um pensamento do detalhe

Não é de estranhar que muitas das reflexões de Benjamin acerca do olhar tenham ocupado linhas de seus textos dedicados às artes ópticas, mais especialmente à fotografia e ao cinema. Ao tom das derivas históricas dos meios de percepção, sua *Pequena história da fotografia* conta-nos simultaneamente uma pequena história da fabricação do olhar. E tanto quanto o personagem de Hoffmann oferece ao primo um outro dispositivo óptico para iniciá-lo na arte de olhar, nesta outra pequena história Daguerre e seus seguidores oferecem para a tradição um aparelho pelo qual penetrar nos limiares das configurações do visível e do legível. Dentre tais seguidores, a atenção ao detalhe é especialmente sondada nas fotografias de Eugène Atget. Fotógrafo que vivera da venda de suas fotos pelos ateliers parisienses, Atget prenuncia a fotografia surrealista ao tornar Paris - o assim chamado mais onírico dos objetos -, seu objeto de investigação. Mas como veremos, nela captura algo aquém da cidade em sua ocupação familiar. Se com Hoffmann certamente partilha o interesse pela cidade, diferentemente da ocupação multitudinária do conto do romântico sombrio, as fotografias de Atget foram repletas de uma outra ordem de coisas.

Intrigante tal eleição da cidade por objeto focal de Atget. Espaço do atulhamento, portanto de uma ciclópica bagunça e desordem, é na cidade que o fotógrafo fabrica um *pensamento do detalhe* manifesto nas películas do *corpus* de sua obra. Nela, seu olhar integra algo de um decifrador de Balzac cuja comédia dispõe do humano na medida em que “quase todas as suas fotografias estão vazias. Vazia a *Porte d’Arcueil* junto às muralhas, vazias as escadarias monumentais, vazios os pátios, vazias as esplanadas dos cafés, vazia, como tinha de ser, a *Place du Tertre*.” (BENJAMIN, 2017, p.63) Especialmente as escadas *art nouveau*, e ainda mais seus guarda-corpos vazados, imantaram a atenção do fotógrafo. Neste caso, não ousaria dizer que se motivou por alguma intuição similar à de Benjamin, o qual acusa nesta maneira da arte de edificar um dado momento da técnica que faz o luto da natureza na medida em que a figura e alude em suas manifestações no mesmo gesto em que celebra a plasticidade da técnica para sua reprodução. Mas no mínimo Atget sugere

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com

prestar atenção ao modo pelo qual imagens intervalares se entrelaçam na epiderme edificada do *Jugendstil*. É nas fotografias destes guarda-corpos que a *paixão pelo vazio* de Atget encontra um objeto de fixação correspondente, pois dentre os “elementos estilísticos da construção em ferro e da construção técnica assimilada pelo *Jugendstil*, um dos mais importantes é a predominância do *vide* sobre o *plein*, do vazio sobre o cheio.” (BENJAMIN, 2018, p.903)



Hôtel Dodun, 1909. Papel: 17.5 cm x 22,1 cm

Ao atentar ao vazio que permeia os espaços - e ainda mais, ao *vazio antropológico* -, Atget gesticula por uma diluição do centramento subjetivo na medida em que traz à luz o mundo objetivado nas coisas. A objetiva grava uma natureza histórica aquém dos viventes humanos. E aquém da vida humana, lá está a vida sensível das coisas em sua comunidade material. Ao fotógrafo “não lhe passavam despercebidos uma fila de formas para botas” ou “os pátios parisienses, onde se veem alinhados os carros de mão, do cair da noite ao amanhecer”, tampouco “as mesas ainda postas depois das refeições e as louças por lavar.” (BENJAMIN, 2017, p.63)

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com

Justamente neste ponto Benjamin enrodilha um laço fundamental: foram os instantâneos dos espaços vagos que abriram para a fotografia “o espaço para o *olhar politicamente formado*, um campo onde todas as intimidades cedem o lugar à *iluminação do detalhe*.” (BENJAMIN, 2017, p.64) Contudo tal nó não se isola na obra de Atget: fiel à sua maneira de proceder, Benjamin saqueia esta associação para dela fazer uso enquanto filólogo. Como podemos imaginar, no deslocamento da filologia às insignificâncias – ou seja, ao que margeia e excede o regime signifiante, insinuando seu fora – aquela jamais abre mão de tomar posição, e não seria diferente quanto ao olhar que lhe é próprio. Podemos perceber a formação de tal olhar para o detalhe desde as teias de ornamentos fotografadas por Atget, suportes para todo um arranjo simbólico exemplar de determinadas configurações do governo do imaginário vigentes na Paris *fin-de-siècle*.

Um passo além, observemos até onde alcança a audácia desta escopia. Após o período de 1900, é notável a obsessão pelos pormenores nas imagens legadas pelo fotógrafo. Insatisfeito com a aproximação crua do objeto, passa a fantasiar microscopias do visível mediante a câmera. Mirem cá o detalhe de um dos batentes das portas da igreja de *La Madeleine* forjadas por Henri de Triqueti, grande apreciador das portas do batistério de Ghiberti. Longos que são, em cada batente encontra-se uma série de ramos de videira que se bifurcam. Por uma de suas trilhas, o ramo espirala-se enquanto desdobram-se folhas transversalmente ao seu eixo até encontrar um instável centro de gravitação, onde três frutos – três uvas - restam suspensos por um estame que partira perpendicularmente às circunvalações do ramo. Além disto, ao redor deste ramo inúmeras volutas se desenrolam, enquanto a superfície das folhas tremula suavemente: faz vibrar o canto do bronze. A outra trilha desta bifurcação, segue em direção ao nascimento do ramo superior, o qual desenhará similar trajeto bífido.



La Madeleine (Porte Detail), 1907. Papel: 17.5 cm x 22,1 cm

E assim, em um segmento de nitrato de celulose, limitado por quatro arestas, um pequeno universo simbólico sidera. Pormenores que porventura passaram despercebidos aos esprechadores em trânsito distraído por estas escadas e portas, sem deixar, contudo, de afetá-los. Mas, sem sombra de dúvida, pormenores retidos por alguns olhares capciosos. Se há lugar para esta ponte entre fotografia e filologia⁹, esta suspende-se na comunidade de qualidades destas duas artes do olhar. Por um lado, impunha-se ao operador da câmera uma contemplação intensiva - ao menos nestas películas de pormenores, Atget procurava menos capturar a fugacidade de um acontecimento do que talhar a imagem de um fóssil arquitetônico. Por outro lado, impõe-se aqui ao filólogo a exigência de recompor a totalidade de uma obra da qual é radicalmente estranho. Ler tão pormenorizadamente quanto o fotógrafo. Para ambos é necessário ver ao longe, até onde via Triqueti quando executou a obra, para só então refinar seus afazeres ao fazer do feito contemplado.

⁹ Ponte já indicada, em algum sentido, no discurso do físico Arago na Câmara dos Deputados em defesa da descoberta do daguerreótipo na data de 3 de junho de 1839. Segundo Benjamin, o “discurso aborda, numa ampla perspectiva, o campo das novas técnicas, da astrofísica à filologia: surge, em paralelo com as possibilidades oferecidas à fotografia dos astros, a ideia de fotografar um *corpus* dos hieróglifos egípcios.” Cf. BENJAMIN, 2017, p.55

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com

Não contente com a evidência - e muito menos com a encenação pitoresca da arte do retrato das gerações anteriores da qual desinfeta a atmosfera asfíxiante¹⁰ -, Atget orientou sua obsessão imaginária pela procura de dois pontos de convergência da filologia benjaminiana: o *escondido* e o *desconhecido*. Por um lado, o que se cobre à percepção, a zona onde se morde o pó¹¹; por outro esta penumbrosa região da presença ausente de significação, o ainda não-inteligido – talvez os dois estados de latência do que Benjamin entendia por *insignificâncias*.

Na vertigem imaginária em direção ao mínimo encobrimento, Benjamin descobre um registro no qual pululam as insignificâncias. Esta zona de morada franca seria, no reino da visão, o *inconsciente óptico*, e teríamos de nos valer das artimanhas da técnica – neste caso, da câmera – para sermos iniciados a esta região tão familiar a um fotógrafo como Atget ou Karl Blossfeldt. Fazer a “iniciação no inconsciente óptico” (BENJAMIN, 2017, p.39), isto é, *perceber o que se passa despercebido*. Ir aquém da percepção, e assim mergulhar no Aqueronte do sensível. A anunciada arte do olhar exigida pela filologia encontra no olhar fabricado pela técnica fotográfica uma de suas escolas e através desta formula novos modos de acesso a outros níveis do *reino dos menores* com seus detalhes escondidos e insignificâncias ainda desconhecidas,

mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para habitar os sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, que tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 2017, p.55)

3 Olhar-leitura

Em direção à cumeeira desta reflexão ao redor do olhar em Benjamin, voltemo-nos mais uma vez, consonantes a este aqui e agora da leitura, até alguns detalhes da obra de Paul Klee. Sabe-se o quanto o vínculo entre Klee e

¹⁰ Cf. BENJAMIN, 2017, p.62

¹¹ Cf. BENJAMIN, 2016, p.12

Benjamin já foi citado e recitado em inúmeras obras sob o signo da *Angelus Novus*. De camisetas da cultura *pop* até o *Angel of History* (Anjo da história, 1989) de Anselm Kiefer, nossa audição manifesta sua regressão quando inicia-se a ladainha da tese IX. Aquém desta ladainha, todavia, o anjo foi um tema obsessivo para Klee, encontrando expressão em produções que vão das mais precoces até as mais tardias. Ainda em *Der Held mit dem Flügel* (O herói com a asa, 1905), Klee apresenta o que primeiramente poderíamos interpretar como um anjo castrado de sua inteireza e enraizado ao chão. Sobra-lhe apenas uma asa. Contudo o texto ao canto da página nos indica ser um homem que ao nascer com uma asa ansiou pelo voo, e deparado com seus limites e a frustração, só pode encontrar a queda de Ícaro – a qual lhe rendeu um braço quebrado, agora fixado a uma tala por uma espécie de corda, e uma perna amputada, substituída por um tronco de árvore. Limitado em seus anseios supra celestes, o herói casmurro dá corpo para uma hagiografia às avessas.



O herói com a asa, 1905

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com

No outro extremo, após a consolidação do Terceiro Reich, os anjos retornam obsessivamente na obra de Klee quando no exílio suíço. Era tempo em que Klee já se sabia próximo a morte que viria a tomá-lo em seus braços. Surgem ali anjos esquemáticos, resolvidos por poucos traços, mas produzidos às dezenas. Anjos que são antes signos de anjos, que vão aos poços da forma angelical para recuperar a essência de sua forma. Como uma legião melancólica, estes anjos choram, gritam, são anjos pobres, anjos que cultivam a esperança - ainda a esperança.¹²

Esta nunca deixou de ser a boa nova. No meio do caminho, temos novamente o objeto da ladainha. Em *Angelus Novus* estamos mais uma vez diante de uma aquarela de Klee na qual o anjo graficamente dispõe-se no interior de uma aura flamejante, com dois grandes olhos que parecem visar algo além dos limites do campo. Há algo de inquietante em seu olhar, em sua estranha grandeza e centralidade. Inquietação igualmente aparente aos olhos de Benjamin, bem como acusada por sua pena. Segundo sua alegoria da “imagem de Klee” [*Bild von Klee*], há ali “um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que *olha*. O anjo da história deve ter esse aspecto. Tem os *olhos* esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas” (BENJAMIN, 2016, p.14, grifo nosso). Para este anjo o olhar é fundamental, na medida em que *deve* corresponder à exigência posta à historiografia materialista: o incremento de sua visibilidade [*Anschaulichkeit*]¹³, e para alcançá-la “Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos *olhos*, é para ele uma catástrofe sem fim, que insistentemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés.” (BENJAMIN, 2016, p.14, grifo nosso)

¹² Temas originários dos títulos dado aos desenhos: *Schellen-Engel; Es weint; Vergelisscher Engel; Engel voller Hoffnung; Engel noch hässlich; Engel vom Stern; Engel noch weiblich; Armer Engel.*

¹³ Cf. BENJAMIN, 2018, p.765

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com



Angelus Novus, 1921

Nesta matriz plástica encontramos outra face paradigmática do olhar benjaminiano. Para designá-lo, vale emprestar de Michel Foucault a apropriada designação: o *olhar-leitura* de Paul Klee¹⁴. Olhar no qual sobrevive o antigo regime das assinaturas, no qual a associação entre representação pictural e referência linguística não está desfeita. Para Foucault, do século XV ao XX, ou mais precisamente até a experiência de Paul Klee, uma separação destes polos dentro de uma *episteme* configurou um dos princípios regentes da pintura deste período¹⁵.

É esse princípio cuja soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (...), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas. (FOUCAULT. 2016, p.40)

Diagnóstico concernente não apenas ao *Angelus Novus*, mas a toda uma sorte de obras que evidenciam o limiar da imagem-escrita [*Schriftbild*], conceito

¹⁴ Cf. FOUCAULT, 2016, p.51

¹⁵ Cf. FOUCAULT. 2016, p.39

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG). Brasileiro; residente em Belo Horizonte/MG. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: jvparaujo92@gmail.com

pelo qual a oposição entre olhar e ler de nossa civilização alfabética se vê dissoluta tal qual em um caligrama¹⁶. Refletida no olhar do anjo, a plástica das imagens-escritas contorna a sensibilidade própria a este olhar que busca ler na superfície do mundo, nos seus escombros que restam como rastros, a inalienável história dos sem-nome, soterrada pelas ruínas fáusticas do progresso. Alegoricamente angelical, o historiador materialista seria este que volta seu olhar-leitura ao mundo das coisas desastradamente dispostas diante de si – algo análogas à sua distribuição na cena da *Melancholia I* de Dürer – por uma tempestade soprada ao frenesi circulatório da monstruosa coleção de mercadorias.

No imediato encontro entre forma e conteúdo, este não é apenas o olhar do pintor. Na imagem de Klee, o anjo e seus olhos esbugalhados encarnam o olhar-leitura, assim como toda a reassociação entre legível e visível operada por Benjamin nos dá condições de atestar um genuíno parentesco com o olhar-leitura conceituado por Foucault. O olhar-leitura é o olhar do anjo da história, o olhar de Benjamin, historiador materialista.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BENJAMIN, Walter. A Berlim demoníaca In___: **A hora das crianças: narrativas radiofônicas**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron (alemão), Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

¹⁶ Cf. FOUCAULT. 2016, p.24

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOFFMANN, E.T.A. **A janela da esquina do meu primo**. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

WARBURG, Aby. A ninfa: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg In__ : **A presença do antigo**. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

ZANCHETTA, Ricardo. **Da pintura de Leon Battista Alberti: comentário e tradução do primeiro livro**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, 2014.