

O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin

Maria João Cantinho - mjcantinho@hotmail.com

Plus il avançait vers cette image trompeuse du rivage de l'île, plus cette image reculait; elle fuyait toujours devant lui, e il ne savait que croire de cette fuite.

Fénelon, *Télémaque*, IX.

Elas, as imagens, podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação ou o nosso pensamento. Muitas vezes, convertem-se no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância. Isso não faz delas personagens secundárias, mas antes e pelo contrário, são personagens centrais, aglutinadoras do sentido, concentrando em si a potência do pensamento. Por vezes enigmáticas, ambíguas, mas também podem ser metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão. No caso de Walter Benjamin, a imagem desempenha um papel fundamental, um fio condutor e tem inúmeras repercussões nas mais diversas áreas, desde a fotografia ao cinema e à pintura, da questão da linguagem até à concepção da história, do tempo e da modernidade.

A cada momento, na sua escrita e obra, confrontamo-nos com essa evidência e, ao mesmo tempo, com o embaraço que é próprio da relação entre a palavra e a imagem. À medida que se adensa a leitura e a tentativa de compreensão dessa relação, tanto maior o número de paradoxos e dificuldades que daí ressaltam. Atesta-se, assim, a presença de aporias, mas também a fecundidade polémica que nos permite avançar no pensamento, questionando a evidência e a pertinência do olhar, bem como a possibilidade de constituição da imagem, enquanto princípio dinâmico e potenciador do seu pensamento. Mais do que isso, como tentarei demonstrar, a imagem dialéctica revela-se como a preciosa chave capaz de abrir a compreensão da concepção da história e do tempo em Walter Benjamin. A imagem, mesmo tomada no seu contexto mais genérico – não falando ainda especificamente da “imagem dialéctica” - “possui, ao mesmo tempo, uma virtude de concretude imediata e a capacidade de suscitar a prática”¹, de acordo com o autor.

Se, por vezes, a relação entre a palavra/pensamento e a imagem nos aparece, na sua obra, como a mais cristalina evidência (e raros são os casos), que se adequa à expressão de uma ideia, a título de exemplo, todavia, na maior parte dos casos, vibra asperamente a estranheza no seu interior, obrigando-nos a uma concentração do olhar. No entanto, o que nos é desde o início anunciado, no seu pensamento, é esse compromisso incontornável com a imagem. E, se por um lado, essa contaminação se revela muito sedutora, por outro, pode revelar-se perigosa, pela ambiguidade que comporta.

Procurei circunscrever a minha análise da imagem no pensamento benjaminiano e focar-me na questão da imagem dialéctica e crítica, *enquanto instrumento de cognoscibilidade* e que é, *ao mesmo tempo, condição e fruto da legibilidade da história*. A partir deste nó, tento levar a cabo uma compreensão do conceito, tanto como *instrumento*, como enquanto *condição operatória*, que muitos autores (sobretudo os que se encontram ligados ao pensamento da história de arte e da comunicação) consideram ser um pensamento imagético por excelência, mantendo uma intensa familiaridade com o pensamento de Aby Warburg como igualmente das concepções surrealistas da imagem, pelas quais o autor se interessou vivamente, nomeadamente o conceito de Warburg, da “imagem em movimento” e as técnicas de montagem tão utilizadas pelos artistas do movimento surrealista. O surrealismo já havia mostrado a Walter Benjamin de que maneira a imagem poderia preencher uma função revolucionária.

Não podemos afirmar a existência de um pensamento sistemático da imagem em Benjamin, mas antes um tecido complexo de reflexões, em torno das infinitas relações entre imagem e pensamento que, de forma imprevisível, determinaram e influenciaram as mais variadas disciplinas, indo da técnica e da arte até à fotografia, à pintura, ao cinema, tendo tido o seu impacto determinante da história de arte, na história, na crítica literária (a multiplicidade de

¹ Rochlitz, Rainer, *Le Désenchantement de l'Art*, nrf essais, Gallimard, Paris, 1992, p.152. Nessa mesma passagem, Rochlitz afirma que a imagem ocupa, sem dúvida, um lugar central no pensamento de Benjamin e que este “se considera como um perito em imagens e que põe o seu saber ao serviço da transformação social.”

estudos literários e críticos que tomam por base os pressupostos benjaminianos da linguagem e da tradução é imensa). E são essas consequências, que geraram novas formas de pensar a arte e a crítica, a compreensão das modalidades artísticas, que nos permitem avaliar a importância do seu pensamento na actualidade e na reflexão contemporâneas.

Se, como o disse anteriormente, não existe em Benjamin um pensamento sistemático acerca da imagem – o que de resto podemos afirmar relativamente aos vários domínios por ele abordados, desde a linguagem à história, da arte à técnica – ateste-se, no entanto, uma reflexão incontornável sobre o olhar, sobre a natureza e as funções da imagem, que perpassa todo o seu pensamento e chega até aos nossos dias de uma forma inesgotável.

Não é possível falar de modernidade sem referir a reflexão benjaminiana acerca do pensamento da aura e do seu afundamento, da experiência do choque como descoberta do desaparecimento da aura e da familiaridade do olhar², tão magistralmente abordada por Baudelaire³ e por Benjamin, em Baudelaire⁴. Tematizando as grandes fantasmagorias do homem do século XIX, consciente do falhanço da experiência autêntica (*Erfahrung*) e da sua dissipação na experiência vazia do choque (*Erlebnis*)⁵, o autor reconhece o lado saturniano da experiência alegórica, cuja imagem não é senão a apresentação dessa queda.

A percepção lúcida de uma nova época, a da reprodutibilidade e da técnica, onde emerge uma nova relação com as coisas, com o trabalho, com a cidade, passa por uma compreensão das novas modalidades de relação do homem com a tradição, com a linguagem, a história, o conhecimento. Essa mutação contamina toda uma visão absolutamente diferente da história e do conhecimento e passa, sem dúvida, pela perda da visão aurática e nostálgica do passado para uma compreensão dialéctica e crítica (operada pela imagem dialéctica), que é apresentada, na sua forma mais luminosa, n’*O Livro das Passagens* e, também nos últimos escritos de Benjamin, em 1940, nomeadamente *Sobre o Conceito de História*.

Importa, pois, perceber que o eixo fundamental dessa revolução copernicana – como lhe chamou o próprio Benjamin – se encontra suportado, não apenas por uma *reflexão acerca da linguagem e da história*, mas também da *natureza da imagem e da função da dialéctica no seu pensamento*. Arriscaria, mesmo, dizer que a imagem alberga em si, pela polaridade e tensão que comporta, pela sua natureza interruptora, desconstrutiva e violenta, toda a possibilidade de acesso ao conhecimento da história e da temporalidade messiânica que nela se encontra alojada. Para ele, a imaginação é uma faculdade que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. Ela é que realiza a montagem, por excelência e não desfaz a continuidade das coisas senão para fazer surgir melhor as “afinidades electivas”. Entre o conceito goethiano de imagem e a noção de correspondência baudelaireana, Benjamin vê na imagem o modo de dar a ver o conteúdo histórico das coisas. Como veremos, existe na imagem uma componente de violência, que antecipa a apresentação do conteúdo histórico.

A Imagem Dialéctica

Como Aby Warburg⁶, historiador de arte e antropólogo de imagens (como ele próprio se intitulava), Benjamin pôs a imagem no centro nevrálgico da vida histórica. Como ele,

² Gostaria de salientar, também, as obras de Gérard Raulet, *Le Caractère Destructeur*, Catherine Perret, *Walter Benjamin sans Destin*, Didi-Huberman, *Ce que nous regarde, ce que nous voyons*, como obras fundamentais para a compreensão da aura.

³ Advirto o leitor para a obra de Baudelaire

⁴ O *Livro das Passagens* é, a muitos títulos, extremamente importante para compreender o choque como a experiência da modernidade, mas gostaria de assinalar o livro de Walter Benjamin sobre Baudelaire: *Charles Baudelaire, un Poète Lyrique à l’Apogée du Capitalisme*, “Le Paris du Second Empire chez Baudelaire”, tradução de J.Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982

⁵ A este propósito podemos também citar o texto “O Narrador”, in *Mythe et Violence*. Neste texto, mais do que a perda da experiência autêntica, o que se encontra em causa é a experiência do emudecimento, como a mais exacerbada expressão do desamparo, como o seu correlato. Não posso deixar de frisar, em complemento com este texto benjaminiano, o facto objectivo da apatia e a mudez das vítimas do Holocausto, como a expressão do desespero atroz.

⁶ Como o afirma Georges Didi-Huberman, em *Devant le Temps*, p. 92, “Warburg e Benjamin puseram em acção com o carácter de “montagem” (Montage) do saber histórico que eles produziram. A concepção inicial do Livro das Passagens, em 1927-29 é contemporânea de Mnemosyne, mas também das “montagens de atracções” cinematográficas de Eisenstein e das montagens surrealistas de Georges Bataille, na revista *Documents*”.

compreendeu que um tal ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo, levando a cabo uma crítica da visão positivista e progressista da história. A imagem não está na história como um simples ponto sobre uma linha. Ela possui uma *temporalidade de face dupla*: precisamente como imagem dialéctica, como se verá posteriormente, em toda a sua equívocidade.

No *Livro das Passagens*, onde Benjamin projecta, de uma forma fragmentária e ambiciosa, a reflexão sobre a modernidade, o desenvolvimento do conceito de imagem atingiu o seu brilho mais intenso. É o clarão irradiante que se constitui como o que melhor define a *natureza* da imagem dialéctica, como o afirma o próprio autor em [N 9 7]: “A imagem dialéctica é uma *imagem fulgurante*. É então como *imagem fulgurante* no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o Outrora”. Esta *fulguração*, que é intrínseca à imagem dialéctica é também o *signal ou o sintoma* que indicia a salvação da história, pois “toda a concepção autêntica do tempo histórico repousa inteiramente sobre a imagem da redenção”. V. *Livro das Passagens*, [N 13 a, 1]⁷.

Todo o conhecimento da história, de acordo com o próprio autor, não pode ser senão fulgurante⁸ condição que evoca claramente a dimensão judaica e teológica da interrupção⁹, sincopando e rasgando a continuidade da temporalidade histórica. É, pois, à luz desta concepção messiânica da história e do seu conhecimento, que deve ser compreendida a noção de imagem dialéctica, enquanto apresentação da história no seu clímax. Palpitando no coração da história, é ela que rompe, desmonta a “falsa historicidade” e permite que o autêntico fenómeno da história, arrancado ao seu anonimato, seja devolvido ao seu “lugar pleno”, enquanto fenómeno originário que contém em si a sua pré e pós-história, numa imagem síncrona.

Como o afirma Walter Benjamin, a imagem dialéctica é uma imagem crítica, pois constitui-se como a *interpenetração “crítica”* do passado e do presente, sintoma da memória colectiva e inconsciente – é isso mesmo que produz a história. Como ele o diz, na passagem [N 2^a, 3], “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação”. E acrescenta: “só as imagens dialécticas são imagens autênticas (ou seja, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem”.

Se atendermos ao texto benjaminiano das teses *Sobre o Conceito de História*, como se sabe, o último texto que o autor escreveu, em 1940, podemos confrontar alguns excertos com *O Livro das Passagens*, cruzando-os para obter uma leitura mais clara e significativa. Quando Walter Benjamin afirma que “o mundo messiânico é o mundo da actualidade integral e, de todos os lados, aberta”¹⁰, refere também que este é um “espaço de imagens” (*Bildraum*) “que nós procuramos”, acrescentando que esse é o lugar da história universal. Essa actualidade “supõe uma língua universal, não uma língua como outra qualquer, mas a própria língua, celebrada e festejada, purificada”. Ela “é a ideia da prosa, que é compreendida por todos os homens, como a língua dos pássaros é compreendida pelas crianças nascidas num domingo”. Esta passagem, que foi tematizada admiravelmente por Agamben, no ensaio “Langue et Histoire”¹¹, parece concentrar o que de mais íntimo caracteriza o pensamento benjaminiano: a relação indissociável entre a imagem dialéctica, a história – e a possibilidade do seu conhecimento – e a linguagem, enquanto lugar por excelência da apresentação da sua visão messiânica, visão que reclama a total “abertura de todos os lados, integral”, retomando uma tradição vasta do judaísmo, que se alarga à actualidade¹². A necessidade de redimir a história da humanidade é o desejo que sustém a tarefa benjaminiana de romper com uma visão

⁷ Esta extraordinária passagem, cuja fórmula se encontra na obra de Lotze, abre o caminho a toda a concepção benjaminiana da história e da temporalidade messiânicas, objecto que não será, aqui, objecto de estudo, pela sua vastidão, pela tradição longa que vai até aos místicos contemporâneos do judaísmo.

⁸ [N 1, 1].

⁹ Gérard Bensussan, na sua obra *Le Temps Messianique*, Bibliothèque J.Vrin, Paris, 2001, estabelece uma profunda e pertinente relação entre o carácter profético e interruptor da história com a dimensão mística tradicional do judaísmo, tomando em particular o caso de Walter Benjamin e da sua concepção da história.

¹⁰ *Écrits françaises*, “Sur le concept d’histoire”, nrf, éd. Gallimard, Paris, 1989, p. 350.

¹¹ *Walter Benjamin et Paris*, pp. 793/807.

¹² Destaco inúmeros autores como Agamben, Bensussan, Derrida, Pierre Bourretz, entre muito outros. Há um filão inesgotável de autores que trabalham essa relação entre messianismo, linguagem e história, na esteira de pensadores como Benjamin, Rosenzweig, Buber, Ernst Bloch, que foram os principais filósofos da modernidade, que tematizaram de forma bastante aproximada e familiar este tema.

tradicional da história, insuflando-a de utopia. A imagem dialéctica, à luz desta concepção, aparece também como *imagem de desejo*¹³, na sua condição equívoca e dialéctica; por um lado, de ver destruir o fio da continuidade, por outro, o desejo de um tempo que há de vir. O desejo utópico, tal como ele se apresenta na imagem dialéctica, vive nessa dilaceração íntima e que ganha a sua configuração na *dialéctica em suspensão*.

Por outro lado, subjacente ao estudo da transversalidade entre história, imagem dialéctica e linguagem, esteve sempre latente, também, o desejo de compreensão do fenómeno originário, à maneira goethiana¹⁴, intenção aliás claramente expressa no livro das *Passagens*: “Apareceu-me de forma clara e nítida, ao estudar a apresentação de Simmel do conceito de verdade em Goethe, que o meu conceito de origem no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente do conceito de Goethe do domínio da natureza para este da história. A origem.(...) Ora, eu empreendo também no trabalho sobre as *Passagens* um estudo sobre a origem. Procuo reencontrar a origem das formas e das transformações das passagens parisienses, do seu nascimento ao seu declínio(...)”¹⁵.

Como se pode ver, a noção de imagem dialéctica condensa, tomada enquanto categoria/condição de apresentação, a mais complexa significação na obra de Benjamin. Ela não é somente uma imagem, no sentido vulgar do termo, mas a absoluta concentração de todas as categorias benjaminianas. Fulgurante, ela é expressão de um tempo desformalizado e qualitativo, messiânico, como é, também, *potência originária, imagem de desejo*, no seu sentido mais amplo, isto é, converte-se na máxima expressão da possibilidade de conhecimento da história, ao transformar-se numa síntese autêntica e única, irrepetível. Trata-se, assim, do fenómeno originário da história, cuja potencialidade da síntese é elevada ao seu mais elevado grau.

A imagem dialéctica não pode conceber-se senão como “imagem fulgurante”. Mas como é que procede uma tal imagem? A que nível ela opera? A ambiguidade paira sobre o texto de Benjamin. É verdade que a imagem dialéctica permanece aberta e inquieta, instável. É como se nela se configurasse a possibilidade de uma cesura, cujo sintoma é o clarão do reencontro entre o *Outro* e o *Agora*, projectando a sua luz para uma dimensão a que poderemos designar por aquilo que há de vir. Se a possibilidade do conhecimento histórico acontece no acto imediato da visão deste clarão, a leitura da imagem dialéctica configura-se então como o gesto absolutamente incontornável para a cognoscibilidade da história.

Neste sentido, a possibilidade da leitura da imagem dialéctica configura-se como o seu motor fundamental ou condição operatória que gera o conhecimento histórico verdadeiro. Se, por um lado, ela é capaz de, por um efeito destrutivo, operar uma cesura na continuidade da história, por outro, ela leva a cabo a descoberta de uma pertença, que lhe permite a elaboração de uma síntese autêntica. Por isso a imagem dialéctica e crítica contém em si uma dimensão monadológica, que lhe descobre o próprio autor¹⁶: “Que o objecto da história seja arrancado, por uma explosão, ao *continuum* do curso da história: é uma exigência que decorre da sua estrutura monadológica. Isto não aparece senão quando o objecto é destacado por explosão (...) O objecto histórico, em virtude da sua estrutura monadológica, encontra representado, no seu interior, a sua própria história anterior e posterior.”

Como podemos claramente deduzir, a “destrutibilidade” é uma característica absolutamente fundamental na constituição do objecto histórico. Ela é a condição *sine qua non* daquilo que nos parece ser a possibilidade da construção de um novo olhar histórico, numa visão da história a contrapêlo¹⁷. É através dela que se opera a desformalização do tempo e se rompe a “falsa continuidade” da história, para dar lugar à verdadeira síntese que constitui o objecto histórico. Como o próprio autor o afirma¹⁸: “O momento crítico ou destruidor, na historiografia materialista, manifesta-se pela desintegração da continuidade histórica, desintegração que permite ao objecto histórico a sua constituição. De facto, é absolutamente impossível visar um objecto no curso contínuo da história.(...). Do mesmo modo que

¹³ Cf. Françoise Proust, *L'Histoire à Contretemps*, collection Passages, cerf, Paris, 1994, p. 122. Parece-me ser esse o sentido da afirmação benjaminiana de imagem, nessa passagem: o “espaço de imagens (*Bildraum*) que nós procuramos” converte-se no espaço utópico a que aspira o novo olhar da história.

¹⁴ A questão da origem aparece também na sua obra *A Origem do Drama Barroco Alemão*, sendo a sua tematização claramente exposta no famoso prefácio.

¹⁵ [N 2 a, 4].

¹⁶ [N 10, 3].

¹⁷ Gérard Raullet, na sua obra *Le Caractère Destructeur*, comentando a tese VII, *Sobre o Conceito de História*, afirma que se trata de “destruir a tradição para fundar uma outra tradição”.

¹⁸ [N 10 a, 1]

Heisenberg enunciara a lei da incerteza da física quântica, lançando-nos no desconcerto, dada a impossibilidade de observar o electrão na sua trajectória sem que o próprio olhar do observador interferisse nela, também Benjamin percebe a vertigem autofágica a que sucumbe a teoria do progresso, tornando impossível ao historiador seguir a “trajectória do objecto histórico na continuidade do tempo”.

Se Heisenberg traçara o grande paradoxo da física, ao enunciar a lei da incerteza, o impacto da afirmação benjaminiana relativamente à visão da história é igualmente importante para a sua compreensão. Ao dizê-lo, Benjamin declara o fracasso da visão positivista, reclamando um novo paradigma para o conhecimento histórico. Aos seus olhos, apenas a visão materialista¹⁹ alcança o fenómeno histórico. E, se a imagem dialéctica é a expressão final dessa desintegração, enquanto momento desconstrutivo, ela constitui-se simultaneamente como crítica, na medida em que a sua legibilidade é a sua condição essencial. Que a legibilidade da imagem seja considerada como um momento da dialéctica da imagem, isso tem um significado duplo: se, por um lado, a imagem dialéctica produz, ela própria, uma leitura crítica do seu próprio presente, na conflagração que produz com o seu Outrora, ela produz, então, um efeito de cognoscibilidade, no seu próprio movimento de choque, onde Benjamin via a “verdade carregada de tempo até à sua explosão”²⁰.

Por outro lado, esta nova concepção da imagem coloca, como já vimos, uma nova concepção do tempo, não apenas *material*, como também *espectral* (função que é admiravelmente explicada por Huberman e, antes dele, por Mário Pezzella²¹). Ela visa a pré-história (*Urgeschichte*) das coisas sob o ângulo de uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica²², como um sintoma da própria vida psíquica e da memória. Isto é, a história é perspectivada na sua dimensão mais espectral²³, numa dialéctica da consciência e do inconsciente: numa dialéctica do sono e do sonho, do sonho e do despertar. Cada época histórica e cada objecto histórico se constitui dialecticamente como um “espaço de tempo” (*Zeitraum*) e como um “sonho de tempo” (*Zeittraum*)²⁴. Isto significa que a imagem dialéctica é, ela própria, sintoma desta espectralidade do tempo, imagem “onírica”. Ela concentra o momento da cognoscibilidade histórica, que se constitui nessa dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do despertar, como que suspenso nessa ambiguidade. Este despertar (gesto que convém ao historiador, como uma decisão a levar a cabo), como o afirma Benjamin, é “a revolução copernicana, dialéctica da rememoração”²⁵, evocando a experiência proustiana da rememoração.

Do mesmo modo que Proust começa a história da sua vida pelo despertar, cada apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve começar pelo despertar, insistindo Benjamin²⁶ nesta viragem como a revolução copernicana. Esta constante interrelação entre o despertar e a configuração da imagem dialéctica aparece frequentemente no *Livro das Passagens*. A analogia entre o momento do despertar [N 3a, 3] e o Agora da cognoscibilidade (*Jetztzeit*) remete-nos para a ideia de “iluminação profana”, que os surrealistas levavam a cabo²⁷.

¹⁹ Desde as primeiras teses do seu texto *Sobre o Conceito de História* que Benjamin o afirma. A primeira tese, enigmática, coloca o materialismo como o “jogador que deve infalivelmente ganhar”. Gostaria de chamar a atenção para a importância do materialismo histórico e da leitura de Marx para as teses benjaminianas. Há inúmeros estudos sobre o assunto, mas ainda hoje os mais notáveis me parecem os de Arno Münster. Cf. *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l’Histoire*, ed. Kimé, Paris, 1996. Cf. ainda “Le Paradigme révolutionnaire français dans les “Passages Parisiens” de Walter Benjamin et dans la pensée d’Ernst Bloch”, in *Walter Benjamin et Paris*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ V. *Walter Benjamin et Paris*, “Image mythique et image dialectique”, pp. 517/528.

²² Didi-Huberman, *Devant le Temps*, p. 108.

²³ Esta dimensão espectral também é salientada por Derrida, ainda que tomada num sentido diferente de Huberman. Cf. *Foi et Savoir*, Seuil, Paris, 2000.

²⁴ [K 1, 4].

²⁵ [K 1, 3].

²⁶ Para Benjamin, um dos aspectos que mais interessava no estudo da obra de Proust era evidentemente o estatuto da imagem, além da importância da dicotomia sonho/despertar. Cf. Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l’art – la philosophie de Walter Benjamin*, nrf essays, Gallimard, Paris, 1992, pp. 155-159.

²⁷ *O momento do despertar seria idêntico ao Agora da cognoscibilidade, na qual as coisas tomam o seu verdadeiro rosto, o seu rosto surrealista. [N 3º, 3].* A este propósito, ver o ensaio “Surrealisme”, redigido por Walter Benjamin, onde o autor explora este conceito, em *Oeuvres, Poésie et Révolution*, Vol II, Tradução de Maurice de Gandillac, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1971.

Do mesmo modo que “Proust começa a história da sua vida pelo despertar, cada apresentação da história deve começar pelo despertar, ela não deve mesmo tratar-se de outra coisa” [N 4, 3]. Paradigma da dialéctica, o despertar convoca o presente para o passado, faz com que a luz do presente ilumine o passado, na sua forma descontínua. Aquele que desperta é o que sai do sonho, que também poderíamos chamar o pesadelo da história (vista à luz do paradigma historicista). É o que desperta de uma visão mítica da história, arcaica.

Aquilo que surge nesta dobra dialéctica – entre o sonho e o despertar – é a *imagem*. Cada apresentação da história deve, assim começar pela imagem porque é precisamente uma imagem o que é libertado pelo despertar, como bem o reconhece Huberman²⁸. A imagem é colocada, antes de tudo, no próprio centro da história, enquanto fenómeno originário²⁹, mónada ou objecto histórico³⁰. É através dela que o ser se desagrega e explode³¹. Ao desintegrar-se, mostra aquilo de que é feito, através da imagem e nela própria. Deste modo, a imagem não se reduz a uma representação mimética, mas é “o intervalo tornado visível, a linha de fractura entre as coisas”³², a fissura que torna possível a abertura.

A imagem autêntica será então pensada como uma imagem dialéctica³³, pensada, como Benjamin o faz, como uma fulguração. Esse clarão constitui-se como a marca da historicidade, comportando em si o momento crítico e perigoso da sua legibilidade. As potencialidades da imagem são, por um lado, a da explosão; no sentido em que se desagrega, pelo seu carácter destrutivo, a continuidade e a homogeneidade do tempo; a do clarão, pois é essa luz que permite, na imagem, a leitura do autêntico fenómeno originário da história, permitindo a sua apresentação. A actualidade da imagem nasce da relação entre o *Agora* (instante, clarão) e o *Outrora* (latência, fósil), relação de que o futuro (tensão, desejo) guardará os traços. É pois neste sentido que Benjamin definiu a imagem como *dialéctica em suspensão*: (...) Não se trata de dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo no qual o *Outrora* encontra o *Agora* num clarão, para formar uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a *dialéctica em suspensão*. Porque, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do *Outrora* com o *Agora* é dialéctica: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas(...)”³⁴.

Que tempo opera sobre a imagem no seu trabalho dialéctico? A suspensão faz-nos pensar numa ruptura. É a imobilização instantânea, num movimento ou num devir. “Quando o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões aparece a imagem dialéctica. É a ruptura na continuidade do pensamento”³⁵, fazendo emergir um contra-ritmo: o ritmo dos tempos heterogéneos, marcando o verdadeiro compasso da história. A história, ao fissurar-se, desagrega-se em imagens³⁶, e não em histórias. Rompe-se a narrativa da história, marcada pelo fio da sua continuidade. Do mesmo modo que, na linguagem, a modernidade é marcada pela desagregação da narratividade, correlato da perda da experiência autêntica, também a história é sincopada por imagens, rompendo o fio narrativo da história contínua. A lucidez do olhar recusa a totalidade, a “bela ilusão”, é antes atraída pela errância do fragmento que dá a ver em si a sua essência. Tal como Aby Warburg, também Benjamin acredita que “Deus se encontra nos detalhes”, que o ínfimo permite a intimidade e a descoberta da pertença recíproca.

A imagem dialéctica contém o poder de desmontar ou desconstruir a história. Didi-Huberman estabelece uma analogia com a metáfora do relojoeiro que desmonta o relógio para ver como ele funciona³⁷. No momento em o faz, este deixa de funcionar. Esta paragem, síncope na continuidade da história, é a *dialéctica em suspensão*, que abre a possibilidade ao

²⁸ *Devant le Temps*, p. 113.

²⁹ [N 9^a, 4].

³⁰ [N 10, 3].

³¹ [N 11, 4].

³² *Ibidem*, p. 114.

³³ [N 2^a, 3]: “Só as imagens dialécticas são as imagens autênticas”.

³⁴ [N 3, 1].

³⁵ [N 10 a, 3], [N 11, 4].

³⁶ Huberman fala num conceito de imagem-malícia, a este propósito, p.119: “A imagem seria então a malícia na história: a *visual malícia do tempo* na história. Ela aparece, ela torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento”.

³⁷ *Devant le Temps*, p. 120.

relógio para funcionar de outro modo, acertando-o pelo compasso de uma outra temporalidade. Assim, como Huberman o afirma, “pode-se desmontar um relógio para aniquilar o insuportável do tempo, mas também para se compreender melhor como funciona, para reparar o relógio defeituoso. Tal é o duplo regime do verbo desmontar”. É por isso que é preciso entender o que Benjamin diz, quando afirma que a imagem dialéctica não é qualquer coisa que se desenrola, desenvolve e cresce, mas uma imagem suspensa. Um salto, uma ruptura no fio da continuidade, uma cristalização imagética, para que tudo volte a integrar uma outra dimensão da temporalidade - a do tempo messiânico. Desmontar, efectivamente, para que possa voltar-se à montagem da história. Esta ideia da “desmontagem” está entrelaçada com a da suspensão, a “dialéctica da suspensão” produtora de uma visibilidade que é, ao mesmo tempo, originária, arrastando consigo o turbilhão da história, mas que também é estrutural: está votada à desmontagem da história como à montagem de um conhecimento mais subtil e mais complexo do tempo. Uma imagem que “desmonta” algo, que desintegra e dá a ver o modo como as coisas “funcionam”, nos seus mais ínfimos detalhes, é uma imagem que faz suspender, que confunde, que problematiza o real, supondo o desconcerto e o choque. Este princípio do choque, violento, caracteriza justamente a violência utópica que emerge na imagem dialéctica.

Mas esta suspensão antecede o método benjaminiano da montagem dialéctica: a sobreposição dos tempos, a descoberta de uma nova ordem para o acontecimento histórico, liberto da continuidade. A montagem supõe, com efeito, a desmontagem, a dissociação prévia para reconstruir uma nova síntese³⁸, heterogénea. Recompondo assim uma nova estrutura, o trabalho da montagem define-se como o novo método de conhecimento: *O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar(...)*³⁹. É preciso, então, dar aos objectos dispersos uma nova ordem, incrustrando-as numa outra ordem histórica, à maneira do coleccionador, tal como Benjamin refere, no texto sobre Fuchs. O historiador procede a essa reinversão da dispersão empírica resultante da ruptura dialéctica. A montagem dialéctica, levada a cabo pelo historiador, aparece então como uma operação de conhecimento histórico. Tudo - sintomas, crises, imagens, latências, Outruras e Agoras - é integrado, formando o objecto do conhecimento histórico e que não pode dissociar-se do método: *Um método científico caracteriza-se pelo facto de que, encontrando-se novos objectos, ele desenvolve novos métodos. Exactamente como a forma em arte se caracteriza pelo facto de que, conduzindo a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas. É somente por um olhar externo que a obra de arte tem uma forma e uma só, e que o tratado tem uma forma e uma só.*⁴⁰.

Como vemos, a imagem dialéctica apresenta-se, aos olhos do historiador, como um paradoxo. Se por um lado ela representa ao mesmo tempo a sua *negatividade* (pelo seu teor fantasmático, o seu anacronismo, etc.), ela é, por outro lado, *fonte de conhecimento*, a desmontagem da história e a montagem da historicidade. Algo a que, na sua dupla condição, Huberman chama a *malícia da imagem*⁴¹. Sem querer cair nas pretensões teológicas do termo, dir-se-ia que esta malícia se faz insidiosa na imagem e cria um mal-estar na representação. Como um sintoma da catástrofe da história, insidiosa e latente, na representação da imagem. O exemplo mais pungente desse mal estar é precisamente a imagem do “anjo da história”, o *Angelus Novus*⁴². O anjo é a mais pura representação dessa malícia do tempo e da imagem. Concentra a dolorosa condição daquele que se vê impotente perante a catástrofe.

Mas, ao mesmo tempo, nessa dupla condição, a imagem dialéctica é também redentora da dispersão empírica, integrando os destroços da história, tal como Benjamin nos mostra na metáfora do telescópio, aplicada à história e à sua montagem, conferindo a esses destroços avulsos a mais bela e simétrica ordem, que lhe é imposta. Quando o autor fala da imagem dialéctica como de um processo em que o “o passado [se vê] telescopado pelo presente”⁴³ [N 7^a,3], ele não utiliza certamente essa palavra (telescopagem) sem a lúcida consciência do paradigma duplo que aí se encontra contido: por um lado; o valor de choque, de *violência*, em resumo o valor de desmontagem que sofre a ordem das coisas, e, por outro, o valor de *visibilidade*, de conhecimento, o valor da montagem de que beneficiam, graças ao telescópio, a visão ao perto e a visão longínqua. A metáfora do telescópio aplicada à imagem,

³⁸ Nunca é demais lembrar que o conceito goethiano de síntese se encontra na base [N 9^a,4].

³⁹ [N 1a, 8].

⁴⁰ [N 9, 2].

⁴¹ *Dévant le Temps*, pp. 124, 125.

⁴² *Sobre o Conceito de História, tese IX*.

⁴³ *Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*.

trouxe a Benjamin um conjunto de reflexões que se prende com a multiplicidade de configurações visuais, com o ritmo plural do tempo, igualmente com a fecundidade dialéctica. O carácter errático com que se desmontam e se formam novas imagens, ao mesmo tempo que ocorre a sua configuração estrutural, a ideia benjaminiana do historiador como aquele que “apanha os detritos da história”, o *Lumpensammler*, criando a história, configurando-a a partir desses mesmos detritos, são os aspectos que se prendem de forma mais indissociável nesta dimensão da dialéctica em suspensão. No caleidoscópio, a poeira dos objectos permanece errática, mas ela é encerrada numa caixa inteligente, que confere a esses detritos formas articuladas, orgânicas e simétricas. Os agregados transformam-se em formas, mas jamais cristalizadas. A disseminação e a reestruturação são os seus princípios fundamentais, persiste nessas formas a sua condição de dialéctica negativa.

Esta fenomenologia do caleidoscópio, como lhe chama Didi-Huberman⁴⁴, “exprime não apenas a sua estrutura de imagem – a sua dialéctica e o seu duplo regime – mas ainda a sua própria condição – condição igualmente dialéctica, duplo regime – do *saber sobre a imagem e sobre a arte em geral*.” Assistimos, assim, com Walter Benjamin, com o surrealismo, com as tendências estéticas da modernidade, a um estilhamento da harmonia e da bela totalidade que preenchiam o ideal da beleza do século XIX. As grandes experiências musicais do século XX, como Schönberg, Boulez, Stockhausen, vieram demonstrar, no campo da música, como a harmonia já não é palavra de ordem, do mesmo modo que a pintura e a arte nos mostraram (com Cézanne, Picasso e os surrealistas, enquanto pioneiros) que a a continuidade, a forma bela e arte figurativa se tornaram anacrónicas. As imagens, no contexto da modernidade, sofreram uma mutação profunda da sua natureza. O espaço da arte deu lugar à representação imagética do movimento, da pluralidade do ponto de vista, de uma “actualidade vista de todos os pontos de vista, aberta”. Arauto de uma experiência em declínio (e notemos como Benjamin foi porta-voz de uma modernidade emergente e em vertiginosa mutação), de uma captação lúcida de uma nova época da reprodutibilidade e da técnica, que foi a do nosso século passado, o seu pensamento inquieto tentou traçar uma arqueologia da modernidade, uma arqueologia das imagens que ainda hoje perdura, enquanto marco fundamental do pensamento estético, da história e da linguagem.

Como podemos concluir, para Benjamin a imagem foi constantemente um veículo da reflexão e da comunicação. Expressão da metamorfose do seu pensamento, ela foi-se adaptando à evolução das suas ideias e pode-se dizer que a cada uma das suas fases corresponde ao nascimento de uma concepção diferente da imagem. Tome-se, em primeiro lugar, o conceito de imagem alegórica que aparece na sua obra *A origem do Drama Barroco Alemão*, ou o conceito controverso (e original) das imagens-pensamento (*Denkbild*), mais ligadas à linguagem de carácter fragmentário e frequentemente aforístico. Veja-se a evolução do conceito da imagem sob a forte influência do surrealismo, na qual Benjamin bebe a técnica da montagem. Durante o período do marxismo, a imagem sofre uma dupla metamorfose; por um lado, a reflexão sobre a fotografia, que reforça a teoria do choque e a sua oposição à aura; por outro, a imagem dialéctica.

Esta dinâmica constante, no seio do próprio conceito, faz com que perseguir o conceito nos deixe no embaraço, como a personagem de Fénelon. Quanto mais nos aproximamos, mais ela nos foge, como um animal selvagem e esquivo, indiferente ao nosso apelo. A sua bravia beleza fascina-nos. Mas são em vão os nossos esforços, restam-nos os traços, a enigmática presença do que nos escapa.

⁴⁴ *Devant le Temps*, p. 136.