



Entre restos e rastros: a história aberta e seus recomeços. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman

*Between remains and traces:
the open history and its beginnings. Notes from
Benjamin and Didi-Huberman*

Iaci d'Assunção Santos

*Doutoranda em História e Teoria da Arte, PPGAV- EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.
iaci.santos@gmail.com*

Resumo

Na “história aberta”, proposta por Walter Benjamin, o linear e o cronológico seriam uma possibilidade dentre várias. O presente em que se escreve/inscreve a história imobilizaria o passado e, simultaneamente, o impregnaria, a partir do agora, de novos significados. A montagem, ideia central para Benjamin, seria uma operação que poderia ser sempre aperfeiçoada e se ligaria a esta abertura. Georges Didi-Huberman segue os rastros deixados por Benjamin e explora as possibilidades de recomeço da história frente à esta abertura e nos coloca diante da imagem e de seus restos e malícias.

Palavras-Chave: História. Arte. Resto. Imagem. Recomeço.

Abstract

In the "open history" proposed by Walter Benjamin, the linear and chronological would be one possibility among several. The present in which the story is written / inscribed would immobilize the past and simultaneously would impregnate it with new meanings. The assemblage, a central idea for Benjamin, would be an operation that could always be perfected and it would be linked to that opening. Georges Didi-Huberman follows the traces left by Benjamin and explores the idea of various possibilities of beginnings of the history due to this opening and faces us to the image and its rests and singularities.

Keywords: History. Art. Rests. Imagem. Renewal.

O PRIMEIRO FIO OU APENAS PARA DIZER QUE NÃO IMPORTA POR QUAL PONTA SE COMEÇA

O que significa contar uma história ou a História? Com essa pergunta no ar Gagnebin (1987, 7) nos lança no universo de Walter Benjamin e nos coloca diante de sua maneira particular de narrar como ato político¹. Que assumindo uma posição desde o materialismo histórico questiona o tempo cronológico e linear subjacente à “história progressista” e propõe o “tempo de agora”. A história, vista como algo inacabado e que deve, portanto, ser recontada, surgiria da “experiência” do historiador com o passado² e seria “aberta”. Gagnebin (1987, 12) enfatiza que a abertura é em Benjamin uma dimensão fundamental e que em “O Narrador”, por exemplo, o leitor atento pode descobrir uma teoria antecipada da obra aberta. Abertura, que segundo

¹ Segundo Bolle (2014, 527) o texto “Sobre o conceito de história” de Benjamin representa algo como seu testamento político, em que a figura de identificação é a do materialista histórico.

² O presente, segundo, transformaria o passado, que assume uma forma nova (Gagnebin, 1987, 16).

ela, é movimento interno e infinito instalado na estrutura do texto da narrativa tradicional³. “Cada história é ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.” (Gagnebin, 1987, 13).

Essa história aberta, construída, tecida e tramada pelo historiador seria para Benjamin uma experiência. Experiência com o passado⁴. Experiência que se faz na relação, nesse entre que liga historiador e passado no presente em que este se põe a escrever (narrar) a história.

E o que narrar? Contar que história? A história dos vencidos, a história feita de “restos”. Afinal, como nos lembra Didi-Huberman (2011), para Benjamin o historiador seria algo como um catador de trapos, de restos (Didi-Huberman, 2011, 155-6).

Contudo, essa “abertura” proposta por Benjamin, que soprando novos ventos reivindicaria a tarefa de tomar a história a contrapelo, segundo Didi-Huberman (2011) pouco ou quase não teria sido trabalhada nos espaços institucionais da história (e da história da arte). Ainda que apenas tomando as coisas a contrapelo é que seja efetivamente possível revelar a “pele subjacente, a carne oculta das coisas” (Didi-Huberman, 2011, 137). E que no caso da história da arte como disciplina, cujos objetos de estudo são imagens, este movimento de contrapelo seja ainda mais acentuado (Didi-Huberman, 2011, 137).

Mas se por um lado a proposta de Benjamin para a história é potente (e ainda mais potente para a história da arte em particular), Didi-Huberman (2011, 139) assinala que a entrada deste nos debates da disciplina iniciou-se

³ Além deste movimento interno do texto, que faz com que a história se enrede nela mesma, há também, segundo Gagnebin (1987) um outro movimento que está mais além do texto e que diz respeito ao leitor e a interpretação.

⁴ “Trata-se para o historiador ‘materialista’ – ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado o germe de uma outra história, capaz de levar em conta os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face as esperanças frustradas – de fundar um outro conceito de tempo, ‘tempo de agora’ (‘jetztzeit’), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica. Em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma ‘experiência’ com o passado” (Gagnebin, 1987, 8).

pela própria negação da existência da disciplina. O que estaria longe de ser uma sentença definitiva de inexistência, mas sim o registro do desejo de que a disciplina “recomeçasse”⁵. No rol de questões a serem trabalhadas pela história da arte como disciplina (ou seja, os problemas que teriam de ser reformulados) estaria a extinção das falaciosas oposições entre conteúdo e forma, e, entre as análises técnicas e as sínteses históricas (Didi-Huberman, 2011, 139).

A ideia de recomeço que Didi-Huberman (2011) traz e soma pode mesmo ser vista como sua leitura particular (e crítica) sobre a proposta de Benjamin para a história (e a história da arte). Já que a ideia de que a história da arte estaria sempre a recomeçar é parte de sua própria abordagem para a disciplina⁶.

E se cada texto, cada relato, cada história segue puxando a próxima, então podemos dizer que é algo que se faz e refaz continuamente no tempo, em um certo deslizar, em um certo ir e vir. Ora, então não seria essa história um certo rastro? Rastro dela mesma, rastro da história na qual ainda vai se transformar, rastro do que foi nesse tempo que chamamos passado a partir do presente. Rastro para o qual lançamos o olhar nesse tempo de agora.

⁵ Já Bolle (2014, 529) afirma que para Benjamin era um fato comprovado que tanto a história da arte como a da literatura não existiriam como disciplinas independentes, apenas como “um fator da história geral”.

⁶ Em a “A imagem sobrevivente” Didi-Huberman (2013) trabalha a ideia de recomeço da história, em que não caberia início ou fim: “Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – recomeça vez após outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga [...] essa morte teria sido ‘salva’, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de renascitã que, grosso modo, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição. A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama ‘história da arte’. Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do renascimento ‘humanista’, mas o da restauração ‘neoclássica’, Winckelmann inventou a história da arte. Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas” (Didi-Huberman, 2013, 13).

Feitas estas considerações, propomos aqui colocar em exame o texto de Benjamin (1987) “Sobre o conceito da história”, de 1940, e, a abordagem de Didi-Huberman (2011) quanto à história da arte e suas possibilidades de recomeço no texto “La imagen-malicia: historia del arte y rompecabezas del tiempo”. O viés de nosso caminho crítico para ler e comentar estes dois textos é o comparativo, em que admite-se que um ilumina o outro, num movimento em que um abre o outro e traz aspectos que consideramos importantes para o debate em que se vê a história (e a história da arte) como disciplina. O que buscamos é em parte seguir as linhas de força que os dois textos nos colocam, explorando a potencialidade de suas aberturas.

As duas falas são tomadas aqui como narrativas, como formas de dizer história, de fazer história. As duas são vistas por nós como “jogadas” que desafiam epistemologicamente a disciplina, em que tanto Benjamin quanto Didi-Huberman assumem os riscos de colocar em questão dogmas e postulados. Se por um lado Benjamin exercita seu método de montagem com suas teses sobre a história e com o modo pelo qual qual faz com que elas cheguem até o leitor (e desafia também com o que elas dizem); por outro, Didi-Huberman explora o caminho do desmonte ao tecer sua fala com os mecanismos que estruturam o pensamento de Benjamin. Para “(re)construir” o pensamento de Benjamin ele opta por desconstruí-lo, esmiuçando dobras e interstícios de sua proposta. E ao fazer isso, termina por se apropriar de sua abordagem, tornando-a um pouco sua, imprimindo sua marca e deixando seu rastro.

Puxamos este fio inicial e destacamos que qualquer que fosse a ponta que escolhêssemos para iniciar o nosso próprio “jogo” com os dois autores - e suas falas - chegaríamos a um caminho e a uma montagem dentre muitas possíveis. Escolhemos esta, que passa por jogar amarelinha com Benjamin, mirando sua forma particular de catar os trapos sobre os quais ele mesmo se deita e sonha e coloca novas questões a serem decifradas; e, que depois desliza por entre as portas e frestas que se abrem por meio da fala de Didi-Huberman a partir de

Benjamin. Entrando por uma porta, saindo por outra, o que propomos é ainda colocar a nossa própria fala como movimento (ou em movimento).

PULANDO AMARELINHA OU BENJAMIN E A HISTÓRIA ABERTA

A estrutura da experiência benjaminiana⁷, tal qual nos mostra Weber (2014), nos coloca diante da necessidade de transformação intrínseca ao processo pelo qual ela se institui. Processo inacabado (ou poderíamos dizer aberto?) que deve ser sempre reelaborado, e no qual é decisiva a memória⁸. Processo marcado por uma certa ideia de movimento. A experiência é ainda, em seu sentido estrito, atividade que desconstrói (Weber, 2014, 519).

E se o passado é algo com o qual o historiador se relaciona, com o qual trava uma experiência; então, a história só pode mesmo ser vista como aberta, como algo que não se fecha, que não se delimita, que pode sempre (potencialmente, ao menos) se refazer, se construindo e desconstruindo, indefinidamente.

Em suas teses sobre a história, trama que Benjamin nos oferece em forma de aforismos, o autor costura diversas considerações sobre o que é a história por meio de fragmentos de texto que criam uma abordagem própria da disciplina. O modo de costurar estes fragmentos não deixa de ser uma montagem, ideia central para Benjamin, que se configura como operação perfectível, pois pode

⁷ [...] experiencia es un concepto articulador, en el cual articulación ha de entenderse en el doble sentido, como vinculación y como expresión. La experiencia es una dimensión de la praxis humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo se vuelve articulable como relación con uno mismo y vice versa. Esta articulación, a través de la cual los individuos obtienen una imagen histórico-social de sí, es siempre precaria y debe ser reelaborada cada vez. Su éxito está ligado a diversas condiciones socio históricas y socio psicológicas, sobre todo de las relaciones del trabajo, de la comunicación y del recuerdo. Pues para Benjamin lo decisivo, para la estructura filosófica de la experiencia, es, ante todo, la de la 'memoria', para la cual, a su vez, resulta determinante la del trabajo. El recuerdo, que construye la experiencia en el sentido eminente, presenta una homología estructural con el trabajo autodeterminado (Weber, 2014, 489).

⁸ Que tem o papel de transformar o vivido em experiência, que só existe quando apropriada cognitivamente (Weber, 2014, 491).

ser sempre aperfeiçoada. Mas que além disso permite de maneira singular uma “explosão” de sentidos possíveis. Trata-se de um Benjamin que opera e se apresenta como um catador de trapos, que joga com a memória atento aos seus ritmos e movimentos e saltos como a criança que joga amarelinha⁹.

Escrito em 1940, já com a Segunda Guerra Mundial avançando e a perseguição aos judeus recrudescendo paulatinamente, é o último texto de um Benjamin que se suicidaria no mesmo ano¹⁰. Trata-se de uma escrita marcada pela ideia de perigo: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (tese seis). Mas é ainda, além disso, uma abordagem e uma construção que traz a ideia da imagem do passado como algo “veloz” e de cada imagem do presente como algo “irrecuperável” (tese cinco). É bem verdade que a própria metáfora do relâmpago que Benjamin aciona remete à fugacidade que a ele se associa e também à ameaça que ele representa.

Vencedores e vencidos, dominadores e dominados também figuram entre as imagens textuais que Benjamin (des)constrói ao longo de todo texto. No embate por meio do qual se faz a história haveria uma certa relação de poder e a prevalência do discurso dos vencedores sobre os derrotados e, ainda, um certo conjunto de restos (de despojos, que seriam os bens culturais) a ser exibido de forma triunfal. E a tarefa do materialista histórico seria, portanto, a de escovar a contrapelo a história, de modo que pudesse desviar desse processo bárbaro de transmissão da cultura (tese sete) e fazer

⁹ “[...] si aceptamos mirar mejor su modo de narrar descubrimos un aspecto literalmente festivo en esta escritura e en este pensamiento. El que rompe el Rosario, el que hace ‘estallar el continuo de la historia’ se muestra sostenido, de un extreme al otro de su obra, por la energía infantil de alguien que, sin embargo, hace de la historia, por ende del pasado, el objeto y el elemento de todo su trabajo. A aquello que Peter Szondi llamó muy bien la ‘esperanza en el pasado’ en Benjamin, podría dársele también el carácter de un juego – perturbador – con la memoria. Un juego. Es decir una serie rítmica de movimientos, de saltos, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza de niño que juega la rayuela” (Didi-Huberman, 2011, 152).

¹⁰ Apesar do texto datar de 1940, há que se destacar, como nos mostra Bolle (2014, 527), que a pergunta de como haveria de escrever história ocupou Benjamin durante toda a sua produção.

uma outra história, aquela que escapa ao discurso da vitória (e dos vitoriosos) que segue se fazendo valer como verdade no terreno da disputa em que se trava esta luta.

Aqui podemos perceber uma primeira aproximação com o que nos traz Didi-Huberman (2011), afinal, tanto Aby Warburg como Walter Benjamin e Carl Einstein são criadores de obras poderosamente inovadoras que Didi-Huberman segue e que apenas recentemente ganharam mais espaço (Oviedo, 2011). Com seu método anacrônico podemos dizer que escova a contrapelo a história da arte e traz para o debate da disciplina personagens cujas contribuições ocuparam durante muito tempo uma posição não hegemônica. Neste ponto vale um comentário em particular, sobre a noção de disputa que aqui pode ser percebida. Disputa por uma visão legítima de mundo ou pela posição hegemônica no campo da história da arte, se formos usar os termos de Bourdieu (2007). No caso de Didi-Huberman e de sua abordagem a contrapelo, cumpre destacar que surge de sua inquietação diante da história da arte da qual se vê herdeiro, que o fez operar uma volta a textos que considera fundadores da disciplina, para desvelar outras faces, ocultas e simultaneamente seminais desta¹¹. O que não deixa de ser uma busca entre restos e rastros para falar de possíveis recomeços.

Se seguirmos pelas linhas que as teses da história de Benjamin apontam no campo dos possíveis que elas instituem, deparamo-nos também com o assombro do autor frente ao avanço do fascismo (tese oito) e a imagem assustadora, catastrófica e tempestuosa que ele constrói do progresso (tese nove). Aliás, a catástrofe é um dos recursos metafóricos por ele utilizado para dizer da própria temporalidade pela qual se vê atravessado.

¹¹ Em entrevista concedida no ano de 2014 à revista portuguesa Íplson, Didi-Huberman questionado quanto a ser visto como um historiador da arte que teria traído a disciplina por conta dos seus métodos de trabalho, que escapam à historiografia tradicional afirmou: “Eu entendi que devia reler o que me parecia fundador da história da arte e regressei ao que foi escrito, na Alemanha e na Áustria, entre o final do século XIX e 1933, isto é, Alois Riegl, Schlosser, Wolfflin e, evidentemente, Aby Warburg. Eu não traí, mas fui reler o que, isso sim, tinha sido traído” (Didi-Huberman, 2014, 13).

Temporalidade essa marcada pelo contexto da luta de classes, em que se destaca como sujeito histórico uma classe operária à qual caberia o papel de salvar as gerações futuras. “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados” (tese doze). E para Benjamin, narrar a história é também discursar sobre este embate, mas é ainda mais do que isso, é refletir sobre a história como uma construção, repleta de “agoras”, que têm a capacidade de explodir o seu *continuum*, e, em que figura o materialista histórico com a tarefa de fazer do passado uma “experiência única” (tese dezesseis).

Arrematando o texto em alinhavo veloz, o pensador nos coloca diante dessa história em que o presente se imobiliza. Propõe e realiza algo mais do que desfiar o “rosário”, pois não lança seu olhar apenas para as contas e sim para o arranjo (montagem) possível entre elas, a partir delas e desde elas. “O historiador consciente [...] renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (Apêndice 1). Trata-se de uma espécie de confronto com o método, exercício que Benjamin faz preenchendo o texto de forma potente e imagética, nos lançando entre raios e trovões, vencedores e vencidos, heterogeneidades que dialogam e simultaneamente denunciam os vazios e homogeneidades do historicismo que coloca em questão.

ENTRANDO POR UMA PORTA, SAINDO POR OUTRA OU DIDI-HUBERMAN E A POSSIBILIDADE DO RECOMEÇO

Em “Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes” Didi-Huberman (2011) *abre* uma série de caminhos possíveis ao construir seu

próprio discurso para a história da arte e nos coloca diante da partilha que faz com Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg de um “solo comum”¹². A própria noção da imagem como “portadora de uma memória, que abrange uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam e interpenetram”¹³ já é indicativa deste “solo comum” que Didi-Huberman (2011) compartilha com Benjamin¹⁴. Perceber e refletir sobre a relação que a história guarda com o tempo por meio da imagem, objeto de estudo da história da arte, faz parte do movimento que Didi-Huberman realiza, como já dissemos, a contrapelo.

Em “La imagen-malicia: historia del arte y rompecabezas del tiempo”, diálogo explícito que trava com Benjamin, ao falar da imagem explora a ideia da montagem desconstruindo e se apropriando de suas possibilidades de abertura.

Didi-Huberman introduce la imagen-malicia, la imagen que es la malicia en la historia. La malicia del tiempo en la historia aparece, se muestra y vertiginosamente se dispersa, sus manifestaciones se disuelven, o mejor: se desmontan, del mismo modo que se desmontan o desarmen las piezas de un reloj, según el ejemplo de Didi-Huberman. Sin embargo, previo al desmontaje existe el montaje, y uno y otro son términos asumidos por Benjamin para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica emplea para efectuarse (Oviedo, 2011, 21).

Essa imagem-malícia, que tem um caráter perturbador da história, que se faz e refaz, montando e desmontando no exercício em que Didi-Huberman (2011)

¹² “Ellos pusieron la imagen en el centro de práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y construyeron una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo [...] Ambas dibujan un suelo común que Didi-Huberman comparte mediante una lectura crítica acerca de los tres pensadores alemanes (Oviedo, 2011, 15).

¹³ “[...] *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Pese a ser tan escuetos, los ocho términos “abren” (un verbo inseparable de los recorridos teóricos huberminianos) una multiplicidad de problemas y debates inherentes a la historia del arte, a las relaciones y tironeos de esa historia del arte con los modelos temporales de la historia *tout court*, a la noción epistemológicamente decisiva de anacronismo y sus nexos con la superveniencia, el síntoma y la imagen, si se admite que esta última, siendo portadora de una memoria, da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran” (Oviedo, 2011, 11, grifo nosso).

¹⁴ Esse “inflexível perturbador do tempo histórico” (Oviedo, 2011, 16).

simultaneamente mimetiza e transforma o método benjaminiano, desvela heterogeneidades e abre a possibilidade de novas temporalidades para a história da arte. E no horizonte de sua proposta está o recomeço. Recomeço que se liga pra Didi-Huberman à reformulação dos postulados da disciplina.

Para Didi-Huberman (2011) o apelo de Benjamin de uma história a contrapelo sugere a adoção de um modelo de historicidade específica:

Cuando habla de ‘conexiones atemporales’ (zeitlos), no es para caer en un esencialismo del arte – que contradice, por otra parte, toda su obra crítica y filosófica -, sino para recurrir a una temporalidad más fundamental, que permanece aún en el misterio, susceptible de descubrir o construir. [...] De un extremo al otro, la obra de Benjamin concierne – reinterroga y reinventa – a la historia del arte (Didi-Huberman, 2011, 141).

Ou seja, trata-se da busca de algo que podemos dizer estaria na fresta, no entre, na abertura que se instala surda e inaudita – que permanece em mistério? – e que permite renovar o olhar que se lança para a história, para a arte. Relações simples de causa e efeito deixariam escapar as sutilezas que se fazem nestes interstícios e não bastariam, portanto, para o movimento que nos propõe Benjamin (e com o qual Didi-Huberman parece concordar). Esta história da arte que desde Vasari vem, segundo Didi-Huberman, sendo marcada pela ideia de progresso e declínio, ou ainda, grandeza e decadência, não daria conta da “historicidade específica” que Benjamin vê nas obras de arte.

De maneira contundente, Didi-Huberman (2011) assinala que apesar da “tomada” a contrapelo e de chegar a afirmar a inexistência da história da arte, Benjamin, entra em contato com o discurso acadêmico que dela se faz por meio dos trabalhos de Riegl, Wofflin e Warburg. Dentre os quais, a aproximação que mais lhe interessa é a feita com este último. Já que os dois possuem uma ligação epistemológica profunda e percebem a imagem mais do

que como acontecimento histórico, como algo que possui e produz uma temporalidade de dupla face¹⁵.

O efeito desta temporalidade dupla, segundo Didi-Huberman, seria produtor de uma significação sintomática (que se liga ao resto, ao não observado, ao minúsculo e também à sua complexidade intrínseca) e de uma historicidade anacrônica (que se liga à própria análise do objeto histórico como um sintoma e ao jogo da temporalidade em todos os sentidos da cronologia). E “[...] cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (Didi-Huberman, 2011, 145).

Trata-se de olhar para a história da arte que se configuraria como uma “história de profecias” a serem decifradas e que se realizariam em cada época conforme o campo de possibilidades no qual elas se veem enredadas (e enredam). E cada novo sintoma reconduziria à origem. E como “não haveria nada mais sujeito à transformação na obra de arte do que o sombrio espaço do porvir onde ela fermenta” Didi-Huberman (2011, 146) afirma que “a história da arte está sempre a recomeçar”. É jogo (montagem) em que as partes podem assumir posições diferentes cada vez que se lança o olhar de novo para elas e que se reconfigura (recomeça) na experiência (única) que o historiador vai travar com o passado. Em que os fragmentos podem se reposicionar e puxar outros fios, outros sintomas, outras narrativas, outras histórias. Trama inacabada, incompleta, aberta – para usar os termos de Benjamin – em que se põe e repõe a cada instante novos possíveis. Feita de

¹⁵ Colocam a imagem no centro da “vida histórica” e consideram que “la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee – o más bien produce – una temporalidad de doble faz” (Didi-Huberman, 2011, 143). Ora, e não seria esse o exercício do historiador consciente – que “capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” – de que nos falava Benjamin no “Apêndice 1” de suas teses sobre a história?

um certo movimento infinito, como na narrativa de Sherazade, em que cada história puxa outra história indefinidamente.

E se a potência do jogo está nesta possibilidade de transformação que se faz movimento constante e se o porvir que cerca a obra de arte (e não apenas cerca, mas a produz e por ela é também produzido) é o que mais pode se transformar, então, temos de concordar com Didi-Huberman quando este diz que tomar a história da arte a contrapelo é algo que exprime de maneira acentuada o método proposto por Benjamin. E ampliar e abrir a história a novos modelos de temporalidade seria um modo de fazer justiça aos anacronismos da memória. Já que tomar a história a contrapelo, olhando para os detalhes¹⁶, para o que está ali subjacente, e refletir sobre o campo dos possíveis a que se ligam estes detalhes seria uma forma de deixar falar as múltiplas temporalidades pelas quais as imagens são atravessadas e que extrapolam o linear e o cronológico.

Esse jogo com a memória, que marca a abordagem de Benjamin e “rompe” o rosário, como destaca Didi-Huberman (2011), com seu caráter perturbador, teria colocado o saber histórico em movimento:

Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los recomienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer suya “revolución copernicana” en la que la historia (como objeto de la disciplina) no era más un punto fijo, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el sujeto antes que el amo (Didi-Huberman, 2011, 152).

Note-se que neste jogo não apenas as “contas” do rosário podem mudar de posição, como também aquele que as desfia, que pode passar de “senhor” a sujeito. O que se ligaria à forma como o passado chegaria até ele, nesse presente sucessivo e remanescente. O modelo dialético proposto por Benjamin renunciaria toda história orientada, “no hay una ‘línea de progreso’

¹⁶ “Dios vive en el detalle”, já dizia Warburg, como bem nos lembra Didi-Huberman (2011, 144).

sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (Didi-Huberman, 2011, 154). Já que Benjamin considera que os fatos do passado são coisas dialéticas, em movimento¹⁷. E aí, mais do que o fato histórico em si, o que importa é o movimento que o “recorda”, movimento da memória, que o traz para o presente do historiador. Desta forma, não haveria história sem teoria da memória e Benjamin recorre às formulações de Freud, Bergson, Proust e dos surrealistas para fundamentar sua abordagem¹⁸.

O inconsciente do tempo¹⁹, de onde viria parte das dificuldades essenciais da história, chegaria para o historiador²⁰ por meio de seus rastros (vestígios, restos da história, contra-motivos ou contra-ritmos, “quedas ou irrupções” etc.) e seu trabalho. Assim, caberia ao historiador estar atento aos detalhes, observar a relação entre as coisas, rejeitar algumas hierarquias seculares e se converter em “trapeiro”²¹ da memória das coisas²² para acessar este inconsciente. Trata-se de uma dupla arqueologia²³, material e psíquica, que revolveria o trabalho do historiador.

E por que trabalhar com os restos? Didi-Huberman (2011) afirma que para Benjamin: “el despojo ofrece no solamente el soporte sintomático de ignorancia – verdad de un tiempo reprimido de la historia -, sino también el lugar mismo y la textura del ‘contenido de las cosas’, del ‘trabajo de las cosas’”

¹⁷ Sob a perspectiva positivista o tempo seria um tempo sem movimento, o que dá a ideia de como esta é conflitante à proposta benjaminiana.

¹⁸ Didi-Huberman (2011) afirma que esta opção, de convocar os “novos pensamentos da memória”, ia contra todo o historicismo de seu tempo. Ora, não seria esta uma forma de Benjamin colocar em prática o movimento a contrapelo que propõe?

¹⁹ Para Benjamin não há história possível sem uma teoria do inconsciente do tempo e as sobrevivências exigiriam do historiador algo como uma interpretação dos sonhos (Didi-Huberman, 2011, 147). Além disso, deve-se destacar que uma das novidades da história benjaminiana é o fato de fazer do inconsciente um objeto (Didi-Huberman, 2011, 176).

²⁰ Que deve ser simultaneamente receptor, sonhador e intérprete.

²¹ Catador de trapos, de restos.

²² (Didi-Huberman, 2011, 155-6).

²³ O que aliás é coerente com a ideia de que a imagem é um fato histórico que possui e produz uma temporalidade de dupla face.

(Didi-Huberman, 2011, 159). Assim, trata-se da possibilidade de olhar através da parte (fragmento) para o todo²⁴. E mais ainda, de considerar que o todo é também resto e parte. A dialética proposta por Benjamin operaria escavando o passado e desvelando as coisas, instalando a possibilidade do “resto” que emerge carregado de memória - memória que está nos vestígios que “atualizam” a escavação e no próprio rastro de quem escava²⁵. E esse ato de escavar produziria ainda outros sulcos e rastros, marcando e transformando a própria memória? Nos parece que sim, já que o método de Benjamin é jogo que trabalha não apenas com um campo dos possíveis que se faz e refaz de maneira indefinida e aberta a cada jogada, como também coloca em questão a transformação das “peças” conforme elas são acionadas e assume a memória como um processo.

Os trapos - que o historiador revolve, conta e decifra, mas também sobre eles dorme, sonha e desperta diante de novas decodificações – são para Benjamin meio material e também psíquico. E a articulação dialética que faz a história “se constituye en el pliegue del sueño y del despertar” (Didi-Huberman, 2011, 165) é que produz o que Benjamin chama de “imagem”. Imagem que se localiza no centro do processo histórico e na qual o ser se desagrega e mostra do que é feito. “Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardara el Futuro (tensión, deseo)”

²⁴ Seria algo como exprimir a coesão pela fragmentação, como nos sugere Anne Cauquelin (2008) ao falar dos incorporais dos estoicos que utiliza para dizer da arte contemporânea? Para Cauquelin (2008) a relação de mútua dependência que existe entre os quatro incorporais (o lugar, o tempo, o vazio e o exprimível) não permite seu isolamento – mesmo que na exposição – e requer uma operação que vá além do encadeamento que se desdobra “do simples ao composto”. Assim, propõe uma abordagem que começaria por uma ponta, não importando qual, e afirma: “é o preço a pagar pelo todo-uno: teremos de exprimir a coesão pela fragmentação, a ordem perfeita e harmoniosa por uma desordem de movimentos esparsos, a simplicidade original do conjunto pela repetição dos temas presentes em cada parte (Cauquelin, 2008, 28).

²⁵ “La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanto, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual” (Didi-Huberman, 2011, 163).

(Didi-Huberman, 2011, 1790). Ou seja, na imagem os tempos se chocam e se separam, o que explica a posição que ocupa no centro do processo histórico e leva Benjamin a afirmar que “la historia se disgrega em imagenes y no en historias” (Didi-Huberman, 2011, 171). A imagem é, então, a malícia da história; é o que a perturba; é o que a desmonta, desarmando suas peças, seus mecanismos, como se faz com um relógio²⁶.

Neste ponto, Didi-Huberman (2011) coloca um aspecto fundamental para que se compreenda a proposta de montagem de Benjamin ao nos lembrar que ela é antes de tudo procedimento e que pressupõe a desmontagem. Montar, desmontar e remontar. Operação que nos coloca diante das partes constituintes de um determinado todo. E para Didi-Huberman (2011) o que Benjamin faz ao refundar a história em um movimento de contrapelo é apostar em um conhecimento por montagem. Algo que nas suas “Passagens” se torna explícito, já que ele não tinha nada a dizer e sim a mostrar (Didi-Huberman, 2011, 175). Catar trapos e inventariar desejos, buscar as partes que teriam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar o conjunto de tempos heterogêneos que a atravessam²⁷, essa seria a tarefa do historiador.

ARREMATANDO SEM PESPONTO

Por entre restos e rastros e neste movimento a contrapelo, Benjamin, além de construir um saber autêntico, como afirma Didi-Huberman (2011), reflete sobre a própria modernidade. Esta modernidade que ele vislumbra por entre

²⁶ “[...] la imagen desmonta la historia en otro sentido. La imagen desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo” (Didi-Huberman, 2011, 173).

²⁷ E a combinação paradoxal da montagem da historicidade/desmontagem da história com o anacronismo é o que faria da imagem a imagem-malícia, que nos diz de um certo mal-estar na representação.

as “Passagens” que se abrem na Paris do século XIX que (des)constrói e observa com seu olhar caleidoscópico²⁸.

Aqui nos propusemos a “pular amarelinha com Benjamin” para entender seu conceito de história e experimentar por entre as linhas de sua fala a técnica da montagem e a estética dos fragmentos que usa como recurso textual e de método. Somos lançados por entre muitas imagens metafóricas, que agregam um sentido amplo e ao mesmo tempo dão um tom dinâmico ao conjunto do texto. A história aberta que Benjamin nos traz com suas teses seria aquela em que cabe a (des)montagem. Como no caleidoscópio cujo material é a imagem que se desmonta de maneira errática, o historiador “catador de trapos” trabalha e “cria” essa história a partir de seus restos. E se a beleza, a magia do caleidoscópio está na imperfeição aberta e errática da poeira dos restos, como afirma Didi-Huberman, o mesmo valeria para a história.

Entramos por essa porta e saímos por outra (ainda que o pensamento de Benjamin esteja nela bem vivo). A segunda porta (ou talvez apenas outra porta) é a que nos oferece Didi-Huberman com sua própria narrativa para a história da arte e as ideias de Benjamin. Trata-se, ao nosso ver, de uma jogada do mestre francês que assume a abertura proposta por Benjamin como uma possibilidade de refletir criticamente sobre a disciplina, deixando nela seu rastro e nomeando a imagem de “imagem-malícia”. Didi-Huberman se apropria da fala de Benjamin, sem esconder do leitor que o faz imprimindo sua marca, que desmonta a proposta do mestre alemão de maneira particular e a entremeia às questões para as quais busca possibilidades de resposta no longo curso de suas indagações (dentre elas a questão da imagem sobrevivente que lhe chega, principalmente, por meio de suas leituras de Warburg). E ao desmontar e remontar a proposta Benjaminiana, buscando conhecê-la por

²⁸ No modelo óptico que se liga ao caleidoscópio, Benjamin, teria aprendido uma lição profunda, segundo Didi-Huberman (2011). Já que: “en las configuraciones visuales siempre ‘entrecortadas’ del caleidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica” (Didi-Huberman, 2011, 189).

dentro, Didi-Huberman se coloca diante da possibilidade do recomeço, que explora de forma exponencial.

E se tanto Benjamin como Didi-Huberman propõem tramas abertas, inacabadas, onde as possibilidades de leitura são caminhos entre os vários possíveis e existentes, propomos um certo arremate sem pesponto (ou seja sem passar duas vezes pelo mesmo ponto) para as leituras que fazemos destes dois textos, separados no tempo por mais de meio século²⁹. Aqui, nestas linhas e na jogada que fazemos, os dois textos se chocam e se separam (como os tempos na imagem). E não deixam de ter o nosso rastro, a nossa marca. Que está aí impressa na forma como costuramos nossas próprias impressões, como travamos diálogo com os autores e como desmontamos e remontamos suas ideias para dizer da possibilidade dessa história que recomeça, aqui e ali, entre rastros e restos. Experiência única que travamos com o passado e presente da história da arte e que oferecemos neste gesto, que também se faz jogada.

²⁹ “Sobre o conceito de história” data de 1940 e “Ante el Tiempo” foi publicado originalmente em 2000.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I, 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi. "Historia". In *Conceptos de Walter Benjamin*, Erdmut Wizisla, Michael Opitz, 527-553. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. "Os incorporais dos estoicos". In: *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, 19-52. São Paulo: Martins, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- . "La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo". In *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 137-237. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . "Sentir o tempo e ver a história nas imagens". *Público*, Lisboa (11 de abril de 2014): Íplson, 12-14. Entrevista. <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-12>. (acessado Janeiro, 2015).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I, Walter Benjamin, 7-19. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- OVIEDO, Antonio. "Nota preliminar". In *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Georges Didi-Huberman, 11-28. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- WEBER, Thomas. "Experiencia". In *Conceptos de Walter Benjamin*, Erdmut Wizisla, Michael Opitz, 479-525. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.