



O Método Benjaminiano: Apresentação Alegórica do Vídeo Gaveta¹

Tomyo Costa Ito²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Este artigo se propõe a continuar a discussão referente ao método visual alegórico de Walter Benjamin trabalhado por Fabrício Silveira no texto *Scriptura. Pictura: O método das imagens em Walter Benjamin*. Pretendemos discutir e aprofundar a investigação do conceito benjaminiano de alegoria e pensar seu método a partir de sua proposta filosófica apresentada no prefácio de *Origem do drama barroco alemão* com ênfase nas concepções de fenômeno, conceito e ideia. Temos por objetivo a utilização do método de imagens na produção textual de pesquisa científica em comunicação, possibilidade apontada por Silveira, mas não concretizada no referido artigo. Propomos a apresentação alegórica do vídeo *Gaveta*³ como experimento.

Palavras-chave: Metodologia; W. Benjamin; apresentação; alegoria; verdade.

Introdução

No artigo *Scriptura. Pictura.*, Fabrício Silveira propõe tornar didático o método das imagens em Walter Benjamin com o objetivo de viabilizar sua utilização na pesquisa científica de comunicação. Para a concretização desse projeto epistemológico Silveira sublinha contribuições típicas de Benjamin que poderiam servir como inspiração para a incorporação de uma “atitude investigativa”. Apontou então para duas noções presentes em sua obra que serviriam como fundamentos na operacionalização do método: imagicidade e alegoria. Para Silveira (2010, p. 116) o recurso a visualidade tem papel determinante na produção filosófica benjaminiana, já que a noção de imagem é

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação pelo PPGCOM-UFJF, e-mail: tomyocostaito@hotmail.com.

³ O vídeo gaveta, de Tamires Ribeiro, foi apresentado no XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Participou do XVIII Prêmio Expocom 2011, na categoria Cinema e Audiovisual, modalidade Filme de Não-Ficção / Documentário / Docudrama. O vídeo está disponível na internet pelo link: <http://vimeo.com/18628996>.



utilizada tanto na cristalização do fenômeno quanto na construção do conceito. Considerando que esta noção foi trabalhada por Silveira com mais ênfase, optamos por nos concentrar no estudo da alegoria. E na pretensão de avançar nessa investigação propomos trabalhar com as concepções de fenômeno, conceito e ideia presentes na tese *Origem do drama barroco alemão*. Todos esses elementos se constituem como base fundamental na compreensão e aplicação do método das imagens.

Silveira (2010, p.110) supõe que, a partir da concretização de uma epistemologia benjaminiana, seus métodos poderão ser empregados “tanto no que diz respeito às estratégias empíricas de captação de dados quanto na apresentação, na concepção narrativa e/ou na formalização de eventuais materiais de campo”. Este artigo se propõe a continuar a discussão acerca do potencial metodológico imagético narrativo, e busca dar mais um passo nessa investigação por meio da realização de um experimento, empregando tal método na apresentação alegórica do vídeo analógico (digital) *Gaveta*, de Tamires Ribeiro. No final do artigo iremos analisar os resultados dessa experimentação, levantando as potencialidades e limites do emprego de tal método no desenvolvimento de pesquisas. Temos por hipótese que o método visual alegórico possa ser uma perspectiva útil para a pesquisa científica no campo da comunicação.

A continuidade descontínua do pensamento benjaminiano

Desde seus primeiros anos como universitário, Benjamin apontava para a necessidade da autonomia na produção teórica apontando que ela “precisava se esquivar do utilitarismo para preservar sua inquietação e seu poder de questionar tudo, atuando como ‘uma revolução permanente do espírito’” (KONDER, 1999, p.25). E foi nessa direção (em constante deriva) que ele continuou na construção de concepções da filosofia e da história que buscavam à construção de conceitos que pudessem dar conta da realidade, e que, ao mesmo tempo, não se deixassem fixar como conhecimento absoluto, numa constante desconfiança. Essa nos parece ser a “atitude investigativa” que permeou grande parte de sua obra e resultou no desenvolvimento do método das imagens.

O pensamento só pode enfrentar a tarefa de transformar o mundo se não se esquivar à luta pela autotransformação, ao acerto de contas com aquilo que ele tem sido e precisa deixar de ser. A dialética se atrofia no momento em que se dá por satisfeita, se considera plenamente



vitoriosa e se instala em sua vitória, sem refletir sobre seus próprios limites (KONDER, 1999, p. 14-15).

Essa forma de pensar ganha uma forte evidência quanto prestamos atenção na sua relação com as pessoas que lhe eram próximas. Benjamin possuía três importantes amizades, como nos revela Konder (1999). Theodor Adorno queria levá-lo para o desenvolvimento do pensamento crítico e da dialética negativa. Bertolt Brecht empurrava-o para o comunismo. E Gerschom Scholem desejava vê-lo se dedicar à teologia judaica. Seus três amigos não se davam e a opinião que cada um fazia dos outros não era nada positiva. Cada um deles desejava que o amigo seguisse uma única direção em seu pensamento, mas ele nunca o fez, buscando sempre “preservar sua liberdade interior para pesquisar em todas as direções que lhe parecessem interessantes” (KONDER, 1999, p. 28). Não deixou de acolher o pensamento e as críticas de seus amigos, mas seguir uma única direção significaria abdicar de sua liberdade e, por consequência, a possibilidade de transformação de seu pensamento. As diversas influências marcam a descontinuidade de seu pensamento, paradoxalmente o deixar-se influenciar marca sua continuidade.

A exposição como método

Neste estudo, visando a compreensão e a aplicação do método benjaminiano iremos dividi-lo em duas etapas (essa divisão não existe na prática): a cristalização dos fenômenos e a construção do conceito. As noções de fenômeno, conceito e ideia, dentro de sua produção filosófica serão juntamente trabalhadas a partir de seus lugares dentro do método.

Sua metodologia possui algumas particularidades em relação à distinção clássica⁴ entre método de pesquisa e método de exposição, como ressalta Gagnebin,

[...] não se trata somente de insistir no papel essencial da ordenação dos diversos elementos pesquisados à disposição do escritor. Trata-se, antes, de elaborar e defender um certo modo de ‘aproximação’ contemplativa da verdade. [...] A exposição não diz respeito apenas à ordenação de elementos já escolhidos, mas ao próprio recolher e

⁴ Tal distinção é explicitada por Karl Marx em “O capital”. “É, sem dúvida, necessário distinguir o método de exposição formalmente, do método de pesquisa. A pesquisa tem de captar detalhadamente a matéria; analisar as suas várias formas de desenvolvimento e rastrear sua conexão interna. Só depois de concluído esse trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento efetivo” (MARX *apud* GAGNEBIN, 2005, p. 185).



acolher desses elementos pelo pensar. Para Benjamin, portanto, não se trata somente de analisar as várias formas de exposição que pode adotar o ‘conhecimento’ filosófico; mas radicalmente, trata-se de resguardar uma outra dimensão do pensamento e da escrita filosóficos: não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade⁵ (GAGNEBIN, 2005, p. 185-186).

No método das imagens a apresentação é a função primária do fazer filosófico, confere-se peso ao exercício da produção textual⁶. Ela não é encarada como simples método de exposição de dados previamente apreendidos pelo pesquisador – seja por meio de uma razão cartesiana ou sensível – que apenas se utilizará da exposição como elemento secundário de sua pesquisa, onde ele irá comunicar os dados e suas conclusões, ou seja, levar sua pesquisa a conhecimento. O objetivo do método benjaminiano não é conhecer o objeto, não é possuí-lo, mas contemplá-lo para conseguir tirar dele seu conteúdo de verdade. “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, não como orientação mediadora para o conhecer, mas como exposição da verdade, então deve-se atribuir peso ao exercício desta sua forma, e não à sua antecipação dentro do sistema”⁷ (BENJAMIN, 1984, p. 50). Não se trata somente de trabalhar a partir de métodos que orientam o pesquisador para o conhecimento, mas de radicalmente propor uma outra função para o pensamento filosófico. O que se propõe é uma forma de pensar por meio de um exercício da linguagem, pois só a partir dela que se pode expor a verdade. “Pensamento e forma seriam unificados na ‘apresentação’” (SILVEIRA, 2010, p.116). Por tal relação essencial com a produção textual que Benjamin irá afirmar que o espaço da filosofia é dominado pela linguagem. Por trás desse seu pensamento está sua leitura peculiar de o *Banquete* de Platão que Gagnebin nos elucidava:

Se se pode dizer da verdade que ela é o ‘teor essencial da beleza’, isso também significa que o Banquete ‘declara que a verdade é bela’. Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho e da aparência pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se

⁵ “Falar da ‘verdade’, em um singular que não indicaria necessariamente sua crença em um única verdade absoluta, mas sim sua reverência em relação a uma dimensão diferente daquela definida pela relação entre sujeito e objeto do conhecimento” (GAGNEBIN, 2005, p. 186). Como veremos mais adiante neste artigo, a reverência de Benjamin é em relação a dimensão nomeadora, fruto da influência da teologia judaica na formação de seu pensamento.

⁶ O termo textual não é aqui considerado apenas como linguagem escrita, mas se constitui também de imagens e de sons.

⁷ Tradução levemente modificada por GAGNEBIN, 2005, p. 186.



mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem (GAGNEBIN, 2005, p. 190).

Em outras palavras essa leitura o leva a concluir que as ideias são universais, porém necessitam de sua ligação com os fenômenos particulares para chegar à sua clareza e vitalidade. Os fenômenos, por sua vez, necessitam das ideias para se redimirem e para se agruparem significativamente. É apenas no exercício da linguagem que a verdade – que é formada por ideias – poderá ser apresentada. Mas, segundo Benjamin, o reconhecimento da verdade foi sacrificada quando a dimensão significativa tomou conta da linguagem, como veremos mais adiante no tópico sobre a construção do conceito.

A cristalização do fenômeno

Na busca pelo restabelecimento da apresentação da verdade, Benjamin irá trabalhar no sentido de um exercício da linguagem que irá culminar no desenvolvimento de seu método. A primeira etapa do método imagético-digressivo envolve a captação de dados que se dá por meio da cristalização⁸ de fenômenos. Eles são sempre singulares, carregados de características materiais e históricas. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1996, p. 224). É preciso então imobilizá-lo.

Cuidadoso na observação e no registro do que lhe pareciam pequenas fulgurações encontradas no cotidiano, na banalidade da existência material, Benjamin comporta-se como um proto-etnógrafo. Agradava-lhe fazer cristalizar imagens, paralisar cenas enigmáticas carregadas de significação, destacá-las do fluxo contínuo e avassalador da história (SILVEIRA, 2010, p. 118).

A partir dessa posição que envolve a atenção aos detalhes mínimos, como a vida urbana de Paris em *Passagens*⁹ ou suas recordações infantis em *Infância em Berlim por volta de 1900*¹⁰, Benjamin provê uma atenção a certos fenômenos completamente

⁸ A cristalização dos fenômenos se dá no exercício do método, na apresentação, como já frisamos anteriormente essas etapas na prática não se dividem.

⁹ BENJAMIN, 2006.

¹⁰ BENJAMIN, 2000, pp. 71-142.

ignorados por uma historiografia tradicional que, segundo ele, se coloca sempre do lado dos vencedores. Tal atenção vem de sua tentativa de libertar os oprimidos que foram silenciados por uma construção da história que tem uma empatia pelos dominadores.

Era preciso reunir esses fenômenos perdidos no fluxo contínuo da história. Além disso, Benjamin possuía uma crença no pensamento a partir de fragmentos, no mergulho em seu interior, pois via neles uma “concentração de significações diversas na intensidade de uma única forma” (GAGNEBIN, 1992, p. 44). Um homem que ~~se~~-dispõe de uma biblioteca inteira, mas não mergulha em nenhum fragmento de página, não consegue escrever nada. Já um outro que ~~se~~-dispõe de apenas uma página arrancada de um livro, mas que ao contrário do primeiro mergulha intensamente nela, é capaz de produzir uma biblioteca inteira. É preciso, portanto, uma imersão no objeto. Essas são, como nos fala Gagnebin,

[...] duas vertentes essenciais do pensamento benjaminiano: a imersão (*Versenkung*) no objeto, este traço mimético, quase objetivista que Adorno criticou, e a ideia de uma reunião, de uma recoleção (*Versammlung*) salvadora dos fenômenos esparsos e perdidos no instante histórico fugidio, no ‘kairos’ político (GAGNEBIN, 1992, p.44).

Benjamin não irá a campo para coletar objetos, não irá construir o objeto segundo sua perspectiva, pois reconhece que os objetos se aproximam dele a partir de suas qualidades.

[...] a atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia [...] não tanto nos amplos vãos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta (GAGNEBIN, 1992, p. 44).

É no desvio, no extremo, naquilo que foi rasgado e jogado no lixo, silenciado pela história oficial que se deve colocar o pensamento. O vídeo *Gaveta* apresenta detalhes banais da vida cotidiana, e ao mesmo tempo é algo estranho, desviante. Não é um vídeo que se encaixa na reconhecida separação de gêneros cinematográficos ou videográficos. Possui características de documentário, mas sua forma ultrapassa essa categorização. Poderia então se encaixar como filmes de arquivo, mas é também documentário. Ele pode ser então colocado no “não-lugar” do gênero que é o experimental.

O extremo de uma forma ou gênero é a ideia, que como tal não ingressa na história da literatura. O drama barroco, como conceito, poderia sem problemas enquadrar-se na série das classificações estéticas. Mas a ideia se relaciona de outra forma com as classificações. Ela não determina nenhuma classe, e não contém em si aquela universalidade na qual se baseia, no sistema das classificações, o respectivo nível conceitual: o da média (BENJAMIN, 1984, p.60-61).

A aproximação do fenômeno a esta pesquisa se deu a partir de sua qualidade, de uma presença desviante que despertou nossa atenção. Acreditamos que seja um tipo de fenômeno que poderia, supostamente, entrar nas coleções de Benjamin e no qual ele tentaria salvar de sua dispersão. A função da linguagem e da forma artística é converter os conteúdos factuais (os fenômenos), a partir de seus conteúdos históricos, – que se relacionam com o contexto histórico social da época em que a imagem foi produzida e ‘que estão na raiz de todas as obras significativas’ – em conteúdos de verdade.

[...] Benjamin deixa claro que aquilo que existe de ‘verdade’ na obra de arte, que lhe dá características de trans-historicidade, que transcende a sua finitude histórica, não pode sobreviver sem estar intimamente ligado à obra enquanto fenômeno, não podendo se revelar senão no interior da organização formal (CABO, 1992, p. 95).

Esses conteúdos de verdade não poderiam se apresentar sem a sua ligação com o contexto histórico do fenômeno, no caso particular, sem a ligação com a tecnologia de produção audiovisual contemporânea. A revelação do fenômeno em questão neste artigo, o vídeo *Gaveta*, também requer sua posição dentro das outras formas de produção. É dentro de seu contexto histórico e material que o reconhecemos como extremo. Ele não se constitui como média, mas como desvio das formas e gêneros, mas em muitos casos é classificado dentro desses grupos, tornando mais difícil a revelação desse fenômeno. Não podemos ter a pretensão de produzir verdades, mas de somente revelá-las.

A essência das ideias não pode ser pensada como objeto de nenhum tipo de intuição, nem mesmo da intelectual. Pois nem sequer em sua versão mais paradoxal, a do ‘intellectus archetypus’, pode a intuição aceder à forma específica de existência da verdade, que é desprovida de toda intenção, e é incapaz, a ‘fortiori’, de aparecer como intenção. A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional. O objeto do saber, enquanto determinado

pela intencionalidade do conceito, não é a verdade. A verdade é uma essência não intencional, formada por ideias” (BENJAMIN, 1984, p. 58).

Para manter tal essência, o conceito deve ser formado por imagens dialéticas originadas de imagens alegóricas. “Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as ideias se oferecem à contemplação. As ideias são preexistentes” (BENJAMIN, 1984, p. 52). A partir de sua relação arbitrária a alegoria permite a construção de tais conceitos que apenas farão a mediação entre o fenômeno particular e a ideia universal. O conceito não pode ultrapassar essa função, se quiser se manter fiel à exposição da verdade, que consiste no agrupamento significativo dos fenômenos e na apresentação da ideia. A construção do conceito não visa “os objetos últimos da contemplação”, ou seja, eles não visam a ‘desconstrução’ do objeto de estudo, extraíndo dele um conceito universal que será transposto a outro objeto. Tais formas de produção do conhecimento, segundo Benjamin (1984, p. 59), se colocam numa posição de arrogância ao “falar no tom da revelação”, em nomear objetos, em pretender apenas através do conceito à exposição da verdade. A produção de tal conceito universal carregaria consigo uma forte intenção, e sendo assim ele não pode se credenciar a apresentar a verdade.

Construção do Conceito: da imagem alegórica à imagem dialética

A segunda etapa na aplicação do método das imagens é, como aponta Silveira (2010, p.118), a “operação benjaminiana: propor alegorias ou tomá-las [...], então construí-las teoricamente e vertê-las em imagens dialéticas”, – é a construção do conceito.

Em sua tese *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin estava convencido da necessidade de utilizar a alegoria na fundamentação crítica da forma do barroco com objetivo de reposicioná-lo na história da literatura alemã. Ela deveria substituir o lugar ocupado pelo símbolo que orientava a estética classicista. “Na relação simbólica, o elo entre a imagem e a sua significação [...] é natural, transparente, imediato [...] na relação alegórica o elo é arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual [...]” (GAGNEBIN *apud* CABO GERALDO, 1992, p.99).

A respeito do entendimento de alegoria Konder nos fala que “para podermos nos expressar recorreremos à ‘alegoria’: dizemos uma coisa sabendo que ela significa outra;



remetemo-nos com freqüência a outros tipos de significação, distintos daquele em que nos situamos” (KONDER, 1999, p.35).

Se como afirma Konder (1999, p.35), “o barroco inaugurou um modo de sentir que ainda hoje é o nosso”, o recurso à alegoria¹¹ ainda seria necessário. Para Benjamin a alegoria é uma categoria chave no esforço do filósofo na recuperação das experiências que a humanidade viveu em sua origem, sendo a mais marcante delas a gênese da linguagem.

A concepção benjaminiana de linguagem é bastante particular e se fundamenta em sua crença na teologia judaica. “Para o Deus, não havia nenhuma cisão entre criar e conhecer; foi com o ser humano que essa cisão se instaurou” (KONDER, 1999, p. 38). Na origem existia uma relação direta entre a linguagem divina e a linguagem humana, na própria linguagem se encontravam a verdade e a matéria. A linguagem possuía uma poderosa dimensão nomeadora e esses nomes inventados pelos homens correspondiam exatamente às coisas, “mantinham com elas uma relação direta e essencial”, era a linguagem de Adão. Isso quer dizer que ideia (supra-sensível) e empiria eram instâncias inseparáveis, pois a palavra ainda não tinha sido “sacrificada em proveito do uso meramente comunicativo” (KONDER, 1999, p. 39). Para Benjamin insistir num retorno a essa experiência primitiva, uma tentativa de repetição do passado, seria em vão. Por isso, para que a palavra (a linguagem) tenha a possibilidade de reivindicar seu direito de apresentação da verdade, ela deve trabalhar sempre no sentido de sua renovação. É na apresentação filosófica que “a ideia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação” (BENJAMIN, 1984, p.59). E é na construção a partir da alegoria que essa renovação é possível, ao permitir à palavra escapar de sua dimensão significativa e retomar sua dimensão nomeadora, pois na relação alegórica “cada pessoa, cada coisa, cada relação, pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, In: KONDER, 1999, p.35). A produção filosófica “somente consegue expor a verdade ao mostrar a insuficiência da linguagem que tenta dizê-la” (GAGNEBIN, 2005, p. 187).

Em suma, a matéria prima do conceito deve ser a imagem alegórica que será empregada na construção de uma outra imagem; esta que irá fazer uma síntese entre passado e presente: a imagem dialética. “[...] o ‘agora da cognoscibilidade’, que elas

¹¹ Parece-nos que para Benjamin, o recurso à alegoria não é uma regra, mas “nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos” (KONDER, 1999, p. 36), o que nos leva a supor que outros recursos possam vir a serem utilizados na recuperação da experiência como Benjamin a propõe.



[imagens dialéticas] registravam, remetia a uma experiência coletiva, tornava, portanto, ‘legível’ [...] um processo histórico-político mais largo” (BENJAMIN, In: SILVEIRA, 2010, p.119). Essas imagens serão construídas a partir do fenômeno imobilizado, no caso particular deste estudo a cristalização do vídeo *Gaveta*. Como explica Gagnebin, essa imagem é

dialética porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos; dialética também porque o passado, neste seu ressurgir, não é repetição de si mesmo; tampouco pode o presente, nesta relação de interpelação pelo passado, continuar igual a si mesmo. Ambos continuam a ser passado e presente mas, no entanto, diferentes de si mesmos na imagem fugitiva que, ao reuni-los, indica a possibilidade da sua redenção (GAGNEBIN, 1992, p.47).

Num outro sentido, uma imagem do passado constituída por meio de uma relação simbólica construiria uma única significação natural. O passado visto dessa forma, só poderia se constituir como simples causa do presente, a imagem do presente permanece a mesma, sendo concebida como desenvolvimento natural do progresso.

A imagem dialética permite um esvaziamento temporal por meio de uma imobilização. Por isso Benjamin se utiliza dos termos outrora e agora, como nos esclarece Mitrovitch:

Quando Benjamin prefere os termos Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*) quer diluir a compreensão temporal fixada nos termos passado/presente, presente visto como resultado inexorável que inscreve o passado no já ido, no irrecuperável. Ele quer estabelecer uma relação entre as categorias Outrora/Agora que irá se opor à *Stillstand*, não é de natureza temporal, é uma dialética figurativa, imobilizada (MITROVITCH, 2005, p. 8).

Nessa imagem o passado encontra-se imobilizado e pode-se mergulhar nele, reconhecimento do passado no agora, transformando-o; e também reconhecimento do presente no agora, transformando-o a partir desse passado reconhecido. É uma imagem que reúne passado e presente transformados, onde ambos são apenas semelhantes à seus tempos originários. É uma imobilidade momentânea, pois após seu reconhecimento o fenômeno deve ser recolocado em movimento.

Apresentação do vídeo analógico (digital) Gaveta

O vídeo gaveta é uma montagem de imagens de arquivo familiar realizada por Tamires Ribeiro que é também uma das personagens do vídeo. As imagens são gravações de vídeo em formato VHS, montadas numa ilha de edição computadorizada. O vídeo mostra cenas do cotidiano de uma família que se mostram perante uma câmera de vídeo.

No desenvolvimento de suas pesquisas, Benjamin passa a dar, cada vez mais, importância a coleção de registros iconográficos como parte do material de estudo. “Esta experimentação – o registro do visível a serviço da especulação filosófica – seria fundamental em sua concepção metodológica” (SILVEIRA, 2010, p. 124). Portanto, consideramos o vídeo¹² parte integrante do experimento.

Gagnebin (1992) faz uma leitura bastante profícua do texto *Armários* que nos serviu de inspiração para a cristalização desse fenômeno. Nesse texto, Benjamin trata sobre suas coleções infantis e explica “meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono – eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas” (BENJAMIN, 2000, p. 124).

O fenômeno nos chamou a atenção por muitas de suas qualidades. Primeiramente um vídeo que coloca em questão certas divisões de gênero. Uma construção não orientada para a exposição da verdade buscaria tentar enquadrá-lo numa categoria, no intuito objetivo de conceder significados facilmente transmissíveis. Mas é uma obra que não cede a essa intenção. Pois ele não segue uma média, mas um desvio. As obras mais significativas são as que tornam a tarefa de categorizar mais difícil, porque nos revelam a precariedade da análise e, nos melhores casos, obriga o cientista a iniciar um movimento de reflexão e repensar seu método de estudo.

O mergulho no fenômeno nos apresentou uma riqueza de significados nesse vídeo. A tela azul com o *play* do videocassete acusando a materialidade de uma mídia analógica, que hoje se encontra quase extinta, e durante o vídeo os “defeitos” da fita. A cena da mãe operando a câmera em zoom tentando manipular aquele aparelho tão novo para ela. A cena do pai brincando com as crianças, de forma bastante afetuosa e ao mesmo tempo como uma encenação para a câmera. É um registro do cotidiano de uma família e, ao mesmo tempo, o registro de sua relação com o aparelho.

¹² O vídeo não está anexado ao trabalho, obviamente, por questões técnicas, mas recomendamos que o leitor veja o vídeo antes de prosseguir no restante da leitura.

A última cena é uma descrição do método benjaminiano, cristalizar uma imagem e decifrá-la, para só depois recolocá-la em movimento. É uma redenção e um chamado a ação. É ação e profecia. Assim como o pai desliga a câmera para abraçar as filhas, nossa artista encerra o vídeo para recolocá-lo em movimento. “Agora Proust não desfaz a identidade do eu para aniquilá-lo, mas, muito mais, para reencontrar e talvez redimir o sujeito na sua relação constitutiva com a linguagem e com o tempo”¹³ (GAGNEBIN, 1992, p. 47). É este o movimento que faz a artista nessa cristalização de passado e presente que é logo rompida e posta em movimento.

Como já colocamos as portas de entrada para a apresentação do vídeo são muitas, mas não contemplaremos aqui todas elas, um mergulho mais profundo deverá ser feito numa pesquisa posterior.

Partimos agora para a concretização do experimento, para a apresentação alegórica do vídeo ‘gaveta’:

1

O vídeo gaveta apresenta o caminho percorrido pela artista no interior de uma sala de espelhos. Os espelhos, dessa sala, não são normais, nem são aqueles distorcidos dos parques de diversão de nossa infância. Nos seus espelhos, o reflexo nunca se encontra com a imagem. É uma sala onde poucos ousam entrar e de onde muitos não conseguem sair. E no final dos seus pouco mais de seis minutos vemos nossa artista/personagem deixar a sala. Não são espelhos que nos iludem, mas espelhos que nos revelam. Nossa artista se posta diante desses espelhos: as imagens de arquivo.

Um homem que entra nessa sala e se posta diante do espelho, não se vê. Ele olha com espanto para o espelho a procura de seu reflexo. Ele não vê sua imagem. Seu primeiro instinto é levar as mãos ao rosto como se quisesse se certificar de sua própria identidade. Num segundo momento os gestos se voltam ao espelho, à procura de reconhecimento, como se o gesto das mãos pudesse trazer sua imagem para o lugar que ele reconhecia claramente como origem. De súbito sua imagem aparece no espelho da mesma forma como o homem se pôs diante daquele material espelhado. Ele observa intrigado seu rosto espantado no reflexo. O seu reflexo leva a mão ao rosto e passa fazer gestos que lhe parecem estranhamente familiares. Ele passa a tentar imitar sua imagem, na busca que seu próprio movimento se encontre com o movimento de sua imagem, mas

¹³ Nesta referência, Gagnebin trata a respeito da interpretação benjaminiana de Marcel Proust presente no ensaio “A imagem de Proust” (BENJAMIN, 1996, p. 36-49).

com pouco sucesso. Muitos homens que ali entram se perdem nessa tentativa e passam somente a buscar o momento em que o corpo se encontrará com a imagem.

Mas nossa artista não demora a desistir desses movimentos instintivos e passa a contemplar. Ela desiste dessa busca e passa calmamente a observar os detalhes, assim como sua imagem também passa a observá-la. Neste momento as duas imagens estão extremamente semelhantes, ainda diferentes entre si, mas transformadas. Seu agora passa a ser tão semelhante quanto outrora no reflexo do espelho, porém existe um grande estranhamento. Aquela imagem escapa do tempo presente ao mesmo tempo em que o passado escapa de sua condição de cadáver. É um mergulho no interior de uma coleção de imagens espelho. A partir dessa transformação ela sente o desejo de deixar a sala. Neste momento ela pode então cortar sua imobilização para se recolocar em movimento.

Após a realização do experimento podemos assim resumi-lo: a primeira etapa de captação de dados consistiu na cristalização do fenômeno *Gaveta*; na segunda etapa propomos a alegoria que nos serviu de base para a construção do conceito que realizou a mediação entre o fenômeno e a ideia. Nesta apresentação propomos a imagem alegórica, por nós denominada, sala dos espelhos. E a partir dela construímos o conceito de imagens-espelho.

Conclusão

Como a realidade será apreendida a partir dessa perspectiva? Quais os elementos que a utilização dessa metodologia poderá trazer à luz? Quais são suas possibilidades no desenvolvimento das pesquisas em comunicação? Estas são perguntas complexas que demandariam uma pesquisa extensa para uma maior problematização dessas questões. O que pretendemos neste artigo são apenas esboços em direção a elas a partir do experimento realizado.

O método das imagens não se enquadra numa operacionalização típica. Não se constitui como estabelecimento de regras e procedimentos. Sua rigidez é de outra ordem. Sua execução tampouco é simples, pois é necessário uma ‘dupla renúncia’: à obediência a um método que surge antes do objeto; e à obediência às intenções subjetivas do próprio autor. Não é tarefa fácil renunciar a essas duas instâncias. Seguir um método estabelecido nos dá mais segurança e uma maior possibilidade de



acolhimento da pesquisa pela comunidade acadêmica. Quando executamos uma pesquisa temos uma tendência natural de moldar os fatos e resultados segundo nossas convicções. Procuramos o que nos é familiar ao entendimento, e mesmo quando buscamos escapar dessa intencionalidade, certas ações são inconscientes.

Como aponta Gagnebin (2005, p. 188) o método benjaminiano “consiste, num belo oximoro, na renúncia ao caminho seguro e bem traçado”. Apesar de utilizar o elo arbitrário da alegoria para montar o reconhecimento dialético da história, tal escolha não tem nada de arbitrário. As definições e arcabouços desse método são profundamente rigorosos e prescrevem menos uma ordenação de elementos do que uma “atitude investigativa” diante da realidade. Neste ponto, Benjamin exige uma intenção. A subjetividade tem que estar à serviço da busca pela apresentação da verdade. Existe uma exigência da adoção de uma determinada ação por parte do pesquisador/filósofo.

Nossa principal conclusão é que a pesquisa orientada a partir desse método não gera conhecimento sobre o objeto. Sendo conhecimento aqui considerado como a possibilidade de possuir o objeto, de conhecê-lo. A produção textual científica como mera “orientação mediadora para o conhecer”.

O conhecimento é um ter. Seu objeto se determina a si mesmo pelo fato de que a consciência – seja ela transcendental ou não – deve dele tomar posse. O caráter de posse que lhe é imanente. Para essa posse a exposição é secundária (BENJAMIN, 1984, p. 51-52).

Se a perspectiva aqui explicitada não tem por objetivo o conhecimento, quais são as qualidades do método das imagens? Possibilidade de reconhecimento dos fenômenos mínimos, dos desvios, dos extremos. Autonomia em relação aos conhecimentos já existentes sobre o fenômeno. Autonomia em relação aos métodos de conhecer. E, principalmente, sua força está no movimento, no exercício constante do método, na apresentação da verdade. Acreditamos que tal perspectiva possa trazer benefícios as pesquisas no campo da comunicação.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Mágia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.



- _____. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG; São Paulo – SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Por que um Mundo Todo nos Detalhes do Cotidiano?”. **Dossiê Walter Benjamin**. In: Revista USP. Universidade de São Paulo. Coordenadoria de Comunicação Social, n. 15, pp. 44-7, set.-nov. 1992.
- _____. Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, vol. 46, n. 112, pp. 183-190, dez. 2005.
- GERALDO, Sheila Cabo. **Origem do drama barroco alemão**: Leitura e Tentativa de Compreensão das Noções de Origem, Redenção, Mênada, Alegoria, Melancolia e Linguagem. In: *O que nos faz pensar*. Pontífca Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia, n. 6, pp.90-101, ago. 1992.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MITROVICH, Caroline. *A “destruição construtiva” da história*. Revista Urutágua (Online), v.1, p.1/n 7-13, 2005. Disponível em <http://www.urutagua.uem.br//007/07mitrovitch.pdf>. Acesso em 29/06/2011.
- SILVEIRA, Fabrício. **Scriptura. Pictura**: O método das imagens em Walter Benjamin. In: BRAGA, José Luiz; VASSALO DE LOPES, Maria Immacolata; MARTINO, Luiz Claudio (orgs). *Pesquisa Empírica em Comunicação – Livro Compós 2010*. São Paulo: Paulus, 2010.