

GESTO ENTRE IMAGEM E PALAVRA: WALTER BENJAMIN COM ABY WARBURG¹

GESTURE BETWEEN IMAGE AND WORD: WALTER BENJAMIN WITH ABY WARBURG

Djulia Justen²

RESUMO: Neste ensaio, busca-se um gesto entre imagem e palavra coincidente em Walter Benjamin e Aby Warburg. O gesto identificado no percurso desses dois pensadores da história e da imagem é a montagem que opera em um espaço entre tempos e entre imagens. Desse modo, esse gesto de leitura que reconhecemos em Warburg e em Benjamin vemos coincidir na análise da narrativa fantástica de *Enoch Soames*, do escritor britânico Max Beerbohm. Assim, constata-se que a montagem é um gesto de leitura que se produz a partir de um percurso, de um movimento de ir e vir na biblioteca de Aby Warburg, de se deslocar em um espaço entre fragmentos, notas e citações no livro *Passagens*, de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Imagem. Leitura. Montagem. Palavra.

ABSTRACT: In this essay I seek a gesture between image and word matching in Walter Benjamin and Aby Warburg. The gesture identified in the course of these two thinkers of history and image is the montage that operates in a space between times and between images. So, this gesture of reading that we recognize in Warburg and Benjamin, we coincide in literary analysis of the fantastic narrative of *Enoch Soames*, by the british writer Max Beerbohm. Thus, I find out that the montage is a gesture of reading that is produced from a course, a movement to come and go in Aby Warburg library, move into a space between fragments, notes and quotes in the book *Passages*, of Walter Benjamin.

Keywords: Image. Reading. Montage. Word.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2016 e aceito em 22 de maio de 2016. Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC).

² Doutoranda do Curso de Literatura da UFSC. Bolsista da CAPES.
E-mail: djuliajusten@gmail.com



INTRODUÇÃO

Ainda que entre Walter Benjamin e Aby Warburg houvesse uma relação "muy próxima e muy opuesta, muy intensa y muy desdichada"³ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 124), como aponta Georges Didi-Huberman em *Ante el tiempo*, pela distância social que separava o errante pobre que era Benjamin e o velho erudito riquíssimo que era Warburg, eles se reconheceram como pesquisadores exilados, academicamente rejeitados e que tinham um interesse anacrônico pelo tempo, pelos despojos da história em uma busca pelos "tiempos perdidos que sacuden la memoria humana y su larga duración cultural"⁴ (p. 124). Porém, o que principalmente os une é a paixão que ambos tinham pela escrita com as imagens.

Seja como centro da vida histórica, seja como ponto de partida para a história da arte e para a antropologia das imagens, tanto Walter Benjamin quanto Aby Warburg colocaram a imagem no "centro nevrálgico" (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 125) de suas produções e de seus pensamentos. Eles souberam ler que a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha, que a imagem não é um simples acontecimento no devir histórico, mas sim que ela possui temporalidades distintas e que precisa de novas elaborações de tempo para que possa ser lida.

Para Benjamin, a imagem é um personagem central na sua escrita e ela convoca para uma leitura crítica da modernidade, tal como lemos nas imagens alegóricas sobre o método historiográfico em *Sobre o conceito de história*, nos fragmentos cotidianos como imagens do pensamento em *Rua de mão única* e na forma alegórica da modernidade que Benjamin lê em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. De maneira análoga, para Warburg, as imagens também são fundamentais para fazer uma montagem da história da arte, como podemos ler nas justaposições das mil reproduções de obras, desenhos, esquemas, recortes de jornais sobre as telas negras do *Atlas Mnemosyne*. Assim, o historiador empreendeu a leitura do *pathosformel* que sobrevive da antiguidade à modernidade. As fotografias do ritual da serpente tornaram-se o cerne de uma experiência de escrita com imagens no ensaio *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte* ao "mostrar imagens, muitas delas por mim mesmo fotografadas, da jornada empreendida há 27 anos, e acompanhá-las com palavras" (WARBURG, 2005, p. 9). Além disso, Warburg deu lugar principal às imagens ao fazer uso delas em aulas e palestras não como uma ilustração, mas como algo que provoca uma partida, uma "saída de si mesmo" (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118) para um pensamento com imagens.

³ "Muito próxima e muito oposta, muito intensa e muito desdita." A tradução dos trechos em outra língua é da autora deste artigo.

⁴ "Tempos perdidos que agitam a memória humana e sua longa duração cultural."



Assim como nos escritos de Benjamin não há como ler um "pensamento sistemático" (CANTINHO, 2016) sobre a imagem, mas sim um complexo em que várias relações entre imagem e pensamento atravessam a arte, a técnica, o cinema e a fotografia como pontua Maria João Cantinho o artigo *O voo suspenso do tempo*, sob a letra de Warburg, a imagem é um complexo de relações, de movimentos sedimentados e cristalizados, um "fenômeno antropológico" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40) da condensação significativa de uma cultura como expõe Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente*.

Da mesma forma que, para Benjamin, a imagem é um instrumento de trabalho e funciona como um método de leitura para o tempo e para a história, principalmente porque a legibilidade da imagem é condição essencial para "uma leitura crítica do seu próprio presente" (CANTINHO, 2016), para Warburg, a imagem está no centro do seu pensamento ao modo de um questionamento radical do saber sobre as imagens e a obsessão apaixonada dele por elas foi o meio possível para um método para a história da arte, fazendo justiça à extrema complexidade das relações entre as imagens.

Com esta paixão de ambos por uma escrita com imagens, tanto Walter Benjamin quanto Aby Warburg empreenderam uma montagem em suas produções, colocando um saber histórico em movimento como bem nota Didi-Huberman em *Ante el tiempo* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 126). Essa montagem de um saber se produz por meio de um gesto de leitura que faz uma intersecção entre os pensadores e também entre a imagem e a palavra na era da reprodutibilidade técnica. Afinal, é próprio da montagem ser um método de saber, de relação do homem com as coisas que o cercam e de leitura com que o sujeito empreende o seu estar no mundo.

Dada a importância que ambos os pensadores dedicavam para a imagem nas suas produções como acabamos de ler, é justamente com relação às imagens na reprodutibilidade técnica que podemos elaborar um gesto de leitura entre imagem e palavra a partir da montagem.

UMA QUESTÃO DE LEITURA

Com a reprodutibilidade técnica da palavra por meio do livro e das imagens pela fotografia e pelo cinema, a questão da leitura atravessa uma *passagem*⁵, como é conhecida esta alegoria na leitura benjaminiana. Nesta ponte feita de pontas temporais entre os modos de produção e entre um século e outro,

⁵ No fragmento alegórico de *O anel de saturno ou sobre a construção de ferro*, em *Passagens*, Benjamin faz uma leitura da gravura *Um outro mundo*, de Grandville, e nela constrói uma alegoria das **pontes** que se visualizam como **pontas** temporais, das passagens entre os extremos, do ferro às máquinas a vapor, de um fim de século a outro, como lê Ana Luiza Andrade em *Transportes pelo olhar de Machado de Assis* (BENJAMIN, 2007, p. 965-967; ANDRADE, 1999, p. 180-181).



temos também a passagem de um modo de leitura de imagens e palavras através da reprodutibilidade técnica. No artigo *O livro na era da reprodutibilidade técnica*, a crítica Ana Luiza Andrade aponta que a leitura se modifica e se transforma com a indústria cultural a partir do aparecimento do jornal e dos avanços técnicos da imprensa. "O livro até então pedia um tipo de leitura aurática, mais contemplativa que cúmplice, e a partir de então passa, ao invés, e cada vez mais, a pedir uma leitura distraída, interrompida, descontínua" (ANDRADE, 2004, p. 113).

Portanto, ao invés do recolhimento da leitura daquele que mergulha diante da obra e que nela "se dissolve" (BENJAMIN, 2008, p. 208) pela contemplação como lembra Benjamin, com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte envolve aquele que a vê e o absorve em seu fluxo de imagens e mais imagens. Isto afeta com um efeito de dispersão, de um estranhamento e de um choque pelo movimento incessante das imagens. Essa experiência da descontinuidade, própria da profusão de imagens pela reprodutibilidade técnica, afeta nossa experiência de leitura e exige uma nova forma de ler tanto imagens quanto palavras.

A questão de leitura a partir da reprodutibilidade está presente na experiência surrealista da "iluminação profana da leitura" (BENJAMIN, 2012, p. 33). Ainda que este movimento artístico considerava como "propedêutica" (p. 23) para essa experiência o uso de narcóticos, a embriaguez que a modernidade provoca não se predispõe a embriagar os sentidos com narcóticos, mas sim com a técnica que altera as nossas sensações de proximidade, de distância e de percepção do tempo. Por isso, afirma Benjamin:

O homem que lê, que pensa, que espera, o *flâneur*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são os mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas - nós mesmos - que tomamos quando em solidão. (BENJAMIN, 2012, p. 33)

Com essa característica da iluminação profana, vemos que a questão da leitura, que se modifica pela reprodutibilidade, está em relação com a experiência da embriaguez. Sobre ela, Benjamin indica sua especificidade no fragmento *A caminho do planetário*, em *Rua de mão única*: "(...) é a embriaguez, decerto, a experiência na qual asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro" (BENJAMIN, 2000, p. 68). Assim, a percepção das coisas e do mundo se altera ao modo de uma embriaguez através da técnica, quando ela aproxima e distancia as coisas e as imagens.

Essa experiência da proximidade e do distanciamento, que é próprio da embriaguez, está no cerne da nossa experiência de leitura na era da reprodutibilidade técnica. Ao conduzir a perda da aura dos objetos artísticos (BENJAMIN, 2012, p. 182), em que a obra de arte perde "a sua existência única"



(p. 181), o seu "aqui e agora" (p. 181), a "aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja" (p. 184), a reprodutibilidade torna aquilo que era distante próximo em relação aos objetos artísticos. Isto é, a reprodutibilidade aproxima a arte do público e coloca-a em lugares onde não se esperava antes, como dentro da casa de cada um, transformando um objeto artístico que tinha uma existência única do original para uma existência em série. Deste modo, possibilita que as imagens estejam próximas a nós.

Da mesma maneira que a reprodutibilidade aproxima da arte pelas imagens, ela também distancia pelo "efeito pelo choque" (BENJAMIN, 2012, p. 207). É bem conhecida a experiência de choque no cinema em que a sucessão de imagens no filme "golpeia" (p. 207) o espectador. Ao ver uma imagem, ela já não é mais a mesma, pois já há outra na sequência. As associações de ideias são continuamente interrompidas a cada vez que surge uma nova imagem. Isto causa um estranhamento ao ver por não conseguir associar as imagens de modo rápido. O que também mantém aquele que vê à distancia das imagens. Coincidentemente, esse distanciamento, essa experiência do choque e da descontinuidade das imagens aproxima o espectador delas, pois, como expõe Benjamin, com esse efeito perturbador, as imagens "inquietam o observador, o qual pressente que deve buscar um caminho definido para se aproximar delas" (p. 189).

Este caminho em que se procura estar próximos das imagens é uma "busca de uma interlocução" (ANDRADE, 2004, p. 114) como nos aponta Ana Luiza Andrade. Essa busca difere de um ato de leitura solitário e contemplativo, pois como confirma Benjamin: "(...) o espaço da imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa" (BENJAMIN, 2012, p. 34-35). Assim, esse caminho de leitura por aproximações e distanciamentos "impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem" (PLAZA, 1982, p. 3), como propõe Júlio Plaza, no artigo *O livro como forma de arte*.

Portanto, a experiência da leitura, que se modifica pela reprodutibilidade técnica, se estabelece pela justaposição de imagens umas em relação às outras, pelos cortes, pelas descontinuidades e pelas associações da leitura, atos que são próprios da montagem cinematográfica. Essa condição de leitura a partir da técnica é de uma exigência tal nos nossos dias que não conseguimos mais nos esquivar dela como adverte Paulo Silveira, no livro *A página violada*: "(...) tentar não ler é tentar não ver" (SILVEIRA, 2008, p. 13).

UM GESTO DE LEITURA, UM GESTO DE MONTAGEM

O movimento incessante da montagem e da leitura na noção de gesto de Bertold Brecht é pertinente para o gesto entre imagem e palavra que



identificamos em Walter Benjamin e Aby Warburg. Nos ensaios *O autor como produtor* e *Que é teatro épico?*, Walter Benjamin sustenta que a utilização o gesto em Brecht é "a transposição dos métodos de montagem" (BENJAMIN, 2012, p. 143), pois a interrupção, elemento que está em "primeiro plano" (p. 85) na produção do gesto, tem uma "função organizadora" (p. 143) na montagem. Ela é um corte, uma dissociação que "espaça os gestos como o tipógrafo espaça as palavras" (p. 93) e coloca o gesto em um "fluxo vivo" (p. 85) que pode ser lido e associado a outros da mesma maneira em que a montagem, ao operar cortes e descontinuidades entre os seus elementos, produz uma leitura dos elementos díspares através das associações que cada leitor faz entre as imagens.

Assim, podemos ler que na própria noção de gesto de Bertold Brecht, ao ser lido por Walter Benjamin, há a ideia da montagem pela interrupção do gesto. Esta conduz a fazer uma leitura a partir da montagem através dos elementos heterogêneos e descontínuos que estão dispostos para então fazermos uma relação entre eles. Essa ideia de uma leitura pela montagem fica explícita na cena que Benjamin descreve como exemplo da interrupção do gesto brechtiano no ensaio *O autor como produtor*.⁶

A cena é de uma família em que vários gestos sobressaem: a mãe está a ponto de pegar um objeto de bronze para jogar na filha. O pai está prestes a abrir a janela para gritar por socorro. Nesse momento de interrupção dos gestos, entra um estranho que se depara com esta situação. Diz-nos Benjamin: "(...) existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto" (BENJAMIN, 2012, p. 143). Esse olhar percorre todos os elementos díspares ali dispostos: os rostos enfaticamente emocionados, a mobília destruída, a janela aberta. No espaço dessa cena, também podemos identificar a presença de um tempo de espera para ser lido, em que os elementos podem se associar uns aos outros. É um tempo que aguarda o olhar daquele que lê os gestos interrompidos, que sente os cortes, a descontinuidade e, a partir deles, produz uma leitura desses elementos díspares por meio da montagem.

Portanto, podemos dizer que, a partir desse olhar que faz uma leitura dos gestos brechtianos com uma montagem, o gesto que buscamos entre imagem e palavra é um gesto de leitura que se faz a partir da montagem.

⁶ A mesma cena aparece com pequenas modificações no ensaio *Que é teatro épico?*, de Walter Benjamin.



PASSAGENS BENJAMINIANAS E PERCURSOS WARBURGUIANOS COMO GESTOS DE LEITURA

Tanto o livro *Passagens*⁷, de Walter Benjamin, quanto a Biblioteca⁸, de Aby Warburg, pedem um gesto de leitura constante, exigem um movimento de percorrer, de andar, de flunar entre fragmentos de tempos, entre imagens e entre campos de saber. É uma exigência de leitura da qual é difícil esquivar, pois ela pede um movimento incessante de fazer um percurso entre esses fragmentos e de fazer ligações entre eles por meio da montagem. Desse modo, podemos ler que a indicação desse percurso, dessa forma de caminhar e se deslocar, neste arquivo warburguiano e benjaminiano, é a montagem, conforme Benjamin indica, no meio do caminho de *Passagens*: "Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem" (BENJAMIN, 2007, p. 500).

Esse movimento de percurso nesse espaço de tempos e de fragmentos nas passagens benjaminianas e na biblioteca warburguiana é efetuar um deslocamento "do pensar, dos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31), como aponta Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente*. Portanto, para operar esse deslocamento, é necessário "desmontar" (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 154) o curso da história que se assenta em uma linha positivista e de um tempo cronológico, como adverte Didi-Huberman em *Ante el tiempo*. É imprescindível desmontar a linha de uma razão hegeliana de um espírito absoluto que sabe de antemão para onde está indo, aonde vai chegar e o que quer fazer com a sua leitura. Ou seja, esse modo de deslocar-se para operar uma montagem no espaço da biblioteca de Warburg e do livro *Passagens*, de Benjamin é estar aberto para errar o caminho pré-determinado e "perder, ou melhor, fingir que se está perdendo tempo. É agir de forma oblíqua, por impulso. É bifurcar de repente. Não adiar mais nada. Ir ao encontro das diferenças. É partir para o campo" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

Esse deslocar-se é andar distraidamente notando aquilo que atravessa o caminho na forma de uma "desorientação organizada" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35), como diz Didi-Huberman sobre a Biblioteca de Warburg. É deslocar-se ao modo de "mover-se em direção ao terreno, ir ao local, aceitar a experiência existencial das perguntas que alguém formula a si mesmo" (p. 37). Aceitar essa experiência errante de quem desloca sobre as páginas de *Passagens* e

⁷ Trabalho inacabado de Walter Benjamin, *Passagens* é um conjunto de mais de 4.500 fragmentos, notas e citações recolhidas durante 13 anos, de 1927 até a sua morte em 1940 (BENJAMIN, 2007, p. 13).

⁸ A *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* foi pensada desde 1889 e construída em Hamburgo entre os anos de 1900 e 1906. Era uma biblioteca particular e aberta ao movimento do acervo: até 1929 possuía 65 mil volumes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).



nos "corredores labirínticos" (AGAMBEN, 2009, p. 142) da biblioteca, de quem ao percorrer faz perguntas constantemente, por não saber aonde está indo, exige um trabalho contínuo de recomposição frágil, móvel e de incessantes possibilidades da montagem. É construir relações inusitadas entre as imagens e entre os fragmentos na biblioteca warburguiana e de *Passagens*.

Na biblioteca de Warburg entra em cena o gesto da montagem como um percurso, um caminho a partir das expressões "Sobrevivência da antiguidade" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 36) e "Memória/Mnemosyne" (p. 36). Esse gesto da montagem aparece com grande força no próprio trabalho em andamento na biblioteca como um espaço de questões, de conexões e ligações que podem ser feitas. É uma biblioteca particular e aberta pelo fato de Warburg ter multiplicado as ligações entre os saberes, ou seja, entre as respostas possíveis para a sobredeterminação das imagens. E, nessa multiplicação, Warburg não sonhou em cortar, em escolher. Ele investiu o seu tempo para levar tudo em consideração a ponto da loucura. Por isso, a importância do deslocar-se, desse perder-se na biblioteca como um modo de orientação neste espaço de "nó de problemas" (p. 37) e de determinismo das imagens para encontrar um caminho próprio entre eles.

A tarefa de leitura em *Passagens*, de Walter Benjamin, e diante da Biblioteca "de trabalho e em trabalho" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35), de Warburg, é usar a arte de citar sem usar aspas como indica Benjamin ao modo dos "livros (que) se fundiram uns nos outros e os títulos se apagaram" (BENJAMIN, 2007, p. 433). Dessa forma, a montagem como uma leitura se produz ao "ler o que nunca foi escrito" (BENJAMIN, 2007, p. 461), como aponta Benjamin. E, para ler o que não foi escrito, é preciso ler o que não foi lido, ou seja, ler o que ainda não teve lugar no seu tempo, o que ainda não teve valor de uso como ensina Benjamin sobre a montagem:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2007, p. 502)

Para ler o que não foi lido, para dar lugar para aquilo que ainda não teve um espaço no nosso tempo, é preciso fazer uma viagem, um deslocamento para estar em um espaço da anacronia do tempo. A palavra que está na porta de entrada da Biblioteca de Warburg, *Mnemosyne*, denota um local em que outro tempo se faz presente: o tempo das sobrevivências. Isto é, um tempo feito de um "nó de anacronismos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 45), em que há a mistura de coisas passadas e presentes, em que o passado atravessa o presente ao modo de uma "*telescopia*" (BENJAMIN, 2007, p. 512, ênfase no original), como



lembra Benjamin. Também podemos dizer que essa anacronia do tempo da sobrevivência warburguiana é a intensa sensação de que o presente se tece de vários passados como aponta Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46).

O GESTO DE LEITURA NO ESPAÇO-TEMPO DE *ENOCH SOAMES*

Nesse espaço do tempo anacrônico que identificamos na biblioteca labiríntica de Warburg e nos arquivos heterogêneos de *Passagens*, de Benjamin, fazemos um gesto de leitura para dar um novo valor de uso ao que ainda não teve lugar, para ler o que ainda não foi escrito nem lido. Esse gesto de leitura, que reconhecemos em Warburg e em Benjamin, vemos coincidir na narrativa fantástica de *Enoch Soames*, do escritor britânico Max Beerbohm.⁹

Nessa narrativa, o personagem Enoch Soames, que vivia no ano de 1893, faz um pacto com o diabo para estar na sala de leitura do Museu Britânico, na tarde de 3 de junho de 1997, durante algumas horas, e ali consultar o que os críticos haviam dito sobre ele mais de cem anos depois de sua produção literária. Afinal, como diz o personagem: "(...) um morto não pode ler os livros que se escrevem sobre ele" (BEERBOHM, 2013, p. 44). Após o retorno dessa viagem em um espaço-tempo que é a biblioteca, Enoch passa todos os dias de sua vida na companhia dessa presença diabólica.

Em sua época, Soames era uma figura melancólica que se vestia de modo tão "impreciso" (BEERBOHM, 2013, p. 31) que mal era notado. Ele sempre estava presente em círculos literários, mas não chamava atenção pelas suas publicações e nem tinha reconhecimento na época em que se encontrava. Cito o conto:

Quando o sr. Holbrook Jackson publicou um livro sobre a literatura da penúltima década do século XIX, fui ansioso olhar o índice, em busca do nome SOAMES, ENOCH. Receava não encontrá-lo. De fato, não o encontrei. Todos os outros nomes estavam lá. (BEERBOHM, 2013, p. 29)

⁹ Max Beerbohm foi escritor e caricaturista. Nasceu em Londres, no ano de 1872, e morreu em Rapallo, em 1956. Foi autor dos livros *A defense of cosmetics* (1896), *The happy hypocrite* (1897), *More* (1899), *Zuleika Dobson* (1911), *Seven men* (1919) e *And even now* (1920).



Assim, podemos ler que Enoch Soames é uma imagem daquilo que na sua época não alcança legibilidade. A leitura deste personagem só se torna possível quando ele se transforma em fragmento de história, em uma ruína do passado. É nesta condição que ele é revisitado por um olhar que empreende uma montagem e assim lhe confere um novo valor de uso. Desse modo, cada imagem carrega essa possibilidade de legibilidade no seu próprio movimento de ter um lugar, de obter um novo valor de uso, como salienta Benjamin:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa 'legibilidade' constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. (BENJAMIN, 2007, p. 504)

Essa legibilidade da imagem de Enoch Soames proveio de sua viagem de leitura em um espaço de tempos heterogêneos e díspares como é de uma biblioteca. E lá, pela primeira vez, Soames chamou atenção com sua roupa cinza e imprecisa em uma sala de biblioteca onde todos vestiam uniformes com metais costurados na manga esquerda. Ou seja, ele se transformou nesse fragmento do "passado através do presente" (BENJAMIN, 2007, p. 512), em que uma imagem é "aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo" (p. 504). Nessa viagem de leitura, Enoch Soames descobre não apenas que não foi lido, mas que havia se transformado em um personagem de uma narrativa fantástica. Portanto, ele adquiriu um novo valor de uso pela leitura. Cito um trecho da narrativa:

Da p. 274 de *Literatura Britânica 1890-1900* p T. K. Nupton, publicado p Estado, 1992: p exemplo, l sqritor da epoga, Max Beerbohm, qe viveu ateh o século XX, esqreveu l qonto onde há l sujeito fiqtíssio chamado *Enoch Soames* - l poeta de terceira qategoria qe se qonsiderava l gênio e fez l pacto com o Diabo para saber o qe a posteridade pensaria dele. É uma sátira um pouqo forssada mas não sem valor p qe mostra como os omens jovens dessa déqada se levavam a sério. Agora qe a profissão literária foi organizada como l setor do servisso públigo, os esqritores enqontraram seu nível e aprenderam a fazer sua obrigassão sem pensar no amanha. *O diarista stá à altura da paga*; e isso é tudo. Felismente não estam Enoch Soames nesta époga. (BEERBOHM, 2013, p. 52)



A partir desta análise e da última citação do conto, identificamos esse gesto de leitura que Walter Benjamin e Aby Warburg nos convidam a fazer com seus arquivos, bibliotecas, coleções de fragmentos e notas, com suas imagens de palavras e quadros de imagens. Constatamos que o personagem de Enoch Soames faz um gesto de leitura ao se deslocar para esse espaço de tempos que é a biblioteca. Desse modo, ele dá um novo valor de uso a um fragmento do passado, fazendo com que este atravesse o presente. Isso podemos notar, além da passagem do escritor a um personagem de uma narrativa, pela letra do livro *Literatura Britânica*, que retoma o presente na forma de uma escrita fonética e abreviada, lembrando os diálogos cotidianos na internet. Portanto, esse gesto de leitura do personagem do conto é coincidente com o que Walter Benjamin e Aby Warburg nos apontam: uma exigência de viagem, de um deslocamento para estar em um espaço do tempo anacrônico. A partir desse movimento, é possível dar lugar por meio da leitura para aquilo que ainda não teve um espaço no nosso tempo. É com esse olhar que lê como uma montagem que os fragmentos e as imagens alcançam legibilidade e assim podem ser reconfigurados e ter lugar na história.

CONCLUSÃO

Esse gesto de leitura para dar um novo valor de uso, como lemos na narrativa de *Enoch Soames*, é o gesto entre imagem e palavra por meio da montagem empreendida tanto por Walter Benjamin quanto por Aby Warburg em suas produções. A "magia" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 428) da Biblioteca de Warburg e do conjunto de citações e notas de *Passagens*, de Benjamin, consiste em estar nesse espaço anacrônico do tempo em que os fragmentos nunca morrem e sempre estão à espera de serem reconhecidos, de serem lidos, a fim de encontrarem um novo valor de uso por meio da leitura como uma montagem. É essa magia que está no cerne do gesto de leitura de Benjamin e de Warburg e que convoca a cada vez a recomeçar a montagem dos textos que lemos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Arte & ensaios*, v. 1, n. 19, Rio de Janeiro, jan. 2009, p. 132-143.

ANDRADE, A. L. O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro-de-artista e Avalovara, objet d'art. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 1, n. 24, Brasília, jul./dez. 2004, p. 113-131.



_____. Anéis de saturno. In: _____. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 180-181.

BARTHOLOMEU, C. (Org.). Dossie Warburg. *Revista Arte & ensaios*, v. 1, n. 19, Rio de Janeiro, jan. 2009, p. 118-143.

BEERBOHM, M. Enoch Soames. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. (Org.). *Antologia de literatura fantástica*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 28-54.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CANTINHO, M. J. *O voo suspenso do tempo: Estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin*. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadia.html>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

PLAZA, J. O livro como forma de arte. Parte I: O livro artístico. *Revista Arte em São Paulo*, v. 1, n. 6, São Paulo, abr. 1982, p. 3-18.

SILVEIRA, P. *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

WARBURG, A. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Revista Concinnitas*, vol. 1, n. 8, Rio de Janeiro, jul. 2005, p. 9-29.

