



DO INCONSCIENTE ÓTICO AO INCONSCIENTE HISTÓRICO: IMAGEM E FOTOGRAFIA NA TEORIA DA HISTÓRIA DE WALTER BENJAMIN

Manoel Gustavo de Souza Neto*

Maria João Cantinho**

Resumo – O presente texto discorre sobre as mútuas implicações entre as reflexões de Walter Benjamin sobre fotografia e teoria da imagem e seus escritos teóricos sobre a história. Ao longo de sua obra, história e linguagem são temas que oferecem um tipo de corte transversal, um fio que perpassa as reflexões de Benjamin sobre os mais diversos temas. O que pretendemos aqui, no entanto, é indagar a relação entre história e linguagem em si mesma, enfatizando a linguagem visual e a proposta metodológica de uma teoria da história fundada em imagens.

Palavras-chave: História. Fotografia. Teoria. Linguagem. Imagem.

I

Nas *Passagens*, Walter Benjamin (2006, p. 722) destaca "a influência da litografia sobre a literatura panorâmica", ou seja, fala da influência exercida sobre a escrita por uma técnica surgida no âmbito das artes visuais. De modo semelhante, o presente artigo busca realçar a correlação entre a reflexão benjaminiana acerca da fotografia e sua reflexão sobre a escrita da história. Dito de outro modo, trata-se de expor em que medida a teoria da história de Benjamin tem seus fundamentos em reflexões acerca do destino da visualidade.

Ora, a íntima relação estabelecida por Benjamin entre a tarefa do historiador e os problemas decorrentes de se encarar a visualidade simultaneamente como objeto histórico e elemento epistemológico é notável no célebre fragmento das *Passagens* em que o Benjamin (2006, p. 502) historiador afirma: "Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar".

* Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de Didática da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e editor da *Revista de Teoria da História* da UFG. E-mail: manoelgustavont@gmail.com

** Professora auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa (Iade) da Creative University of Lisbon (Portugal). E-mail: mjcantinho@gmail.com

No ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", aquele que é, talvez, o mais célebre de seus escritos e do qual se podem destacar vários elementos de teoria da história – nomeadamente o conceito de *testemunho* –, Benjamin (1996, p. 169) afirma que "o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente", o que nos faz recordar as palavras com que Boris Kossov (2003, p. 26-27) formulou o tema das relações entre fotografia e história:

O mundo tornou-se de certa forma familiar após o surgimento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pelas tradições escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o surgimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, mas de um mundo em detalhe, posto que fragmentária em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade dos homens de diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser conhecidos através da sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado¹.

Além do interesse de Benjamin em estudar as condições históricas que correspondem às modificações na percepção (que, a um só tempo, fundamentam o surgimento da fotografia e decorrem dele), é possível identificar, em seus textos de metodologia da história, a grande influência do cinema. Isso ocorre porque, para ele, fotografia e cinema eram duas práticas conectadas de modo evolutivo², configurando o novo estado das artes visuais. O interesse de

1 - Ainda sobre a popularização da fotografia: "não haviam lentes suficientes, nem câmaras obscuras para a satisfazer o zelo de tantos amadores ementados. Acompanhava-se com um pesar nos olhos o sol que baixava no horizonte, levando consigo a matéria-prima da experiência. Mas, logo nas primeiras horas do dia seguinte, podia ser visto na janela um grande número de experimentadores esforçando-se, com toda espécie de precaução e cuidado, para fixar em uma placa preparada a imagem da clarabóia vizinha, ou a perspectiva de um conjunto de chaminés" (FIGUIER apud BENJAMIN, 2006, p. 719).

2 - Afirmar que há entre fotografia e cinema uma relação evolutiva parece, à primeira vista, contrariar a sensibilidade benjaminiana no tocante ao tempo. Como é sabido de todos os comentadores, em suas reflexões sobre a temporalidade histórica, Benjamin realçava muito mais a ruptura e a descontinuidade do que a evolução. A contradição, no entanto, é apenas aparente e deixa-se elucidar à medida que tomamos o termo evolução em seu sentido, por assim dizer, fraco, ou seja: no contexto da presente argumentação, ele diz respeito tão somente à evolução material das tecnologias da imagem. Está fora do horizonte desta pesquisa qualquer intenção de conferir a Benjamin um pensamento teleologicamente orientado. Trata-se, muito pelo contrário, de destacar o fato de que a evolução das tecnologias da imagem ofereceram a Benjamin justamente os recursos metodológicos que, transportados para a escrita, permitiram a apresentação de uma história descontinua, na qual os nexos evolutivos apresentam-se mais como cisão do que como continuidade.

Benjamin pelo cinema tem a ver com seu interesse pelas condições históricas que tornaram possível não apenas o surgimento da fotografia, mas, principalmente, que esta adentrasse no domínio das artes, tornando possível a fotografos reivindicar o teor artístico de seu trabalho e, posteriormente, fornecer a base técnica de um novo tipo de arte fundada na câmera.

Do ponto de vista da história da arte, portanto, o surgimento e o desenvolvimento da fotografia são abordados por Benjamin de um ponto de vista que articula o desenvolvimento da técnica e a reformulação do cânone estético. Benjamin não aborda a fotografia como um gênero inferior de arte, antes atribui à pintura um novo estatuto à luz da fotografia, nisso seguindo Baudelaire.

São, portanto, ao menos três os aspectos em que o pensamento de Benjamin acerca da fotografia interessa ao historiador: 1. uma estética compreendida como teoria da percepção, que toma por tema a fotografia e o contexto histórico de seu desenvolvimento; 2. as relações epistemológicas entre a fotografia e a metodologia da história, implicadas como são numa articulação entre estética e política; 3. a importância da fotografia para a história da arte, o que implica investigar não apenas as origens históricas da fotografia, mas também seu impacto histórico, ou seja, na nomenclatura benjaminiana: a pré e a pós-história da fotografia.

Em razão dos limites do presente artigo, nos limitaremos aos dois primeiros aspectos.

II

O interesse de Benjamin pela fotografia não tem a ver somente com seu hábito de pensar a modernidade a partir da arte. Ele remonta também, e de modo talvez surpreendente, à sua filosofia da linguagem. Dizemos de modo surpreendente porque a relação entre estética e filosofia da linguagem não é, de modo algum, evidente, tampouco necessária. Em Benjamin, no entanto, essa relação é incontornável. Tanto em sua tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de 1919, quanto em *Origem do drama barroco alemão*, publicado em 1928 – seus dois livros concluídos sobre teoria e história de arte –, a filosofia da linguagem constitui um arcabouço fundamental.

No caso da tese de doutoramento, porque, como relata em carta a Gershon Scholem, é no romantismo alemão que Benjamin encontraria, ainda na juventude, uma concepção da linguagem próxima àquela que estava a desenvolver a partir de motivos teológicos, provenientes da mística judaica. Essa concepção recusa a interpretação de que a linguagem seja um todo arbitrário de signos orientado segundo exigências pragmáticas, caracterizando-a antes como fenômeno originário, mesmo *mágico*, arquetípico em sua negatividade, já que não se deixa determinar e é, portanto, irreduzível a uma abordagem meramente instrumental, que veria na linguagem não mais que um dispositivo mantenedor da comunicação.

Essa concepção instrumental da linguagem Benjamin a denominou burguesa bem antes de seu contato com o marxismo, provavelmente referindo-se àquilo que Nietzsche entendia como o "filisteísmo" da cultura moderna. Esse filisteísmo consiste justamente na habilidade que caracteriza a cultura industrial e sua correlata ideologia do progresso no sentido de instrumentalizar até mesmo os fenômenos mais espirituais, nisso consistindo o princípio de seu tecnicismo.

No que diz respeito ao livro sobre o drama barroco, a vinculação epistemológica entre a filosofia da linguagem e a teoria segundo a qual as diferentes formas artísticas devem ser compreendidas não como gêneros, e sim como ideias, foi destacada por vários comentaristas e é particularmente evidente no caráter "não determinado" da verdade. Esta Benjamin (2011b, p. 26) entende não como um conteúdo positivo qualquer, mas, de igual modo, como uma ideia: ela não pode ser percebida em si mesma, mas tão somente em sua relação com a história, no que consiste sua reformulação da teoria das ideias de Platão.

Benjamin parecia supor duas maneiras opostas, segundo as quais a arte seria encarada de maneira equivocada. Uma seria a vã generalização à qual deveriam se submeter as obras particulares, e a outra corresponderia a uma média feita a partir das características predominantes nas obras de arte, assemelhadas pelos critérios mais arbitrários. Cada um desses equívocos dependeria do método escolhido para a investigação em história da arte: o dedutivo (que parte da generalização) ou o indutivo (que se atém à elaboração de uma média) (BENJAMIN, 2011b, p. 31).

Sendo o domínio da história aquele do particular, e não o do universal, a verdade sobre o que seja uma determinada forma artística deve, segundo Benjamin, ser procurada sempre na obra de arte individual, eliminando assim tanto a indução quanto a dedução, postulando em seus lugares a *monadologia*: princípio leibniziano que Benjamin incorpora no sentido de que todo objeto deve ser visto como totalidade em si mesmo.

O aprofundamento da perspectiva histórica em tais questões dá à ideia sua dimensão de totalidade. A sua estrutura, marcada pela totalidade, em contraste com seu inalienável isolamento, é monadológica. A ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação dos fenômenos como sua interpretação objetiva. [...] o mundo real poderia ser visto como problema, no sentido de que nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo [...]. A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo (BENJAMIN, 2011b, p. 36-37).

Não passa despercebido o fato de que Benjamin estabelece aqui uma relação entre objetividade e *abreviação* (*Verkürzung*). É justamente essa capacidade monadológica, a habilidade

em fazer de um fragmento a miniatura de uma totalidade, o que Benjamin parece ter encontrado na fotografia e, posteriormente, incorporado à sua teoria da história.

Também a linguagem, objeto primordial da filosofia benjaminiana, deve ser tomada como um tipo de totalidade e não como instrumento para comunicação. Na acepção benjaminiana, a linguagem deve ser entendida, aliás, como a totalidade que torna possível a percepção da dialética geral entre o particular e o universal, consistindo assim num *medium*: um *meio* que precede a comunicação e lhe empresta as condições materiais de sua possibilidade. Desse ponto de vista, a comunicação consistiria em apenas uma das capacidades performativas da linguagem. Linguagem e comunicação não coincidem, sendo antes a primeira o suporte da segunda.

Pois é justamente nesse sentido de *medium* que a fotografia participa da filosofia da linguagem de Benjamin – e é nesse ponto que essas duas dimensões se encontram com a teoria da história. Susan Sontag (2004, p. 90-91), que classificou Benjamin como "o mais original e importante crítico da fotografia", referiu-se também à sua sensibilidade surrealista que, segundo ela, seria "a mais profunda de que se tem registro". Foi ela também quem, de modo muito perspicaz, realçou o teor eminentemente surrealista da fotografia, contrariando o lugar-comum segundo o qual a fotografia é uma técnica que produz a mais realista das imagens que podemos ter do mundo. Quando afirma que a fotografia é "a única arte nativamente surreal", Sontag (2004, p. 66) busca, na relação entre a imagem fotográfica e o tempo, um modo de afirmar o caráter eminentemente errático dessa técnica. Com isso, ela toca no cerne da problemática histórica acerca da tensão entre perspectiva e representação. Essa é a problemática mesma acerca do ponto de vista que o presente assume quando mira o passado.

Assim como o colecionador, o fotógrafo é animado por uma paixão que, mesmo quando aparenta ser uma paixão pelo presente, está ligada a um sentido do passado. Mas, enquanto as artes tradicionais da consciência histórica tentam pôr o passado em ordem, distinguindo o inovador do retrógrado, o central do marginal, o relevante do irrelevante ou meramente interessante, a abordagem do fotógrafo – a exemplo do colecionador – é assistemática, a rigor, anti-sistemática (SONTAG, 2004, p. 92).

Não seria o caso aqui de discorrer sobre o tema do colecionismo, ao qual Benjamin dedicou toda uma seção das *Passagens*, na qual o colecionador é apresentado como protótipo do historiador que aborda o passado não apenas *por meio* de imagens, mas imagicamente, ou seja, com um aparato metodológico que funciona de acordo com a lógica imediata e descontínua da imagem fotográfica. Nos limites a que o presente artigo pretende restringir-se, deve ser o bastante destacar, na fina sensibilidade de Susan Sontag (2004), o tema benjaminiano da descontinuidade do real e, em particular, do caráter eminentemente

fragmentário daquela realidade passada que o historiador educado nas "artes tradicionais da consciência histórica" busca reconstituir de modo realista, "tal como ocorreu".

Ao destacar a face surrealista da fotografia, Sontag (2004) chama a atenção justamente para a mudança de perspectiva que a imagem fotográfica impõe à relação presente-passado, nisso articulando muito bem o interesse de Benjamin pelo surrealismo, seu apreço pela fotografia e sua crítica constante do historicismo, cujo pecado metodológico maior seria o viés sistemático e realista com que se pretendia examinar o passado, aquela parte da realidade que menos se presta à sistematização.

Talvez seja pertinente recordar aqui que em seu livro sobre o barroco, no momento em que desenvolve o argumento que propõe a monadologia leibniziana como alternativa à noção de sistema predominante na teoria do conhecimento moderna, Benjamin (2011b, p. 30) refere-se ao mais que famoso mote de Ranke, o nome maior da Escola Histórica alemã e, consequentemente, de todo o historicismo:

Em última análise, a metodologia não pode apresentar-se em termos negativos, como um simples cânone de advertências, guiada apenas pelo receio de insuficiências factuais. Tem antes de partir de considerações mais elevadas que aquela fornecida pelo ponto de vista de um verismo científico. A solução destas questões leva geralmente à reformulação da problemática, formulável em termos de "como se passaram realmente as coisas?", uma pergunta que pode ser colocada, mas não respondida. Só com esta reflexão será possível decidir se a ideia é uma abreviatura (*Abbrévatur*) indesejada, ou se, pelo contrário, fundamenta por meio de sua expressão linguística o verdadeiro conteúdo científico.

Esse trecho se relaciona de perto com o tema atualíssimo do abalo sofrido pela teoria da história, após a chamada "virada linguística", no que diz respeito ao seu estatuto de cientificidade. Nota-se, porém, que o argumento de Benjamin, por mais antirrealista e antissistemático que seja, não coincide com um relativismo exacerbado, temido por historiadores de todas as estirpes e segundo o qual um conhecimento científico do passado seria simplesmente impossível.

É verdade que em Benjamin, à maneira de um Foucault, trata-se mais de dismantelar falsos contextos criados por um ponto de vista historiográfico ingenuamente realista do que tentar forçosamente criar coerência que a realidade, ademais, não possui – principalmente a realidade em sua forma passada. Mas isso não se dá em nome de um relativismo que equipara ciência e arte, história e literatura. Benjamin está antes interessado no "verdadeiro conteúdo científico" de um método que não sucumbe a seu compromisso com o "verismo científico". Num sentido que poderia bem fazer-nos remontar a Vico, Benjamin propõe um método científico que se fia mais na linguagem do que numa noção de sistema que, derivada como é da física newtoniana, não se mostraria fértil para o exame do mundo histórico.

As reflexões de Benjamin sobre a fotografia deram-lhe, portanto, as condições de formular uma teoria da história que toma a imagem como medium da apreensão e da apresentação historiográficas, no mesmo sentido em que anteriormente ele havia tomado a linguagem como medium da percepção e do pensamento em geral³.

A existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios da manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a linguagem sempre pertence, mas a absolutamente tudo. Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, sua participação na linguagem [...]. Não podemos representar para nós mesmos em parte alguma uma total ausência de linguagem (BENJAMIN, 2011a, p. 50-51).

Para Benjamin, linguagem e imagem são duas modalidades de *suporte*: sua precedência em relação à percepção em geral e às estratégias de apresentação do conhecimento histórico, em particular, são os pressupostos que permitiram a Benjamin situar a teoria do conhecimento histórico no âmbito da estética, corrigindo a limitação da teoria kantiana que, fundamentada como pretendia ser na metodologia científica de matriz newtoniana, não podia abarcar o âmbito da experiência histórica de sua apresentação.

Essa concepção da linguagem se expressa na teoria benjaminiana da história, notadamente no modo como nesta a imagem assume papel central, sem que, no entanto, se abduca do trabalho conceitual. Trata-se antes de tornar o trabalho conceitual uma função do trabalho crítico, na medida em que este tem uma tarefa mais ampla: estabelecer o conhecimento histórico por meio de uma imagem, que Benjamin chamará de justamente *dialética*. Essa dialética consiste no fato de que o passado é visto à luz de um contexto específico no presente do historiador. Este, por sua vez, em vez de buscar a neutralidade que, segundo o método historicista, constitui a história como ciência, promove antes a "virada copernicana" segundo a qual o histórico em, seu sentido factualista, abre precedência para a história em seu sentido político. Assim Benjamin inaugura um conceito profundo de historicidade, fiado numa relação de copertencimento entre passado e presente.

3 - Ainda sobre as relações entre fotografia e pensamento, ver este fragmento de Balzac (apud BENJAMIN, 2006, p. 727): "Assim como os corpos se projetam realmente na atmosfera, deixando subsistir nela este espectro apreendido pelo daguerrótipo, que o detém de passagem, também as idéias se imprimem naquilo que podemos chamar de atmosfera do mundo espiritual [...], elas vivem nela *espectralmente* (pois é necessário forjar palavras para exprimir fenômenos inomináveis), e então criaturas dotadas de faculdades raras podem perfeitamente perceber essas formas ou esses traços de idéias". Parece-nos perfeitamente justo afirmar que a habilidade de interpretar a história por meio de imagens consistia numa dessas "habilidades raras" que Benjamin reivindicava a um novo tipo de historiador, do qual ele mesmo pretendia ser o primeiro modelo.

III

É, portanto, do ponto de vista do método que a fotografia influencia a teoria da história de Benjamin: se há algo como um *inconsciente ótico*, que guarda, segundo ele, estreitas relações com o inconsciente pulsional, há também, em estreita relação com ambos, uma espécie de inconsciente histórico, em que se encontra cifrado aquele conhecimento do passado que não encontrou formulação possível, que não encontrou voz no ambiente discursivo de uma história que se expressa na narrativa dos grandes feitos, das grandes figuras, dos "monumentos de cultura". São justamente os "monumentos de barbárie", que Benjamin aponta como o avesso, o lado obscuro do processo civilizatório: aquilo que se encontra sem formulação, encoberto pelo discurso histórico tradicional, fundado na empatia com tudo aquilo que se estabeleceu, que se efetivou ou, nas palavras de Benjamin, com os "vencedores"⁴.

Não seria excessivo, portanto, recorrer ao jargão técnico da fotografia para afirmar que o que Benjamin busca na história é o seu *negativo*. Os resíduos históricos que não foram trazidos à vista pelos processos de elucidação da historiografia tradicional talvez possam vir à tona à medida que o historiador se inspire naquela técnica de elucidação específica que consiste na revelação de filmes fotográficos. Seria o caso de recordar aqui o relativo parentesco entre a noção de elucidação e aquela de revelação, dotada não apenas de um sentido religioso, mas igualmente de um sentido técnico, ligado à produção de fotografias, ao qual alguém recorre quando diz que um filme fotográfico será *revelado*.

Na seção das *Passagens* dedicada à fotografia, há um fragmento que aponta claramente para essa correlação entre o filme e a dimensão negativa da história, que Benjamin (2006, p. 714) procurava realçar em sua reflexão teórica:

Desde o início ter em vista esta idéia e avaliar seu valor construtivo: os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma, como miragens das grandes sínteses que vêm em seguida. Estes universos de realidades devem ser *focalizados* em toda parte. O filme, seu centro.

Ora, a fotografia libera o inconsciente ótico justamente à medida que torna visível uma parte do universo imagético originalmente indisponível para a visão em seu estado natural.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos da sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá

4 - Sobre a influência da fotografia na construção de uma história "vista por baixo" e que leva em conta "as pessoas comuns", focalizando não apenas os grandes eventos e figuras políticas, mas, principalmente, "as experiências das pessoas comuns", ver Burke (2004, p. 15).

um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus instrumentos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, assim como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1996, p. 94).

Também a história, compreendida não apenas como ciência, mas igualmente como rememoração, comporta uma dimensão inconsciente. Desse modo, é possível dizer sobre a história aquilo que Benjamin (1985, p. 94) disse sobre o espaço imagético inaugurado pela fotografia:

[...] a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.

A história compreendida como rememoração implica a face política do conhecimento do passado, já que o historiador que Benjamin tem em mente vê, na injustiça encoberta no passado, o critério seletivo da rememoração, aquilo mesmo que define a prática do historiador como uma atividade elucidativa – essa concepção libera uma história que se encontra indisponível numa narrativa elaborada nos moldes do factualismo, narrativa comprometida com o ideal de progresso, segundo o qual a marcha da história é constante e coerentemente disposta em sentido linear, teleologicamente orientada para o futuro. Ora, esse futuro não é outro senão o de uma sociedade emancipada pelo seu invulgar desenvolvimento técnico.

Pois é justamente num exemplo do desenvolvimento técnico, a capacidade fotográfica de miniaturização, que Benjamin (2006, p. 500) vê um recurso metodológico para a prática historiográfica, sendo este um dos sentidos possíveis para aquele enigmático fragmento em que afirma ser objetivo de sua reflexão sobre o conhecimento histórico "educar o medium criador de imagens". E é altamente instrutivo que, nas *Passagens*, a seção dedicada à fotografia abrigue também trechos referentes ao surgimento das ferrovias. Em ambos os casos, Benjamin se apropria de um símbolos máximos do progresso para, a partir deles, formular uma concepção de história que realça a catástrofe e a descontinuidade, em vez da ordem e da coerência.

Nas palavras de Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 20), que dedicou uma obra aos "itinerários freudianos" presentes na obra benjaminiana, há um

[...] esquema básico do pensamento de Benjamin, que encontramos tanto em sua concepção de conhecimento como em sua concepção de crítica, e que tem como substrato uma concepção de história. É uma história anti-linear, baseada na descontinuidade, na ruptura, na catástrofe, e não na sucessão, simples ou dialética, de fatos ou etapas. Sua essência é o anti-historicismo.

Assim como no caso do tema do colecionismo, está fora do alcance da presente reflexão aprofundar a investigação sobre as possíveis relações entre história e psicanálise. Será útil, no entanto, recordar que o modelo de história apresentado nos parágrafos anteriores desfaz justamente a célebre oposição que o grande historiador Michel de Certeau (2011, p. 73) estabeleceu entre as duas modalidades de conhecimento:

A psicanálise e a historiografia têm duas maneiras diferentes de distribuir o *espaço da memória*; elas pensam de modo diferente a relação do passado com o presente. A primeira reconhece um no outro, enquanto a segunda coloca um *ao lado* do outro. A psicanálise trata essa relação segundo o modelo da imbricação (um no lugar do outro), da repetição (um reproduz o outro sob uma forma diferente). Por sua vez, a historiografia considera essa relação segundo o modelo da sucessividade (um depois do outro).

Ora, o esquema de uma historiografia que enfatiza a sucessividade é o que Benjamin procurou desmobilizar, munindo-se para isso da psicanálise freudiana e da teoria da fotografia. Pode-se dizer que a leitura psicanalizante que Benjamin fez da fotografia permitiu a convergência entre história e psicanálise, na medida em que o conceito de inconsciente ótico tornou possível aquilo que chamamos aqui de inconsciente histórico. O modelo do imbrincamento, que Certeau (2011) atribui à psicanálise, é exatamente aquele que Benjamin elege para a relação entre presente e passado. Apenas esse imbrincamento não é evidente, demandando antes, para sua "revelação", a intervenção do historiador consciente do teor inconsciente da história.

IV

Sabe-se que os historicistas alemães, em sua ferrenha oposição aos pressupostos iluministas, pretendiam construir o exato oposto de uma filosofia da história teleologicamente orientada, atendo-se ao passado em sua autonomia – ou seja, às "coisas como elas de fato ocorreram" – e não a especulações sobre o sentido de uma história supostamente orientada para o futuro. Ao postular, no entanto, que aquilo que se efetiva – ou seja, aquilo que, além de ocorrer, se institui e permanece ao longo da história – é o que de melhor poderia ter sido, o historicismo termina por cunhar uma forma de realismo.

O que a teoria benjaminiana da fotografia aplicada à teoria da história nos ensina é justamente que, no que diz respeito ao passado, assim como no que diz respeito à visualidade, o realismo mais oculta que revela. Em ambas as dimensões, a histórica e a visual, a realidade não está diretamente disponível ao olhar humano, o que vai contra o fetiche documental segundo o qual a verossimilhança da reconstrução do passado se limitaria à fidedignidade das fontes.

O argumento de Benjamin vai na direção daquilo que Peter Burke (2004, p. 16) propôs quando sugeriu que a tradicional noção de *fonte*, tão cara aos historiadores, fosse substituída por aquela de *indício* – e isso justamente quando tentava destacar a importância da imagem em geral e da fotografia em particular para a escrita da história, importância bastante negligenciada, segundo ele.

Benjamin, por sua vez, estava ciente daquilo que se tornou lugar-comum na teoria da história após a chamada virada linguística: em qualquer esforço de reconstrução do passado, são necessários artifícios que tragam à vista aquilo que não está evidente, seja o detalhe de um gesto humano, seja a envergadura política de um acontecimento que, narrado do ponto de vista oficial, oculta aquela sua face que estaria voltada para os vencidos, para aqueles que, dada a sua inscrição na sociedade – à margem desta –, não são contemplados pelo zelo com que, por exemplo, o Estado e as grandes instituições cultivam sua memória na forma de arquivos.

Apenas a explicitação do excedente de historicidade não contemplada pela concepção tradicional de história, realista e elitista, aquilo que chamamos aqui de *inconsciente histórico*, permite ver no progresso a catástrofe e na cultura a barbárie. Consiste nisso, em grande medida, a tarefa do historiador materialista, evocado por Benjamin na segunda de suas *Teses sobre o conceito de história*, aquela em que o filósofo afirma: "foi nos concedida uma frágil força messiânica à qual o passado dirige um apelo" (BENJAMIN, 1996, p. 223). Disso se deduz que o imbrincamento entre passado e presente é, além de estético e linguístico, drasticamente político.

From the optical unconscious to the historical unconscious: photography and theory of history in Walter Benjamin

Abstract – This paper runs on the mutual implications between Walter Benjamin's reflections on photography em theory of image and his theoretical writings on history. Throughout his work history and language are the themes which offers some kind of transversal cut, a wire which cross Benjamin's reflections on the moist various themes. What we aim here, however, is to ask the relation between history and language by itself, emphasizing visual language and the methodological purpose of a theory of history grounded on images.

Keywords: History. Photograph. Theory. Language. Image.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften I-1*. Berlin: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Imprensa Oficial, 2006.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades, 2011a.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CERTEAU, M. de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 2003.
- ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em maio de 2015.
Aprovado em setembro de 2015.