

Vitor Marcelino*

A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana

Artigo Inédito

Vitor Marcelino

 [0000-0001-8370-8642](https://orcid.org/0000-0001-8370-8642)

The utopia of the monument-book: contamination between photography, cinema, writing, and the press in the Russian avant-garde reverberated in the Benjaminian theory

La utopía del libro-monumento: contaminaciones entre fotografía, cine, escrita y la imprenta en la vanguardia rusa reverberada en la teoría benjaminiana

palavras-chave:

livro fotográfico; vanguarda
russa; sequência

O seguinte artigo busca apresentar um recuo histórico com o intuito de compreender como a tradicional concepção de livro foi reformulada no período de vanguarda, especialmente a russa, a partir da incorporação da fotografia em sua estrutura. Nesse processo, privilegiaremos o estudo sobre as contaminações entre cinema, literatura, revistas e jornais ilustrados, cartazes e design de exposições para que possamos compreender, de modo histórico, o aspecto híbrido dado ao livro fotográfico. Teremos como foco as produções e reflexões teóricas do artista El Lissitzky (1890-1941) e dos cineastas Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948) em aproximação com os escritos do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940).

keywords:

photobooks; Russian avant-
garde; sequence

The following article seeks to present a historical retreat to understand how traditional book design was reformulated in the avant-garde period, especially the Russian one, from the incorporation of photography into its structure. In this process, we will focus on the study of the contamination between cinema, literature, illustrated magazines and newspapers, posters and exhibition design so that we can understand, historically, the hybrid aspect given to the photobook. We will focus on the production and theoretical reflections of the artist El Lissitzky (1890-1941) and the filmmakers Dziga Vertov (1896-1954) and Sergei Eisenstein (1898-1948), approximating them with the writings of the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940).

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.165644



El artículo presenta un regreso histórico con el objetivo de comprender cómo la concepción tradicional de libro ha sido reformulada en el período de la vanguardia, sobretudo la rusa, con la incorporación de la fotografía en su estructura. En ese proceso, se hace hincapié el estudio de las contaminaciones entre el cine, la literatura, revistas y periódicos ilustrados, afiches y diseño de exhibiciones, de modo que sea posible comprender, en una perspectiva histórica, el aspecto híbrido dado al libro fotográfico. Tendremos como enfoque las producciones y reflexiones teóricas del artista El Lissitzky (1890-1941) y de los cineastas Dziga Vertov (1896-1954) y Sergei Eisenstein (1898-1948) en su proximidad con los escritos del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940).

268

Vitor Marcelino

A utopia do livro-monumento

palabras clave:

libro fotográfico; vanguardia
rusa; secuencia

O livro do futuro

O professor, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto El Lissitzky foi um dos principais artistas do governo soviético e um dos principais divulgadores do Construtivismo Russo no ocidente, devido à sua numerosa produção de livros, revistas, cartazes, projetos de arquitetura e *design* de exposições dentro de um abrangente programa estatal de propaganda. Suas propostas, tanto para o campo das exposições como das revistas ilustradas, apresentavam consistentes narrativas com o intuito de divulgar os ideais do governo.

O artista teve contato direto com o cineasta Dziga Vertov, o que resultou em embrenhada influência mútua. As montagens ousadas e curiosas sobreposições colocam Vertov como um dos nomes fundantes do cinema experimental documentário e do chamado “cinema direto”. Voltado para o registro do cotidiano do proletariado russo e para a propaganda do regime, seus filmes também são capazes de traçar incisivas narrativas que influenciaram diretamente Lissitzky.

Sergei Eisenstein foi fundamental para o cinema soviético, não apenas devido a seus reconhecidos títulos, mas também por conta de seus escritos. A produção teórica do cineasta foi capaz de efetivamente produzir uma teoria do cinema que superou debates voltados unicamente a métodos e especificidades da linguagem cinematográfica. E é justamente essa teoria que nos faz melhor compreender o modo como as imagens podem se relacionar e se configurar em narrativas e discursos.

Benjamin foi escolhido para essa empreitada não apenas por ser autor de um estudo fundamental para a fotografia e o cinema, no caso, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Seu contato direto¹ com as experimentações do jornal e do cinema soviéticos nos permite perceber como as imagens podem se mostrar capazes de contar histórias e reforçar discursos, ou de pelo menos sugeri-los. Podemos extrair do pensamento benjaminiano um ponto de reflexão que nos estimula a pensar em uma narrativa com imagens técnicas, dentro de um dos primeiros contextos no qual tanto a fotografia quanto o cinema foram usados para atingir diretamente as massas.

Tal relação com as massas é fundamental no trabalho de Lissitzky. Um olhar retrospectivo para sua obra e escritos nos faz

1. Benjamin conheceu pessoalmente El Lissitzky durante os encontros em torno da revista *G*, editada pelo artista conjuntamente com outros autores da vanguarda alemã. Ver HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience:** Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, p. 134.

perceber que a construção de uma narrativa no espaço expositivo e em publicações de fotografia é patente nessa relação com o grande público. Segundo Benjamin Buchloh,² El Lissitzky e Alexander Rodchenko passam a perceber que uma nova sociedade só será fundada a partir do uso de novos meios. A fotografia e a imprensa, assim como a tipografia e a publicidade, são vistas, nesse sentido, como os sistemas representacionais dessa nova configuração social.

Lissitzky estabelece uma estrutura operativa que procura dar atenção, simultaneamente, às necessidades existentes da massa e às técnicas e padrões disponíveis nos meios de produção artística. Esse seria o caminho para a educação do povo em direção ao comunismo. Segundo Buchloh, o artista estava preocupado em criar condições para a recepção coletiva simultânea, sendo o livro e a exposição peças fundamentais nesse processo. As inovações de El Lissitzky no campo do *design* de publicações se relacionam às montagens, tanto tipográficas quanto imagéticas. Com isso, o artista pretendia que o desenrolar da ação no livro se desse de modo similar ao do cinema, gerando uma Tateabilidade da experiência do leitor ao movê-lo no espaço e no tempo.

É a partir da análise de *Nosso livro*³, texto escrito por Lissitzky em 1926, que o historiador chega a essa conclusão. O artigo evidencia o quanto o artista estava atento às mudanças midiáticas de seu período e faz análises pontuais sobre o papel da comunicação de massa para seu projeto de educação. Façamos um exame mais detido desse escrito.

Nele, El Lissitzky propõe uma recuperação histórica para justificar seu entendimento do livro como a grande arte do futuro. Segundo o artista, a invenção dos tipos móveis de Gutemberg desencadeou uma série de outros eventos que, quando se tornaram plenamente automáticos e com presença recorrente na sociedade, aportaram na invenção da fotografia, indicando um esgotamento do alcance da tipografia. O artista percebe, nesse desenvolvimento dialético, um caminho pelo qual arte e comunicação entram em processo de desmaterialização. A ideia de que o livro tradicional será suplantado, no futuro, por dispositivos sonoros e imagens falantes é defendida. Antes, porém, a fotografia ocupará um espaço essencial nas publicações.⁴

Novas possibilidades técnicas, como a fototipia, tornaram possível a união dos dois principais processos inventivos dos últimos séculos: os tipos móveis e a fotografia. Desse modo, com o passar do

2. BUCHLOH, Benjamin. H. D. From Faktura to Factography. *October*, New York, v. 30, (outono, 1984), pp. 82-119.

3. Texto publicado originalmente em alemão sob o título "Unser Buch" na edição de 1926/1927 do periódico *Gutenberg Jahrbuch*, editado pela Internationale Gutenberg-Gesellschaft, sediada em Mainz, na Alemanha.

4. LISSITZKY, El. *Nosso livro*. In: ARMSTRONG, Helen (org.). *Teoria do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-29.

5. LISSITZKY, El. Nosso livro. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-29.

6. Ibidem, p. 30.

7. Uma versão digitalizada da obra pode ser vista em <https://archive.org/details/lesmurailllesrv00delvuoft/mode/2up>.

8. DUVAL, Alfred apud BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 215.

tempo, uma linguagem universal, com base na fotografia, se imporia. O artista afirma: “Até hoje, não houve nenhum tipo de representação tão plenamente compreensível por todos quanto a fotografia. Assim, nos defrontamos com uma forma do livro na qual a representação é primária e o alfabeto, secundário”⁵.

Começamos a compreender a afirmação de que a fotografia surgiu do esgotamento dos tipos móveis de Gutemberg. Lissitzky defende a existência de dois tipos de escrita: uma que contém um símbolo para cada ideia, o hieróglifo, e outra com símbolos para os sons, ou seja, as letras. Se a estrutura simbólica do hieróglifo é entendida por um chinês, alemão ou americano, ele é capaz de compreender visualmente, sem a pronúncia, qualquer tipo de idioma hieróglifo. Tal linguagem é, portanto, universal em sua potência, diferente das limitações geográficas da escrita em letras. Desse modo, as letras tradicionais se tornariam obsoletas, e os livros, exclusivamente plástico-representacionais. Assim, o livro do futuro será um híbrido e terá um potencial de alcance “a-nacional”, superando, hipoteticamente, as fronteiras geográficas.⁶

Com a Revolução Russa, as gerações formadas por esse tipo de publicação se viram aptas a utilizar essa energia latente para a produção de livros que tinham como um dos objetivos a difusão dos ideais revolucionários de estabelecimento de uma nova sociedade. Um primeiro momento dessa educação para as massas semiletradas se daria com a produção de cartazes que teriam estrutura composicional semelhante à das páginas dos livros revolucionários produzidos. O artista acreditava que o grande livro do futuro seria formado pelos mais marcantes cartazes produzidos no processo revolucionário.

O que Lissitzky parece não saber é que um livro semelhante já havia sido produzido décadas antes e em território fora da Rússia. No ano de 1852, Alfred Duval publica *Les Murailles Revolutionnaires*⁷ com a coleção completa, segundo consta no próprio livro, de cartazes, decretos e boletins produzidos durante as Revoluções de 1848 na França. Walter Benjamin retoma essa publicação e cita a primeira frase de seu prefácio em *Passagens*:

Estas Muralhas Revolucionárias – sob as quais colocamos nosso nome modesto – são uma obra imensa, gigantesca, sobretudo única, e cremos que sem precedentes, na história dos livros. Obra coletiva que tem como autor o senhor Todo o Mundo – meu senhor Omnes, como dizia Lutero.⁸

O prefácio atribui à publicação características como grandeza, ineditismo, relevância histórica e coletividade, qualidades que o próprio El Lissitzky atribuía a seu projeto de livro.

Voltando ao escrito soviético, El Lissitzky defende que, com todo o desenvolvimento técnico da época, o livro assumiria um novo papel social e estético enquanto obra de arte diferente da tradicional, algo percebido pelo artista em 1926. A Revolução, afirma Lissitzky, “[...] levou a cabo uma enorme tarefa educativa e propagandista. O livro tradicional foi desmontado em página isoladas, ampliado cem vezes, colorido com tons intensos e levado para a rua como cartaz.”⁹ Para o artista, a eficácia comunicativa da pintura de cavaletes foi desbancada pelo o triunfo do cinema e das revistas ilustradas.

Esperando que a estrutura tradicional do livro (com capa, sobrecapa, lombada e páginas) exploda em seus limites, Lissitzky afirma:

O livro está se tornando a obra de arte mais monumental: já não mais se trata de algo acariciado apenas pelas mãos de poucos bibliófilos, mas, pelo contrário, está sendo agarrado por centenas de milhares de pessoas [...]. Nós, contudo, ficaremos satisfeitos se o novo livro refletir a forma da evolução lírica e épica dos tempos atuais.¹⁰

É a partir dessa linha de pensamento que Buchloh defende sua teoria de que o livro, no que se refere a determinada construção narrativa, é base para um pensamento que se expande em direção às exposições voltadas para o grande público. Esse pensamento, entretanto, não é linear, como se as reflexões sobre a criação do novo livro gerassem as exposições. Em seu texto, Lissitzky mostra não acreditar em um aspecto evolutivo da arte, mas sim em um esgotamento de possibilidades técnicas e artísticas marcadas por seus usos expressivos na sociedade.

Importante ressaltar que, nesse pensamento experimental da configuração do novo livro, El Lissitzky nunca abandonou seus projetos expográficos. O artista jamais acreditou ter esgotado a linguagem do livro, muito menos a da exposição. As inovações propostas por Lissitzky no campo editorial foram concomitantes às da expografia. Essas duas áreas de atuação se retroalimentarão e se desenvolverão conjuntamente. Assim, o *design* de livros e o de exposição caminharam juntos até quando a realização de exposições não foi mais possível, devido ao agravamento do estado de saúde de El Lissitzky e às intenções do governo stalinista, que passa a considerar as publicação de revistas mais eficiente para seu objetivo de divulgar suas conquistas para um grande público

9. LISSITZKY, EL. Nosso livro. In: ARMSTRONG, Helen [org.]. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 32.

10. Ibidem, p. 36.

11. Tais relações já foram exploradas pontualmente em MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 35, pp. 114-125, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/12872/11441>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

12. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 27.

13. Ibidem, p. 28.

14. Ibidem, p. 28.

estrangeiro, camuflando os atos de barbaridade do governo. A partir do início dos anos 1930, Lissitzky já não produzia exposições e livros, e seu pensamento expositivo foi transferido para a revista soviética *URSS em Construção* (*SSSR na Stroiike*). Se é do livro que surgem as concepções paradigmáticas dos projetos expositivos de El Lissitzky, é da exposição que vêm as construções narrativas da revista.¹¹

No mesmo ano de 1926 em que El Lissitzky escreve seu texto, Benjamin também conclui seu livro *Rua de mão única*, que será publicado dois anos depois. Dentre os inúmeros textos que o compõem, “Guarda-livros juramentado” traz algumas semelhanças com o que Lissitzky pontua em *Nosso livro*.

Benjamin compreende que o livro, da maneira tradicional em que se configura, caminha para o seu fim. Uma publicação central que demarca essa mudança é *Coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, publicado no ano de 1897, dado o uso inédito da tipografia, que, para Benjamin, vem de uma influência das “[...] tensões gráficas do reclame na configuração da escrita”¹².

Para o filósofo, a escrita foi arrastada de sua condição autônoma do livro tradicional e levada às ruas através dos cartazes publicitários e, assim, submetida às mais adversas condições da economia.

Essa é a rigorosa escola de sua nova forma [da escrita]. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acalmar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão.¹³

Assim, a escrita se consolida em uma nova verticalidade “ditatorial”, promovida pela publicidade e também pelo cinema, colocando o leitor em uma situação de opressão:

E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretensão espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.¹⁴

Entretanto, Benjamin compreende que essa situação está caminhando para uma nova condição, pois acredita que a escrita apropriar-se-á dos meios desse novo domínio gráfico, atingindo o “seu teor adequado” a partir da configuração de uma “excêntrica

figuralidade” voltada ao internacionalismo da comunicação. Assim, uma “escrita-imagem” será fundada e exigirá dos poetas a exploração desse novo domínio. Benjamin defende a ideia de que, com o uso dessa “escrita conversível internacional”, os poetas “renovarão sua autoridade na vida dos povos”¹⁵.

Podemos perceber os pontos de semelhança entre os dois escritos, como a proximidade do livro com os cartazes, a construção de um novo código universal pautado na conjunção entre palavra e imagem e na forte presença da rua nesse processo, com o intuito de transformação política. Uma questão apontada por Benjamin que Lissitzky não menciona diretamente é a imperiosidade da vertical. Entretanto, não podemos esquecer que a verticalidade é fundamental nos cartazes de rua. O que diferencia as visões do novo livro dá-se no futuro. Lissitzky parece acreditar firmemente que o novo livro está prestes a surgir, já Benjamin o vê a uma distância consideravelmente maior. Se Lissitzky está contaminado pelo furor revolucionário, e Benjamin se vê descrente diante da dominação capitalista na República de Weimar, não podemos deixar de ver uma forte utopia em ambos os projetos.

A fotografia como contadora de histórias

O interesse de Walter Benjamin pela produção cinematográfica soviética se torna mais efetivo com a sua viagem a Moscou, que ocorreu no fim de 1926 e início de 1927, e é reforçado pela quantidade expressiva de filmes russos que eram exibidos em Berlim. Tal interesse é demonstrado no destaque que o filósofo dá à cinematografia soviética, especialmente aos filmes de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”¹⁶, com primeira versão concluída em 1934.

Buscando compreender o contexto no qual Benjamin escreveu o texto, o pesquisador alemão Detlev Schöttker¹⁷ nos lembra de que, nos anos 1920, a fotografia e o cinema não eram apenas bem-sucedidos como altamente influentes. Com a recente possibilidade de imprimir fotografias, o jornalismo ganhou um forte impulso, sem contar os inúmeros dispositivos e exposições que foram apresentados na Alemanha no período. O pesquisador ainda afirma que as revistas ilustradas da época não eram voltadas apenas para o entretenimento,

15. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 28.

16. Até o final deste artigo, o texto será referido como “A obra de arte”. [N.A.]

17. SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 43-171.

18. As traduções para o português dos títulos mencionados neste parágrafo são todas de minha autoria. [N.A.]

mas eram periódicos sofisticados e que contavam com a publicação de textos teóricos de fôlego, como alguns de Benjamin. Schöttker também destaca que, na década de 1920, foram publicados livros fotográficos de sucesso, como *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* [O mundo é belo: cem imagens fotográficas], de Albert Renger-Patzsch, de 1928;¹⁸ *Antlizer der Zeit: Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts* [Retrato de nosso tempo: sessenta retratos de alemães do século XX], de August Sander, de 1929; *Urformen der Kunst* [Formas artísticas na natureza], de Karl Blossfeldt, de 1928; e *Atget: Photographe de Paris* [Atget: fotógrafo de Paris], de Eugène Atget, de 1929. São justamente esses os livros que Benjamin analisa em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, que também será analisado posteriormente neste artigo.

Com o objetivo de fazer com que seu ensaio “A obra de arte” tivesse repercussão na URSS, Benjamin tentou sua publicação em duas revistas distintas: em 1935, na *Internationale Literatur / Deutsche Blätter*, e, no ano seguinte, na revista *Das Wort*, ambas baseadas em Moscou. O ensaio foi recusado nas duas tentativas. Em 1936, Benjamin finalmente consegue publicar sua primeira versão, em francês, no quinto número da revista alemã *Zeitschrift für Sozialforschung*, do Instituto de Pesquisa Social, então sediado em Nova York, sob a organização de Max Horkheimer.

No texto, as relações entre fotografia e cinema tornam-se mais claras depois que o filósofo passa por sua tese de destruição da aura. Após enfrentar sua última trincheira, o retrato, a aura já não surge nas fotografias da Paris deserta de Eugène Atget, entendidas como os primeiros registros nos quais o valor de exposição supera, de modo inédito, o valor de culto, dada a ausência de pessoas. Para Benjamin, Atget “[...] fotografava essas ruas como se fossem cenas de crimes, que são desertas e fotografadas por causa dos indícios que se pretende encontrar. Com Atget as fotografias começam a se tornar testemunhos do processo histórico. Isso lhes confere um significado político oculto”¹⁹.

Benjamin continua:

Elas [as fotografias de Atget] exigem um determinado tipo de recepção, não sendo mais adequadas a uma contemplação descomprometida. Perturbam o espectador, o qual percebe que deve procurar um determinado caminho para alcançá-las. As revistas ilustradas também começam a apontar-lhes caminhos, corretos ou falsos, pouco importa. Nelas, pela primeira vez, as legendas se tornam obrigatórias. Evidentemente, as legendas

19. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 19.

desempenham nessas fotografias um papel muito diferente daquele dos títulos de pinturas. As orientações recebidas pelos espectadores nas legendas das fotos em revistas ilustradas vão se tornar ainda mais precisas e imperiosas no cinema, no qual a compreensão de cada uma das imagens isolada depende da sequência das imagens anteriores.²⁰

Aqui vemos uma reverberação, mesmo que mínima, de seu “Guarda-livros juramentado” no que se refere à construção, em um primeiro estágio, de uma “escrita-imagem”. Nesse processo, Benjamin percebe que a fotografia impressa passa a integrar uma dinâmica na qual a contemplação óptica já não é mais capaz de configurar as relações entre o público e a imagem vista. Perturbado com as imagens, o espectador vai atrás de pistas indiciais na própria fotografia, permitindo que ali seja recuperada uma história. A partir de sua presença nas revistas ilustradas, a fotografia passa a se desligar de uma visualidade mais autônoma e a ter uma função mais tátil e pedagógica. Na imprensa, a fotografia necessita, antes de tudo, ser compreendida como uma história a ser contada para que assim faça sentido para as massas. E é a presença da legenda que conduz a esse caminho. Essa forma de contar histórias, independentemente de serem “corretas ou falsas”, gerará, segundo Benjamin, a narrativa cinematográfica, na qual as imagens não são mais contempladas, mas sim compreendidas em sequência.

Para Benjamin, a legenda é uma questão importante nesse processo, mas ele procura também retomar práticas mais antigas. Em uma nota da última versão de “A obra de arte”, temos uma análise constitutiva do cinema a partir da tese de que “[...] toda forma madura de arte encontra-se na intersecção de três linhas evolutivas”²¹. A primeira delas diz respeito à elaboração prévia da técnica, que, no caso do cinema, é a sequencialidade rápida das imagens, exemplificada por “[...] livrinhos de fotos, cujas imagens rapidamente viradas sobre a pressão do polegar mostravam ao espectador uma luta de boxe ou uma partida de tênis” ou por máquinas “[...] na qual se via uma sequência de imagens ao se acionar uma manivela”.²²

A segunda linha afirma que formas maduras de arte produzem facilmente efeitos que foram dificilmente alcançados por formas anteriores. Nesse caso, Benjamin cita, sem dar exemplos mais concretos, que o movimento que os dadaístas provocaram no público foi facilmente alcançado por Charles Chaplin. A última linha evolutiva

20. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 20.

21. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41.

22. Ibidem, p. 41.

23. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41.

24. Ibidem, p. 31.

refere-se às transformações sociais anteriores que também alteraram, de modo imperceptível, a recepção do público. Nesse caso, Benjamin cita o *Kaiserpanorama* [Panorama Imperial], em Berlim, espaço onde o público via, em estereoscópios individuais, o sequenciamento rápido de imagens. Benjamin afirma que o Panorama Imperial proporcionou uma experiência semelhante à do cinema, mas com uma diferença significativa. No primeiro, a experiência era individual, enquanto, no cinema, era fortemente coletiva. O filósofo percebe que essa experiência individualizada era tão acentuada que surgiu nela um resquício da experiência da aura, pois “[...] encontramos o mesmo fervor com que antigamente sacerdotes contemplavam as imagens divinas em suas celas”²³.

Com a experiência do cinema, o filósofo compreende que a sequencialidade é percebida pelo público de modo tátil, pois atinge diretamente o espectador com uma imagem atrás da outra, criando choques sucessivos. “Mal uma imagem é percebida, já se altera; não pode ser fixada”²⁴.

Parte considerável de “A obra de arte” refere-se à recepção coletiva do cinema. Benjamin discorre sobre as especificidades da linguagem cinematográfica destacando o modo inédito e cirúrgico com que o cinema penetra a realidade. Ao destacar as possibilidades tanto da própria câmera cinematográfica quanto da montagem, o filósofo analisa seu caráter operativo, ou seja, sua capacidade de alterar efetivamente as condições sociais do contexto no qual o filme está inserido. Ao analisar os escritos de Benjamin, também conseguimos ver nítidas semelhanças com os textos dos cineastas Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, que, por sua vez, fazem-nos entrever o modo como possivelmente El Lissitzky percebia o aspecto cinematográfico em seus livros.

A sequência e a montagem como veículos de uma nova percepção do mundo

No ano de 1919, Vertov trabalhou como correspondente de guerra fazendo alguns documentários, os *Kino-Pravda* [cinema-verdade]. Em 1922, é criado o *Conselho dos Três*, formado pelo diretor e cinegrafista Vertov, a montadora Elizaveta Svilova, sua colaboradora

longeva e esposa, e Mikhail Kaufman, irmão de Vertov, também cinegrafista.

Segundo a historiadora Annette Michelson,²⁵ uma das principais concepções do grupo era que a câmera era capaz de criar possibilidades novas, como a câmera lenta, que apontavam para a constatação de determinada verdade imperceptível à visão natural do olho humano. Desse modo, o papel do cinema seria a captura do mundo real, sem ilusionismos de ordem teatral ou literária, por meio da mobilização da câmera, o “olho perfeito”, no lugar do olho humano, o “imperfeito”. O cinema apresenta-se, portanto, como agente da perfectibilidade humana, fundado na crença na transformação social como meio para a transformação da consciência e para o acesso a um certo “mundo da verdade nua”.

No texto “NÓS: Variação de um manifesto”, de 1922, percebemos importantes questões que orientam o trabalho dos três produtores, autodenominados *kinoks* (ao invés de “cineastas”, “esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias”²⁶). No início do manifesto, já se aponta uma posição de ataque aos filmes russo-alemães de vertente psicológica, vistos como absurdos e mortalmente perigosos. Em uma exaltação do aparato cinematográfico, os *kinoks* percebem o futuro do cinema a partir da negação desse presente nocivo e da busca pela construção de um ritmo próprio. Assim, a noção de intervalo é fundamental: “Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético”²⁷. É na configuração desses intervalos em sequências (denominadas “frases” pelos autores) que surge o ritmo dos filmes, a partir da junção de progressões e quedas do movimento, capazes de manipular o tempo, gerando novas percepções.

Já na “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”, um tom mais incisivo passa a ser adotado. A câmera é apresentada como “Cine-Olho”, um complexo dispositivo capaz de explorar o caos dos fenômenos visuais:

[...] o Cine-Olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de

25. MICHELSON, Annette. Introduction. In: VERTOV, Dziga. **Kino-Eye: the writings** of Dziga Vertov. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1983, p. XXV.

26. VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 201.

27. Ibidem, p. 203.

coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada.²⁸

À título de comparação, vejamos algumas semelhanças entre essas reflexões dos *kinoks* com “A obra de arte”, escrito por Benjamin 12 anos depois. Um primeiro paralelo que podemos fazer é referente ao aspecto perfectível do cinema. Entretanto, ambos os escritos parecem divergir sobre essa questão. Se, para Benjamin, a possibilidade de perfeição do cinema está em sua montagem, para os *kinoks*, tal possibilidade encontra-se na própria câmera. Vertov entende que o Cine-Olho percebe os fenômenos visuais “cada vez melhor”. Benjamin também destaca essa possibilidade com os primeiros planos e a câmera lenta de modo semelhante aos russos:

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um **campo de ação** [*Spielraum*] enorme e insuspeitável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido, “que não aparece como retardamento de movimentos rápidos, mas como movimentos deslizantes, oscilantes, sublimes”.²⁹

A montagem e seu rápido sequenciamento de décimos de segundo rompe com esse mundo “prisional” e cria novas experiências a partir dos destroços dessa explosão. Nesse contexto, não apenas a percepção espacial e cinética do mundo se altera radicalmente, como também sua própria configuração material. O que Benjamin entende como a descoberta do desconhecido no conhecido, Vertov entende como o acesso ao mundo da verdade.

Desse modo, vemos como o cinema adquire um uso político no pensamento benjaminiano a partir de sua compreensão como espaço de liberdade voltado às massas. A historiadora Miriam Bratu Hansen³⁰ traz importantes reflexões que nos ajudam a compreender melhor como Benjamin percebe essa questão.

Hansen concebe a visão de Benjamin do cinema como equilíbrio

28. VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 205-6.

29. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 29-30. Grifo nosso.

30. HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, pp. 73-204.

entre ser humano e aparato tecnológico, cuja função é, antes de tudo, de ordem cognitiva e pedagógica. A autora destaca o modo como o filósofo percebe o monumentalismo do fascismo e a glorificação da guerra como culminação política da tradição do esteticismo. Nesse contexto, a crise da arte faz parte da crise da política, causando uma crise na percepção. Com o cinema, faz-se surgir uma nova percepção espaço-corporal, criando condições para que as experiências individuais, que haviam sido colocadas em xeque, projetem-se em um sujeito coletivo.

O cinema passa a ser percebido como invasão dinâmica do “corpo-espaço” pela “imagem-espaço”, lugar de possibilidade para que os novos meios tecnológicos reativem antigos potenciais da percepção e imaginação. Assim, os seres humanos são habilitados a se engajarem produtivamente aos níveis coletivos e sensoriais em um esforço benjaminiano de reimaginar a experiência, termo importante para sua filosofia,³¹ sob as condições de uma cultura mediada pela tecnologia. Ao buscar reconceituar a noção de experiência na modernidade, Hansen defende que Benjamin coloca em xeque a aura genuína, comprometida pelas simulações da indústria e do fascismo, e reimagina a experiência como forma secularizada, coletiva e tecnologicamente mediada.

Passa a ser importante o conceito de *Spiel*, que surge a partir da segunda versão do ensaio, pois é nela que se efetiva uma experiência individual ampliada à coletividade. *Spiel* – conceito relacionado não apenas a “jogo” e “brincadeira”, mas também a “performance” e “aposta” – é o termo que permite a Benjamin imaginar uma estética alternativa para a modernidade: a experiência coletiva. Uma estética que permite contrariar, no nível do sentido da percepção, as consequências políticas de uma recepção falida da tecnologia. É uma espécie de “osmose do outro”, na qual se incorpora a repetição da brincadeira a funções terapêuticas e pedagógicas que transformam a experiência em hábito, possibilitando momentos de liberdade, em oposição ao trabalho.

Miriam Hansen compreende que Benjamin traça uma linha de mudança na arte ao contrapor não os conceitos de aura e de massa, mas sim, e de maneira dialética, os conceitos de aparência e *spiel*. Segundo o filósofo, a noção de aparência na arte vinha paulatinamente perdendo espaço para o jogo até chegar no cinema, no qual o jogo se assume em totalidade.

Para Márcio Seligmann-Silva, Benjamin compreende que aparência é o mais abstrato e antigo dos esquemas mágicos da primeira

31. Para melhor compreender o conceito de experiência em Benjamin, cf. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 114-119.

32. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, jan./jun. 2016, p. 72. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20860>>. Acesso em: 4 de março de 2019.

33. EISENSTEIN, Sergei. A dramaturgia da forma do filme. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002, pp. 49-71.

34. EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 61-121.

técnica (aquela que se liga diretamente ao ser humano). E o *spiel* surge de um reservatório inesgotável de todos os experimentos da segunda tecnologia, aquela que já se desvincula de um contato humano direto. *Spiel* configura-se como repetição da experiência, e o cinema, como forma técnica para que isso ocorra. Assim surge o *Spielraum* como o vasto e insuspeito "campo de ação" do cinema, capaz de oferecer ao ser humano uma matriz sensório-perceptiva que compreende e reconcebe o ambiente em torno do modo de jogo. A *Spielraum* não visa ao domínio da natureza, mas a *jogar* com ela. O jogo aproxima, mas mantém a distância; é um treino em direção à natureza que se realiza de forma emancipadora.³²

Assim, passamos a perceber de modo mais claro como o cinema se configura como um novo espaço de uma experiência moderna e mediada tecnicamente. Saindo da ideia de contemplação da fotografia, que toma como base uma relação mais tradicional e passiva com seu público, Walter Benjamin coloca a legenda como substancial para a transformação que desembocará no cinema de cunho revolucionário e suas possibilidades emancipadoras de contar histórias ou traçar caminhos voltados para as massas.

Para que possamos refletir de maneira mais efetiva sobre a noção de "compreender as imagens em sequência" que Benjamin defendia para o cinema, recorramos aos escritos de Sergei Eisenstein.

Em 1929, o cineasta foi convidado por El Lissitzky e pela historiadora da arte Sophie Küppers, esposa e parceira fundamental do trabalho deste, para ministrar uma conferência na abertura da exposição *Film und Foto*, ocorrida entre 18 de maio e 7 de julho na cidade de Stuttgart, Alemanha. Entretanto, devido às alterações impostas por Stalin a seu filme *A linha geral*, Eisenstein não conseguiu apresentar a palestra e, por isso, não concluiu o texto. Em dezembro de 1930, uma nova versão do escrito, sob o título "A dramaturgia da forma do filme", foi finalmente publicada. O texto contou com algumas traduções, alterações e desmembramentos. No Brasil, é possível encontra-lo no livro *A forma do filme*.³³ Mas é no trabalho do historiador François Albera que temos uma minuciosa reconstrução do texto, que recebeu o título de "Stuttgart"³⁴, a partir de traduções, versões e de manuscritos de Eisenstein.

El Lissitzky foi o responsável pelo projeto expográfico do Pavilhão Soviético da *Film und Photo*, que contou com a seleção de

imagens feitas por Küppers e pelo próprio artista. Para a expografia, Lissitzky optou por excluir textos, a fim de criar um impacto visual mais efetivo, e desenhou a estrutura arquitetônica da sala.³⁵ A sala soviética apresentou obras de fotógrafos profissionais, amadores e de imprensa, além de pôsteres e fotogramas ampliados de filmes de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Mikhail Kaufman e Esther Schub. Um desses fotogramas era justamente de *A greve geral* e revelava o modo como as sequências, montagens e repetições eram organizadas no filme. No mesmo espaço expositivo, Lissitzky criou caixas equipadas com projetores que exibiam trechos dos filmes sobre uma placa de vidro polido. Era esse dispositivo expográfico que Eisenstein levou em consideração para escrever o texto de sua conferência.³⁶

Nele, o cineasta apresenta uma de suas principais reflexões teóricas: a concepção de que o princípio fundamental do cinema, assim como de toda linguagem artística, é o conflito. Sob uma perspectiva dialética, Eisenstein defende a ideia de que a “[...] a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra”³⁷. O elementar do cinema é, portanto, a imobilidade do quadro (ou fotograma) que, ao se sobrepor (e não se justapor) a outra imobilidade, engendra “um conceito de mobilidade”. Eisenstein continua:

A não-congruência entre os contornos da primeira imagem impressa na memória e os da segunda imagem, que deve ser percebida em seguida – o conflito entre as duas –, cria o sentimento de movimento, o conceito do desenrolar de um movimento. O grau de não-congruência condiciona a intensidade da impressão, condiciona a tensão, que se torna elemento efetivo do ritmo propriamente dito, em conjunção com a que sucede.³⁸

O confronto se dá, portanto na percepção do público, que faz associações encadeadas em situações que configuram distintos movimentos de tensão. Quanto maior as incongruências entre os fotogramas, maior a tensão associativa entre eles. Dessa maneira, imobilidades distintas se sobrepõem, gerando não a soma de sentidos, mas o surgimento de novos significados, que afloram na percepção do público a partir do conflito. Esse processo foi chamado por Eisenstein de “cinema intelectual”, um processo que se assemelha, em determinada medida, aos “choques sucessivos” apresentados por Benjamin em “A obra de arte”.

No texto, o cineasta também reflete sobre a noção de intervalo

35. RIBALTA, Jorge (org).

Public Photographic Spaces: exhibitions of propaganda from PRESSA to The Family of Man. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009, p. 18.

36. ALBERA, François.

Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 36.

37. EISENSTEIN, Sergei.

Stuttgart. In *ibidem*, p. 85.

38. *Ibidem*, p. 86.

no cinema. Para François Albera, Eisenstein vai além de Vertov ao nomear os intervalos e dar-lhes lugar na dialética do filme, ou seja, dar aos intervalos o “lugar da explosão”³⁹.

Para esclarecer esta noção de explosão, Eisenstein recorre à hieroglífica japonesa. O cineasta nos explica que, nessa linguagem, “[...] dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um novo conceito”.⁴⁰ O ideograma “chorar”, por exemplo, vem da junção dos ideogramas referentes a “olho” e “água”. O mesmo acontece com “escutar com atenção” (“porta” + “orelha”) e “gritar” (“criança” + “boca”).⁴¹ Esse é, para Eisenstein, o mesmo processo de construção semântica do cinema.

Tais associações são destacadas por François Albera, que percebe como Eisenstein usa a linguagem como base para a discussão sobre o cinema, e não sobre as artes plásticas ou o teatro. Discussão que faz ecoar as propostas de El Lissitzky sobre o livro do futuro, mostrando-nos que determinada ideia de hieróglifo era recorrente aos artistas do período.

Sob essa perspectiva, o historiador detecta como os russos exploraram o uso dos letreiros entre as cenas, diferente da maioria da produção do cinema mudo, que resistiu à incorporação da palavra escrita em seus primeiros momentos. Esse uso vem do próprio contexto soviético no qual o *slogan*, o cartaz, a fala e a escrita socializada, assim como a produção de peças de publicidade e propaganda, os livros, os jornais, os cartazes e os logotipos, eram elementos fundamentais para o processo da revolução.⁴² O uso da palavra, não apenas nos filmes de Eisenstein como também nos de Vertov, configura uma “[...] função mais complexa, ao fazer dela [a palavra] um meio de montagem e de ligação entre fragmentos filmados, e até mesmo o motor de certas seqüências”.⁴³

O que vai diferenciar radicalmente Vertov de Eisenstein é que o primeiro busca um cinema que nega voltar-se para práticas de encenação da natureza. Vertov acusava os demais cineastas soviéticos, em especial Eisenstein, de manterem um olhar orgânico e burguês para a natureza, de continuarem o pensamento estadunidense/capitalista de D. W. Griffith voltado a ilusionismos. E, diferentemente de Eisenstein, Vertov propõem uma discussão sobre o espaço onde os filmes são apresentados. O que nos leva a refletir: em que medida Vertov propõe uma produção que se aproxima do conceito de *Spielraum* de Benjamin?

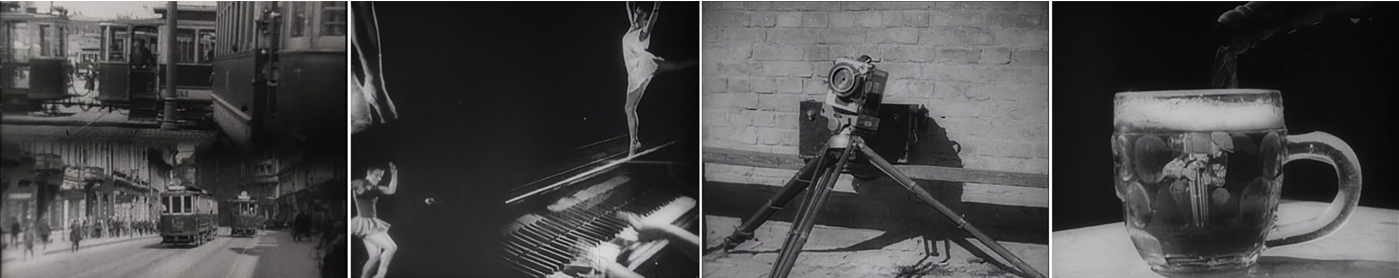
39. ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 340.

40. EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: *Ibidem*, p. 85.

41. *Ibidem*, p. 85.

42. ALBERA, François. Op. cit., p. 257.

43. *Ibidem*, p. 258.



Na “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”, é apresentada uma marcante definição de Cine-Olho, que se relaciona não apenas à construção da imagem cinematográfica, mas também à importância do espaço onde essa imagem se apresenta ao público, lembrando a compreensão benjaminiana do cinema como *Spielraum*:

Eu sou o Cine-Olho.

Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto, há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrada a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cinefrase que é justamente este quarto.⁴⁴

Por sua vez, neste trecho, concentram-se importantes questões da obra de Dziga Vertov que podem ser facilmente transpostas para os projetos expográficos de El Lissitzky, como o forte tom construtivista, a compreensão do fenômeno cinema/exposição de fotografia como criador de experiências inéditas, a concepção universalista do projeto, a montagem como método de comunicação e uma nova concepção narrativa a ser apresentada ao público. O Cine-Olho deixa de ser apenas uma câmera para se configurar como um ser hipotético, transcendental, que, ao se libertar da imobilidade do corpo humano, passa a ver a sociedade em uma visão de sobrevoos.

Buchloh também pontua as estritas relações entre Vertov e Lissitzky. Segundo o historiador, foi Sophie Küppers quem afirmou que Vertov desenvolveu suas técnicas de montagem e sobreposição a partir dos experimentos do artista russo. E que, em contrapartida, a estrutura da revista *SSSR na Stroiike* foi concebida tendo como parâmetro os cine-jornais produzidos por Vertov nos anos 1920, os *Kino-Pravda*. Para Buchloh, essa questão não se resume à ordem técnica, mas a novas possibilidades de interpretações de determinados temas caros à revolução. As técnicas de fotomontagem, presentes tanto nas exposições como nos filmes, livros e revistas, permitiam fazer análises inéditas de processos de construção e transformação social que não mais se limitavam apenas a estatísticas e informações escritas. A

Figura 1: Dziga Vertov. Frames de *O homem com uma câmera*, 1930.

44. VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 207.

45. BUCHLOH, Benjamin. H. D. From Faktura to Factography. **October**, New York, v. 30 (outono, 1984), p. 107.

46. FORE, Devin. Introduction. **October**, New York, v. 118 (outono, 2006), pp. 3-10

47. DICKERMAN, Leah. The Fact and the Photograph. **October**, New York, v. 118 (outono, 2006), p. 134.

fotomontagem, dentro desse paradigma, extrapola a herança estética da vanguarda cubista e alcança, de modo ativo e transformador, a esfera política, ao propor uma rigorosa construção consciente da informação factográfica em um procedimento no qual o espectador é colocado no centro do processo.⁴⁵

O conceito de “factografia” é, portanto, fundamental nesse contexto. Segundo o pesquisador Devin Fore, o termo começou a ser utilizado em meados dos anos 1920 na União Soviética. Fore destaca que factografia não é sinônimo de documentário. A noção de documentário designa uma descrição mais objetiva possível da realidade e que carrega um teor de passividade e imparcialidade. Já factografia tem uma relação direta com a noção de “operatividade” concebida por Sergei Tret’iakov, poeta, fotógrafo e jornalista russo, que buscava não apenas refletir sobre a realidade em seu trabalho, mas sim transformá-la ativamente através dele. Um dos meios constantemente usados pelos factógrafos era o foto-ensaio, mas também era comum seu uso na imprensa, no cinema e no rádio.⁴⁶

A pesquisadora Leah Dickerman nos informa que a fotografia, especialmente a de Rodchenko, foi fundamental para a consolidação da expressão da factografia. Segundo a autora, Tret’iakov entendia a factografia como “literatura dos fatos”; a partir de 1928, o poeta teria passado a destacar o papel da fotografia nesse processo. O neologismo refere-se a um “modo explicitamente fotográfico de escrita”, advindo de uma analogia entre a “escrita” de luz da fotografia e a inscrição de fatos nesse novo tipo de produção de prosa.⁴⁷

Figura 2: El Lissitzky. Página do catálogo do **Pavilhão Soviético de PRESSA** com vistas da exposição nos quatro cantos da imagem, Colônia, 1928. Fonte: BUCHLOH, Benjamin. From Faktura to Factography. **October**, New York, v. 30, (outono, 1984), p. 83.



A literalização da fotografia

286

Vitor Marcelino

A utopia do livro-monumento

Esperando que agora o leitor tenha compreendido de maneira mais efetiva as transformações entre os usos da legenda e o sequenciamento de imagens no cinema e seu potencial revolucionário, tendo como base as reflexões dos soviéticos, voltemos às análises de Walter Benjamin em relação à fotografia e à legenda, vinculadas à ideia de uma “escrita-imagem” de caráter operativo. Façamos mais um retorno e voltemos para o ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931.

Ao discorrer sobre a condição da fotografia antes de ser absorvida pela imprensa, Benjamin afirma: “O semblante humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”⁴⁸. Sem a necessidade imperiosa da legenda, a fotografia se acomodava em uma experiência da demora, do repouso, do ensimesmamento, em suma, da aura em seus últimos vestígios. Tal experiência era reflexo da própria condição de produção lenta e demorada de aparelhos como o daguerreótipo. O tempo prolongado de produção de uma fotografia exigia concentração e persistência no próprio processo, que, por sua vez, promovia a separação entre a atualidade e a fotografia.

Com a imprensa, a legenda passa a ser fundamental, e a fotografia ganha um uso fortemente político e potencialmente revolucionário. Benjamin compactua com as reflexões de Brecht, que entende que a “simples reprodução da realidade” não diz muito sobre a realidade. Assim, é “[...] preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de artificial, de fabricado”⁴⁹. Para Benjamin, um dos grandes méritos dos surrealistas, e do cinema russo em maior grau, é de fazer essa construção. E o ponto de partida para que isso ocorra é a legenda, especialmente a legenda da imprensa soviética.

Retomando as frequentes referências à ideia de choque, Benjamin assim finaliza o ensaio “Pequena história da fotografia”:

A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas

48. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 102.

49. Ibidem, p. 106.

imagens e denunciar o culpado? Já se disse que o “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?⁵⁰

50. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

A perturbação do espectador, que Benjamin menciona em “A obra de arte”, é vista em “Pequena história da fotografia”, de quatro anos antes, como choque. Um choque que paralisa. A legenda funciona como ferramenta de literalização da vida para que a fotografia não perca sua objetividade e seu potencial revolucionário, as principais funções que Benjamin atribuiu a ela. Se o espectador vai em busca de pistas para compreender a história que ali é contada, o fotógrafo sai em busca das pistas na própria cidade. Partindo da famosa afirmação de Moholy-Nagy – “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” –, Benjamin entende que, para um fotógrafo ser capaz de traçar histórias em suas imagens, ele precisa desenvolver uma capacidade de “ler” suas próprias fotografias.

Em *Passagens*, Benjamin faz uma reflexão que aponta para tais questões que envolvem atualidade, tempo e política: “[...] Devido a sua natureza técnica, a fotografia, em contraste com a pintura, pode e deve estar relacionada a um período determinado e contínuo de tempo (o tempo de exposição). Seu significado político já está contido *in nuce* nessa capacidade de precisão cronológica”⁵¹.

51. BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 730.

52. STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin:** experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 33.

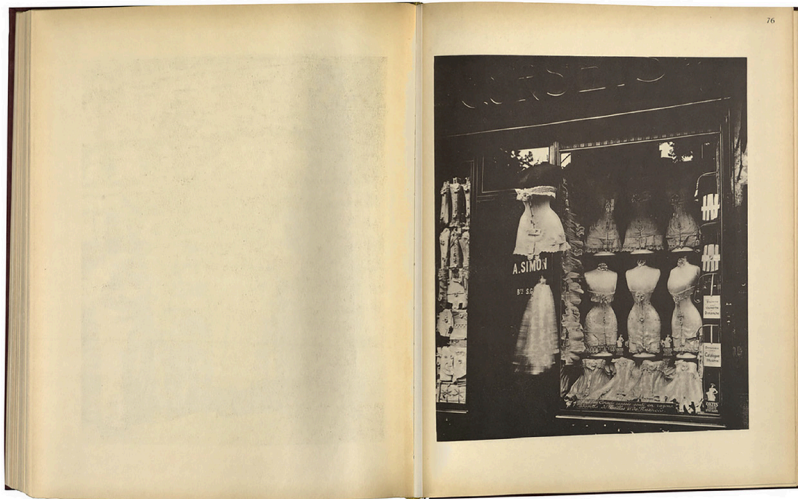
O pesquisador Bernd Stiegler denomina esse processo de “indexação histórica”, que abarca também a literalização das fotografias e “[...] remete à atualidade, ao momento e às circunstâncias da tomada fotográfica”⁵². Essa indexação histórica oriunda da fotografia enquanto experiência do tempo se dá em fotógrafos como Karl Blossfeldt e August Sander, mas especialmente em Atget, por meio do reforço do detalhe e do apagamento da aura. As fotografias de Atget são capazes de criar uma nova relação imagética com a realidade dada sua escolha de motivos, que se afasta da escolha dos motivos pictóricos e volta-se para uma concepção inédita de semelhança e serialidade.⁵³

53. *Ibidem*, p. 34.

A ruptura que Benjamin percebe em Atget vem de uma transformação da representação de um objeto único e singular (que era frequente nas imagens tanto dos daguerreótipos como das fotografias de vanguarda) para um objeto serial. Atget, nesse sentido, trabalha na zona das semelhanças das coisas que foram produzidas em série, como sapatos, porta-botas ou manequins. Stiegler continua:

A “destruição da aura”, segundo a formulação de Benjamin no exemplo de Atget, é “a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (GS II, p.379). Esse aspecto de uma relação modificada com o mundo dos objetos implica em um novo index histórico das fotografias. No lugar de uma “inserção sem legenda no espaço da imagem”, que ainda era constitutivo para os primórdios da fotografia, surge então uma rotulação necessária, que fornece uma data histórica para cada registro e, deste modo, situa temporariamente a singularidade no sentido de uma qualidade documental e uma atualidade da imagem. A história de agora em diante não é obviamente dada, mas antes precisa ser reconstruída.⁵⁴

Assim, Benjamin percebe que a destruição da aura vem de uma percepção aguda que captura as semelhanças no mundo mesmo nos fenômenos únicos. Percepção essa que é fruto das possibilidades de reprodutibilidade. Essa nova relação temporal com o mundo, promovida pela relação entre atualidade e a fotografia, fornece registros históricos que, por sua vez, atuam como pistas para que histórias sejam reconstruídas. Stiegler afirma que “[...] a legibilidade das fotografias é dependente da história latente em sua superfície, da percepção do index histórico que a marca”⁵⁵.



54. STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 35.

55. Ibidem, p. 35.

Figura 3: Eugène Atget. Página de Atget: **Photographe de Paris**. Nova York: E. Weythe, 1930.

A literalização da fotografia é também discutida por Walter Benjamin em “O autor como produtor”, de 1934.⁵⁶

A partir do entendimento de que “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo”⁵⁷, Benjamin compreende que o

56. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

57. Ibidem, p. 127.

58. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 123.

59. Ibidem, pp. 123-4.

60. Ibidem, p. 129.

61. Ibidem, p. 129.

escritor deve assumir uma postura de produtor que, com determinadas estratégias, passa a modificar o aparelho produtivo ao invés de abastecê-lo. Nessa concepção, é retomado o conceito de “escritor operativo” de Tret’iakov. O escritor operativo é aquele que assume uma função não de relatar, “[...] mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”⁵⁸.

Benjamin vê em Tret’iakov um exemplo de escritor que amplia, com sua produção, o “vasto horizonte” que repensa os gêneros literários a partir das possibilidades técnicas da época. O filósofo compreende que tais gêneros estão e sempre estiveram em constante processo dialético de transformação, e que os anos 1930 testemunhavam “[...] um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força”⁵⁹.

Nessa concepção, o jornal soviético é visto como um espaço em que se ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros literários, entre ensaio e ficção e entre a própria condição de autor e leitor, pois o leitor, especialista em seu próprio trabalho, é convidado a escrever nos jornais nas seções a ele destinadas. Essa condição não existe no jornal europeu, uma vez que a imprensa pertence “ainda” ao capital. Para Benjamin, o jornal representa a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, embora ele seja controlado pelo seu inimigo.

Compreendendo que o escritor, agora denominado produtor, não deve abastecer o aparelho produtivo, mas modificá-lo, o filósofo defende um uso político da fotografia a partir da renovação, realizada de dentro, do mundo como ele supostamente era. Tal renovação viria da derrubada das barreiras impostas pelo aparelho produtivo, para que sejam superadas as “[...] contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência”⁶⁰. Essa descompartmentalização vem do rompimento dos limites entre a escrita e a imagem:

Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só podemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político.⁶¹

Benjamin enxerga, na fotografia, sua capacidade de mergulhar “[...] naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas”, fazendo referência ao uso desse dispositivo na luta

de classes. Dentro dessa massa em brasa, o trabalho do fotógrafo que escreve e do escritor que fotografa leva à derrubada das fronteiras entre as duas forças produtivas: a material e a intelectual.

Assim, a fotografia rompe sua casca da pura visualidade, e a escrita rompe sua casca da distância material, juntas em prol da revolução. Nesse sentido, para retomar as reflexões de “Guarda-livros juramentado”, os poetas “renovarão sua autoridade na vida dos povos”.

290

Vitor Marcelino

A utopia do livro-monumento



Figura 4: Alexander Rodchenko. **Livros (Por favor)! Em todas as áreas de conhecimento**, 1924. Cartaz.

Em busca de caminhos

Vimos como Benjamin, devido ao contato próximo com os soviéticos, propõe uma análise materialista e dialética da fotografia, da escrita, da imprensa e do cinema com objetivos notadamente políticos. A fotografia, a princípio, foi vista como portadora de uma determinada visualidade que promovia a “contemplação descomprometida”, pois ainda era permeada pela recepção aurática. Desligando-se, processualmente, de aspectos ritualísticos, a fotografia se seculariza para fundar-se na política. Em um contexto revolucionário, Benjamin defende uma função política de tal linguagem ao perceber o potencial de reconstrução de histórias voltadas para as massas. Nesse sentido, a legenda torna-se ponto de partida.

Nesse processo, vimos como o uso da palavra era importante para as montagens tanto de Eisenstein como de Vertov. A presença desse recurso também se torna patente em El Lissitzky nas suas concepções não apenas de livro, como também de revistas e exposições. Se Benjamin destaca o papel fundamental da legenda na literalização da fotografia, Lissitzky sonha com um alfabeto universal, uma espécie de superlegenda que surgiria do híbrido fotografia-escrita. O filósofo também vislumbrou essa escrita-imagem que se tornaria um consistente caminho para a politização da poesia. O poeta se politizaria através da técnica fotográfica, que tem a capacidade de mergulhar na “massa líquida incandescente” da sociedade industrial. Nesse sentido, Benjamin propõe uma narrativa pautada na noção de legibilidade, que estremece a representação tradicional do tempo, voltando-se para a noção de atualidade e indexação histórica.

Assim, o termo “operativo”, de Tret’iakov, é retomado. Podemos relacionar tal termo a Lissitzky, que tinha como parceiro fundamental o cineasta Dziga Vertov, dentro de um esforço utópico de transformação da sociedade a partir das produções artísticas. Em uma mútua influência, vimos os esforços dos dois artistas em promover a transformação social via a imagem técnica de caráter fortemente narrativo e persuasivo.

Nesse processo, o cinema passa a ser visto por Benjamin como uma manifestação potencialmente revolucionária, devido à sua capacidade precisa e cirúrgica de penetrar, de modo mais potente, a mesma massa em brasa. Se as imagens fotográficas exigem a presença da legenda para que suas histórias possam ser reconstruídas, no cinema, essa mesma reconstrução se dá no sequenciamento das imagens. Sem a legenda, é a própria imagem anterior que, ao mal se firmar, já se sobrepõe à próxima, criando novos sentidos. Assim, o cinema configura um modo inédito de recepção das imagens que se pauta no choque promovido pelo sequenciamento. A noção de intervalo, como um todo complexo formado por partes que se imbricam, é então fomentada por Dziga Vertov. Reflexão que será aprofundada por Eisenstein, que vê, na sobreposição dos fotogramas, a “explosão em um novo conceito”.

O potencial revolucionário desse procedimento se dá a partir da noção de *Spielraum*, que se configura em um espaço de jogo e de treino para a realidade. Com o cinema, Benjamin entende que essa relação de jogo se configura plenamente pela primeira vez na história da arte e da cultura. Mas tais experiências não são absolutamente inéditas. O

que se torna inédito é sua recepção, que deixa de ser individual, em um tempo pré-cinematográfico, para apresentar-se como coletiva.

Atualmente, a concepção do livro fotográfico enquanto sequência de imagens, com ou sem a presença de legendas, editadas com o intuito de formar um todo completo, e não uma compilação de imagens isoladas e autônomas, é frequente nos estudos sobre o tema. Embora seja difícil perceber claramente uma história ali contada, podemos constatar o agenciamento específico dessas imagens – seja por sua justaposição ou nas lentas sobreposições que se criam com o folhear as páginas –, que faz surgir novos sentidos.

Sabemos que, com a tecnologia digital, o que antes era possível de se fazer apenas nas editoras e parques gráficos, passou a ser feito em casa e em pequenas editoras e coletivos, possibilitando que a produção dos livros fotográficos crescesse exponencialmente nos últimos anos. Sabemos também que as narrativas cinematográficas das últimas décadas exerceram forte influência sobre a produção de muitos desses livros fotográficos. Entretanto, o livro fotográfico parece ocupar um lugar que, dubiamente, contrapõe-se à concepção frenética que tanto a internet quanto o cinema *blockbuster* impõem. A experiência desse tipo de livro exige determinada lentidão em folhear suas páginas, em traçar relações entre imagens que, às vezes, parecem-nos tão díspares, em reconstruir uma narrativa que insiste em escorrer pelos nossos dedos quando imaginamos que a capturamos. Muitas vezes, ao ver um desses livros, nos encontramos na “busca de caminhos” que Benjamin menciona, mas um caminho que não prima pela objetividade jornalística das revistas e jornais ilustrados, muito pelo contrário, é uma busca etérea, que não consegue reconstruir plenamente o caminho, ou caminhos, ali apresentados. E talvez seja justamente nessa inconstância que habite a experiência marcante de folhear um livro fotográfico. É inegável que o sequenciamento cinematográfico e os ensaios fotojornalistas são fundamentais para se compreender os atuais livros fotográficos, mas, por outro lado, seria possível perceber uma espécie de reabilitação da experiência fotográfica pré-imprensa e pré-cinematográfica (ou pelo menos, algo próximo à experiência do cinema mudo) promovida por tais livros? O livro do futuro de Lissitzky, muito menos o novo livro do novo poeta de Benjamin, não aconteceu. Mas, o que podemos aprender com a utopia desses autores nesse atual momento distópico?

Bibliografia

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987, v.2, pp. 9-70.

BUCHLOH, Benjamin. H. D. From Faktura to Factography. **October**,

New York, v. 30, [outono, 1984], pp. 82-119.

DELVAU, Alfred. **Les Murailles Révolutionnaires**. Paris: Chez J. Bry Aine, 1852.

DICKERMAN, Leah. The Fact and the Photograph. **October**, New York, v. 118 [outono, 2006], pp. 132-152.

EISENSTEIN, Sergei. A dramaturgia da forma do filme. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002, pp. 49-71.

EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 61-121.

FORE, Devin. Introduction. **October**, New York, v. 118 [outono, 2006], pp. 3-10.

HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, pp. 73-204.

LISSITZKY, EL. Nosso livro. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-37.

MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 35, pp. 114-125, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/12872/11441>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

MICHELSON, Annette. Introduction. In: VERTOV, Dziga. **Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, pp. XV-LXI.

RIBALTA, Jorge (org). **Public Photographic Spaces**: exhibitions of propaganda from PRESSA to The Family of Man. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 43-171.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, jan./

jun. 2016, pp. 58-74. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20860>>. Acesso em: 4 de março de 2019.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 23-43.

VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 201-204.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 204-210.

Vitor Marcelino é doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, instituição onde esta pesquisa foi realizada. É mestre, bacharel e licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É docente na Faculdade SESI-SP de Educação.