

## *A golpes de martelo: a poesia como imagem dialética*

Idmar Boaventura Moreira<sup>1</sup>  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

### Resumo

Nosso objetivo neste artigo é estabelecer uma relação entre a imagem e a palavra poética a partir do conceito de imagem dialética, definido pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) e redimensionado pelo francês Didi-Huberman (1953). Na obra de ambos, a imagem é vista não como “ilustração” ou “figura”, mas como “clarão”, em que o passado e o presente (o instante e a memória) se cruzam e deixam entrever o futuro. O conceito articula imagem e memória, resgatando, assim, o lugar do sujeito na percepção da imagem: ao lançar o olhar sobre a imagem, somos, ao mesmo tempo, olhados por ela. Esse revide do olhar liga a imagem dialética a outro importante conceito benjaminiano, o de aura. A partir da leitura de Benjamin da poesia de Baudelaire, discutimos a dimensão aurática da poesia moderna e a pertinência de sua leitura como imagem dialética.

**Palavras-chave:** imagem dialética, aura, poesia

## *Through Hammer Blows: Poetry as a Dialectical Image*

### Abstract

Our objective in this article is to establish a relation between the image and the poetic word based on the concept of dialectical image, defined by the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) and rediscussed by the French philosopher Didi-Huberman (1953). In their work, the image is seen not as an “illustration” or “figure”, but as a “flash”, in which the past and the present (the moment and the memory) intersect and allow to have a glimpse of the future. The concept articulates image and memory, thus rescuing the place of the subject in the perception of the image: when we look at the image we are at the same time looked at by it. This reversal of gaze links the dialectical image to another important Benjaminian concept, that of aura. From Benjamin’s reading of Baudelaire’s poetry, we discuss the aesthetic dimension of modern poetry and the relevance of reading it as a dialectical image.

**Keywords:** dialectical image, aura, poetry

## *A golpes de martillo: la poesía como imagen dialéctica*

### Resumen

Nuestro objetivo en este artículo es establecer una relación entre la imagen y la palabra poética a partir del concepto de imagen dialéctica, definido por el filósofo alemán Walter Benjamín (1892-1940) y redimensionado

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado da Bahia - UNEB. E-mail para contato: idboaventura@gmail.com

por el francés Didi-Huberman (1953). En la obra de ambos, la imagen es vista no como “ilustración” o “figura”, sino como “claridad”, en que el pasado y el presente (el instante y la memoria) se cruzan y dejan entrever el futuro. El concepto articula imagen y memoria, rescatando, así, el lugar del sujeto en la percepción de la imagen: al echar la mirada sobre la imagen somos, al mismo tiempo, mirados por ella. Este revide de la mirada conecta la imagen dialéctica a otro importante concepto benjaminiano, el de aura. A partir de la lectura de Benjamín de la poesía de Baudelaire, discutimos la dimensión aurática de la poesía moderna y la pertinencia de su lectura como imagen dialéctica.

**Palabras clave:** imagen dialéctica, aura, poesía

## Introdução

É possível pensar a palavra por meio da imagem? Sendo assim, como e por que fazê-lo? Não seria, antes, o inverso o verdadeiro? Não é pela palavra que se pensa a imagem? A resposta a essas questões depende, é claro, do que pensamos por imagem; se falamos dela no mero sentido de “figura” ou “ilustração”, então talvez seja verdade que é ela que se revela na palavra. Mas essa seria uma forma muito superficial de vê-la. Pois uma imagem não é só aquilo que vemos; é também tudo que vimos, e semente de tudo que possamos vir a ver; sua potência está não só naquilo que mostra, mas no que virtualmente invoca. Toda imagem é, ela mesma, uma constelação de imagens.

Este modo de pensar a imagem pode ser uma chave altamente produtiva para pensar a arte do século XX, que, impulsionada pelas transformações sociais, políticas e tecnológicas que esse século presenciou, desafiou de diferentes formas nosso modo de ver. Nos vários movimentos de vanguarda que marcam a arte moderna, desde o Simbolismo – o Expressionismo, o Dadaísmo, o Futurismo, o Surrealismo, o Cubismo etc. –, a questão do olhar sempre foi fundamental. Nesse aspecto, a fotografia certamente ocupou um papel central, como apontado por Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2014). Diante de uma possibilidade de reprodução do visível, o que restou ao artista moderno foi a exploração das muitas possibilidades do visual. Dois conceitos construídos por Walter Benjamin (e, nos últimos anos, redimensionados por Didi-Huberman) podem nos ajudar a pensar a relação entre a palavra e a imagem: a *imagem dialéctica* e a *aura*.

## 1 A imagem dialéctica

Walter Benjamin, no texto “Sobre o conceito de História” (2016), reflete sobre a história e seus modos de apreensão justamente a partir de um conceito de imagem e de instante. Para ele:

O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento [...] Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (2016, p. 11).

Benjamin distingue a relação entre “outrora” e “agora”, puramente temporal, contínua, daquela entre “passado” e “presente”, mutuamente “dialética, descontínua e irregular” (2016, p. 188). Diz ainda que “a imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado [...]. Na medida em que o passado se concentra no instante – na imagem dialética –, ele entra na memória involuntária de toda a humanidade” (2016, p. 179). Isso se dá porque a relação entre passado e presente é sempre o trabalho de memória, de recordação. O que seria, então, memória, na acepção de Benjamin? Ele a pensava, sempre, como uma dialética: longe de ser um “porão” com uma coleção de coisas do passado, a memória seria sempre arqueológica – o que significa dizer que “encontrar o passado” implica, sempre, “escavar o presente” – o solo de onde esse passado se origina. O que resulta desse processo arqueológico é sempre uma “imagem”, produzida no choque das temporalidades. Didi-Huberman resume dessa forma o conceito benjaminiano de memória:

Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um ter, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu ter-lugar [...]. Uma concepção da imagem como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo. (2012, p. 174-175)

Acerca dessa “arqueologia psíquica”, Didi-Huberman afirma:

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.2, p. 177-324, setembro-dezembro, 2018.

Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de antropológico [...], até mesmo de político. A noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção de documento objetivo tanto quanto da “faculdade” objetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado o objeto no solo atual. (2015, p. 122-123)

Essa articulação entre imagem e memória resgata o lugar do sujeito na percepção da imagem – leva em conta o ato de olhar, portanto. Diante de uma imagem, “olhamos” todo o nosso repertório imagístico; e cada imagem, por sua vez, nos olha e, assim, modifica esse repertório. Dessa forma, o instante do olhar nunca é só presente, já que sempre carregado de memória. Por isso, a imagem dialética é tanto aquele “tempo vertical” de que fala Bachelard, a respeito do instante, como é aquele “relâmpago” (verticalidade, portanto) que “atravessa todo o horizonte do passado”, como nas palavras de Benjamin.

O conceito de imagem dialética aparece como um caminho muito apropriado de leitura da imagem poética, já que é na língua que se dialetiza a imagem. Benjamin afirma que somente a língua “é o lugar onde é possível aproximar-se das imagens dialéticas”, e: “encontrar as palavras para aquilo que temos diante dos olhos – como isso pode ser difícil. Mas, quando elas chegam, batem no real a pequenos golpes de martelo até que tenham gravado sua imagem sobre ele.” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p.163). Didi-Huberman afirma ainda que é a partir do ritmo da língua que se torna possível aproximar-se das imagens dialéticas e produzir um conhecimento caleidoscópico dos objetos de arte e de sua história: “somente uma musicalidade – temas e contratemas, compassos e descompassos, *tempi* com polirritmias, timbres com texturas – permite implicar no saber do historiador os anacronismos do seu objeto” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 164).

## 2 O lugar da aura na dialética da imagem

A imagem dialética é tempo vertical; o instante é confluência de tempos: imagem dialética. “Diante da imagem”, afirma Didi-Huberman, “estamos diante do tempo [...]”: olhar Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.2, p. 177-324, setembro-dezembro, 2018.

é desejar, é esperar, é estar diante do tempo” (2015, p. 15). Este “estar diante de” se articula com outro importante conceito benjaminiano, o de *aura*.

No ensaio *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* (2014), publicado originalmente em 1936, Benjamin define a aura como “um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (2014, p. 27). Esse “tecido fino” seria como que um invólucro que envolveria a obra de arte. O conceito está ligado ao caráter mágico ou ritualístico das obras de arte mais antigas, que tinham uma função religiosa. Tais obras de arte eram imagens do sagrado; e não eram apenas representações (como os crentes de hoje entendem suas imagens religiosas, por exemplo), mas encarnações da divindade. Nelas, o deus manifestava sua presença. O artista-sacerdote, nesse caso, não era senão um meio a partir do qual o sagrado se revelava: possuído pela divindade, produzia, desta, a imagem. Acontece, porém, que o sagrado nunca pode ser “olhado” de frente; diante dele, é preciso baixar os olhos, a fim de sobreviver ao olhar divino: na mitologia bíblica, quando Moisés pede a Yahweh que lhe mostre a “sua glória”, este responde: “o homem não pode ver-me e continuar vivendo” (BÍBLIA SAGRADA, ÊXODO 33 18-23; 34: 29-35). Permite, entretanto, que Moisés o veja de costas, de passagem, por um instante; essa breve visão teve tal efeito que, depois disso, Moisés tinha de, ele mesmo, cobrir o próprio rosto, agora resplandecente, para falar com o povo, que tinha medo de olhá-lo. Eis aí, então, aquela “dupla distância” de que falava Benjamin: a imagem está ali, mas está, também, no lugar da divindade, num espaço vedado ao homem. Este pode apenas olhá-la encoberta pelo tecido fino que é a aura.

Quando a arte ganha autonomia e perde seu caráter religioso, a aura se “inclina”, mas ainda permanece. O que concederia à arte seu valor aurático, então, seria sua unicidade e sua autenticidade. “O aqui e o agora do original constitui o conceito de autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto”, diz Benjamin (2014, p. 19). A obra de arte se insere numa tradição que lhe confere autenticidade; é também única e irrepetível, produto do gênio criador do artista. Mantém-se, portanto, o valor de culto: a obra, produzida por um “gênio individual”, participa de um mundo superior, espiritual, oposto ao mundo



material. Os eleitos que a olham, que *cultuam a obra*, participam, no instante de fruição, de uma “elevação” que apenas a arte promoveria. Os museus e exposições, nessa perspectiva, seriam lugares de culto, aonde iriam os que desejassem aquela elevação.

Mas a modernidade, com sua capacidade de reprodutibilidade técnica da obra de arte (a fotografia, afirma o autor, foi a primeira evidência disso), promoveria o desaparecimento da aura, pensava Benjamin. A obra de arte, antes única, poderia ser infinitamente reproduzida, de tal forma que sua unicidade se perderia no horizonte: “na medida em que [a técnica] multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. Da mesma forma, perde também sua autenticidade: a reprodução vai “ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação” promovendo, como resultado, uma atualização do que é produzido; desaparece a figura do “gênio criador”, bem como o valor de culto. Tudo isso conduziria, diz Benjamin, “a um violento abalo do que foi transmitido – um abalo da tradição” (2014, p. 20); a obra de arte se tornaria mais acessível às massas e estas acabariam por tomar o protagonismo da produção artística. A técnica, assim, se tornaria ferramenta de transformação política para a promoção da igualdade entre os homens.

Passados três quartos de século, as técnicas de “reprodutibilidade” avançaram a um nível do qual Benjamin sequer suspeitaria. As reproduções estão ao alcance dos olhos e das mãos, numa tela de computador ou smartphone. As massas não detêm o controle da técnica, entretanto. Ela está nas mãos da indústria cultural – que fez dela um negócio bilionário. E quanto ao desaparecimento da aura? Boa parte do que chamamos de arte – principalmente boa parte daquela da qual a indústria cultural se apropriou – foi inteiramente desaturada, reduzida à condição de mercadoria de consumo e, portanto, em boa medida, descartável. Mas teria o mesmo acontecido com todo o universo da arte? Mesmo na fotografia e no cinema – objetos da análise de Benjamin sobre o desaparecimento da aura –, a aura não se mantém, a despeito de sua natureza, ou mesmo da exigência de reprodutibilidade? Boa parte da produção artística do último século não se insurgiu justamente contra as forças que a queriam reduzida à condição de mercadoria? Não seria essa uma tentativa de manutenção da aura?

A aura na obra de Benjamin é um conceito dialético. Não se resolve no que escreveu no texto de 1936. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado na década

anterior, a aura aparece numa outra perspectiva. Primeiro, merece destaque o fato de que ela é pensada, ali, a partir da poesia lírica de Baudelaire – e não exclusivamente a partir do cinema e da pintura. Além disso, a aura aparece no texto articulada com outro conceito importante de Benjamin – o da *experiência*, bem como da possibilidade de narração da experiência. A aura, a experiência e o narrador são apresentados numa condição de rebaixamento, de declínio. Mas cair é diferente de desaparecer.

“Depois de Baudelaire”, afirma Benjamin, “nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica” (1989, p. 104). A razão central disso estaria no fato de que tal poesia teria perdido a capacidade de dialogar com a experiência do leitor, em virtude da profunda transformação que esta teria sofrido na modernidade. Em vez de representar um enriquecimento da experiência, a modernidade provocou justamente o contrário disso – o seu empobrecimento. No ensaio “Experiência e pobreza”, publicado em 1933, Benjamin afirma que o “gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza totalmente nova”, e que “essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade. Transforma-se, assim, numa espécie de nova barbárie.” (2016, p. 86). Benjamin explica como isso se dá articulando as teorias de Bergson, Proust e Freud a respeito de memória e experiência. Haveria dois tipos de memória: uma voluntária, “sujeita à tutela do intelecto” (que corresponde à “lembrança” no pensamento freudiano), composta de fatos e acontecimentos, de âmbito coletivo, que não constituem a experiência do indivíduo nem se relacionam com a imagem que este constrói de si mesmo, e uma memória involuntária (“memória pura”, em Bergson), intuitiva, privada. Só haveria experiência, diz Benjamin, quando “entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (1989, p. 107). De que forma, então, a modernidade provocaria um empobrecimento da experiência? Benjamin se ampara no conceito freudiano de “choque” para explicar isso. Na perspectiva de Freud, uma importante função do consciente seria promover proteção contra os estímulos exteriores. Um excesso de estímulos teria um poder desagregador, uniformizante e destrutivo; sua ameaça seria sentida pelo organismo através de choques, e um excesso de choques destruiria a proteção contra os estímulos. O consciente, então, atenuaria o efeito do choque controlando os estímulos,

organizando-os na forma de lembranças – e as lembranças, como vimos, não se constituem como memória involuntária, a partir da qual se constrói a experiência (nesse aspecto, cabe sublinhar o que diz Benjamin a propósito da fotografia: “A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação” – 1989, p. 138). Num ambiente marcado por um bombardeio de estímulos, como aquele que vivenciamos desde o advento da modernidade, a experiência estaria reduzida à experiência do choque. Assim Benjamin sintetiza a questão:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante dever ser a presença do consciente no interesse de proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência (1989, p. 111).

Uma evidência do declínio da experiência estaria na perda da capacidade de narrar, diz Benjamin. “A substituição da antiga forma narrativa pela informação”, propiciada pelas técnicas de reprodução, seria um efeito dessa perda (1989, p. 107). Na informação jornalística, os acontecimentos são apresentados de tal forma que não são incorporados à experiência do leitor; a narração, ao contrário disso, “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência” (1989, p. 107). A substituição da narração pela informação seria, assim, uma evidência do empobrecimento da experiência.

Que relação se estabelece entre esse empobrecimento e a poesia lírica, bem como com a noção de aura? Para Benjamin, uma poesia lírica que pretendesse dar conta da experiência do choque teria necessariamente de possuir um alto grau de consciência. Seria o caso da poesia de Baudelaire, que teria “inserido a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (1989, p. 111). Mais que um tema em sua obra, “a experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para [sua] estrutura” (1989, p. 112). Ela aparece, por exemplo, na imagem baudelairiana do artista, que, vencido num duelo, lança um grito de susto, ou do poeta como esgrimista, que luta, sozinho, e apara seus próprios golpes; está, principalmente, nas referências que faz às “cidades gigantescas” e as massas que as habitam, em meio às quais



o esgrimista, também parte dela, caminha na contracorrente, desferindo seus golpes para tentar, em vão talvez, abrir espaço. Para Benjamin:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo (1989, p. 121).

Essa multidão, que vivencia a experiência do choque, teria perdido a capacidade de olhar – e, se não pode ver, não pode também contar. Benjamin aponta, na poesia de Baudelaire, representações dessa incapacidade, que seria resultante do empobrecimento da experiência, provocado pela experiência do choque. Assim, da queda do narrador resulta o declínio da aura, definida, nesse texto de Benjamin, da seguinte forma:

É inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado de atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (1989, p. 139-140).

A experiência da aura, portanto, depende da atividade do olhar para se realizar. Experimentar a aura de alguma coisa implica olhá-la e receber dela o olhar de volta. É nesse revide do olhar que se constitui a distância inerente à experiência aurática. E esse é, nas palavras de Benjamin, “um manancial da poesia” (1989, p. 140 – nota de rodapé). Onde se perde a capacidade de olhar, há, portanto, um declínio da aura. Baudelaire registrou esse declínio em sua obra poética “em quase todas as passagens de *As flores do mal* onde o olhar emerge do olho humano”, afirma Benjamin. Nelas, Baudelaire “descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar” (1989, p. 141).

Como afirmamos acima, porém, cair é diferente de desaparecer. A despeito do empobrecimento da experiência, a narrativa ainda está de pé, mesmo que frágil, fragmentada,

descontínua, declinada. Da mesma forma, o declínio da aura, resultado da secularização do mundo, da reprodutibilidade técnica ou da perda da experiência não significa absolutamente sua morte. Como nos adverte Didi-Huberman, não se pode “dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido ‘destruída’”, pois, “por mais subjetiva, por mais obscura que seja”, uma experiência interior “pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma mais justa [...] de sua narração” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 135). E:

O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma destruição não efetuada, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado. O mesmo aconteceria então com a experiência da aura, pois o que se apresenta, em geral, sob o ângulo da destruição acabada da aura nas imagens à época de sua reprodutibilidade técnica pede para ser corrigida sob o ângulo do que eu chamei uma suposição: o que “cai” não desaparece necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 121)

Como, então, a aura “sobrevive”? Ora, a aura, no sentido que lhe empresta Benjamin, nasce, como vimos, no contexto do sagrado. A imagem se emancipa do culto, é verdade, mas a aura também se desloca e encontra outros sentidos: “não são somente os anjos que aparecem a nós”, argumenta Didi-Huberman (2012, p. 158): “nós nos ajoelhamos, mesmo que fantasmaticamente, diante de muitas outras coisas, outras coisas que nos dominam ou nos puxam para baixo, que nos ‘olham’ ou nos deixam aterrados” (2015, p. 268). A experiência aurática, portanto, não se limita à experiência religiosa. O sagrado também se manifesta na experiência poética (“a experiência poética é um abrir as fontes do ser [...] Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo” – PAZ, 2012, p. 163), e o mesmo se pode dizer acerca da experiência artística em geral. Conforme argumenta Didi-Huberman, a aura em Benjamin “nomeia uma qualidade antropológica da imagem” (2015, p. 268), um sintoma de uma relação fundamental do homem no mundo (2015, p. 68). Sendo assim, diz Didi-Huberman:

Parece claramente necessário secularizar, ressecularizar essa noção de aura [...] a fim de compreender algo da eficácia “estranha” e “única” de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o

efeito de “desconstituir” ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as “culturas” já informadas (2012, p. 156-157).

### 3 Considerações finais

A imagem, como a concebe Benjamin, não é simples “ilustração” ou “figura”. É, antes, um “cristal de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274), lugar de um choque em que “o ocorrido encontra o agora, num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504), ou, em outras palavras, um *instante* portador de uma dupla temporalidade, relâmpago – tempo vertical – em que se condensam o outrora e o agora. Além disso, a imagem dialética é portadora de uma outra ambiguidade fundamental: a tensão entre visibilidade e visualidade. “A mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada”, afirma Didi-Huberman, já que nunca dá a perceber “algo que se esgotaria no que é visto” (2012, p. 95), isto é, a imagem sempre ultrapassa o mundo da visibilidade e se apresenta como sintoma, índice ou abertura para uma *virtualidade*, o que significa dizer que cada imagem carrega potencialmente uma constelação de imagens. Como explica Didi-Huberman:

Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível com tantos rastros e estilhaços, ou “marcas de enunciação”, como tantos outros índices... Índices de quê? De alguma coisa – um trabalho, uma memória em processo – que em parte alguma foi inteiramente descrita, atestada ou posta em arquivos, porque sua “matéria” significante foi antes de mais nada a imagem (2013, p. 40-41).

Eis aí, então, o olhar da imagem e seu poder de desconstrução. A imagem que nos olha nos desorienta, já que, ao fazer aflorar do *visível* o *visual*, abre uma cisão entre a realidade material e a realidade psíquica. “Na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito. A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (2015, p. 126). Nesse sentido, toda imagem é também um limiar, uma abertura para a alteridade. Didi-Huberman afirma que o artista do século XX nos oferece “obras que ‘nos olham’, além de toda relação objetiva, além de tudo o que ‘nós vemos nelas’”, e que, nesse revide do olhar, “Uma dupla distância se instaura, na qual nossa proximidade com o trabalho formal, com o subjétil e com a matéria deixa vir essa respiração aurática que nada nos impõe, mas nos coloca diante de

uma simples escolha de olhar ou não” (2015, p. 291). Diante da imagem, duas possibilidades se abrem ao sujeito: ou fechar os olhos e enovelar-se em si mesmo, ou olhar e ser olhado por ela, mergulhando, assim, no seu abismo.

### Referências

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. e org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica, Paulus, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Costa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012