

WALTER BENJAMIN E A FOTOGRAFIA DE FRANZ KAFKA: CONFLUÊNCIAS ESTÉTICO-BIOGRÁFICAS¹

DOI: <https://doi.org/10.29327/210932.10.1-10>

José Ailton Carlos Lima Correia
Universidade Metodista de Piracicaba, Pós-Graduação em Educação, Núcleo de
Cultura, História e Filosofia, São Paulo-Brasil
pr.ailton@hotmail.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-1634-1120>

RESUMO: O ensaio *A pequena história da fotografia* de Walter Benjamin inscreve o singular relato da fotografia de Franz Kafka quando criança. Logo, o objetivo desse artigo é capturar mobilizações importantes de *outros discursos* circulantes por trás da opacidade do interdiscurso dessa imagem, os quais revelam traços marcantes da ideologia da época; sobretudo, pela reconstrução da memória pelo esquecimento. Propõe-se a hipótese que a fotografia de Kafka evidencia o arcabouço teórico do pensamento benjaminiano e sua convergência identitária com o autor de Praga – *o fracasso exemplar* –, o qual foi eleito por Benjamin como o novo narrador moderno. Como método, adotou-se a Análise do Discurso (AD) da matriz francesa, a partir de Michel Pêcheux e os apontamentos de Eni P. Orlandi em diálogo com Roland Barthes e os seus conceitos de *Studium* e *Punctum* em seu livro *A câmara clara*, assim como as análises críticas do próprio Benjamin sobre a fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Benjamin. Fotografia. Kafka. Memória. Discursividade crítica.

WALTER BENJAMIN AND PHOTOGRAPHY BY FRANZ KAFKA AESTHETIC-BIOGRAPHIC CONFLUENCES

ABSTRACT: The essay *The Little History of Photography* by Walter Benjamin inscribes the unique account of photography by Franz Kafka as a child. Therefore, the objective of this article is to capture important mobilizations of other discourses circulating behind the opacity of the interdiscourse of this image, which reveal striking features of the ideology of the time; above all, through the reconstruction of memory through forgetting. The hypothesis is proposed that Kafka's photography evidences the theoretical framework of Benjamin's thought and its identity convergence with the author of Prague – the exemplary failure – who was chosen by Benjamin as the new modern narrator. As a method, we adopt the Discourse Analysis (AD) of the French Matrix, from Michel Pêcheux and the notes of Eni P. Orlandi in dialogue with Roland Barthes and his concepts of *Studium* and *Punctum* in his book *The camera lucida*, as well as Benjamin's own critical analysis of photography.

KEYWORDS: Benjamin. Photography. Kafka. Memory. Critical discourse.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil.

INTRODUÇÃO

A fotografia, dentro de seu campo estético constituído pela *téchne* – termo grego utilizado por Aristóteles para conjugar a habilidade do especialista e o alcance da dimensão epistêmica –, pode se tornar uma promissora dimensão artística pela qual alcançamos plurais representações – *universo simbólico e a memória* – a partir de um complexo jogo entre o que é capturado pela objetiva fotográfica e o que escapa à substancialidade da foto. Nesse entremeio estético, novos sentidos são atravessados pelo “não documental”, ou, pelo “esquecimento do fotografado”; pois sempre escapará imagens de outros discursos ao fotógrafo, os quais estão imbricados em campos de forças ideológicas pela política, cultura, sua constituição histórica, social, e outras vertentes que compõem uma pluri-vidade de sentidos e interpretações. Walter Benjamin (1987), através de seu conceito de “inconsciente ótico”, discute como a fotografia pode proporcionar essa experiência única, no limiar entre o novo e o estranho:

A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço que ele percorre trabalhando conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (BENJAMIN, 1987, p.94)

Nesse sentido, a fotografia pode comportar um jogo de representações *sem fim*, um sempre vir-a-ser em “desvelamento e ocultação”, próprio do caráter da obra de arte, cuja discursividade estética está para além do óbvio-aparente; sobretudo, carregado de uma linguagem singular dentro do campo de interdiscursividade da memória.

Para além de um simples registro documental, a fotografia sempre pretende capturar o instante glorioso do acontecimento, do *factum*, para ingressar no substrato vivo da memória particular e coletiva. Assim sendo, o objetivo principal desse artigo é apreender possíveis “outros discursos que se entrecruzam” na e pela *fotografia de Franz Kafka*, no texto de Benjamin, *A pequena história da fotografia*, do livro *Obras escolhidas I, magia e técnica, arte e política* (1987), os quais podem estar mobilizando o pensamento benjaminiano como: *o Narrador; o conceito de aura; rememoração e redenção; o conceito de história; e, em especial, o reconhecimento de sua própria identidade pela vida e obra de Kafka – o seu fracasso exemplar – pela “doutrina das semelhanças”*.

A hipótese adotada se refere ao fato de que Benjamin se debruça sobre a fotografia de Kafka por identificar *a profunda tristeza perdida no olhar daquela criança*, imóvel em um estúdio fotográfico, o que revela, para Benjamin, a prospecção decadente de um mundo triunfal burguês afundado na confiança da razão instrumental. A criança, quando adulta, usaria esse mesmo olhar, mas com uma distinta compreensão crítica de um *original narrador moderno* para descrever o desmoronamento do mundo capitalista sobre o sujeito social, o qual perderia suas experiências subjetivas e comunicáveis da vida e relações em sociedade (*Erfahrung*), confinado em um *estúdio capitalista* artificializado por padrões e gostos de mercado e consumo.

Acredita-se que Benjamin captura, com a sensibilidade estética que lhe é peculiar, por trás da opacidade do visível, as cadeias de um sistema brutal, do qual, Kafka, quando adulto, sempre escapará e denunciará os abusos do sistema hegemônico pelo *desvio do seu olhar*.

Portanto, para Benjamin, a fotografia de Kafka constitui-se *a imagem precoce do narrador por excelência*. Essas confluências são citadas por Luís Inácio de Oliveira em seu livro *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria de Walter Benjamin* (2008).

Se Benjamin diagnostica o destino da narração na modernidade, ele reconhece em Kafka o narrador moderno por excelência. Não porque Kafka tenha pretendido recompor a restaurar a integridade de uma antiga forma de linguagem já extinta, mas, ao contrário, porque a narrativa assinala, paradoxalmente, a destruição da tradição narrativa e a emergência de uma nova forma de narrativa [...] por isso, a obra de Kafka encontra-se, segundo Benjamin, a um só tempo sob o signo do fracasso e da abertura (OLIVEIRA, 2008, p. 24)

Diante dessas aproximações preliminares entre os autores, e possibilidade de abertura de *outra narrativa*, adota-se como referencial teórico metodológico, para as possíveis interpretações da fotografia de Kafka, a Análise do Discurso de Matriz francesa (AD) de Michel Pêcheux e comentários de Eni P. Orlandi, os quais dialogam com Roland Barthes em seus conceitos *Studium* e *Punctum*, e os pertinentes comentários de Benjamin sobre a História da fotografia e o seu conceito de aura, o qual atravessa toda a sua análise sobre a citada fotografia.

ANÁLISE DO DISCURSO: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Ao final dos anos de 1960, Michel Pêcheux (1938-1983), pesquisador da renomada *École Normale Supérieure* – em Paris – propôs a Teoria da Análise do Discurso (AD) na França. Para que suas proposições fossem bem argumentadas, seus estudos basearam-se nas pesquisas de Canguilhem² e Althusser (conceito ideológico). Ou seja, a discursividade textual de diferentes matrizes, verbais ou não (imagens), têm suas expressões em meio às relações concretas com a vida; está inapelavelmente imbricada em campos de forças ideológicas. Não há neutralidade. Os estudos de Pêcheux revolucionaram a abordagem sobre a *linguagem*, a qual passou a ser compreendida fora do estruturalismo de Saussure³, cujos estudos negam que o sujeito linguístico possa ser enquadrado formalmente por regras da discursividade universal.

O objeto que se instaura na Análise Discursiva (AD) deixa de ser a palavra, a frase, e passa ser o discurso – *o entremeio* –, dentro de sua produção pluridimensional de sentidos, haja vista que o sentido sempre será movente e instável, sempre aberto para novas interpretações.

2 O trabalho teórico de Canguilhem permitiu que o grupo de marxistas liderado por Louis Althusser ultrapassasse aquele tipo de formulação simplista da relação entre as ciências e as condições sociais de produção através de uma aproximação entre a Epistemologia e a História, algo muito problemático para o marxismo francês, pois a Epistemologia era tradicionalmente interpretada como uma ideologia, um idealismo completamente alheio às condições materiais de produção do discurso científico. (Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 4)

3 Ferdinand Saussure define língua por oposição à linguagem e à fala. O conceito de ciência nesse período era marcado pela busca de teorias capazes de explicar qualquer fenômeno de modo universal

A obra *Análise Automática do Discurso* (AAD, 1969, de Michel Pêcheux), bem como a publicação da Revista francesa *Langages*, intervém definitivamente no cenário das Pesquisas sobre a *linguagem*, já que o homem e suas condições de existencialidade social e ideológica é trazido para o centro da discussão. Trata-se do sujeito que interessa à Análise de Discurso (AD): o sujeito do inconsciente, da linguagem, interpelado pela ideologia, assujeitado por outros discursos. Um sujeito descentrado, constituído e atravessado pela linguagem.

A Análise de Discurso francesa (AD) se constitui como uma Disciplina de convergência de três grandes eixos do conhecimento: o materialismo histórico, como uma teoria das formações sociais, o que demarca, então, a sua ideologia; a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação dos discursos; e por fim, a teoria do discurso, como determinação histórica dos processos semânticos. Para a (AD) não existe “um sentido”, mas um “corpo de sentidos”. Ou seja, todo enunciado é plural, e não unívoco e universal.

Para Pêcheux (1988), o sujeito do discurso não tem pertencimento, *ele se constitui pelo esquecimento* daquilo que o determina: significação do fenômeno da interpelação do indivíduo em sujeito do seu próprio discurso. Ele fala a partir de *outros discursos* os quais determinam sua discursividade; *por isso ele se esquece*. Demarca-se, aqui, o conceito de Formação Discursiva (FD) como a relação de enunciados com regularidades, em relação à linguagem, mobilizados em assuntos e posições ideológicas na produção do dizer desse sujeito assujeitado.

O indivíduo é constituído em sujeito pela identificação com uma Formação Discursiva (FD) dominante. Pêcheux (1988) chama esse fenômeno de efeito *Münchhausen*⁴. Aqui no Brasil, a pioneira que se tornou referência na (AD) pelos estudos pêcheuxtianos é Eni P. Orlandi:

Alguns textos de M. Pêcheux – ler o arquivo hoje (1994), Discurso: Estrutura ou acontecimento? (1991), Reflexões para uma teoria geral da ideologia (1995) – foram pontos de partida para que eu elaborasse de forma mais consequente a noção de interpretação. Mais do que isso, a partir dessa noção estabeleci, para a análise do discurso à qual me filio, um quadro de referência teórica em que tanto os procedimentos analíticos como a metodologia de análise sofrem um deslocamento fundamental (ORLANDI, 2007, p. 19)

A grande contribuição de Orlandi, diante dessa estruturação da (AD), pode ser entendida nos dispositivos de análises criados pela autora para construir um *corpus* analítico que são instaurados a partir da diferenciação da *paráfrase* e da *metáfora*. A primeira análise seria o conjunto daqueles elementos linguísticos repetitivos decorrentes da reprodução ideológica; a segunda análise pode ser entendida como transferência da nova constituição do sentido, uma representação do não dito, mas que está presente, *o que implica em*

4 O efeito Münchhausen ao qual Pêcheux se refere, é uma menção ao imortal Barão de Münchhausen, personagem da cultura germânica que se eleva nos ares puxando-se pelos próprios cabelos (PÊCHEUX, 2010, p. 144). Pêcheux ao formular esse efeito, assinala, portanto, a ilusão do sujeito de pensar-se como origem do discurso.

pensar o equívoco, o desvio, o esquecido da historicidade. Aqui está o sentido da interpretação que busca *outros enunciados*.

Nesse sentido, Orlandi (1998) apresenta uma distinção entre a paráfrase (o mesmo) e a polissemia (o diferente). A paráfrase mostra-se como uma produção dos efeitos de sentido na memória do dizer que se prende à Formação Discursiva (FD). Ou seja, um sempre retorno ao já dito pela enunciação de um discurso que está inscrito ideologicamente a outro discurso formativo; esse sujeito não fala de si, pois está assujeitado à ordem da memória discursiva.

Em contrapartida, na polissemia (metáfora) há a possibilidade de outros sentidos, *pelo desvio* (Benjamin). A polissemia é da ordem da ruptura, do deslocamento. É o lugar da possibilidade, o espaço da capacidade inventiva da língua em que o sujeito pode se movimentar com sua inscrição na história, uma vez que o sentido também tem a ver com a historicidade (a memória). O polissêmico abre caminhos, desvela significações não dadas; pois o simbólico, o signo, gera interpretações, oferecendo pistas no intradiscorso que levam o sujeito do discurso para processos de ressignificações, permitindo espaços para a deriva, deslizamentos, para o sentido outro.

Outro ponto que deve ser ressaltado, na perspectiva de trabalho de Orlandi, é que na (AD) não há uma correlação direta entre mundo e linguagem sob o prejuízo da interpretação, até porque o “signo” – Palavra-chave – sofreria do esvaziamento de seu sentido tornando-se simples imagem, desencantado de seus mistérios para se transformar em mera informação. Segundo Orlandi:

Como dissemos, não há relação direta entre mundo e linguagem, entre palavra e coisa. A relação não é direta, mas funciona como se fosse, por causa do imaginário. Ou, como diz Sercovich (1977), a dimensão imaginária de um discurso e sua capacidade para a remissão de forma direta à realidade. Daí seu efeito de evidência, sua ilusão referencial. Por outro lado, a transformação do signo em imagem resulta justamente da perda do seu significado, ou seja, do seu apagamento enquanto unidade cultural ou histórica, o que produz sua “transparência”. Dito de outra forma: se se tira a história, a palavra vira imagem pura. Essa relação com a história mostra a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de constituir prática. No entanto, em seu funcionamento ideológico, as palavras se apresentam com sua transparência que poderíamos atravessar para atingir os “conteúdos” (ORLANDI, 2007, p. 32)

Sob o ângulo discursivo do fotógrafo, pode-se afirmar que, no gesto de fotografar, há uma interpretação do sujeito perante o que se vê. O sujeito se constrói ao mesmo tempo em que (se) significa. Não existem certezas de unidade de sentido, mesmo quando se trata de um registro fotográfico; pois, ao fotografar, se sustenta a ilusão de que a fotografia representa a melhor interpretação, o melhor ângulo daquela imagem (e não uma interpretação, entre outras). Orlandi, sobre a relação linguagem/mundo/referente, afirma: “cabe ao analista (de discurso) procurar apreender a construção discursiva dos referentes” (ORLANDI, 1994, p. 56)

De outra maneira, por mais que em uma fotografia o referente seja presença necessária, ele não é, senão, uma possibilidade de construção no discurso. As imagens, ao serem produzidas pelo fotógrafo e visualizadas pelo público, mobilizam imaginários, memórias do ver e do dizer que funcionam pela lógica do esquecimento.

Assim, compreende-se que há possibilidades interpretativas – *pelo desvio* – na fotografia de Kafka, um *outro discurso*, ou *discursos*, entre a lente fotográfica e o fotografado, precisamente nessa *intersubjetividade da memória*, do que não foi capturado pela visibilidade. Esse dizer, porém, sempre será em parte, marca da incompletude da linguagem e do sujeito.

A FOTOGRAFIA: POR ROLAND BARTHES E WALTER BENJAMIN

Um dos maiores estudiosos sobre o fenômeno fotográfico do séc XX, o crítico e semiólogo Roland Barthes (1915-1980), evidencia em sua capital obra, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, pesquisas sobre a mesma que escapam ao campo da cientificização racional e categórica desse objeto de estudo: “Diríamos que a fotografia é inclassificável. Perguntei-me então a que poderia dever-se essa ordem [...] encontrei o seguinte. O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

A análise da fotografia, do livro *A câmara clara*, foge dos padrões sistemáticos, sem deixar de ser um grande estudo: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador”” (BARTHES, 1984, p. 11). Para além de um texto supostamente poético, *A câmara clara* barthesiana é um mergulho na *discursividade do olhar*, de maneira metodológica. Destarte, o aporte referencial barthesiano abre possibilidades de diálogo com a Análise do Discurso (AD) de matriz francesa para o instigante estudo da fotografia, que é objeto desse artigo; e por não se prenderem a rigidez racional, abrem fendas interpretativas dos *vestígios da memória*, do que foi dito pelo esquecido e que se faz lembrar.

Roland Barthes, nos desdobramentos de seus conceitos e análises filosóficas acerca da fotografia, lança a potente ideia de que grande parte dos “signos fotográficos” presentes, aqueles que estão para além das imagens dadas, é composta por duas perspectivas que ele classificou como *Studium* e *Punctum*. O primeiro termo, *Studium*, remete ao verbo latino *studare*, que poderia ser entendido como um estudo do mundo, de tudo aquilo que nos cerca; enquanto o segundo termo, o *Punctum*, vem do latim *pungere*, de “picar”, “furar”, “perfurar”, assumindo um movimento de agressividade; aquilo que nos fere, nos corta, nos sensibiliza, nos atravessa pelo “signo fotográfico”.

O conceito de *Studium* está no olhar fotográfico que informa ao sujeito observador, o espectador; a fotografia como um campo de estudo, do que se apresenta de forma imediata, aquilo que se apresenta naturalmente ao espírito. Torna, então, a fotografia um verdadeiro terreno do saber e da cultura (ibidem, 1984). Já o conceito de *Punctum* origina-se do “signo fotográfico”, fazendo calar o intelecto do observador e levando-o para

o campo cego, lugar onde se revelam outras comunicações estéticas. Nesse instante, é o corpo da subjetividade que reage – *entrega* – àquilo que lhe é apresentado: “Como espectador, eu só me interessava pela fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (BARTHES, 1984, p. 42).

Dessa forma, o detalhe que “corta” pela captura dos sentidos, pela experiência da memória, estaria mais próximo da ordem do *Punctum*, a qual “rasga” a contemplação passiva com o objeto fotográfico para levar, por fendas estéticas, a outras compreensões. Nesse ponto da Pesquisa, passa-se a considerar *a fotografia de Kafka* dentro do seu contexto de sociedade moderna em diálogo com o pensamento benjaminiano, com o objetivo principal de capturar possíveis imagens perdidas, que provavelmente foram soterradas pela estética oficial, e podem ser reconstruídas pela *rememoração*, as quais nos comunicam em atualidade pela sua *redenção*.

Em seu Ensaio *Pequena história da fotografia*, há fortes indícios que Benjamin esteja se debruçando sobre o seu tão caro “conceito de aura”, que segundo o nosso autor seria: [...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 101). Ou seja, uma aparição em autenticidade única – Tempo de agora, (*Jesztzeit*) – que compõe um signo desvelado pela obra de arte. Será a partir desse “conceito de aura” que Benjamin estabelecerá a periodização da história da fotografia em três fases – *apogeu, declínio e revitalização* –. Assim, o “conceito de aura” será o eixo central no pensamento de Benjamin em relação aos estudos da fotografia.

A primeira fase se refere ao período pré-industrial da fotografia (1839-1875), que segundo Benjamin, é o período que corresponde à plenitude da fotografia, foi o *apogeu* do “conceito de aura”. *Era a fase da daguerreotipia*⁵. As fotografias eram únicas e os fotografados integravam-se ao processo estético por meio da espera resiliente, abrindo oportunidades para a espontaneidade artística. A segunda fase, do *declínio*, período das grandes transformações industriais (1875-1890), assinala a *reprodutibilidade técnica* das imagens pela fotografia, fase da decadência da “aura”. Por último, a terceira fase, que corresponde a *revitalização* da “aura” na fotografia, entre o final do século XIX e XX que, segundo Benjamin, será consolidada pelo fotógrafo Eugène Atget. Esse fotógrafo documentou a cidade de Paris “esvaziada das pessoas”, criando espaços para a *memória* e a *imaginação*. Nessa perspectiva de estratificação de períodos, Benjamin irá privilegiar a primeira fase da estética fotográfica:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem [...] Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança.

5 O daguerreótipo (1839) foi o resultado de intensas pesquisas desenvolvidas em sociedade pelos franceses Niépce e Daguerre, a partir do processo denominado heilografia, criado pelo primeiro. Ao contrário de outros processos concorrentes, **o daguerreótipo era uma imagem única**, sem possibilidade de cópia, por estar gravada numa superfície opaca (uma placa metálica). (discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.16, p.163-190. Grifo nosso).

Mais uma vez existe para isso um equivalente técnico: o continuum absoluto da luz mais clara à sombra mais escura. (BENJAMIN, 1987, p.96-98)

Nesse ponto do trabalho, passa-se a inserir a fotografia de Kafka à crítica filosófica e estética de Benjamin. Adota-se a hipótese que Benjamin está criticando o sistema capitalista dominante da época pelo conceito de *Studium* barthesiano; e pela perspectiva de uma crítica estética, denuncia a perda da *aura* pela fotografia de Kafka (*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*), ao mesmo tempo em que encontra *redenção* pela *rememoração* através do *Punctum* barthesiano.

INTERPRETAÇÕES ESTÉTICAS DA FOTOGRAFIA DE FRANZ KAFKA

Em uma perspectiva de uma crítica filosófica, a fotografia de Kafka, aos seis anos de idade, segundo Benjamin, revela a profunda inquietação do “desajeitado infante fotografado”, o qual grita, através da sutileza de seu desconforto, por estar acossado em meio a uma cenarização para adultos. Como se ele dissesse: esse não é o lugar para crianças! Sua tristeza não é passiva, mas carregada de indignação. Trata-se da assunção do *olhar de desvio* no horizonte da tristeza, pontuando uma resistência combativa, que se desvela para Benjamin na sua interpretação estética da fotografia:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, a modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. (BENJAMIN, 1987, p.98)

Fonte: Bernd Witte (2017)



Parece que Benjamin criou um nexos discursivo entre os “olhos kafkianos” e o contexto de tempo da modernidade capitalista, através daquilo que é “visível” pelo conceito de *Studium* barthesiano, dentro de sua formação discursiva (FD) a qual ele estava filiado; o que incita a reflexão sobre fecundas possibilidades de significações: o chapéu e a vara nas mãos do menino podem representar a educação positivista da época: *a educação para a dominação*. Cronologicamente, podemos inferir o contexto dessa fotografia ao ano de 1889, pois Kafka nasceu em 1883 + 6 anos na foto = 1889.

O cenário externo – *o determinante ideológico sobre o cenário interno* – demarca, nesse ano, um tempo de plena industrialização; é o período da *Belle Époque*, em que todos os países europeus estão eufóricos pela confiança no progresso, ciência e mercado, eixos

temáticos do Capitalismo, já criticados por Marx e Engels na obra *Manifesto Comunista*, de 1848.

Portanto, pelo “olhar barthesiano do *Studium*”, trata-se do tempo de mundo da confiança mórbida e inabalável no sistema capitalista, desenhando a crença da Modernidade honorificada. Entretanto, forças beligerantes estão se alinhando para o conflito trágico da I Guerra Mundial (1914-1918). O menino Kafka mora em Praga, na Áustria-Hungria, um dos principais centros motivadores da I Guerra Mundial. *Não é sem razão que ele está triste!*

Benjamin, em grande medida, de maneira estética, diz que a criança pressente a catástrofe que se abaterá sobre o mundo, como um *Angelus Novus* mirim de Paul Klee: “o anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado, em que nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Trata-se da extrema sensibilidade estética do olhar adulto de Benjamin, pelo olhar infantil de Kafka, cujo alcance pode estar “tocando o inconsciente ótico” da tela do *Angelus Novus* de Paul Klee, entre o “profano e sagrado”: o correlato profano que sopra a tempestade do paraíso, anunciando a catástrofe do progresso, cujo amontado de destruição sobe até o céu. Portanto, como alerta Sérgio Paulo Rouanet, usando a linguagem benjaminiana: “não devemos hesitar em convocar o passado para depor no processo que o futuro move contra o presente” (ROUANET, 1987, p.36).

Fonte: Tela à óleo de Paul Klee (1920)



A tela acima, do *Angelus Novus* (Paul Klee), é carregado de mistérios aterrorizantes, o qual mais parece que não passa de uma figura esquelética, irrelevante ao “olhar adulto” por não aparentar credibilidade, parecendo “rabiscos mal feitos de uma criança” que

tenta desenhar algo assustador. Entretanto, na sociedade, a pressa, ocupações e preocupações “emudecem” as experiências comunicáveis (*Erfahrung*) da iminente percepção de perigo: da vida precária, da contradição, da perda da subjetividade. O anjo só fala às crianças ou àqueles que têm um “olhar infantil”. O olhar de Kafka não está perdido, mas atento aos fatos que brutaliza o humano e se acumula em vida danificada...

À guisa dessas primeiras interpretações estéticas possíveis, construídas a partir dos “olhares” do adulto Benjamin e do menino Kafka, mediante o discurso não verbal provocado pelo “signo fotográfico”, adota-se, a partir desse ponto, a fundamentação do olhar interpretativo pela perspectiva teórica da Análise do Discurso (AD), de linha francesa, e os apontamentos de Eni P. Orlandi em diálogo com os conceitos barthesianos (*Studium e Punctum*), para possibilitar/potencializar novas compreensões estéticas a partir da fotografia de Franz Kafka.

BENJAMIN E KAFKA: SEMELHANÇAS PELO FRACASSO EXEMPLAR

A incompletude do sentido é constitutiva de todo dizer, já que toda enunciação porta sempre um *outro discurso*, “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer” (ORLANDI, 1992, p. 12); um dizer de outro modo que ainda não se materializou, mas que significa quando interpretado, segundo a (AD). Orlandi (1992) traz o credenciamento para a possibilidade de dizer que a imagem (signo) porta os documentos de sentidos; têm fissuras de entradas, portas de emergências que podem transpor para *outros discursos*. Assim, o não verbal (imagem) comunica-se pela linguagem dos signos, da memória discursiva.

Nesse *entremeio* provocado pela intersubjetividade discursiva, pode-se contar com a análise da perspectiva barthesiana do conceito de *Punctum*, o qual abre diálogo com a (AD), a pensar sobre *o não dito* registrado nas fissuras do esquecimento da fotografia kafkiana, interpretada por Benjamin, mas que *inconscientemente apresentam outros discursos fora de sua paráfrase*, de sua formação discursiva (FD). Nessa perspectiva do conceito de *Punctum*, não é mais o olhar que captura a imagem ou o “signo”, mas a metáfora polissêmica que se comunica com o contemplador não passivo, infligindo o trauma pela sensibilização; não é mais a mente que se relaciona com o objeto estético, mas o corpo em todas as suas percepções.

No fim do prefácio à edição brasileira da biografia de Benjamin, de Bernd Witte, a filósofa Márcia Tiburi (2017), num lampejo intuitivo, descreve Benjamin a partir de Kafka:

Assim, entre a vida e a obra de Benjamin, Witte vai costurando com um fio vermelho os olhares, os objetos, as descrições, as impressões, as cartas, os momentos vividos, os livros lidos, as línguas aprendidas, o materialismo histórico, a religião, as preocupações do pai de família **que em tudo se assemelhava a Kafka – sobretudo ao seu fracasso, o todo das ideias de Benjamin** –, como se pudéssemos ver no grande pensador alguém que conhecemos (WITTE, 2017, p. 9. Grifo nosso)

Como ponto de partida, a partir desse olhar distinto de Tiburi, talvez falando de um lugar da inconsciência histórica, atravessado pelo esquecimento, a biografia de Benjamin pode ser conhecida pela própria discursividade histórica da vida de Kafka, “como se pudéssemos ver no grande pensador alguém que conhecemos”, como afirma Tiburi na citação acima.

Como se a fotografia da infância de Kafka estivesse alinhada à fotografia da infância de Benjamin, as quais contam a história das ideias de Benjamin, se materializando na vida e obra literária de Kafka: *Sobre o conceito de história; O narrador; Experiência e pobreza; A doutrina de semelhanças; Pequena história da fotografia...* e outros temas que reforçam um paralelismo vibrante e criativo entre Benjamin e Kafka; em especial, no texto de Benjamin *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Nesse percurso estético, enfatiza-se a hipótese que Benjamin não era apenas um leitor privilegiado de Kafka; sua vida e obra contavam a sua própria história.

Walter Benjamin e Franz Kafka são sujeitos históricos desajeitados, como apátridas por se inconformarem radicalmente com as disfuncionalidades de seu tempo de mundo; preço, talvez, pago por eles pela profundidade da sensibilidade e percepção crítica singulares, adquiridas frente a um mundo em desmoronamento, cuja visibilidade desse ponto cego (*Punctum*), poucos alcançam; pois, em geral, naturaliza-se o mundo organizado e civilizado como satisfatório, do ponto de vista da ciência, mercado e consumo. Benjamin e Kafka são sujeitos inconformados.

Desse modo, esse é o *Punctum* barthesiano que irrompe do encontro de ambos, pela reflexão interpretativa da confluência notável que os une: *o fracasso exemplar*. Em sua correspondência a seu amigo Scholem, Benjamin lança esse “olhar estético cortante” sobre Kafka, a partir de sua Formação Discursiva (FD):

Para fazer justiça à figura de Kafka em toda a sua pureza e peculiar beleza, não se pode perder de vista uma coisa: trata-se da pureza e da beleza de um fracassado. São múltiplas as circunstâncias desse malogro. Poder-se-ia dizer que uma vez seguro do fracasso final, tudo deu certo para ele no caminho, como em sonho. Nada é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso (SCHOLEM, 1993, p. 305)

Nesse sentido, Benjamin estaria indagando como Kafka teria sido capaz de suportar viver em tal atmosfera sufocante do mundo, já pressentida naquela fotografia em meio ao seu esmagamento infantil. Entretanto, aparentemente contraditório, ali já indicaria uma possível resposta: *tamanho tristeza se igualaria a uma grandiosa obra*. Isto só se tornaria perceptível posteriormente. Eis como Benjamin entendeu que o presente, através dos vestígios do passado – *escovando a história a contrapelo* –, pode ligar-se à redenção do futuro, no que até então não havia sido entendido: uma ausência que pode se tornar operativa tanto para o presente quanto para o futuro.

No entanto, é aqui que o “inconsciente ótico” de Benjamin – *seu olhar fotográfico* – opera pelo *desvio* sem que o mesmo perceba, enxergando em Kafka a sua própria *condição ontológica do fracasso*. Não são poucos os relatos da inabilidade recorrente de Benjamin

em relação às questões subjetivas e de ordens práticas de sua existência. Jean Marie Gagnebin, notável estudiosa da vida e da obra de Benjamin, discute sua autodefinição pelo eixo desse “fracasso exemplar” em toda a sua vida, como uma espécie de “aura” de sua autenticidade intelectual:

Fracasso, porque Benjamin nunca ‘obteve êxito’, nem em seus amores, nem em sua carreira profissional, e porque suas obras constituem, de acordo com suas próprias palavras, ‘pequenas vitórias’ e ‘grandes derrotas’; mas fracasso exemplar, porque ele testemunha, de maneira lúcida e cadente, não somente a dificuldade de um intelectual – sobretudo judeu – para sobreviver ao fascismo sem se renegar, como também as insuficiências, ao mesmo tempo práticas e teóricas, do movimento político que teria de resistir o mais eficazmente ao fascismo... (GAGNEBIN, 1993, p. 8)

Um texto de Benjamin, seguramente intrigante, pode fundamentar metodologicamente essa confluência ontológica entre Kafka e Benjamin, notavelmente desajeitados na vida, pelo “olhar estético” em *A doutrina das semelhanças* (1987):

Um olhar lançado à esfera do “semelhante” é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética (BENJAMIN, 1987, p. 108)

Nesse texto, Benjamin assinala a “semelhança para enaltecer a diferenciação”; encontrar a singularidade da própria identidade suscitando o valor da *mimese* – imitação –, a capacidade da faculdade humana de se situar ao todo para o encontro de sua particularidade, de sua autenticidade identitária. Portanto, compreende-se que Benjamin *enxergou a sua diferenciação*, sua força pela fragilidade do fracasso, pela vida e obra de Kafka, pela estética artística de sua fotografia. Este é o *Punctum* barthesiano que “fere” como uma metáfora libertadora.

A seguir, exhibe-se, novamente, a fotografia de Franz Kafka, agora em paralelo com a fotografia de Walter Benjamin na sua infância, demarcando, portanto, uma possível “doutrina das semelhanças” para se desvelar o “espaço de interpretações” na intersubjetividade desse encontro estético entre os autores, como reforça Witte se referindo a Benjamin:

“Já dois anos antes da redação do texto autobiográfico ele empregou frases quase idênticas em uma reflexão sobre uma fotografia de Franz Kafka aos 5 anos de idade. A autocitação não explicitada ao mesmo tempo esconde e revela a identificação de Benjamin com o autor praguense, que, vindo como ele de uma família judia de comerciante encontrou na escrita a força para a evasão de seu meio original. O iniciado percebe que no texto da *Infância berlinense* não trata de assunto privado, mas antes da constituição social do indivíduo-criança no meio judaico grão-burguês antes da virada do século” (WITTE, 2017, p. 12)

Walter Benjamin e seu irmão Georg como alpinos



Fonte: Bernd Witte (2017)

Foto de Franz Kafka aos cinco anos



Fonte: Bernd Witte (2017)

A análise do discurso (AD), que Benjamin faz de sua própria fotografia, é ambivalente à interpretação da fotografia de Kafka, apontada na obra *Infância de Berlim por volta de 1900*:

Para onde quer que eu olhasse, via-me rodeado por quebra-luzes, almofadas e pedestais que cobijavam minha imagem como as sombras do Hades cobijavam o sangue do animal a ser sacrificado. No fim me apresentavam como oferenda a um cenário dos Alpes grosseiramente pintado, e minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho com penacho, punha a sua sombra sobre as nuvens e os cumes congelados da tela. Mas o sorriso angustiado na boca do pequeno alpino não é tão desolador como o olhar que, a partir do rosto infantil, à sombra da palmeira falsa, mergulha em mim. Esta vem de um daqueles ateliês que, com seus banquinhos e tripés, tapeçarias e cavaletes, têm algo de alcova e câmara de tortura. Eu estou ali em pé, com a cabaça descoberta; na minha mão esquerda, um poderoso sombreiro, que deixo cair com a graça estudada. [...] Mas estou desfigurado pela semelhança com tudo aquilo que me circunda aqui. Em vivia como um molusco na concha, no século XIX, que agora está oco diante de mim como uma concha vazia (BENJAMIN, 1994, p.99)

APENAS UM RETRATO

Walter Benjamin, ao aludir tão radicalmente suas análises discursivas (AD), o fez em um campo de formação discursiva (FD). Mesmo sendo o intelectual da envergadura singular que foi, não pôde escapar das armadilhas da linguagem como sujeito influenciado por outros discursos (paráfrases), pois estava inserido no mundo, mergulhado em seu arcabouço teórico, combatendo o positivismo que empobrecia a experiência humana. Benjamin transitou pela análise dos discursos não verbais, entre as metáforas que saltavam aos seus olhos sobre a fotografia de Kafka pelo conceito de aura e vestígio. Pela autenticidade da arte fotográfica, Benjamin acabou redimindo para si, como relíquia, *a memória*, uma devoção de culto artístico.

A fotografia de Kafka, para Benjamin, portava a *memória do esquecimento*, aquilo que não deveria ser pela barbárie anunciada, mas, também, poderia ser desvelado em esperança no futuro, como se Benjamin dissesse: preste atenção nos *vestígios apagados* da História e nos lampejos de sua redenção, que podem irromper a qualquer momento; como um fotógrafo atento que busca ser surpreendido por uma imagem. Ele está atento; desconfia de tudo que é artificial. Ele não tem *estúdio fotográfico*; seu trabalho é na vida, na relação com as pessoas, tentando encontrar o olhar perdido e distinto sobre a vida e mundo como Benjamin e Kafka enxergaram.

Entretanto, o *flash* que disparou o *Punctum* de Barthes foi o inconsciente ótico do olhar de Benjamin sobre a fotografia de Kafka, o qual encontrou a sua autobiografia. Benjamin nãoalaria de si mesmo com tanta honestidade; seria preciso triunfar sobre o seu ser acabrunhado como foi o desajeitado Kafka. Falando de Kafka, ele se enxergou; dizendo de Kafka, ele se reconheceu. Esse é o mérito desses autores pelo *Punctum* estético: ensinar-nos que só podemos nos reconhecer e obter conhecimento na experiência com outro, pela fotografia do semelhante.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. RJ. Ed. Nova Fronteira. 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. 1987.
- BENJAMIN, Walter. **A Infância em Berlim por volta de 1900 In Obras Escolhidas II** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Editora Brasiliense. 1994.
- FONTANARI, R. Como ler imagens? A lição de Roland Barthes. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 144-155, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016122392>.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- OLIVEIRA, Luis Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias**: um ensaio à luz da teoria de Walter Benjamin. São Paulo. Editora EDUC. (2008).
- ORLANDI, Eni P. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. São Paulo, Campinas, Editora Pontes. 2007.
- ORLANDI, Eni P. Ler o Arquivo Hoje. In: ORLANDI, E. **Gestos de Leitura**, Ed. Unicamp, Campinas, 2014.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n.19. Campinas: Unicamp. 1990, p. 7-24.
- PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-1969). In: GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010. p. 59-158.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. Campinas: Pontes, 1988.
- ROUANET, Paulo Sergio. **As Razões do Iluminismo**. SP. Companhia das Letras. 1987.
- SILVA, Jonathan Raphael Bertassi; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal Brasil de Fato. **Significação**. 2009. Nº 31, p. 111-127.
- SCHOLEM, Gerson. **Correspondência (1933-1940)**. São Paulo: Ed. Perspectiva.1993.
- WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**: uma biografia. Tradução de Romero Freitas. BH. Editora Autêntica. 2017.