

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

MARCELLA NICOLI SOUSA IMPARATO

Imagens em Georges Didi-Huberman

**São Paulo
2023**

MARCELLA NICOLI SOUSA IMPARATO

Imagens em Georges Didi-Huberman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini.

**São Paulo
2023**

Autorizo a reprodução e divulgação parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I34i Imparato, Marcella
 Imagens em Georges Didi-Huberman / Marcella
 Imparato; orientador Ricardo Fabbrini - São Paulo,
 2023.
 159 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Georges Didi-Huberman. 2. montagem. 3. sintoma.
4. imagem-dialética. 5. Levantes. I. Fabbrini,
Ricardo, orient. II. Título.

IMPARATO, Marcella. **Imagens em Georges Didi-Huberman**. 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
Área de Concentração: Estética e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini.

Banca Examinadora

Aprovado em: _____.

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, que desde o primeiro momento em que o abordei a respeito de meu projeto dispôs-se prontamente a me orientar, auxiliando-me generosamente em todas as etapas de orientação e escrita. Agradeço por sua confiança e compreensão no desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimaraes Aranha, pelo acolhimento no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e por sua disposição sempre generosa durante meu ingresso.

À Profa. Dra. Ana Avelar, cujo apoio foi imprescindível à criação do projeto desta pesquisa e que durante todos esses anos de amizade e parceria contribuiu generosamente para meu crescimento intelectual e profissional.

À Profa. Dra. Taísa Palhares, pelas contribuições precisas e profícuas ao trabalho em minha banca de qualificação.

À Profa. Dra. Valéria Cazetta, pelo apoio e inúmeras contribuições ao tema desta pesquisa e pelo acolhimento em seu Grupo de Pesquisas Interdisciplinares em Culturas Visuais – Miragem, espaço que contribuiu não apenas para o enriquecimento deste trabalho, mas que possibilitou a partilha de alegrias e angústias geradas durante seu processo, auxiliando a superar meus limites para a produção da pesquisa.

À Elis Gunella, pelo seu trabalho e suporte incondicional, sem os quais não teria sido possível atravessar estes últimos anos.

Aos meus pais, Vânia e Marcello, por me apoiarem durante todo o meu percurso acadêmico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Resumo

IMPARATO, Marcella. **Imagens em Georges Didi-Huberman**. 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa analisa a recepção na obra de Georges Didi-Huberman de aspectos de Sigmund Freud (1856-1939), Walter Benjamin (1892-1940) e Aby Warburg (1866-1929). Observando a abordagem heterodoxa de Didi-Huberman sobre algumas noções centrais de cada um destes autores, como as noções de sintoma, imagem dialética, aura e montagem, bem como certas relações entre eles estabelecidas por Didi-Huberman, buscamos compreender a articulação teórica do autor em sua análise de imagens e prática curatorial. Nesse sentido, esta pesquisa percorre algumas de suas análises de obras de arte e imagens, desde os anos de 1990, verificando a existência de dois momentos em sua trajetória intelectual, sendo o primeiro de maior ênfase à crítica à epistemologia da história da arte, e o segundo, a partir da publicação do livro *Images Malgré Tout*, em 2003, à política. No último capítulo, propõe-se uma leitura sobre a relação entre sua produção teórica e prática curatorial, a partir de sua exposição *Soulèvements*, realizada entre 2016 e 2018.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; montagem; sintoma; imagem-dialética; *Levantes*.

Abstract

IMPARATO, Marcella. **Images in Georges Didi-Huberman**. 2023. Dissertation (Master) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research analyzes the reception of aspects of Sigmund Freud (1856-1939), Walter Benjamin (1892-1940) and Aby Warburg (1866-1929) in the work of Georges Didi-Huberman. Observing Didi-Huberman's heterodox approach to some central notions of each of these authors, such as the notions of symptom, dialectical image, aura and montage, as well as certain relations between them developed by Didi-Huberman, we aim to understand the author's theoretical articulation in his analysis of images and curatorial practice. In this sense, this research covers some of his analyzes of works of art and images, since the 1990s, verifying the existence of two moments in his intellectual trajectory, the first with greater emphasis on the criticism of the epistemology of art history, and the second, dated from the publication of the book *Images Malgré Tout*, in 2003, to politics. In the last chapter, we analyze the relationship between his theoretical production and curatorial practice, based on his exhibition *Soulèvements*, held between 2016 and 2018.

Keywords: Georges Didi-Huberman; montage; symptom; dialectical image; *Uprisings*.

Lista de Figuras

Figura 1 - Fra Angelico, <i>Madonna dele ombre</i> , c. 1440 – 1450.	29
Figura 2 - Corredor leste, Museu de San Marco, Florença. Fra Angelico, <i>Madonna delle ombre</i> , c. 1440 – 1450.	30
Figura 3 - Detalhe “ <i>marmi finti</i> ”. Fra Angelico, <i>Madonna delle ombre</i> , c. 1440 – 1450.	30
Figura 4 - Jackson Pollock, <i>Painting A</i> , 1950. Galleria Nazionale, Roma, Itália.	32
Figura 5 - Molde da Gradiva na parede do consultório de Freud em Viena, 1938. Foto de Edmundo Engelman (DR).	39
Figura 6 - Bertoldo di Giovanni, <i>Crucificação</i> , c. 1470. Museo Nazionale del Bargello, Florença.	39
Figura 7 - Johannes Vermeer, <i>A Rendeira</i> , c. 1665. Óleo sobre tela. Paris, Musée du Louvre.	48
Figura 8 - Johannes Vermeer, <i>Moça do chapéu vermelho</i> , c. 1665. Óleo sobre tela. Washington, National Gallery.	48
Figura 9 - Johannes Vermeer, <i>Vista de Delft</i> , c. 1658-60. Óleo sobre tela. Haia, Mauritshuis.	50
Figura 10 - Johannes Vermeer, <i>A Rendeira</i> , c. 1665 (trecho).	50
Figura 11 - Johannes Vermeer, <i>Moça do chapéu vermelho</i> , c. 1665 (trecho).	51
Figura 12 - Johannes Vermeer, <i>Vista de Delft</i> , c. 1658-60 (trecho).	51
Figura 13 - Imagem de divulgação da mostra de Ad Reinhardt em Nova York, 2013. Série <i>Black Paintings</i>	63
Figura 14 - Barnett Newman, <i>Onement I</i> , 1948. Óleo sobre tela e óleo sobre fita adesiva sobre tela, 69,2 cm x 41,2 cm. Coleção The Museum of Modern Art (MoMA – Nova Iorque).....	70
Figura 15 - Barnett Newman, <i>Sem título (Onement I)</i> , 1947. Tinta sobre papel, 27,7 x 18,7 cm. Nova Iorque, Coleção B. H. Friedman. Fotografia D. R.	70
Figura 16 - Capturas de tela do vídeo <i>How to paint like Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51) / IN THE STUDIO</i> . Canal do youtube do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).	71
Figura 17 - Capturas de tela do vídeo <i>How to paint like Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51) / IN THE STUDIO</i> . Canal do youtube do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).	71
Figura 18 - Robert Morris, <i>Sem título</i> , 1968-1969. Vapor.	74
Figura 19 - Édouard Manet, <i>Almoço sobre a relva</i> , 1893.	82
Figura 20 – Aby Warburg, <i>Prancha 55 do Atlas Mnemosyne</i> , 1929.....	82
Figura 21 - Marcantonio Raimondi, <i>O Julgamento de Páris</i> , c. 1510/1520.	83
Figura 22 – Relevo frontal de um sarcófago romano representando <i>O Julgamento de Páris</i> , presente na fachada do jardim do Casino da Villa Medici, Roma, séc. II d.C (com acréscimos do séc XVI).	84
Figura 23 – Relevo frontal de um sarcófago romano representando <i>O Julgamento de Páris</i> , presente na fachada do jardim do Casino del Bel Respiro na Villa Doria-Pamphili, Roma, séc. II d.C.....	84

Figura 24 – Aby Warburg, <i>Prancha 1</i> do <i>Atlas Mnemosyne</i> , 1929. The Warburg Institute, Londres.....	95
Figura 25 - Anônimo grego (membro do Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau), <i>Mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório V de Birkenau e Cremação de corpos de prisioneiros mortos com gás em fossos de incineração ao ar livre diante da câmara de gás do crematório V de Birkenau</i> , 1944. Coleção do arquivo do State Museum Auschwitz-Birkenau, Oswiecim.	98
Figura 26 – Imagens, na coluna à esquerda, pertencentes à série produzida pelo membro do <i>Sonderkommando</i> de Auschwitz-Birkenau e, à direita, suas respectivas edições.	102
Figura 27 - Bertolt Brecht, <i>Kriegsfibel</i> , 1955, prancha 47.	107
Figura 28 - Bertolt Brecht, <i>Kriegsfibel</i> , 1955, prancha 45.	108
Figura 29 - Hiroji Kubota, <i>Manifestations des Black Panthers</i> , Chicago, 1969. Magnum Photos, Paris.....	117
Figura 30 - Dennis Adams, <i>Patriot</i> , série “Airborne”, 2002. Centre national des Arts plastiques, Paris.....	118
Figura 31 - Man Ray, <i>Sculpture Mouvante ou La France</i> , 1920. Musée national d’Art moderne, Centre Pompidou, Paris.....	118
Figura 32 - Euclides da Cunha, <i>Os Sertões</i> , 1903.	119
Figura 33 - Dmitri Kessel, <i>Manifestantes da Frente de Libertação grega em torno de três companheiros mortos pela política durante uma manifestação</i> . Atenas, 3 de dezembro de 1944. Getty Images.	119
Figura 34 - Thibault. <i>A Barricada da rua Saint-Maur- Popincourt antes do ataque das tropas do general Lamoricière</i> , domingo, 25 de junho de 1848. Musée d’Orsay, Paris.	122
Figura 25 - Thibault <i>A Barricada da rua Saint-Maur- Popincourt depois do ataque das tropas do general Lamoricière</i> , segunda-feira, 26 de junho de 1848. Musée d’Orsay, Paris.....	123
Figura 36 - André Adolphe Eugène. <i>Insurgentes mortos durante a Semana Sangrenta da Comuna de Paris</i> , 1871. Musée Carnavalet – Histoire de Paris, Paris.	124
Figura 37 - Laura Waddington. Still do vídeo <i>Border</i> , França/Reino Unido, 2004.	125
Figura 38 - Francisca Benitez, Still do vídeo <i>Garde l’Est</i> , 2005. Coleção Francisca Benitez.	126
Figura 39 - Maria Kourkouta, Still do vídeo <i>Idomeni</i> , 14 de março de 2016. Fronteira greco-macedônica. Produção Jeu de Paume, Paris.....	127
Figura 40 - Sergei M. Eisenstein, <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925. Fotograma 1.....	130
Figura 41 - Sergei M. Eisenstein, <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925. Fotograma 2.....	130
Figura 42 - Jasmina Metwaly, <i>Still do vídeo Tahrir Square: Cut Skin</i> , 2011. Open Gallery, Londres.	131
Figura 43 - Jasmina Metwaly, <i>Still do vídeo Tahrir Square: Metro Vent</i> , 2011. Open Gallery, Londres.....	131
Figura 44 - Hélio Oiticica e Leandro Katz, <i>Parangolé – Encuentros de Pamplona</i> , 1972. Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía, Madri.	132

Figura 45 - Man Ray, <i>Élevage de poussière (Le Grand Verre de Marcel Duchamp)</i> , Nova York, 1920. Reenquadramento do negativo de vidro (c. 1960). Galeria Françoise Paviot, Paris.	132
Figura 46 - Chris Marker, <i>O fundo do ar é vermelho</i> , 1977-1988. Fotograma 1.	133
Figura 47 - Chris Marker, <i>O fundo do ar é vermelho</i> , 1977-1988. Fotograma 2.	134
Figura 48 - Francisco Goya, <i>O carregador</i> , c. 1812-1823. Musée du Louvre, Paris.	136
Figura 49 - Francisco Goya, <i>No harás nada com clamar</i> , c. 1814-1817. Coleção particular.	136
Figura 50 - Aby Warburg, <i>Prancha 2 do Atlas Mnemosyne</i> , 1929. The Warburg Institute Londres, Inglaterra.....	137
Figura 51 - <i>Atlas Farnese</i> , cópia romana de uma escultura Grega, c. séc. II a.C. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália.	137
Figura 52 - Gilles Caron, <i>Manifestations anticatholiques à Londonderry</i> , 1969. Fundação Gilles Caron.....	139
Figura 53 - Eduardo Gil. <i>Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistancia</i> , Buenos Aires, 9-10 de dezembro de 1982. Coleção Eduardo Gil.	141
Figura 54 - Voula Papaioannou, <i>Inscrições de prisioneiros nas paredes da prisão alemã da rua Merlin</i> , Atenas, 1944. Benaki Museum Photographic Archive, Atenas.	142
Figura 55 - Juan Miró, <i>L'Espoir du condamné à mort I, II e III</i> , 9 de fevereiro de 1974. Fundació Joan Miró Barcelona.	142
Figura 56 - Cildo Meireles, <i>Inserções em circuitos ideológicos 2: Projeto Cédula</i> , 1970. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madri.	144
Figura 57 - Artur Barrio, <i>Livro de Carne</i> , 1978. Coleção Artur Barrio.	144

Sumário

Introdução	13
1. Breve panorama da trajetória intelectual de Didi-Huberman.....	19
1.1 Recepção	21
1.2 Montagem: a metodologia da imaginação	24
1.3 Anacronismo: o tempo da história e das imagens.....	28
2. A Imagem-Sintoma: a abordagem psicanalítica em Didi-Huberman	35
2.1 Warburg, Benjamin e Freud: o tripé teórico de Didi-Huberman.....	37
2.2 O sintoma ou rasgadura da imagem	40
2.3 O sintoma na análise das obras de Vermeer	47
3. Imagem-Crítica e a noção de Aura	54
3.1 Crença versus Tautologia.....	61
3.2 Imagem-crítica	63
3.3 Supondo a aura: a interpretação do zip de Barnett Newman	67
4. Imagem-Montagem	79
4.1 O Atlas Mnemosyne.....	79
4.2. Aproximações teóricas entre Aby Warburg e Walter Benjamin	88
4.3 O Atlas mitológico.....	92
4.3 Das Unheimliche	96
5. <i>Levantes</i>	110
5.1 Imagens políticas e a política das imagens.....	110
5.2 <i>Pathos</i> : forças que sublevam	127

5.3 Do <i>accablement</i> ao <i>soulèvement</i>	134
5.4 Para onde a força leva?	138
Considerações finais	148
Referências	153

Introdução

Esta pesquisa observa a recepção na obra do filósofo, historiador, crítico e curador de arte, Georges Didi-Huberman de aspectos de Sigmund Freud (1856-1939), Walter Benjamin (1892-1940) e Aby Warburg (1866-1929), bem como certas relações entre esses autores. Nessa recepção, ressaltamos a abordagem heterodoxa de Didi-Huberman acerca das noções de sintoma, imagem dialética, aura e montagem, assumindo que, a partir de algumas noções centrais destes autores, que são fundamentais no seu pensamento, é possível compreender a articulação teórica de Didi-Huberman sobre sua própria conceituação e análise das imagens. Nas duas últimas décadas, Didi-Huberman tem se destacado por interpretações pouco ortodoxas sobre o pensamento de autores centrais do pensamento ocidental, se comparadas à leitura acadêmica tradicional. Apresentando um pensamento ensaístico e muitas vezes poético, Didi-Huberman tem como referencial teórico intelectuais que tampouco encontraram seu caminho dentro da academia, sendo, em alguns casos, tardiamente reconhecidos.

Em suas publicações, Didi-Huberman não se mostra um comentador tradicional destes autores, apropriando-se de conceitos de maneira muito particular e inventiva. Diante da riqueza e erudição de Didi-Huberman, esta pesquisa estabeleceu um recorte daqueles autores entendidos como fundamentais no seu pensamento - Sigmund Freud, Walter Benjamin e Aby Warburg - assumindo que, a partir de algumas noções centrais de cada um deles, é possível compreender a articulação teórica de Didi-Huberman sobre sua própria conceituação, análise das imagens e prática curatorial. Nesse sentido, esta pesquisa percorre algumas de suas análises de obras de arte e imagens desde os anos de 1990, verificando a existência de dois momentos em sua trajetória intelectual, sendo o primeiro de maior ênfase à crítica à epistemologia da história da arte, e o segundo, a partir da publicação do livro *Images Malgré Tout*¹, em 2003, à política. No último capítulo, propõe-se uma leitura sobre a relação entre sua produção teórica e prática curatorial, a partir de sua exposição mais recente *Soulèvements*, realizada entre 2016 e 2018.

Ao longo do trabalho, mostra-se como é contundente a crítica de Didi-Huberman à historiografia positivista, afirmando recorrentemente o caráter anacrônico da história e

¹ Recentemente traduzido para o português. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

das imagens. Tal questão teria sido sublinhada por Freud, em seus estudos sobre o sonho e o sintoma; por Benjamin, em sua teoria da história; e por Warburg, especialmente na produção do *Atlas Mnemosyne*. Observamos como Didi-Huberman retoma a produção de Freud produzindo um deslocamento da noção de psicanálise como uma ferramenta de psicologização da arte para uma psicanálise como operação de crítica. O trabalho de Didi-Huberman sobre Warburg é um dos maiores motivos para o retorno e crescente presença deste historiador da arte em pesquisas recentes. De maneira análoga, Didi-Huberman é também responsável por uma interpretação inédita dentro da tradição francesa ao recuperar Benjamin para o campo da história da arte, destacando a importância deste filósofo para repensar a memória, o tempo e a relação entre passado e presente.

Buscaremos também demonstrar como a noção de montagem é central no pensamento de Didi-Huberman, revelando-se não apenas como procedimento estético, mas também como uma “prática”, “em que lidamos com imagens, baseados na combinação do *ver* [voir] e do *saber* [savoir], do olhar e do conhecimento”, como Sigrid Wiel aponta.² Esta abordagem de Didi-Huberman, compreende uma relação entre passado e presente não “em termos de tempo mas em termos de imagem, isto é, como uma constelação”³, tal como na imagem dialética benjaminiana em que o *Outrora* encontra o *Agora*. A partir dessa ideia, Didi-Huberman trabalha materialmente com imagens de diversas linguagens e naturezas: obras de arte, filmes, fotografias, livros, registros e documentos históricos, entre outros, propondo uma outra legibilidade a elas a partir da montagem.

Em se tratando de uma produção tão abundante como a de Didi-Huberman, que já contabiliza mais de cinquenta obras publicadas, além de curadorias de arte, esta pesquisa compreende o risco de tanto produzir uma leitura reducionista da obra do autor, quanto da impossibilidade de contemplar a amplitude de seu arcabouço teórico. Evidentemente, o recorte aqui proposto é muito restrito, deixando de lado importantes referências como Georges Bataille, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, entre outros, mas que marca sua afinidade à literatura germânica. Sua produção não é só diversificada

² WIEGEL, Sigrid. “The readability of images (and) of history. Laudatio on the occasion of the awarding of the Adorno prize (2015) to Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 43, tradução nossa.

³ *Ibid.*, p. 43.

em termos de autores, mas de disciplinas que abrange – história da arte, filosofia, psicanálise, antropologia – e também em relação aos períodos históricos, do Renascimento à Arte Moderna e Contemporânea⁴, incluindo diversas incursões sobre o cinema (de Sergei Eisenstein à Pier Paolo Pasolini e Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki etc). Soma-se a essa erudição uma escrita inventiva e ensaística, que é marca de sua posição epistemológica, em defesa de um conhecimento não estruturado pelo rigor de disciplinas compartimentadas, mas aberto à transversalidade das ciências humanas. Nesse sentido, esta pesquisa se desenvolve a partir do reconhecimento de que Didi-Huberman é hoje uma referência fundamental para repensar não só a maneira como interpretamos e analisamos as imagens, mas também todo o campo da história da arte e da cultura visual, em direção a uma ciência da arte e da cultura.⁵

Este trabalho divide-se então em cinco tópicos. No primeiro tópico, apresentamos um breve panorama da trajetória intelectual de Didi-Huberman. A partir do livro recentemente publicado por Chari Larsson, tratamos rapidamente da recepção da obra de Didi-Huberman no mundo anglo-saxão, e, a partir do prefácio à edição brasileira do livro *O que vemos, o que nos olha*, intitulado “Passos e caminhos de uma Teoria da arte”⁶, de Stéphane Huchet, buscamos localizar o autor também dentro da tradição francesa da arte. Ao final deste capítulo, vislumbramos uma “metodologia” didi-hubermaniana baseada na imaginação, comentando também a importância do anacronismo em sua obra, a partir de sua análise sobre o afresco de Fra Angelico, publicada no livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*⁷.

Nos tópicos seguintes, demonstramos como Didi-Huberman opera conceitual e analiticamente suas referências. No segundo tópico, “Imagem-sintoma”, destacamos sua abordagem psicanalítica, que é, sobretudo, freudiana, e como sua leitura do conceito de “sintoma” é trabalhada de maneira a aproximá-la de algumas noções teóricas de Warburg. Para Didi-Huberman, o conceito de “sintoma” e de “figurabilidade” são chaves de interpretação crítica a noções muito caras à história da arte, como as de

⁴ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, pp. 1-2.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁶ HUCHET, Stéphane. “Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da arte”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a.

semelhança e imitação. Nesse sentido, ao final desta parte observamos como esses conceitos são operados na análise feita pelo autor sobre três pinturas de Johannes Vermeer, publicada como apêndice do livro *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, intitulada, “Questão de detalhe, questão de trecho”⁸. Nesta análise, constatamos que essa compreensão de imagem enquanto sintoma implica uma renovação do olhar e do conceito de representação mimética, não restrita apenas a “dispositivos simbólicos, mas também dos acontecimentos, ou acidentes, ou singularidades da imagem pictórica”.⁹ Colocando em questão o dispositivo mimético e reivindicando uma abertura no regime de visibilidade da pintura que dê lugar à sua figuralidade, Didi-Huberman propõe uma ruptura com os esquematismos da crítica e da historiografia da arte.

O terceiro tópico é dedicado à interpretação pouco usual de Didi-Huberman sobre a noção de aura de Benjamin, pois é a partir dela que o autor elabora sua noção de “imagem crítica”. Esta leitura está baseada, sobretudo, no livro *O que vemos, o que nos olha*¹⁰. Neste livro, o autor também trabalha a noção de “imagem crítica”, como uma imagem que tensiona dois tipos de atitude da crítica de arte, a saber, a atitude da crença e da tautologia. Demonstramos como Didi-Huberman propõe uma espécie de atualização da noção de aura benjaminiana, reintroduzindo-a, em sua forma secularizada, nas obras de arte contemporâneas. Paralelamente, buscamos resgatar algumas das definições de aura cunhadas por Benjamin ao longo de suas obras, das quais Didi-Huberman se vale em sua interpretação. Mais uma vez, dedicaremos o final desta parte para a análise “prática”, isto é, a como Didi-Huberman opera conceitualmente estas noções a partir da obra do artista Barnett Newman. Nesta análise, Didi-Huberman demonstra que a aura sobreviveria nas obras de arte contemporâneas, como um trabalho de dialética entre elementos formais e extra formais que operam singularmente em cada obra.

O quarto tópico aborda o conceito de montagem na obra de Didi-Huberman, tratado tanto como uma operação estética quanto como processo intelectual. Nos aprofundamos sobre este tema tomando como referência o *Atlas Mnemosyne*, uma das

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp. 297-346.

⁹ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

obras de Warburg mais significativas para o pensamento teórico e curatorial de Didi-Huberman. Observamos como o autor é um dos principais responsáveis por aproximar a obra de Warburg à de Benjamin, a partir do conceito de montagem presente em *Atlas Mnemosyne* e *Passagens*, respectivamente. A partir do estudo da pintura de Édouard Manet, *Almoço sobre a relva*, presente na prancha 55 da última versão¹¹ de *Mnemosyne*, aproveitamos para comentar duas noções fundamentais da obra de Warburg e que integram o vocabulário de Didi-Huberman, acompanhando-o em toda sua obra: as noções de *Nachleben* e *Pathosformel*. Finalmente, apresentamos como a abordagem psicanalítica freudiana contamina a leitura de Didi-Huberman sobre a montagem e estas noções warburgianas, remetendo-lhes ao conceito de inquietante [*das Unheimliche*], de Freud, capaz de produzir um efeito de crítica aos fenômenos históricos, e, portanto, de politização da arte.

Por último, o quinto tópico aborda o pensamento curatorial de Didi-Huberman, analisando especificamente sua curadoria mais recente, *Levantes*, realizada em seis países diferentes, incluindo o Brasil. Aqui, vamos observar como Didi-Huberman compreende politicamente as noções de páthos, desejo, imaginação e montagem, afirmando-os como fundamentais na formação dos levantes. É neste momento em que Didi-Huberman daria também um salto em relação ao trabalho de Warburg, no sentido de uma iconologia *política*, algo que teria sido apenas sugerido por Warburg, nas interpretações propostas sobre a última prancha do *Atlas Mnemosyne*. É também com esta exposição que Didi-Huberman evidencia de maneira definitiva o caráter político de seu trabalho. Esta virada ou ênfase política na obra de Didi-Huberman teria ocorrido após a polêmica gerada com a publicação do livro *Imagens Apesar de Tudo*, tornando-se mais acentuada, sobretudo, a partir da série *L'oeil de l'histoire*¹², cujo primeiro volume foi publicado em 2008, mas também em outros ensaios como *Survivance des lucioles*¹³, de 2009. É neste momento em que parece ocorrer uma radicalização de sua

¹¹ O *Atlas Mnemosyne* pressupunha um inacabamento inerente em sua própria concepção, possuindo diversas versões trabalhadas por Warburg ao longo de sua vida. Nesse sentido, as pranchas indicadas nesta pesquisa se referem à “última versão”, de 1929, ano do falecimento de Warburg.

¹² Traduzida para o português como O olho da história. A série já conta com seis volumes: *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2009); *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010); *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011); *Peuples expose's, peuples figurants. L'oeil de l'histoire 4* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2012); *Passe's cite's par JLG. L'oeil de l'histoire 5* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2015); *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Oeil de l'histoire, 6* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2016).

¹³ Traduzido para o português em 2011. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

proposta de revisão da disciplina da história da arte, passando a enfatizar o próprio “estatuto imaginal da política”¹⁴, isto é, como a política se perfaz por meio da estética e das imagens.

¹⁴ GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, p. 95, grifo do autor, tradução nossa.

1. Breve panorama da trajetória intelectual de Didi-Huberman

A extensa produção de Didi-Huberman possui uma recepção significativa no meio acadêmico brasileiro, sendo incorporada em diversas disciplinas das ciências humanas, como na história e na história da arte, na filosofia, na antropologia, entre outras. Um possível motivo para isso deve-se à versatilidade com que o autor transita entre áreas variadas do conhecimento. Didi-Huberman detém-se no estudo das imagens e da cultura por meio de uma perspectiva multifacetada e transdisciplinar, encontrando na figura de Warburg uma importante referência teórica. Sua pesquisa desenvolvida sobre este historiador da arte do final do século XX - presente na produção teórica e curatorial de Didi-Huberman - ensejou boa parte dos estudos que buscaram resgatar a figura de Warburg, no que se refere à sua contribuição “metodológica”¹⁵, após ter permanecido por décadas à margem da historiografia da arte.

Segundo Larsson, a posição heterodoxa e crítica à historiografia da arte tradicional da obra de Didi-Huberman pode ser localizada em três grandes eixos. Em primeiro lugar, na crítica aos próprios fundamentos da história da arte, ou melhor, às convenções estabelecidas para a fundamentação teórica desta disciplina. Em segundo lugar, na reflexão acerca das escolhas filosóficas que legitimam essas convenções e práticas, discutindo como a história da arte é organizada em torno de uma noção de progresso e de uma periodização linear de seu tempo. É a partir deste ponto que Didi-Huberman questiona a possibilidade de conceber a disciplina a partir de outras temporalidades. E por último, numa meditação acerca “de como escrevemos sobre imagens”¹⁶, destacando a forma ensaística e o caráter mais poético que acadêmico da escrita de Didi-Huberman. Vale dizer que a escrita de Didi-Huberman busca novos modos de pensar não apenas sobre as imagens, mas também *a partir* delas, repensando as relações “entre historicidade e visibilidade” e o próprio estatuto da imagem enquanto

¹⁵ Não é possível afirmar que Warburg tenha sistematizado propriamente um método, apesar de ter sido o precursor dos estudos iconológicos. Atualmente, um dos interesses mais expressivos sobre este historiador da arte gira em torno de seu projeto inacabado, o *Atlas Mnemosyne*, justamente porque nele se instaura um tipo de pensamento *por meio de* imagens que escapa às tentativas sistemáticas de apreensão metodológica.

¹⁶ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, p. 2, tradução nossa.

“cristais de legibilidade (*Lesbarkeit*)”¹⁷, isto é, enquanto meio privilegiado de produção da história.

Outros grandes temas, como o da representação (mimese ou imitação), integram a obra de Didi-Huberman. No livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, Didi-Huberman apresenta uma crítica à noção de representação, refutando sua equivalência com a ideia de cópia ou imitação, tal como frequentemente seria interpretado pela história da arte, e defende uma representação baseada na noção de sintoma e de figurabilidade. Segundo o autor, a interpretação canônica da representação seria sustentada pelo predomínio da tradição platônica no discurso da história da arte, a qual pressupõe uma relação hierárquica entre o plano das ideias e o plano do mundo sensível. De acordo com essa tradição, o plano das ideias seria “primário” e superior, enquanto o mundo sensível - onde se encontram as imagens - seria algo “secundário”, ou ainda, uma distorção do plano ideal e, portanto, inferior.¹⁸

Uma segunda relação hierárquica, decorrente dessa primeira e que diz respeito à produção e manutenção de discursos no campo do saber, é também questionada por Didi-Huberman, a saber: a primazia da palavra sobre a imagem. Isto é, a ideia de que a linguagem escrita superaria a imagem enquanto expressão privilegiada do saber. Na prática isso implica a subordinação das imagens e da experiência histórica ao dizível e ao legível. Segundo Didi-Huberman, na história da arte, haveria uma metodologia que incorporaria o espírito dessa pretensão e que passa a ser constantemente confrontada pelo autor em suas obras: o método iconográfico de matriz panofskiana. A principal crítica do autor gira em torno da limitação desta metodologia desenvolvida por Erwin Panofsky (1892 – 1968), o maior expoente dos estudos iconográficos e iconológicos, que reduziria a interpretação das imagens a meros esquemas simbólicos de decodificação de signos, descartando aqueles elementos que nem sempre conseguem ser descritos e observados por esse método.

Discutindo os limites das ferramentas metodológicas e da herança do platonismo na disciplina da história da arte, Didi-Huberman problematiza a garantia de uma inteligibilidade absoluta da imagem, isto é, a certeza de que a representação pode

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos em armas*. El ojo de la historia, 6. Trad. Mariel Manrique e Hernán Marturet. Cantabria: Sangrila, 2016b, p. 414, tradução nossa.

¹⁸ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, pp. 2-3, tradução nossa.

funcionar como uma reprodução inequívoca de seu objeto, tal como “um espelho exato ou um vidro transparente”¹⁹. Se há algo como um “método didi-hubermaniano”, este seria o da incursão pelas incertezas, lacunas e paradoxos que guarda um objeto de arte, já que diante dele não estamos apenas diante do “saber” (aquilo que podemos conhecer do objeto), mas também de um “não-saber” (aquilo que escapa da sua legibilidade e dos sistemas de signos que almejam esgotar seu sentido).²⁰

1.1 Recepção

De acordo com Larsson, o interesse pela obra de Didi-Huberman é naturalmente maior na França, embora o autor já tenha declarado que os países de língua germânica, espanhola e portuguesa recebem seus trabalhos, sobretudo suas curadorias mais recentes, de maneira muito mais generosa, se comparada à França. Em Paris, Didi-Huberman já foi curador de uma série de exposições em instituições renomadas, como o Centre Pompidou, Palais de Tokyo e Jeu de Paume. Entre publicações francesas sobre sua obra destacam-se dois volumes: *Penser par les images: autor des travaux de Georges Didi-Huberman* (2006) e *Devant les images: penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman* (2011). Revistas francesas também dedicaram edições especiais sobre o trabalho de Didi-Huberman, coletando artigos de diversos autores, incluindo contribuições do próprio Didi-Huberman, como: *Cahier G. Didi-Huberman*, da revista *Nunc* n. 26 (2012); *Didi-Huberman, déplier l'image*, da revista *Images*, *Images Journal of Visual and Cultural Studies* 5 (2017); a edição especial do jornal literário francês *Europe* (2018) e a edição especial intitulada *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (2018), da revista *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* (2018), todas ainda sem tradução para o português. Além disso, Didi-Huberman é um dos principais responsáveis pela difusão da obra de Aby Warburg na França, após sua pesquisa desenvolvida no Instituto Warburg, em Londres, nos anos 1990, que culminou no livro *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*²¹, em 2002. Em 1998, Philippe-Alain Michaud publicou um livro sobre Aby Warburg, intitulado *Aby Warburg*

¹⁹ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, p. 11.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 9.

²¹ Traduzido para o português em 2013. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

*et l'image en mouvement*²², em decorrência de uma série de seminários ministrados por Didi-Huberman sobre a obra de Warburg, no final dos anos 1990.²³

Nos países de língua inglesa, a obra de Didi-Huberman aparece difundida em artigos acadêmicos e capítulos de livros. Larsson destaca a emergência da discussão sobre modelos anacrônicos e outras temporalidades dentro da disciplina da história da arte, especialmente a partir dos estudos feitos por Didi-Huberman em *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000)²⁴ e *L'Image survivante* (2002), livros que criticam os modelos lineares de tempo e de progresso presentes na disciplina.²⁵

No âmbito acadêmico brasileiro, observa-se uma profusão de disciplinas que incluem a obra de Didi-Huberman em seus currículos. Observou-se também, ao longo desta dissertação, uma quantidade significativa de cursos (livres e universitários) dedicados ao estudo da obra do autor. Somente em 2021, destaco três cursos dos quais participei: a disciplina oferecida remotamente pelo professor Dr. Durval Muniz, do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), intitulada *Tópico Especial em Teoria da História e Historiografia: A Galáxia Georges Didi-Huberman - História, Imagens e Tempos*; e os cursos livres em plataformas online, *Levantar os olhos para a história: a obra recente de Didi-Huberman*, ministrado pelo professor Dr. João Gomes e *Didi-Huberman, Levantes*, ministrada pela crítica e curadora de arte Daniela Name. Estes são alguns exemplos que demonstram a relevância da obra de Didi-Huberman e o alcance dela para além das disciplinas acadêmicas de história da arte. No entanto, de maneira similar ao que Larsson observa sobre a comunidade anglo-americana, sua recepção no Brasil aparece ainda de maneira muito dispersa, sem nenhum estudo que tenha se dedicado a oferecer um panorama de sua obra produzida até o momento. É importante destacar que, embora toda tentativa de um estudo panorâmico seja sempre limitada, o caso de Didi-Huberman é ainda mais delicado devido à sua grande produtividade e volume de publicações, que

²² Traduzido para o português em 2013. Cf. MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

²³ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, p. 3.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

frequentemente ultrapassa mais de uma obra por ano, além da sua rejeição a toda forma de pensamento esquemático.

Nesse sentido, o livro de Larsson, *Didi-Huberman and the Image*, publicado em 2020, corresponde a um dos primeiros estudos a tentar apreender de maneira introdutória e sistematizada a obra de Didi-Huberman.²⁶ Trata-se de uma proposta arriscada, uma vez que o autor nunca apresentou, e até mesmo refuta, uma “metodologia” formalizada, além da dificuldade imposta pela variedade de temas, disciplinas, arquivos, imagens e períodos históricos que suas pesquisas abordam. Se por um lado Didi-Huberman parece rejeitar enquadramentos teóricos que queiram “dar conta” de sua produção, por outro, Larsson busca associá-lo à Teoria Francesa, na qual estariam incluídos os filósofos e escritores vulgarmente conhecidos como “(pós)-estruturalistas”, como Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze e Jacques Derrida.²⁷ São autores citados por Didi-Huberman, embora o reconhecimento deles enquanto referencial teórico seja menor, aparecendo de maneira muito mais tímida, se comparados a autores de língua germânica.

A afinidade com estes filósofos da teoria francesa seria um dos motivos para a recepção tardia de Didi-Huberman nos debates das universidades anglo-americanas, que se concentram, de acordo com Larsson, na chamada *posttheory*²⁸. Outros motivos que explicariam essa resistência à acolhida da obra de Didi-Huberman relacionam-se ao seu estilo de escrita, além do fato de que seu trabalho entraria diretamente em confronto com o de historiadores da arte estimados pelo mundo anglo-saxão, cujas metodologias são mais sistemáticas e ortodoxas, como Michael Baxandall, Svetlana Alpers e Michael Fried.²⁹

A localização da obra de Didi-Huberman dentro da tradição da Teoria Francesa de Arte, feita por Stéphane Huchet, destaca especialmente a contraposição do autor às

²⁶ Embora não tenha sido possível analisar a publicação em tempo hábil para esta pesquisa, destacamos que, em novembro de 2022, foi publicado o livro *The Didi-Huberman Dictionary*, pela Edinburgh University Press, uma introdução ao pensamento do autor que apresenta os principais conceitos, figuras e temas de sua obra em forma de dicionário.

²⁷ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, pp. 4-5.

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ Ressaltamos como outra decorrência a tradução tardia desses livros para língua inglesa, atraso que também ocorre no Brasil.

leituras puramente iconológicas ou biográficas.³⁰ Segundo Huchet, uma nova historiografia da arte teria se manifestado por volta dos anos 1960, momento em que ocorreu uma “virada ‘científica’” da disciplina, tornando-se epistemologicamente mais aberta à prática sociológica e a outros campos do conhecimento, como “a linguística, a semiologia e a psicanálise”. Neste período, o filósofo, historiador, semiólogo e crítico de arte francês Louis Marin, outra referência menor no trabalho de Didi-Huberman, propôs uma articulação entre os campos da fenomenologia e da antropologia, com o intuito de complementar a compreensão dos dispositivos de representação semiológica.³¹

É desse conjunto de teóricos que estão buscando renovar a teoria da arte, entre os anos 1950 e 1960, por meio de uma crítica à história da arte positivista e ao modelo anglo-saxão, que a pesquisa de Didi-Huberman estaria inserida. Além disso, Didi-Huberman integra o corpo docente da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), em Paris, instituição reconhecida pela liberdade de investigação. Entre outros historiadores da arte que integram ou integraram o corpo docente da EHESS encontram-se Daniel Arasse (1944 – 2003), Giovanni Careri (1958 -) e André Gunthert (1961 -), cujas teses de doutorado foram orientadas por Louis Marin e Hubert Damisch, este último também orientador de Didi-Huberman em sua tese de doutorado, influenciando-o sobretudo em suas pesquisas iniciais.³²

1.2 Montagem: a metodologia da imaginação

Ainda de acordo com Huchet, os trabalhos de Louis Marin e Hubert Damisch seriam referências implícitas na obra de Didi-Huberman, na medida em que compreenderam a imagem como “uma economia simbólica e discursiva”³³. Damisch e Marin, assim como Didi-Huberman, são conhecidos pela sua fundamentação historiográfica a partir da filosofia.³⁴ Damisch tornou-se conhecido pela sua tese *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture* (1972), observando como dispositivos de representação rompiam “semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das

³⁰ HUCHET, Stéphane. “Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da arte”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 7-8.

³¹ Ibid., p. 8.

³² Ibid., p. 7.

³³ Ibid., p. 10.

³⁴ Ibid.

imagens”. Didi-Huberman teria seguido essa tradição de Damisch, igualmente articulando a abordagem psicanalítica em seus primeiros trabalhos, como no livro *La Peinture Incarnée suivi de Le chef-d’oeuvre inconnu par Honoré de Balzac* (1985)³⁵ e na análise da obra de Vermeer, “Questão de detalhe, questão de trecho”, publicada como apêndice do livro *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*³⁶, no qual as noções de trecho ou “*pan*” da pintura são compreendidos como um sintoma, subvertendo a noção de representação e, conseqüentemente, o próprio método iconológico.³⁷

É a partir do livro *Diante da Imagem* que Didi-Huberman aprofunda sua crítica aos cânones da metodologia da história da arte, sobretudo, à metodologia iconográfica, no que diz respeito à sua pretensão “de dar conta da totalidade do sentido das imagens”³⁸. Neste livro, Didi-Huberman apresenta sua crítica às bases filosóficas neokantianas, que teriam fundamentado o conhecimento objetivo e, posteriormente, sido articuladas dentro da história da arte por Ernst Cassirer, um dos expoentes da iconologia. De acordo com Didi-Huberman, o neokantismo, somado aos pressupostos humanistas e positivistas, acabaram formando a história da arte como uma disciplina que interpreta as imagens como meros objetos especulares. Nesse sentido, o autor busca confrontar uma tradição que desde Vasari (1511 – 1574) estaria compreendendo a imagem como uma “representação” (ou materialização inferior) da *grafia* e do *logos*. Tal crítica é fundamental para compreender o pensamento didi-hubermaniano, uma vez que essa acepção da imagem como puro espelho do real ou tradução visível dos discursos impede a percepção do que autor denomina como “visual”, isto é, dos sintomas na imagem que possuem a capacidade de produzir uma crítica ao saber.³⁹

O recorte desta pesquisa delinea-se a partir da pergunta sobre quais seriam os principais temas e questões que permitem Didi-Huberman formular este “saber crítico das imagens”, sem, contudo, nenhuma pretensão de esgotar a produção deste autor. Interessa encontrar alguns dos principais interlocutores de sua obra, para então compreender a maneira como Didi-Huberman se apropria deles para pensar sobre as

³⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. Balzac, Honoré. *A Obra-Prima Desconhecida*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguar Costa. São Paulo: Escuta, 2012a.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

³⁷ HUCHET, Stéphane. “Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da arte”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, pp. 15-17.

imagens hoje. Este recorte leva a três principais abordagens que acompanham seu trabalho, a saber: a psicanálise freudiana, a ciência da cultura warburgiana e a montagem dialética benjaminiana. Rapidamente se nota que a leitura de Didi-Huberman sobre estes autores é pouco ortodoxa, quase sempre questionando e revisitando interpretações já estabelecidas pelo cânone acadêmico. Entre essas leituras heterodoxas, destacaremos a aproximação teórica e metodológica que Didi-Huberman propõe entre Warburg e Benjamin. Para além do ineditismo desta aproximação, Didi-Huberman demonstra a pertinência do pensamento de cada um deles na atualidade (como, por exemplo, a noção de montagem de Warburg dentro de propostas curatoriais; a retomada do conceito de aura benjaminiano para pensar obras de arte contemporâneas etc.). Didi-Huberman também propõe uma aproximação teórica entre o pensamento de Freud e de Warburg com certo ineditismo, sendo malvisto pelo cânone e recusado por Carlo Ginzburg. Este paralelo dá-se, por exemplo, a partir da noção de figurabilidade, utilizada por Freud para se referir à transformação da palavra em imagem, no sonho. O termo é incorporado por Didi-Huberman para se referir à crise da representação, em que a figurabilidade seria um elemento de arbitrariedade na relação entre o signo e seu significado, permitindo aproximá-la da noção de *pathosformel* de Warburg. Veremos que a compreensão de imagem, segundo Didi-Huberman, é sempre pensada em termos psíquicos e antropológicos, haja vista que se ocupa de compreender os desejos e as práticas e suas transformações ao longo da história envolvidas em sua emergência.⁴⁰

Sendo Warburg, Benjamin e Freud referências basilares da obra de Didi-Huberman, a noção de montagem será uma ferramenta operatória fundamental em toda sua obra. A montagem didi-hubermaniana não é feita apenas por imagens, sendo igualmente significativo o uso de figuras de linguagem, das quais destaca-se a paronímia [*éveil/réveil, “rage/sage, monter/démonter, armes/larmes”*]⁴¹, demonstrando que a semelhança produzida ao aproximarmos uma imagem (ou palavra) a outra não é a mesma da cópia, como em Freud. A semelhança suscitada numa montagem é uma faculdade produtora de novas relações, num constante jogo entre significante e significado. “Pensar por imagens”⁴² implica para Didi-Huberman também um trabalho dialético com as palavras, de maneira que elas não apenas expliquem, leguem e as

⁴⁰ PIC, Muriel; DIDI-HUBERMAN, Georges. “Danser, livres ouverts”. In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, pp. 160-161.

⁴¹ PIC, Muriel. “Qu’est-ce que s’orienter dans les images?” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 4.

interpretem, mas que despertem seu potencial imaginativo e crítico, tal como assinala Foucault em sua leitura da obra de René Magritte⁴³.

Em outras palavras, poderíamos arriscar que se há um “método” didi-hubermaniano este seria aquele que se orienta pela imaginação, teoria trabalhada por Benjamin a partir da noção de correspondência em Charles Baudelaire - mas que, enquanto criação de ligações entre ordens de realidades distintas, pode muito bem ser expandida para o método de Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, como veremos nos tópicos seguintes. A imaginação, vale lembrar, nada tem a ver com o delírio ou fantasia. É, antes, um aprendizado do ver. No terceiro volume da série “O olho da história”, intitulado, *Atlas ou le gai savoir inquiet*⁴⁴, Didi-Huberman discute o tema com profundidade, compreendendo a imaginação como uma percepção sensível de analogias, de “correspondências secretas”⁴⁵, na maioria das vezes imperceptíveis à consciência, mas que habitam uma realidade subterrânea. Imaginar é “se colocar à escuta por imagens interpostas”, por associações que podem revelar uma “estrutura ‘objetiva’ de correspondências”⁴⁶. Imaginar é um procedimento heurístico, propondo sempre novas configurações, o que faz do trabalho do montador também um trabalho artístico ou artesanal.⁴⁷

A imaginação depende sempre de “uma espécie de dialética”⁴⁸ visual e temporal, pois tampouco habita uma única temporalidade. Na obra de Didi-Huberman, as imagens não estão apenas no presente, nem no passado, mas se encontram justamente na lacuna sensível entre essas temporalidades, ou melhor, no choque entre elas. Logo, veremos também que a imagem dialética benjaminiana é uma referência fundamental para a imaginação. É por esse pensamento que Didi-Huberman busca desmontar e remontar as imagens e a história, questionando a ideia positivista de uma verdade única. Para o autor, a verdade, se ela existe, só se apresenta como um rastro, ou como um “clarão”,

⁴³ Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 5a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁴⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.

⁴⁵ ROUX, Philippe et al. “L’imagination sans ‘je’”. In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 80.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016a, p. 140.

⁴⁷ Cf. LA MAISON FRANÇAISE OF NEW YORK UNIVERSITY, *Machines à écrire: Georges Didi-Huberman In conversation with Laure Adler*. Youtube, 20 de outubro de 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C4IXbT8e9Ug>>. Acesso em 23 de julho de 2021.

⁴⁸ ROUX, Philippe et al. “L’imagination sans ‘je’”. In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 84.

em pequenas aparições daquilo que até então permanecia numa zona de invisibilidade.⁴⁹ Nessa perspectiva, se levada com rigor metodológico, a imaginação pode e deve oferecer uma outra modalidade de saber historiográfico, entendendo que não existe saber sem montagem, isto é, sem uma certa manipulação, disposição e exposição de documentos e imagens.

1.3 Anacronismo: o tempo da história e das imagens

Por último, não há como adentrar a obra de Didi-Huberman sem tratar de sua crítica aos modelos temporais. Como citado anteriormente, o autor produz uma crítica incisiva à tradição austro-germânica, que predominou na história e na historiografia da arte até o início do século XX.⁵⁰ Segundo o autor, esta tradição seria insuficiente para lidar com os elementos visuais que não podem ser capturados por um “sistema de signos”⁵¹, exigindo uma revisão epistemológica, uma vez que o que se põe em questão é a própria possibilidade de que determinados objetos e elementos visuais possam ser reconhecidos e contemplados pela disciplina.

Um exemplo claro dessa limitação epistemológica é apresentado por Didi-Huberman em seu estudo sobre o afresco de Fra Angélico, *Maddona delle Ombre* (1440 – 1450 c.) (figura 1), trabalhado anteriormente no livro *Fra Angelico – dissemblance et figuration*.⁵² Neste estudo, o autor afirma ter identificado um elemento pictórico semelhante a uma “constelação de estrelas”, na parte inferior deste afresco. Apesar de se encontrar em uma posição perfeitamente visível (entre um metro e meio de altura, estendendo-se sobre três metros de largura) (figura 2), este “jorro de tinta” (figura 3)

⁴⁹ ROUX, Philippe et al. “L’imagination sans ‘je’”. In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 88.

⁵⁰ Tradição que vai de Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), passando por Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) e Alois Riegl (1858 – 1905) à Erwin Panofsky (1892 – 1968). Com a ascensão nazista, o impacto dessa tradição foi fortemente sentido nos Estados Unidos, após a migração de intelectuais para o país. A figura de Warburg é compreendida como uma possível “alternativa” à análise iconográfica canônica e à sua sistematização metodológica. Cf. RAMPLEY, Matthew. “Introduction” p. 8. In RAMPLEY, M. et al. (Eds). *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill: Leiden, 2012.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. V era Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 18.

⁵² Cf. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, Flammarion: Paris, 1990 (reed. Col. Champs, 1995).

não havia sido percebido nem contemplado, até aquele momento, pela “imensa literatura científica consagrada à pintura do Renascimento”.⁵³

Figura 1 – Fra Angelico, *Madonna delle ombre*, c. 1440 – 1450.



Fonte: Disponível em <<https://textesurl'artsplastiques2.blog/2020/03/12/annonciations-de-fra-angelico/b-e-madonna-delle-ombre-2/>>. Acesso em 25 de julho de 2022.

Figura 2 – Corredor leste, Museu de San Marco, Florença. Fra Angelico, *Madonna delle ombre*, c. 1440 – 1450.

⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 17.



Fonte: Disponível em <<https://museodisanmarco.blog/2021/04/02/il-gesto-di-pollock-e-il-respiro-di-rothko-due-artisti-astratti-in-dialogo-con-beato-angelico-nel-libro-di-gregorio-botta/>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

Figura 3 – Detalhe “*marmi finti*”. Fra Angelico, *Madonna delle ombre*, c. 1440 – 1450.



Fonte: Disponível em <<https://museodisanmarco.blog/2021/04/02/il-gesto-di-pollock-e-il-respiro-di-rothko-due-artisti-astratti-in-dialogo-con-beato-angelico-nel-libro-di-gregorio-botta/>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

A observação de Didi-Huberman coloca em questão tanto o que é e pode ser entendido como “objeto de arte”, quanto os métodos da disciplina que o legitimam enquanto tal. Segundo o autor, lacunas como essa existem devido à recusa do fazer historiográfico em compreender e assumir a condição inerentemente *anacrônica* da imagem, a fim de garantir uma dita objetividade científica. Ou seja, o fato de a historiografia da arte centrar-se na interpretação eucrônica das imagens, considerando as “fontes de época” como documentos irrefutáveis que conferem precisão à análise, acaba ofuscando a percepção de novos elementos que estariam para além desta delimitação cronológica. No próprio estudo sobre o afresco, Didi-Huberman aponta dois problemas sobre essa pretensa precisão historiográfica: em primeiro lugar, nem mesmo a fonte de época utilizada para compreensão dos afrescos de Fra Angelico poderia ser considerada contemporânea, uma vez que teria sido escrita três décadas após sua morte. Em segundo lugar, Fra Angelico deveria ser considerado um pintor anacrônico por excelência, haja vista que suas referências artísticas, tomadas de séculos anteriores, conflitavam com a própria teoria da pintura contemporânea a ele.⁵⁴ Com esta colocação, o autor aponta que, se por um lado, as fontes documentais realmente oferecem uma chave importante de compreensão historiográfica acerca da recepção de uma obra, por outro, a pretensão de objetividade, que sustenta a prática da história e da história da arte, ignora o fato de que o anacronismo é “estrutural” e inerente a toda “fonte de época”, uma vez que é intrínseco ao próprio método historiográfico.⁵⁵

Na produção historiográfica da arte, o questionamento da temporalidade também é formulado pelo historiador da arte Michael Baxandall (1933 – 2008), em sua crítica à “noção de ‘influência’ artística”. De acordo com o autor, determinar unilateralmente a influência de um artista *sobre* outro seria compreender de maneira muito estanque o lugar e o papel de uma obra dentro de uma tradição artística. Segundo Baxandall, este pensamento, que seria característico da crítica de arte, baseia-se numa distinção muito superficial entre ativo e passivo, compreendendo o agente ativo como aquele que influencia e o passivo como aquele que recebe a influência. Para Baxandall, este binarismo desconsidera a relação de reciprocidade da influência artística, uma vez que o ato de se apropriar de uma referência do passado não afeta apenas a produção presente,

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 19-35.

mas age também em sentido inverso, reorganizando e reformulando as lógicas que determinam como essa obra pode ser compreendida pela historiografia da arte.⁵⁶

Assim, de acordo com Didi-Huberman, a tarefa do historiador da arte inclui assumir estes anacronismos, expressando melhor “a complexidade” das imagens, que são sempre sobredeterminadas por camadas de tempos heterogêneos. Nesse caso, o anacronismo não é mais entendido como um “erro metodológico”, mas como uma possibilidade de “descoberta de novos objetos históricos”.⁵⁷ No estudo de caso da obra de Fra Angelico, o anacronismo permite a Didi-Huberman propor algo como uma ligação, ou *semelhança deslocada*, entre o elemento pictórico do afresco de Fra Angelico e o gotejamento de Jackson Pollock (figura 4). Evidentemente, isso não significa estabelecer uma espécie de “ancestralidade” entre Fra Angelico e a *action painting*. O que interessa ao autor é o manejo do anacronismo em função de uma heurística das imagens e de uma nova abordagem sobre o problema da historicidade.

Figura 4 – Jackson Pollock, *Painting A*, 1950. Galleria Nazionale, Roma, Itália.



Fonte: Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/painting-a-jackson-pollock/CwEP8JzTS0wKEg>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

⁵⁶ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 101-102.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 22; 27 e 37.

As associações provocadas a partir de um ponto de vista “anacrônico” implicam uma revisão epistemológica da história da arte, trazendo à tona novos objetos de investigação. Isso exige também um recuo crítico para que essas associações sejam ponderadas com rigor. A partir desse movimento duplo, Didi-Huberman propõe então compreender as imagens de maneira que elas não estejam nem alheias ao “fluxo da história” nem completamente restritas à sua historicidade.⁵⁸ Nesse sentido, a imagem não apenas deixa de se submeter à rigidez historiográfica, como torna-se o próprio instrumento de reflexão crítica pelo qual a história pode ser repensada. A imagem não estaria mais fixa num ponto específico do tempo cronológico, mas se encontraria justamente na “*dobra exata da relação entre tempo e história*”. Aqui, Didi-Huberman também a concebe como um ato de rememoração, suspendendo a “*abordagem histórica* comum – factual, contextual ou eucrônica”, tal como no caso do afresco de Fra Angelico. Em termos psicanalíticos, essa imagem emerge como um “mal-estar”, como um sintoma do saber histórico⁵⁹, ou ainda, nos termos da imagem dialética benjaminiana, como uma imagem não mais baseada pela sucessão cronológica nem pela noção de progresso, mas por uma relação temporal dialética, descrita por Benjamin, na obra das *Passagens*:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.⁶⁰

É importante lembrar que imagem dialética benjaminiana não é uma imagem em particular, mas uma dinâmica temporal que refuta “o tempo das datas”⁶¹ em benefício do tempo da memória, formada por agenciamentos inconscientes e “tempos

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 26-28; 31.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 27; 31-33, grifo do autor.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 504.

⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”, p. 23. In *História, verdade e tempo*. Org. Marlon Salomon. SC: Argos, 2011.

heterogêneos”, “impuros”⁶². Trata-se, portanto, de uma imagem em suspensão, somente possível ou “pensável numa construção da memória” e só ela se revela como imagem verdadeiramente “autêntica”.⁶³ Nesse sentido, a abordagem “anacrônica”, defendida por Didi-Huberman, permite compreender que todo fenômeno, assim como toda imagem, não são objetos fixos no passado, mas estão sempre em tensão com o nosso presente (e, conseqüentemente, com o futuro), afirmando o caráter sempre “inacabado” da história e “de seu sentido”⁶⁴.

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 23; 40-41.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴ GAGNEBIN, Jeanne M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 69.

2. A Imagem-Sintoma: a abordagem psicanalítica em Didi-Huberman

No posfácio da tradução para o português do livro *Invention de l'hystérie* (1984)⁶⁵, Didi-Huberman comenta sobre o contexto da primeira publicação deste livro, resultado de sua tese de doutoramento sob orientação de Hubert Damisch. Didi-Huberman explica que na França, durante os anos 1970, período de sua formação acadêmica, o pensamento artístico estava muito atrelado à investigação do “inconsciente freudiano”. Nesta época, sociólogos e semiólogos da arte começaram a articular a teoria lacaniana para interrogar “o estatuto da interpretação simbólica”. Para o autor, isso teria representado uma espécie de união entre a “obra de Freud com a iconologia de Erwin Panofsky”. Ao mesmo tempo, o filósofo Jean-François Lyotard evocava a teoria psicanalítica, compreendendo a produção artística a partir do ponto de vista de uma “economia libidinal”. Estas abordagens, juntamente com a fenomenologia, sobretudo de Maurice Merleau-Ponty e Henri Maldiney, são as que acabam constituindo as bases da formação teórica de Didi-Huberman, culminando no projeto inicial de doutoramento, que investigava as chamadas “*regiões baixas do sintoma*”, isto é, “formas corporais de transgressão”, como “bocas ao mesmo tempo abertas e tapadas [...] corpos atolados que se debatiam com impotência e furor”, presentes nas obras de Francisco de Goya.⁶⁶

No entanto, este projeto de pesquisa foi recusado por Damisch e substituído por seu trabalho sobre fotografias mulheres internadas no hospital Salpêtrière, cujos gestos lhe chamaram atenção. Naquelas imagens, Didi-Huberman teria percebido uma espécie de “dor em ação”: “movimentos rememorativos, deslocados, reversivos e substitutivos; gestos ínfimos ou contorções espetaculares; maneiras de ‘sofrer de reminiscências’; agitações, repetições, recalcamientos e posterioridades”⁶⁷. Não se tratava, portanto, de uma dor sublimada, mas de uma “imagem-sofrimento, surgida de um plano de imanência – gestual, orgânica e psíquica – chamado ‘contratura’, em particular, ou ‘atitude passional’ [...]: algo que podia ser chamado de *sintoma* em geral”.⁶⁸

Compreender esse percurso de Didi-Huberman é importante, porque fornece pistas para capturar algo de sua obra, que, apesar de vasta e muito diversificada, parece permeá-la: a questão do *pathos* e da lamentação nas imagens. Nesse estudo inaugural

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 396.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 424.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 396 – 397.

sobre a iconografia fotográfica do asilo *La Salpêtrière*, Didi-Huberman interrogou os discursos, as relações de poder, os desejos e o imaginário envolvidos na produção dessas imagens espetaculares de “histeria”, que se manifestavam como um verdadeiro sintoma.⁶⁹ Desde o início de suas pesquisas, a psicanálise freudiana é incorporada não como uma abordagem clínica, mas como uma perspectiva crítica. Isso significa que seu interesse não está na busca pela manifestação do sintoma da cultura na imagem (como fazia a iconologia de Panofsky)⁷⁰, mas em demonstrar que o sintoma é uma noção que pode ajudar a compreender o conflito inerente nas imagens e em nosso olhar. Ou seja, por sintoma, Didi-Huberman busca apontar aquilo que a imagem nos devolve e “o que resiste nela”⁷¹, como um conflito visual paradoxal; conflito que teria sido observado por Freud em relação às gesticulações histéricas:

Num caso que observei [não estou longe de pensar, aliás, que Freud esteja falando de uma observação feita na época de sua temporada em Paris], a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa simultaneidade contraditória [*diese widerpruchsvolle Gleichzeitigkeit*] condiciona, em grande parte, o que há de incompreensível [*die Unverständlichkeit*] numa situação tão plasticamente representada [*so plastisch dargestellten Situation*] no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação [*Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie*].⁷²

Essa descrição de Freud seria a própria descrição de uma imagem-sintoma, isto é, uma imagem em estado de tensão e paradoxal, cuja intensidade plástica busca antes dissimular um conflito interno do que sublimá-lo.⁷³ Na leitura proposta por Didi-Huberman, a ênfase concedida à noção de “sintoma” como conflito, em detrimento da noção de “sublimação”, é central. Ao propor a ideia de uma imagem-sintoma, Didi-Huberman a compreende enquanto crítica da representação, sendo constituída por uma “simultaneidade contraditória”. Diferente da sublimação, a imagem-sintoma resiste à

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b, p. 15.

⁷⁰ Didi-Huberman também destaca que a abordagem psicanalítica da arte entende os sintomas não como um conceito crítico que demonstra um conflito numa imagem, mas como meros “detalhes”, que denunciam um sentido e que devem ser decodificados por chaves interpretativas iconográficas (Ibid., p. 411).

⁷¹ PIC, Muriel. “Qu’est-ce que s’orienter dans les images?” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 8.

⁷² FREUD, “Les fantasmes hystériques et leurs relations à la bisexualité” (1908), trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (ed. 1978), p. 155 [“Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade”, s/ind. Trad., in *ESB IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1975] apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 398.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., pp. 398-399.

reconciliação, ou síntese, do paradoxo visual⁷⁴, passando a ser definida pela exposição de conflitos.

2.1 Warburg, Benjamin e Freud: o tripé teórico de Didi-Huberman

Como dito anteriormente, Didi-Huberman não é um acadêmico no sentido tradicional, algo que poderia ser estendido a Freud, Benjamin e Warburg. Além da afinidade explícita de Benjamin à psicanálise, Didi-Huberman traça paralelos entre Freud e Warburg, devido ao próprio interesse deste último pela psicanálise e pelo interesse de ambos sobre a cultura em sentido ampliado, considerando não apenas a dita alta-cultura, mas também seus “mal-estares” e “sintomas”⁷⁵. No entanto, Freud e Warburg não chegaram a se conhecer, sendo o contato entre os dois restrito a algumas cartas trocadas entre o psicanalista e o psiquiatra Ludwig Binswanger – diretor do Sanatório de Kreuzlingen, onde Warburg ficou internado – nas quais fazem observações e comentários acerca do caso clínico do historiador da arte.⁷⁶

A aproximação teórica entre Freud e Warburg é proposta por Didi-Huberman, sendo justificada por alguns elementos próprios da obra de Warburg. O próprio Warburg teria se identificado como um “psico-historiador”, utilizando ideias da psicanálise, como a expressão “‘forças destinais’ (*Schicksalsmächte*) das imagens”, que, segundo Didi-Huberman, seria análoga ao termo “destino das pulsões” (*Triebchicksale*) de Freud.⁷⁷ Na conferência intitulada “Os caminhos da formação de sintomas”⁷⁸, Freud compreende o surgimento do sintoma “[...] como derivado bastante desfigurado da realização de desejo inconsciente libidinal, uma ambiguidade engenhosamente escolhida, com dois significados mutuamente contraditórios”.⁷⁹ Esta noção de sintoma enquanto uma desfiguração marcadamente ambígua, que carrega sentidos em contradição mútua, parece crucial para a proposição de uma aproximação teórica entre Freud e Warburg. Neste ponto, Didi-Huberman destaca como a visão de

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b, p. 400.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁷⁶ Cf. WARBURG, A. et al. *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b, p. 424.

⁷⁸ FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916 – 1917)*. Trad. Sergio Tellaroli; revisão da trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 475 – 500.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 478.

Warburg sobre as imagens está diretamente relacionada a uma “economia psíquica”, isto é, a uma

[...] economia do inconsciente da qual, seguramente, as imagens são veículos privilegiados [...] por outro lado, a obra de Warburg bem poderia esclarecer o que Freud apreende do mundo cultural – às vezes com instrumentos históricos e antropológicos cuja obsolescência os comentaristas muitas vezes observam – através da dialética dos ‘mal-estares’ e das ‘sublimações’: justamente o que Warburg chamava de ‘psicomaquia’ dos *monstra* e dos *astra*.⁸⁰

A aproximação entre os dois é uma abordagem inédita na literatura psicanalítica francesa, que só raramente menciona Warburg. Nessas raras menções, Warburg seria frequentemente retomado para evocar “‘o ideal de pureza’ característico da figura da *Ninfa* como ‘corpo sublimado’”⁸¹, numa interpretação que ignora aquilo que, para Didi-Huberman, seria essencial no pensamento warburguiano: os “*monstra*”, a intensidade, a polaridade das forças, a dialética sem proposição de síntese, nem sublimação. Como observa Didi-Huberman, a *Ninfa* warburguiana, assim como a *Gradiva* freudiana (figura 5), é “uma *figura sintomática* por excelência”⁸² ou uma “imagem sobrevivente”, para falar nos termos de Warburg, pois atesta o recalçamento (ou a sobre-determinação dos tempos) retornando sempre transformada, ora em sua forma visual ora em seu sentido simbólico. Podemos observar esta transformação, por exemplo, na obra *Crucificação* (c. 1470) (figura 6), de Bertoldo di Giovanni (c. 1440 – 1491), discípulo de Donatello (1386 – 1466). Na obra, Madalena, que se lamenta na base da cruz enquanto arranca seus cabelos em gesto intenso de dor, figuraria a sobrevivência da “mênade pagã” na produção artística medieval:

O manto tradicional que a cobre pudicamente, na iconografia medieval, transforma-se num véu transparente que revela sua nudez, se não sua obscenidade; sua cabeça virada manifesta um gozo selvagem, bem como a dor ritualizada das lamentações; a grossa mecha de cabelos que ela exhibe lamentando ao pé da cruz, tanto oferece o sinal extático de seu luto quanto a lembrança dos pedaços de carne crua que as mênades devoram avidamente em suas festas dionisíacas. Recalçamento houve, sem dúvida, para que tal formação de impureza fosse possível e tolerada na Florença dos anos 1485 (embora saibamos que algumas esculturas de Donatello, dentre elas a célebre *Dovizia*, em forma de ídolo pagão, foram destruídas pela censura católica).⁸³

Figura 5 – Molde da *Gradiva* na parede do consultório de Freud em Viena, 1938. Foto de Edmundo Engelman (DR).

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b, pp. 424-425.

⁸¹ *Ibid.*, p. 425, grifo do autor.

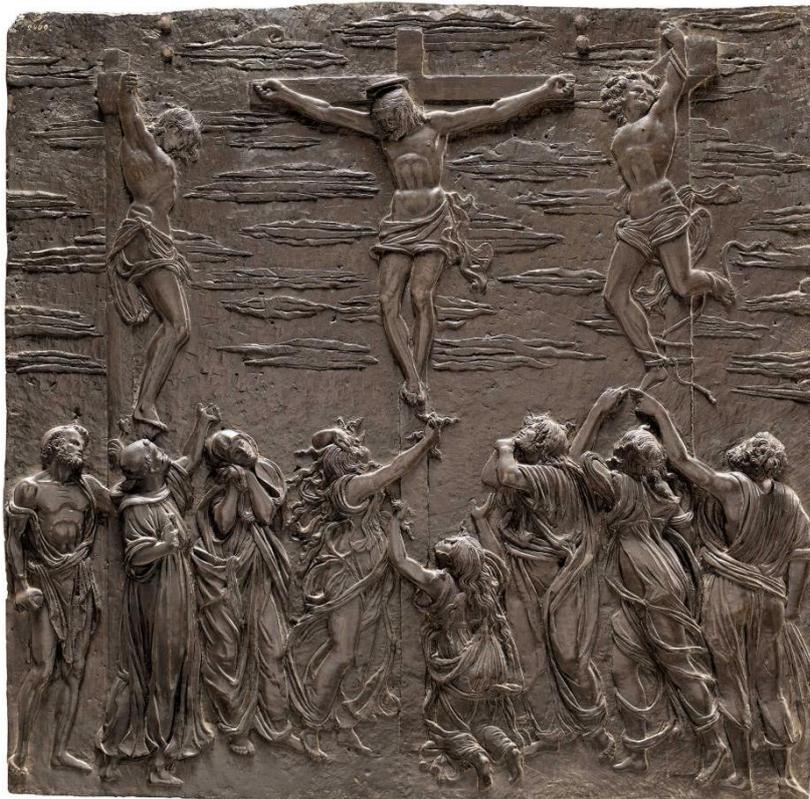
⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, pp. 425-426.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a., p. 301.

Figura 6 - Bertoldo di Giovanni, *Crucificação*, c. 1470. Museo Nazionale del Bargello, Florença.



Fonte: Disponível em <https://www.frick.org/sites/default/files/styles/max-wh_full/public/exhibitions/objects/2019/BERTOLDO15.jpg?itok=eykv-VKr&slideshow=true&slideshowAuto=false&slideshowSpeed=4000&speed=350&transition=elastic>.
Acesso em 10 de agosto de 2022.

Ou seja, segundo Didi-Huberman, podemos observar nesta obra que o luto de Madalena encarnaria parcialmente elementos formais e simbólicos de rituais dionisíacos das ménades pagãs da antiguidade clássica. Assim, contrariando a interpretação psicanalítica de que a arte corresponderia a processos de sublimação, no sentido de uma destinação e certo apaziguamento das pulsões, Didi-Huberman retoma o caráter paradoxal e irreconciliável da noção de sintoma, complementando-a com as de impureza e sobrevivência trabalhadas na obra de Warburg, para demonstrar o caráter ambivalente (e, portanto, sintomático por excelência) de toda a imagem, que possibilita a produção de “uma verdadeira teoria crítica – logo, conflituosa – da cultura”.⁸⁴

2.2 O sintoma ou rasgadura da imagem

Vamos observando que o que há de comum no cruzamento teórico entre Warburg, Benjamin e Freud proposto por Didi-Huberman é a tentativa de encontrar, em cada um de seus trabalhos, ferramentas para uma crítica do conhecimento no âmbito da história da arte. Didi-Huberman afirma que faltaria à disciplina da história da arte uma revisão acerca das “escolhas teóricas”⁸⁵ que legitimam seus objetos de estudo, e a propõe a partir de dois grandes eixos: em primeiro lugar, fazendo uma revisão do conceito de semelhança, haja vista que este conceito teria fundamentado o discurso da história da arte com base no pensamento de Vasari; e, em segundo lugar, fazendo uma crítica à filosofia kantiana (ou neokantiana), que teria se sobreposto à tradição vasariana, no momento de refundação da história da arte como disciplina científica nas universidades europeias, no século XIX. Tendo isso em vista, abordaremos brevemente estas duas críticas de Didi-Huberman, na medida em que ajudam a entender como elas propiciam a formulação de sua crítica ao conceito clássico de representação, a qual é posteriormente articulada junto à psicanálise freudiana.

Segundo Didi-Huberman, a “relação de *semelhança*” é a relação fundante das imagens, presente em dois momentos cruciais do nascimento da história da arte⁸⁶: em 77, d.C., com a publicação da *História Natural*, de Plínio, o Velho, e em 1550 com a publicação de *Vidas*, de Giorgio Vasari. Considera-se que a publicação de *Vidas*

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b, p. 426.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 71.

⁸⁶ Um nascimento que não possui uma origem nem fonte única, como argumenta Didi-Huberman. Entende-se que o nascimento da história da arte possuiria vários começos, tornando possível sempre refundar esta disciplina, como demonstrado por Didi-Huberman a partir da perspectiva de Plínio, o Velho (Ibid., p. 72).

inaugura a disciplina, orientada por um regime estético e humanista, em que se separam as artes mecânicas das artes liberais. A pintura, a escultura e a arquitetura passam a ser consideradas artes mais elevadas, na medida em que representariam a materialização plástica de um conceito, sendo previamente projetadas por um “*disegno*”⁸⁷ e associadas ao fazer intelectual. Os grandes artistas, que tiveram suas vidas contempladas na publicação de Vasari, seriam aqueles que teriam sido bem-sucedidos em incorporar este paradigma platônico em suas obras, conferindo maior *semelhança* às obras produzidas. Portanto, no momento inaugural da disciplina, o conceito de *semelhança* referia-se a uma relação de imitação óptica: quanto maior o grau de naturalismo alcançado no objeto representado, a partir de regras de perspectiva, maior o grau de *semelhança* da obra. Assim, a grande obra de arte seria aquela que produzisse o maior efeito de “vivacidade” e “realismo” em relação ao objeto imitado.

No entanto, segundo a leitura de Didi-Huberman, Plínio, o Velho, teria oferecido uma outra chave de compreensão sobre o que seria a *semelhança* e como ela operaria na formação da imagem. Para Plínio, não havia nenhum critério estético a partir do qual as artes se diferenciariam: arte era tudo aquilo que o “homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza”, incluindo a pintura, mas também a medicina, a agricultura ou a arte militar, por exemplo. Ou seja, toda manifestação humana relacionada ao mundo social, jurídico e/ou natural.⁸⁸ Portanto, não se conhecia ainda o *status* elevado de obra de arte, como passaram a ser consideradas as manifestações das artes liberais, na época de Vasari. Pelo contrário, naquele momento, a palavra “*imago*” referia-se à matéria e ao suporte utilizados em práticas ritualísticas (como pigmentação, cera e moldes, que transformavam matéria em objeto). Essa compreensão de Plínio, o Velho, seria a prova de que, em sua origem, a formação da imagem não se baseia necessariamente em um processo de “imitação”, como afirma Vasari, mas em um “processo de impressão”. Como no exemplo da produção de máscaras ritualísticas, um molde de gesso era *impresso* no rosto para obter a “‘expressão’ física” do sujeito, produzindo máscaras não pelo processo de “imitação óptica”, mas a partir de uma matriz (o próprio rosto).⁸⁹ Neste caso, a produção da *semelhança* (com o rosto humano) é um processo que acontece pelo

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 73-75.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Questão examinada por Hans Belting em *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014 e em *A verdadeira imagem*. Trad. Artur Morão. Porto: Dafne editora, 2011.

contato, isto é, pela aderência da matéria ao corpo. Nesse sentido, essa nova relação de semelhança, que é uma relação tão fundamental na tradição da disciplina da história da arte, coloca em questão os princípios de representação visual tradicionais, introduzindo um novo pensamento sobre as imagens, a partir de um viés social e antropológico mais amplo.⁹⁰

Uma segunda tradição sustentada pela história da arte canônica seria a filosofia kantiana, que se expandiu enquanto uma teoria de crítica da razão nos séculos XVIII e XIX, período no qual a história da arte surgia como uma disciplina autônoma. Embora Didi-Huberman critique veementemente o legado ou “tom kantiano” na disciplina, é importante ressaltar que sua crítica parece se direcionar mais a certa leitura ou interpretação da filosofia kantiana feita pelos chamados “neokantianos”, na disciplina da história da arte. Especificamente, Didi-Huberman critica a sistematização do conhecimento, que se apoiaria na filosofia kantiana para legitimar a produção de um saber “objetivo”, “científico”, “verdadeiro”. No âmbito da história da arte, esta pretensão teria sido carregada pela metodologia iconológica, tendo como seus expoentes Erwin Panofsky e Ernst Cassirer (1874 – 1945).

Junto à abordagem formalista, o método iconográfico-iconológico integrou as correntes que preponderaram na história da arte no século XX.⁹¹ Embora seja atribuído a Warburg a criação deste método, Panofsky ficou conhecido por sistematizá-lo e difundi-lo, apresentando-o como a “antítese” da abordagem formalista. A iconologia foi definida por Panofsky como o “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”⁹². A preocupação com o conteúdo das obras fez com que se incluísse na análise iconológica questões psicológicas e comportamentais de uma sociedade, extrapolando a identificação estritamente formal de determinado objeto ou fenômeno.

Panofsky entrou em contato com a iconologia de Warburg nos anos 1920, a partir de um encontro com Fritz Saxl (1890 – 1948) e Ernst Cassirer - assistentes da biblioteca de Warburg em Hamburgo. O método, dividido em três etapas, propunha a

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 80-81.

⁹¹ HATT, Michael; KLONK, Charlotte. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester University Press, 2017; p. 96.

⁹² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47.

interpretação rigorosa e aprofundada do “significado” de uma obra a partir da sua análise formal, de seus motivos artísticos e alegorias presentes na literatura, de sua cultura e de seu repertório simbólico. A partir do estudo da forma, da cultura simbólica e do processo histórico em que uma obra estava inserida, a iconologia pretendia uma interpretação precisa sobre seu significado. Para Didi-Huberman, as limitações desse método não se devem apenas ao fato de ignorar obras de arte que não possuem um sentido decifrável, mas porque, em última instância, institui um regime de legibilidade, segundo o qual só podemos ver aquilo que pode ser lido ou, nos termos do autor, segundo o qual só é *visível* aquilo que é *legível*. Blindada pelo discurso científico, a disciplina da história da arte teria então se consolidado sob a premissa de que seus conceitos e ferramentas metodológicas poderiam garantir a inteligibilidade absoluta da imagem, eliminando qualquer possibilidade de dúvida ou silêncio sobre ela. Toda imagem que não pudesse ser lida, isto é, codificada segundo um sistema de signos e, portanto, decifrada, também não poderia ser compreendida, pelo menos não dentro da chamada “síntese” iconológica, no sentido de Panofsky.

Assim, embora seja própria da filosofia kantiana a crítica rigorosa do conhecimento, sua apropriação pelos neokantianos, dentro da disciplina da história da arte, teria levado a um movimento totalizante de síntese do saber, estipulando “categorias *a priori*” nas quais todos os fenômenos estariam subsumidos.⁹³ Didi-Huberman denomina de “tom kantiano”, ou “neokantiano”, a pretensão de síntese ou de “unidade do conhecimento” que paira sobre a disciplina da história da arte⁹⁴, reduzindo o sensível ao inteligível; a imagem a um conceito; a experiência a uma “forma simbólica”.⁹⁵

A contraproposta de Didi-Huberman diante dessa longa tradição é a renúncia à subordinação da imagem à linguagem, uma vez que a representação não deve ser reduzida ao discurso do sujeito do saber. Ou seja, segundo Didi-Huberman, a imagem não deve ser pensada como um objeto especular, nem como a “representação” de um discurso. Se, por um lado, isso parece implicar uma perda da unidade da razão, por outro, Didi-Huberman advoga que a razão e a lógica não devem constituir a totalidade da visão e do saber. Logo, não se trata de renunciar à razão, mas propor uma

⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 141.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 169-170.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 176-179.

dialetização entre o discurso que legitima a imagem e a falha de sentido que se impõe sobre o ato do ver.⁹⁶

Em última análise, o que Didi-Huberman propõe é uma “rasgadura” do conceito clássico de representação e de mimese. Em sua visão, Freud foi aquele quem mais versou sobre essa rasgadura, especialmente em suas reflexões sobre o sintoma e o sonho. O sonho se constitui como rasgadura, porque, segundo Freud, ele não é uma representação figurativa de sentido bem definido, e sim um “rébus”, isto é, um enigma figurado, uma justaposição de fragmentos visuais e de significados. A interpretação de um sonho não poderia ser extraída baseando-se na aplicação de um sistema de códigos pura e simplesmente. Pelo contrário, a imagem de sonho não possui “a transparência representativa dos elementos figurados”⁹⁷. Ela é sempre uma imagem lacunar, que se apresenta apenas enquanto “vestígio”, enquanto um “rastros” daquilo que foi armazenado no inconsciente.⁹⁸

A partir da leitura de Freud, Didi-Huberman compreende que o sonho não seria nem uma tradução visível do que ele apresenta em imagens, nem uma tradução legível do sentido vulgar que ele pode a princípio evocar. O sonho seria então um “trabalho de condensação” e de “deslocamento”, tanto do visível quanto do legível. Ele não representa relações lógicas, no sentido de tornar visível e legível, mas “apresenta”, justapondo elementos, que ao mesmo tempo podem “dizer a coisa e seu contrário”⁹⁹. Nesse sentido, para Didi-Huberman, o sonho funciona como um paradigma fundamental da imagem, que impõe à prática historiográfica a necessidade de revisão. Pois, a partir do paradigma do sonho, embora não se negue a lógica (a linearidade, a causalidade, o esquematismo etc.), propõe-se um outro modo de pensar, a partir da justaposição ou da montagem. Num sonho, as diferenças não estão necessariamente em oposição, mas podem coexistir numa mesma imagem.¹⁰⁰ Como no sintoma, trabalhado no início deste tópico, o sonho permite a sustentação do conflito.

O paradigma do sonho seria então a própria crítica da noção de representação. Se a representação, na tradição vasaria, equivale a uma imitação naturalista, a formação

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp. 185-186 e 190.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 191-194.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 195, grifo do autor.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 194-195.

do sonho equivale a uma semelhança não identitária, pensada enquanto exercício criativo e lúdico.¹⁰¹ Ou seja, a uma semelhança que não comporta a “unidade formal e ideal de dois objetos, de duas pessoas ou de dois substratos materiais separados”, mas que é constituída por um processo de produção de pontos de contato (e até mesmo de colisão) de realidades ou elementos distintos, destruindo a “dualidade” ideal que equipara dois objetos.¹⁰² Nesse sentido, a semelhança, tal como propõe Didi-Huberman, seria o oposto da identidade; a alteridade. Em termos pictóricos, o autor refere-se a palavras como “desfiguração” ou “deformação”, como equivalentes a uma falha ou falta de expressão. Assim, falar em semelhança significaria falar em “figurabilidade”, em vez de representação, desvinculando-a da ideia de produção de um outro idêntico, formada por um trabalho de “deslocamento” e de condensação (tal como o sonho).¹⁰³ O conceito clássico de representação mimética é então colocado em perspectiva, identificando suas limitações, e, nessa proposta de Didi-Huberman, a figuração ganha lugar, referindo-se a ela como um “sintoma”, ou seja, como aquilo que coloca em crise a representação.

É importante destacar que a leitura de Didi-Huberman não está preocupada diretamente com a estética de Freud nem especificamente com seu pensamento sobre a arte e a criação artística, mas, sim, em como as noções de sintoma e de figurabilidade do sonho ajudam a repensar as imagens de arte. Dito isto, Didi-Huberman pontua ainda a diferença entre imagens de arte (reais, manipuláveis, compartilhadas) e as imagens de sonho (subjetivadas, ininteligíveis, fragmentárias), sendo uma delas o próprio estado de consciência diante dessas imagens. Enquanto diante das imagens de arte impera “a força do nosso *ver*”, momento em que se está desperto, diante das imagens de sonho, impera “a força do nosso *olhar*”, momento de adormecimento. Interessa ao autor deter—se nessa cisão entre a representação consciente e a figurabilidade onírica para compreender a imagem a partir de um estado de suspensão entre o paradigma soberano da representação figurativa (dominada pelo estado consciente de vigília) e o paradigma soberano do sonho (no qual se está adormecido). O que se obtém dessa suspensão, seria justamente uma imagem que emerge no estado do *despertar*, isto é, justamente na passagem do estado de adormecimento para a vigília. Segundo Didi-Huberman, nesse estado de cisão, momento também do “esquecimento do sonho” (em que só nos resta

¹⁰¹ GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 84.

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 198.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 199-201 e 203.

um vestígio daquilo que sonhamos e em que lembrança e esquecimento se sobrepõem), que uma outra relação com o que é visto e o que nos olha pode surgir.¹⁰⁴

Ao sublinhar o caráter “residual” e fragmentário das imagens, que emergem como “um resto”, ou “uma marca de esquecimento” do estado pleno de vigília (e dos dispositivos de representação que normalmente o sustentam), Didi-Huberman defende que há sempre um “trabalho de esquecimento” e uma “desfiguração parcial” nas imagens.¹⁰⁵ Sendo elas, assim como o sonho, aparições residuais e fragmentárias, exigem uma interpretação igualmente parcial, isto é, que não almeje uma síntese ou interpretação única.¹⁰⁶ Esse interesse crítico pelos conceitos freudianos para pensar as imagens permite a Didi-Huberman embasar a premissa de que há sempre um inacabamento interpretativo em toda análise, uma vez que os sentidos são sempre múltiplos e o saber nunca é totalizante. É aí que a abordagem psicanalítica se revela como “ferramenta crítica” (e não clínica) para as “ciências humanas em geral” e, de maneira radical, para a própria “posição do sujeito do conhecimento”. Essa crítica a um saber determinado e o questionamento da posição desse sujeito do saber é o que embasa a necessidade de revisão epistemológica da disciplina, segundo Didi-Huberman.¹⁰⁷

Como vimos anteriormente, o saber totalizante dentro da disciplina da história da arte corresponderia ao método iconológico de matriz panofskiana. Contudo, Panofsky também utilizou o conceito de sintoma e de inconsciente, não os abandonando nem mesmo após seu exílio para os Estados Unidos, dentro de sua compreensão do “conteúdo intrínseco das obras de arte”.¹⁰⁸ A diferença da iconologia panofskiana para a abordagem crítica de Didi-Huberman estaria na maneira como os conceitos foram utilizados por Panofsky, que teria empregado a ideia de sintoma como uma espécie de inconsciente coletivo representado nas imagens. Nesse sentido, para Panofsky, ainda que um artista estivesse consciente daquilo que quisesse representar em sua obra, algo sempre extrapolaria suas intenções, manifestando-se como um conteúdo inconsciente e

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, pp. 204-206.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 206-207.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 214.

sintomático daquela cultura. A tarefa da análise iconográfica seria então a de identificar e interpretar este “sentido ‘mais profundo’” escondido nas obras.¹⁰⁹

Dessa maneira, a diferença entre a iconologia panofskiana e a leitura didi-hubermaniana encontra-se justamente no sentido atribuído ao conceito de sintoma. Para Panofsky, o sintoma seria uma expressão de um “sentido homogêneo”, como, por exemplo, o espírito do tempo, ou a “mentalidade” de um povo ou de uma época, particularizado na representação visual. Este sintoma é menos visível, mas pode ser extraído e interpretado a partir de códigos simbólicos compartilhados pela cultura.¹¹⁰ Para Didi-Huberman, ao contrário, o sentido do sintoma é heterogêneo, recusando a interpretação dedutiva e a estabilidade de um sentido sintético e/ou coerente com a determinação histórica.¹¹¹ O sintoma, segundo Didi-Huberman impõe “a incerteza quanto ao meu saber do que vejo ou acredito perceber”.¹¹²

2.3 O sintoma na análise das obras de Vermeer

Vejamos então como estes conceitos são operados na leitura de Didi-Huberman. No apêndice do livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, intitulado, “Questão de detalhe, questão de trecho”, Didi-Huberman analisa, entre outras obras, três pinturas de Johannes Vermeer: *A Rendeira*, c. 1665 (figura 7), *Moça do chapéu vermelho*, c. 1665 (figura 8) e *Vista de Delft*, c. 1658-60. Em todas as análises produzidas neste texto, Didi-Huberman concentra-se na oposição entre a noção de “trecho” e a de “detalhe”. Sua argumentação busca demonstrar como “a intensidade pictórica”, isto é, o próprio depósito do pigmento sobre a superfície da tela, “tende a desfazer a coerência mimética”.¹¹³ Pensando na abordagem psicanalítica, isso significa que o jorro de tinta seria capaz de rasgar a representação pictórica, apresentando-se como um sintoma.

Figura 7 – Johannes Vermeer, *A Rendeira*, c. 1665. Óleo sobre tela. Paris, Musée du Louvre.

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, pp. 217-218.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹¹² *Ibid.*, p. 238.

¹¹³ *Ibid.*, p. 332.



Fonte: Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_(Vermeer))>. Acesso em 28 de julho de 2022.

Figura 8 – Johannes Vermeer, *Moça do chapéu vermelho*, c. 1665. Óleo sobre tela. Washington, National Gallery.



Fonte: Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/girl-with-the-red-hat/VAGZddahyMqOqw?hl=pt-BR>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

Seguindo a argumentação de Didi-Huberman, por um lado, teríamos o *detalhe*, ao qual o historiador da arte positivista ou o semioticista recorre para “ver melhor”. O termo é utilizado como resultado do processo da decupagem ou divisão, ou seja, como aquilo que melhor responderia à demanda de um saber específico. Em outras palavras, o “detalhe” seria o objeto que se alia à metodologia iconográfica, auxiliando na tarefa de esgotar tudo aquilo que se pode descrever e saber de uma obra.¹¹⁴ Aqui, o “detalhe” é o que “se presta ao discurso: ajuda a contar uma história, a descrever um objeto”. Nas obras de Vermeer, por exemplo, o detalhe poderia corresponder aos ombros, cabeça, mãos e dedos da rendeira, assim como o tear, o chapéu, o muro etc.¹¹⁵ Por outro lado, como oposto ao “detalhe”, teríamos o “trecho”, “zona”, ou “*pan*”, termo utilizado por Marcel Proust para descrever o trecho de muro amarelo na pintura de Vermeer, *Vista de Delft*, c. 1658-60 (figura 9). O “trecho”, nesses casos, corresponderia a uma “*rajada de cor*”¹¹⁶ ou “*mancha*”¹¹⁷ que se sobressai, em cada uma das pinturas, como um estilhaço (figuras 10, 11, 12).

A oposição estabelecida entre “detalhe” e “trecho” remete indiretamente a querelas já estabelecidas no campo da história da arte como aquele entre “os partidários da linha e da cor, a qual é inseparável das oposições entre o óptico e o tátil (ou háptico), ou entre a superfície e profundidade”¹¹⁸, debatida por célebres historiadores da arte, como Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), Alois Riegl (1858 – 1905) e Adolf von Hildebrand (1847 – 1921), sendo ainda retomada por Benjamin em seus ensaios durante os anos 1930. Em linhas gerais, o “detalhe” atrela-se ao sentido óptico, isto é, a uma percepção distanciada da pintura, permitindo que o observador “organize a cena, tomando posse dela” em sua totalidade.¹¹⁹ O “trecho”, por sua vez, assume uma “função háptica”, no sentido de estimular “as percepções de toque”, aproximando o observador e impedindo qualquer estabilidade do seu olhar sobre a tela.¹²⁰

Figura 9 – Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, c. 1658-60. Óleo sobre tela. Haia, Mauritshuis.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp. 298-299.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 324.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 318.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹¹⁸ FABBRINI, Ricardo N. “Muralha de pintura: Frenhofer e Bergotte”. In SILVIA, Cintia V. et al. (Org.). *Estética em Perspectiva*. 1a. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 170.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 170-171.

¹²⁰ *Ibid.*



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/view-of-delft/CgGsQh01dnFdDQ?hl=pt-BR&avm=2>.
Acesso em 19 de agosto de 2021.

Figura 10 – Johannes Vermeer, *A Rendeira*, c. 1665 (trecho).



Fonte: Recorte da imagem disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_(Vermeer)).
Acesso em 28 de julho de 2022.

Figura 11 – Johannes Vermeer, *Moça do chapéu vermelho*, c. 1665 (trecho).



Fonte: Recorte da imagem disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/girl-with-the-red-hat/VAGZddahyMqOqw?hl=pt-BR>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

Figura 12 – Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, c. 1658-60 (trecho).



Fonte: Recorte da imagem disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/view-of-delft/CgGsQh01dnFdDQ?hl=pt-BR&avm=2>>. Acesso em 19 de agosto de 2021.

Nas três obras citadas, é possível identificar os objetos a que esses trechos se refeririam, dado o contexto representativo de cada um deles: são os fios da rendeira; um chapéu vermelho; um pequeno muro amarelo. No entanto, para Didi-Huberman, a questão é propor uma outra maneira de olhar, renunciando à forma e à exatidão iconográfica, em prol da matéria da pintura. Isso não significa abdicar dos signos icônicos, nem dizer que a pintura deveria ser vista apenas enquanto uma massa indeterminada de pigmentação, mas não supor apenas que um quadro deva funcionar “como um texto, e como se todo texto fosse legível e integralmente decifrável”.¹²¹ Aqui a proposta de Didi-Huberman coloca-se como uma abertura da visão para a indeterminação da pintura, recusando narrativas totalizantes ou qualquer “texto preexistente do qual a imagem teria por tarefa compor visualmente o suposto valor

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp. 310-311.

histórico, ou anedótico, ou mitológico, ou metafórico”.¹²² Nesse caso, os trechos das obras de Vermeer seriam então “um efeito de materialidade”, cuja

intensidade pictórica tende a desfazer a coerência mimética: ele não “se assemelha” mais exatamente a um chapéu, mas a algo como um imenso lábio ou uma asa, ou, mais simplesmente, um dilúvio colorido em alguns centímetros quadrados de tela estendida na vertical, diante de nós.¹²³

Nesse sentido, a noção de trecho não possui valor figurativo, descritivo nem interpretativo, isto é, não se trata de uma questão de “sintaxe” da pintura, mas, analogamente ao sintoma, daquilo “que justamente escapa aos ditames do estilo, às normas da fatura, porque é nele que reside o enigma da imagem”.¹²⁴ Seguindo a abordagem psicanalítica, Didi-Huberman compreende o trecho a partir de seu caráter de “*indeterminação*”, que “se abre subitamente no detalhe, para então, a partir dele, ecoar para a totalidade da tela”¹²⁵. O “trecho” problematiza a unidade da representação pictórica e seus elementos iconográficos, deslocando o olhar voltado para a identificação de objetos e conteúdos na pintura, para compreendê-los como um “acontecimento”¹²⁶, isto é, “como um acidente da representação – a representação entregue ao risco da matéria pintura”¹²⁷.

Assim, “o *trecho* de pintura não designa o quadro visto sob outro ângulo, visto mais de perto, por exemplo; designa verdadeiramente, enquanto sintoma, *um outro estado da pintura* no sistema representativo do quadro: estado precário, parcial, estado acidental”. Ele não é o oposto da semiologia, mas uma crítica das abordagens semiológica (a pintura enquanto “técnica de exatidão”) e fenomenológica (pura experiência ou afecção).¹²⁸ Nesse sentido, o trecho instaura um paradoxo visual, renovando o olhar em direção a uma percepção da pintura e da matéria enquanto um “trabalho”¹²⁹, “processo”, e não “aspecto”, colocando em crise a exatidão do detalhe.¹³⁰ Finalmente, o trecho nos leva de volta ao paradoxo figurativo observado por Freud diante da mulher histérica que, durante uma crise, apresentava “movimentos

¹²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, p. 311.

¹²³ *Ibid.*, p. 332.

¹²⁴ FABBRINI, Ricardo N. “Muralha de pintura: Frenhofer e Bergotte”. In SILVIA, Cintia V. et al. (Org.). *Estética em Perspectiva*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 166.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 342

¹²⁷ *Ibid.*, p. 332.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 313-315.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 320.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 327.

incompreensíveis, contraditórios”, segurando com uma mão o vestido contra o corpo, enquanto a outra mão tentava arrancá-lo:

um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice, não como conjunto estável de significações. Por isso o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de estilhaço e por aquilo que Freud chama aqui a ‘dissimulação do fantasma inconsciente em ação’. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura.¹³¹

Assim como a cena descrita acima, poderíamos igualmente dizer que o trecho é esta “entidade semiótica de dupla face”. “*O trecho é o sintoma da pintura no quadro*”, que “histeriza” a pintura (enquanto o detalhe a fetichiza).¹³² Falar das imagens em termos de sintoma implica, portanto, uma renovação do olhar, mas também do conceito de representação mimética, não restrita apenas a “dispositivos simbólicos, mas também dos acontecimentos, ou acidentes, ou singularidades da imagem pictórica”.¹³³ Ao colocar em crise o dispositivo mimético, em favor de um “desordenamento da pintura” (abrindo o lugar da “figura” para a “figurabilidade”), Didi-Huberman propõe “uma desorientação análoga na crítica e na historiografia da arte, pois traz à luz a inoperância de seus esquematismos (como estilos; gêneros; a oposição entre figura e fundo etc)”.¹³⁴

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp. 334-335.

¹³² *Ibid.*, p. 335.

¹³³ *Ibid.*, p. 337.

¹³⁴ FABBRINI, Ricardo N. “Muralha de pintura: Frenhofer e Bergotte”. In SILVIA, Cintia V. et al. (Org.). *Estética em Perspectiva*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 180.

3. Imagem-Crítica e a noção de Aura

Neste tópico, abordaremos a leitura pouco ortodoxa de Didi-Huberman sobre a noção de aura de Walter Benjamin e como o autor se apropriou dela ao elaborar o conceito de imagem crítica. Esta leitura aparece de maneira mais aprofundada no livro *O que vemos, o que nos olha*, publicado em 1992, na edição francesa. Se, para Benjamin, a aura seria um fenômeno em declínio com o advento da fotografia e do cinema, Didi-Huberman propõe uma espécie de atualização do conceito, que poderia ser observada, em sua forma secularizada, em certas obras contemporâneas. É neste livro também que o autor discorre a respeito da “imagem crítica”, reintroduzindo a fenomenologia da aura para pensar em imagens que romperiam com dois tipos de interpretação da crítica de arte diametralmente opostos, a saber, a interpretação da crença e a da tautologia. Para tanto, Didi-Huberman vale-se de mais de uma definição de aura cunhada por Benjamin, complexificando e aprofundando o fenômeno aurático.¹³⁵

A produção de Didi-Huberman se destaca pelo modo inventivo que se apropria de seus autores de referência. Em relação a Benjamin, observa-se não apenas uma tentativa de “resgate” deste autor, mas uma problematização crítica sobre sua pertinência atual. Didi-Huberman salienta ainda a dificuldade de se contrapor a leituras mais ortodoxas ou mais acadêmicas acerca da obra de Benjamin. Especialmente no que tange a noção de aura, o autor identifica certa rigidez na interpretação de críticos e teóricos de arte, que ora sentenciam a morte da experiência aurática, ora buscam recuperá-la a partir de evocações subjetivistas, místicas ou transcendentais. Nesse sentido, Didi-Huberman se arrisca a uma leitura dialetizada: afinal de contas, se não se trata simplesmente de ressuscitar nostalgicamente velhos conceitos, como repensar a aura hoje, após o próprio Benjamin ter afirmado no famoso ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*¹³⁶ que ela teria entrado em declínio?¹³⁷

Essa espécie de revisão e atualização dos conceitos de Benjamin, sobretudo da noção de aura, aparece também no livro *Diante do tempo: história da arte e*

¹³⁵ Cf. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 116.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 267-268.

anacronismo das imagens, uma compilação de textos publicados por Didi-Huberman nos anos 1990. No último capítulo “A suposição da aura”, produzido para uma exposição intitulada *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, Didi-Huberman faz uma análise sobre o trabalho de Barnett Newman, *Onement I*, prolongando também o debate sobre como as atitudes de “crença” e “tautologia” se apresentam nas interpretações sobre obras de arte. Traremos aqui as principais questões envolvidas nos dois livros, a fim de explicitar como Didi-Huberman opera com os conceitos benjaminianos. Para repensar a noção de aura, é necessário destacar duas operações principais, conforme aponta Laura Katherine Smith: “sua teoria de ‘suposição’, ou a hipotetização da aura, e a ‘secularização’ da aura”.¹³⁸ No ensaio, Didi-Huberman trabalha a seguinte hipótese: a aura, que antes se vinculava à dimensão do culto, teria se deslocado, não sendo mais imposta ao observador devido ao seu poder místico, mas suposta, secularizada, dentro do “ateliê dos artistas”¹³⁹.

Didi-Huberman toma como ponto de partida algumas problematizações fundamentais: embora já não nos “ajoelhe” diante de imagens culturais ou religiosas, uma vez que elas não exercem mais o mesmo “poder” sobre nós na modernidade, outras forças ainda parecem agir e se sobrepor. Forças “que nos puxam para baixo, que nos ‘olham’ ou nos deixam aterrados”. Apesar das noções de aura e de originalidade terem *decaído* - aspectos tipicamente atribuídos à imagem “arcaica”, isto é, à imagem relacionada ao mundo do culto – isso não significaria necessariamente o seu *desaparecimento* completo. No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin fala em um *declínio* da aura. Um declínio que é entendido por Didi-Huberman a partir dos sentidos atribuídos ao verbo em latim *declinare*, isto é, como uma declinação, um deslocamento, “um desvio, uma inflexão”.¹⁴⁰

Este questionamento coloca Didi-Huberman em confronto direto com os exegetas benjaminianos que enxergam nas definições da noção de aura uma distinção clara entre uma fase mais “juvenil” e outra mais madura, ou ainda entre a interpretação

¹³⁸ SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 113, tradução nossa.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 269.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 268.

marxista e a messiânica de Benjamin. A despeito dessas divisões, Didi-Huberman afirma que a aura perpassa toda a obra de Benjamin relacionando-se “a uma experiência trans-histórica e profundamente dialética”.¹⁴¹ A aura “nomeia uma qualidade antropológica *originária* da imagem”, origem esta que não se refere a um estado primordial, estático, à fonte única das coisas, mas uma origem como “turbilhão”.¹⁴² Como tal, Didi-Huberman propõe que a aura seja considerada como um elemento sempre presente e por se (re)fazer nas imagens.¹⁴³

No livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman se opõe tanto às interpretações do minimalismo de Michael Fried, que proclama a autonomia e a “literalidade” da obra minimalista, quanto às de Rosalind Krauss, que examina a fruição da obra em sua relação com o espaço circundante, numa perspectiva fenomenológica. Além da interpretação “tautológica”, que leva em conta apenas aspectos puramente formais de uma obra, recusando todo sentido que extrapole o objeto visível, Didi-Huberman também recusa a “atitude da crença”, isto é, a interpretação que recorre a chaves de compreensão transcendentais, muitas vezes místicas ou mesmo romantizadas da obra. Assim, a “imagem crítica”, nos termos de Didi-Huberman, seria uma espécie de superação dessas oposições, que não almeja uma síntese resolutiva, sendo conceituada a partir das noções de aura, de imagem dialética e de origem em Benjamin.¹⁴⁴

Antes, no entanto, percorreremos alguns caminhos pelos quais Didi-Huberman recupera a noção benjaminiana de aura para depois “atualizá-la” em sua análise sobre as obras de arte contemporâneas. Logo observaremos que o autor trabalha conjuntamente mais de uma das definições de aura desenvolvidas por Benjamin, haja vista que a aura nunca foi um conceito fechado em seus textos. Primeiramente, Didi-Huberman retoma a definição clássica do ensaio *Pequena História da Fotografia*, de 1931, em que Benjamin descreve a aura como “uma trama singular de espaço e de tempo”¹⁴⁵. Esta

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 268.

¹⁴² Ibid., pp. 268-269, grifo do autor.

¹⁴³ Cf. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 119.

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 169.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*, 1931, trad. M de Gandillac, *L’homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971 (ed. 1974), p. 70 apud DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o*

ideia de trama é fundamental para o autor desdobrar a relação dialética e de ambiguidade que pairaria sobre a noção de aura. Nesse sentido, a aura, segundo Didi-Huberman, se manifestaria como uma “dupla distância”, isto é, o “objeto aurático” seria aquele em que “distâncias contraditórias”, como a relação entre “próximo e distante”, se interpõem dialeticamente.¹⁴⁶

Seguidamente, Didi-Huberman argumenta que o espaço tramado que se apresenta quando nos colocamos diante de uma imagem é também um fenômeno de trama do olhar, como uma rede que se estabelece entre o que vemos e o que nos olha. Isso implica que a aura poderia ser pensada inicialmente sob dois aspectos: como uma operação visual que convoca o movimento de aproximação e distanciamento, “apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado ‘único’ (*einmalig*) e totalmente ‘estranho’ (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância”¹⁴⁷; e como uma retribuição do olhar lançado pelo observador sobre o objeto. Neste último caso, Didi-Huberman passa a remeter diretamente à noção de aura descrita por Benjamin no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939:

É, contudo, 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 da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude [...] 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.*¹⁴⁸

Neste trecho, Benjamin afirma ainda que a aura estaria associada à percepção da memória involuntária, uma memória que se agruparia em volta de um objeto. Aqui, Benjamin está se referindo a como Marcel Proust comentava sobre objetos que, de tanto admirados, guardariam os olhares lançados sobre eles, como no caso de uma pintura ou de um monumento:

que nos olha. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 147. Também traduzido como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”, 1931. Trad. Sergio Paulo Rouanet, *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas v. 1.*, São Paulo, 1985 (ed. 1987), p. 101.

¹⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 148.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, 1939. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 140, grifo nosso.

Desnecessário ressaltar o quanto Proust era versado no problema da aura. Ainda assim é digno de nota que ele, ocasionalmente, se refira a conceitos que contêm a teoria da aura: “Alguns amantes de mistérios sentem-se lisonjeados pela ideia de que alguma coisa dos olhares lançados sobre os objetos, neles permaneça”. (Talvez exatamente a capacidade de retribuí-los.) “Eles acreditam que os monumentos e os quadros se mostrem apenas sob o tênue véu tecido à sua volta no decorrer dos séculos pelo amor e pela devoção de tantos admiradores. Esta quimera – conclui Proust evasivo – transformar-se-ia em verdade, se eles a relacionassem com a única realidade existente para o indivíduo, a saber: o mundo de sua sensibilidade.”¹⁴⁹

Nesse sentido, Didi-Huberman mobiliza a experiência aurática também como uma aparição do trabalho do *tempo* e da *memória* na retribuição do olhar ao espectador, compreendendo-a “como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado”¹⁵⁰. A aura seria então este objeto indissociável de um “*poder da memória*”.¹⁵¹ Ou seja, a aura é indissociável de uma memória involuntária, que desdobra o objeto para além de sua visibilidade, convocando outras imagens “em constelação ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.”¹⁵² A aura torna-se assim uma obra do inconsciente: “um paradigma visual que Benjamin definia antes de tudo como um poder da distância: ‘única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’”.¹⁵³

Em outras palavras, as qualidades auráticas que interessam a Didi-Huberman neste momento são até aqui três: o “poder da distância”, o “poder do olhar” e o “poder da memória”. Nesse sentido, a aura é uma aparição visual única, fruto de um trabalho simbólico e mnemônico, que fazem com o que o objeto olhado também se subjetive (isto é, que ele adquira também “uma qualidade de quase sujeito, de quase *ser* – ‘levantar os olhos’, aparecer, aproximar-se, afastar-se...”¹⁵⁴), e assim nos retribua o olhar. Essa memória que nos olha é um fenômeno cultural, relacionada ao arcabouço simbólico pelo qual é constituída e historicamente sobredeterminada.¹⁵⁵ O objeto seria então atravessado por um “trabalho simbólico”, emergindo “como um acontecimento

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, 1939, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 140.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, 147.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 149, grifo do autor.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 150, grifo do autor.

¹⁵⁵ *Ibid.*

visual único”, que “inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto”. Neste acontecimento, vê-se comparecer uma distância “na forma próxima ou supostamente passível de posse.” Essa distância “desapossa” o “objeto de um *ter*”¹⁵⁶, o que significa que algo deste objeto escapa do campo estrito de sua visibilidade, desestabilizando o seu campo de significação, para se oferecer ao nosso olhar como um recuo, como um trabalho do tempo, como um “invisível”, logo, como a própria aura.

Seguindo esta hipótese, a experiência aurática é conjugada à imagem dialética, isto é, a algo que surge de um choque entre o Outrora e o Agora, “formando um clarão”. Benjamin afirma que este choque seria o equivalente a um valor de sintoma da memória involuntária.¹⁵⁷ A aura apresenta-se como um fenômeno de desdobramento ou uma *montagem* temporal – para falar nos termos do Didi-Huberman - associando-se a outras imagens. É importante lembrar que essas imagens não são necessariamente concretas, mas também imagens de tempo e de pensamento. O modelo temporal mobilizado por Didi-Huberman não assume o passado como um modelo temporal homogêneo e linear, mas heterogêneo e sintomal, aproximando-se do modelo de origem benjaminiano ou de sobrevivência warburgiana. Ou seja, uma “*origem* entendida como presente reminescente do qual o passado não deve ser rejeitado, nem ressuscitado, mas simplesmente do qual *retorna* como *anacronismo*”.¹⁵⁸

Nesta hipótese, se a qualidade aurática vinculava-se a uma inacessibilidade pela maior parte do público devido ao seu caráter religioso e divino, em sua versão “secularizada”, ela continua sendo algo inacessível, mas agora sua inacessibilidade está relacionada à percepção do observador ligada à memória involuntária e a uma distância que se interpõe, frustrando o olhar consciente do público. Em sentido secularizado, a aura torna-se uma experiência de frustração, mas que por isso mesmo, permite alimentar continuamente o desejo: uma realidade “que os olhos não se fartam de ver”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Aqui Didi-Huberman faz um jogo entre o verbo *ter* [*avoir*] e a palavra *aura*, que na mesma grafia em francês [*aura*] não só significa o substantivo *aura*, mas também o verbo *ter* [*avoir*] conjugado no futuro, indicando que a *aura* estaria atrelada a esse trabalho de tempo, em suspensão e espera (cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 150).

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 274, grifo do autor.

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, 1939. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 138. Cf. também SMITH, Laura Katherine. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER,

Assim na proposta de Didi-Huberman a aura é pensada fora da esfera divina ou religiosa, logo, como algo que não se impõe ao espectador, mas que se constitui enquanto fenômeno mnemônico. Isso não significa refutar o argumento de Benjamin no que se refere à relação da experiência aurática com o culto religioso, mas ampliar a sua percepção, compreendendo-a dentro do campo cultural mais amplo.¹⁶⁰ Didi-Huberman recupera a própria etimologia do termo “culto”, para compreender como seria possível pensar o “declínio” da aura e a sua potência analítica sobre as obras de arte contemporâneas:

Basta aliás debruçar-se sobre a história da palavra mesma para compreender o caráter *derivado*, desviado, desse sentido religioso e transcendente do culto. *Cultus* – o verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. E um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. Por isso o adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo.¹⁶¹

A revisão do termo por Didi-Huberman coloca em questão a própria avaliação do fenômeno aurático, por vezes considerado como um “vetor de ilusão e como fenômeno de crença” - sendo criticado pelo modernismo - ao mesmo tempo em que Benjamin também teria lamentado sua atrofia com o advento da reprodutibilidade técnica.¹⁶² Para Didi-Huberman este impasse é apenas aparente, não devendo ser entendido como uma convocação a uma tomada de partido, mas servindo para que a própria aura seja pensada enquanto uma “instância *dialética*”.¹⁶³ Ou seja, não se trata simplesmente de afirmar ou negar a experiência aurática, mas de pensá-la como um fenômeno que dialetiza as questões do ver, do crer e do olhar, ajudando assim a melhor “compreender algo da eficácia ‘estranha’ (*sonderbar*) e ‘única’ (*einmalig*) 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

Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Taylor and Francis. Edição do Kindle, pp. 115-116.

¹⁶⁰ SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 122.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 155-156, grifo do autor. Cf. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 122.

¹⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., pp. 153-154.

¹⁶³ Ibid., p. 154.

informadas”.¹⁶⁴ Opondo-se à anexação abusiva ao mundo religioso, a experiência aurática passa a poder ser compreendida não mais somente como um fenômeno transcendental, mas como um sintoma oriundo da “*imanência visual* e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos”¹⁶⁵, ou, como descrito na citação acima, como um lugar a ser “trabalhado”, “cultivado”. A aura é profanada ou “secularizada” superando sua identificação com a atitude da crença e da tautologia.

3.1 Crença versus Tautologia

Ao se dedicar à arte minimalista, Didi-Huberman destaca a recusa dos artistas desse *estilo* em utilizar técnicas de ilusionismo ótico em pinturas ou esculturas, assim como a recusa de qualquer interpretação de sentido sobre a obra de arte que não circunscrevesse estritamente sua especificidade material.¹⁶⁶ Esta prerrogativa da estética minimalista¹⁶⁷, que radicaliza a ideia de que uma obra de arte constitui nada mais nada menos do que aquilo que ela apresenta em termos formais, materiais e volumétricos, representa para Didi-Huberman a “atitude tautológica” de um observador diante de uma imagem. Uma “atitude tautológica”, portanto, presume a obra de arte como um objeto autônomo, desvinculado de – ou simplesmente ignorando – qualquer relação com seu espectador, seja ela espacial ou temporal, e de qualquer discurso externo que queira lhe atribuir significação.

Esse “objeto visual tautológico”¹⁶⁸, como se refere Didi-Huberman, seria justamente aquele que encontra sua expressão máxima na célebre frase do artista Frank Stella “*what you see is what you see*”¹⁶⁹. São objetos artísticos “reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume”¹⁷⁰. Objetos destituídos de sentido, “insensíveis às marcas do tempo” e, portanto, de camadas de sobredeterminação. Seriam, segundo a análise de Didi-Huberman, objetos

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 156, grifo do autor.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 157-158, grifo do autor.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶⁷ Representada por Didi-Huberman por artistas como Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Robert Smith, entre outros.

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁶⁹ GLASER, Bruce; LIPPARD Lucy R. (ed.). “Questions to Stella and Judd”. In *Minimal Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock. University of California Press, 1995, p. 158.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 54.

absolutamente destituídos de aura¹⁷¹, uma vez que esta estaria atrelada, conforme o ensaio d’*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin, a objetos de crença, como objetos religiosos, de culto ou mágicos, logo, objetos não-tautológicos.

Por outro lado, a interpretação “tautológica” não impediu que obras de arte minimalistas também fossem alvo de interpretações “místicas”, derivadas, paradoxalmente, do próprio caráter autoevidente dessas obras. Isto é, justamente pelo argumento de que não haveria “nada a ver” nesses objetos tautológicos, a crítica acabou sendo instigada a se dirigir a eles numa atitude de contemplação quase religiosa. Neste ponto, Didi-Huberman destaca como as relações formais entre superfície e profundidade de camadas de pintura evocavam nessas leituras da crítica o próprio “poder de *aura*”.¹⁷²

Um dos exemplos citados por Didi-Huberman são as *Black Paintings* do pintor estadunidense Ad Reinhardt (figura 13). Suas obras poderiam funcionar perfeitamente como objetos tautológicos, em consonância com a frase de Frank Stella. Nesse caso, poderíamos dizer sobre elas apenas aquilo que concerne estritamente a seus elementos formais: telas quadradas inteiramente pintadas com tinta preta, medindo 153 x 153 cm. Por outro lado, pautando-se no próprio texto escrito por Reinhardt¹⁷³, estas obras apresentariam “traços evidentes, e múltiplos, de uma *memória* do religioso”, uma vez que estas telas pretas, enquanto “‘ícones sem imagens’ (*imageless icons*)”, fariam “referência direta aos quadros do culto bizantino, mas também à interdição mosaica da representação figurada”.¹⁷⁴

Figura 13 - Imagem de divulgação da mostra de Ad Reinhardt em Nova York, 2013. Série *Black Paintings*.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 56.

¹⁷² Ibid., grifo do autor.

¹⁷³ O texto em questão citado por Didi-Huberman é *Art as Art* de Ad Reinhardt.

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 194, grifo do autor. Embora não seja comentado por Didi-Huberman, as próprias salas dos museus muitas vezes reservadas para estas obras minimalistas parecem emitir uma impressão de culto, uma atmosfera caracterizada pela esterilidade de paredes brancas que produzem um efeito de autoridade e até mesmo de constrangimento ao público que a visita. Isso significa que, embora não se trate de um objeto de culto ou mágico, é possível interpretar uma mesma imagem de maneiras absolutamente opostas: por uma abordagem tautológica, que pressupõe não haver nada além daquilo que o objeto artístico apresenta formalmente; ou pela abordagem da crença, envolvendo a obra em discursos transcendentais, a partir dos quais o espectador enxergaria muito além daquilo que se “vê”.



Fonte: Disponível em <<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2013/ad-reinhardt>>. Acesso em 28 de julho de 2022.

Trabalhando com essas duas atitudes opostas da crença e da tautologia, Didi-Huberman busca encontrar uma noção de aura que dialetize elementos formais da obra e seus traços mnemônicos, fenomenológicos e simbólicos. O autor, a partir disso, nos propõe: nem a morte absoluta da aura, recusando com isso as leituras que supõem o seu desaparecimento com o advento da reprodutibilidade técnica; nem a sua evocação enquanto fenômeno “místico”, “transcendental” ou “romantizado”.¹⁷⁵ Se Benjamin argumentou que o advento da fotografia e, sobretudo, do cinema, marcaria o *declínio* da aura, Didi-Huberman enfatiza como este declínio não deve ser compreendido como morte, mas como um processo de transformação. Em outras palavras, a premissa de Didi-Huberman é a de recusa tanto da crença – na qual a aura se imporia hierarquicamente sobre o espectador devido ao seu laço com a emanção divina – quanto da tautologia – correspondendo a uma interpretação “fechada ou específica, ‘modernista’ ou ‘formalista’ no sentido estrito”.¹⁷⁶

3.2 Imagem-crítica

Nesse sentido, uma imagem crítica, nos termos de Didi-Huberman seria uma imagem que superaria o dilema da “crença” e da “tautologia”. Como observamos anteriormente, a atualização da experiência aurática em torno de obras de arte contemporâneas passaria por uma rasgadura desse dilema. Assim, no sentido didi-hubermaniano, a imagem crítica ou a imagem aurática se equivaleriam como aquela

¹⁷⁵ SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 113, tradução nossa.

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 193-194.

imagem capaz de “ultrapassar a forma religiosa da interpretação [...] e ultrapassar a forma filosófica canônica na qual a atividade crítica pôde facilmente se identificar, a saber, a forma neokantiana da interpretação”.¹⁷⁷ E mais, a imagem crítica tensiona os *sentidos*: “os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso” e “os sentidos semióticos”, e a significação.¹⁷⁸

Essa tensão ou “dupla distância dos *sentidos*” (sensoriais e semióticos) é o que coloca em crise a visibilidade e a legibilidade de uma imagem, surgindo como um sintoma do conhecimento. Nesse sentido, a imagem crítica é fundamentalmente uma imagem dialética benjaminiana, ou, ainda, uma “imagem autêntica”¹⁷⁹: “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos - e, por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao retribuir nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”.¹⁸⁰

Ora, uma imagem crítica é, portanto, também uma crítica das imagens¹⁸¹ e um instrumento crítico do conhecimento. Aproxima-se, como continua sugerindo Didi-Huberman, à forma da alegoria¹⁸², ou seja, a uma estrutura aberta que se opõe tanto ao conceito do símbolo, isto é, de uma estrutura fechada de significação, quanto à representação mimética, enquanto puro valor de imitação.¹⁸³ É uma imagem que possui caráter transformativo, criativo e crítico:

Não é mais uma coisa somente ‘mental’, assim como não deveria ser considerada como uma imagem simplesmente ‘reificada’ num poema ou num quadro. Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira,

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 184-185.

¹⁷⁸ Ibid., p. 169, grifo do autor.

¹⁷⁹ Ibid., p. 171.

¹⁸⁰ Ibid., pp.171-172.

¹⁸¹ Cf. WEIGEL, Sigrid. “The Readability of Images (and) of History: Laudatio on the Occasion of the Awarding of the Adorno Prize (2015) to Georges Didi-Huberman”. Translated by Michiel Rys and Jan Vanvelk. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (p. v). Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, pp. 41-46.

¹⁸² Consoante à filosofia da história de Benjamin, a “alegoria” se apresenta em oposição à pretensão de totalidade do sentido encarnada pelo “símbolo”, assumindo, inclusive, uma afinidade à melancolia, caracterizada pela “ausência de um sentido último” (GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 38). Em sua tese *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin observa como a gravura *Melencolia I*, de Dürer, “antecipa sob vários aspectos o Barroco”, gênero que, por sua vez, expressaria essa concepção aberta de alegoria. (BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 164).

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 185.

de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (positivista, por exemplo).¹⁸⁴

A imagem crítica seria, nesse sentido, a superação não-sintética ou não-resolutiva, do dilema da crença (ou mito) e da tautologia (ou logos), demonstrando que “mito e modernidade (notadamente a modernidade técnica) constituem nosso mundo, do século XIX aos dias de hoje, como as duas faces da mesma moeda”.¹⁸⁵ A imagem crítica ou dialética produz um outro tipo de legibilidade, uma “recognoscibilidade”, para além da legibilidade descritiva ou explicativa, para além das leituras formalista e iconológica (panofskiana). Trata-se de uma legibilidade da ordem da “conflagração temporal em obra”, ou seja, do trabalho dos tempos que operam nela.¹⁸⁶

Nessa esteira benjaminiana, Didi-Huberman defende ainda a agência ativa das imagens na produção histórica, uma vez que elas não são objetos fixos em “uma época determinada”, mas que “só chegam à legibilidade numa época determinada”¹⁸⁷, o que implica que a imagem crítica seja também a produção de uma

[...] *leitura crítica* de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito (que não é, portanto, simplesmente sua ‘fonte’ temporal, sua esfera de ‘influência’ histórica). Produz uma leitura crítica, portanto, um efeito de ‘recognoscibilidade’ (*Erkennbarkeit*), em seu movimento de choque, no qual Benjamin via “a verdade carregada de tempo até explodir”.¹⁸⁸

Segundo Benjamin, a imagem dialética é uma imagem que condensa ao mesmo tempo as destruições e “os vestígios de sua história”¹⁸⁹. Por isso, ela só existe como “um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”¹⁹⁰. É tanto a aparição de uma distância, do vazio da destruição do passado, quanto dos vestígios e fragmentos que sobreviveram à história.¹⁹¹ Para

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 179.

¹⁸⁵ Ibid., p. 179.

¹⁸⁶ Ibid., pp. 182-184, grifo do autor.

¹⁸⁷ BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 473 apud DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 181.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 183, grifo do autor.

¹⁸⁹ Ibid., p. 174.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ A partir dessa ideia, Didi-Huberman concebe a imagem dialética como uma trama entre a noção de aura e de traço. Trata-se de mais uma leitura pouco ortodoxa de Didi-Huberman, pois, como o autor mesmo destaca, aura e traço seriam conceitos opostos para Benjamin, sendo o primeiro a aparição de uma distância, por mais próximo que esteja e o segundo “a aparição de uma proximidade, por mais longe que possa estar o que a deixou” (BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des Passages*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 148).

Didi-Huberman, isso implica que a imagem não deve ser mais definida por “um *ter*, uma coleção de coisas passadas”, ou por um receptáculo de informações que ilustraria a história, mas como em próprio instrumento e método do fazer historiográfico.

Essa ruptura de temporalidades e a possibilidade de uma nova legibilidade que emerge com a imagem crítica, a partir da perspectiva benjaminiana, é ainda conciliada por Didi-Huberman com a “alegoria do *despertar*” [*réveil*]¹⁹², comentada previamente. O autor aproxima a ideia de imagem crítica, enquanto suspensão do dilema da tautologia e da crença, com a de “despertar”, enquanto suspensão dialética entre a ação do despertar [*éveil*] (o despertar da razão e o afastamento das ilusões e mitologias, em direção ao pensamento tautológico) e o sonho [*rêve*] do qual se desperta (o sonho enquanto discurso místico, em direção à atitude de crença). A imagem do despertar, nesse sentido, não significa apenas acordar ou esquecer do sonho, mas uma imagem que se forma enquanto resíduo, traço ou vestígio desse sonho e que sobrevive após despertarmos. É uma suspensão da razão, da lembrança ou da memória consciente, pelo resíduo do inconsciente, do sonho que dele sobrevive.¹⁹³

Essa visada freudiana, abordada no tópico anterior, dialoga diretamente com a filosofia da história de Benjamin, que identifica a imagem dialética “como *a memória de um esquecimento reivindicado*”¹⁹⁴. Aqui, Didi-Huberman novamente pensa o momento do despertar e do esquecimento do sonho como um paradigma a partir do qual o historiador (e o historiador da arte) deve orientar sua interpretação:

A exploração dos elementos oníricos no momento do despertar é o paradigma da dialética. Ela é um exemplo para o pensador e uma necessidade para o historiador. [...] Assim como Proust começa a história de sua vida pelo despertar, cada apresentação da história deve começar pelo despertar, não deve mesmo tratar de nenhuma outra coisa. Seria o despertar a síntese da consciência do sonho e da antítese da consciência desperta? O momento de despertar seria idêntico ao Agora da recognoscibilidade no qual as coisas adquirem seu verdadeiro rosto, seu rosto surrealista. Assim Proust dá uma importância particular ao engajamento da vida inteira ao ponto de ruptura, no mais alto grau dialético, da vida, ou seja, ao despertar.¹⁹⁵

Se no capítulo anterior, a imagem-sintoma colocava em xeque a metodologia e a própria disciplina da história da arte pautada na tradição vasariana das representações

¹⁹² Em francês “*réveil*”, que sintetiza tanto a palavra “*éveil*” [despertar] e “*rêve*” [sonho]. (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 189).

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 188-189.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 190, grifo do autor.

¹⁹⁵ BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des Passages*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 480-481 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 190.

miméticas, a imagem dialética, ou imagem-crítica, coloca em xeque a oposição entre crença e tautologia presente no discurso historiográfico da arte, criticando tanto o discurso transcendental, como também a ruptura absoluta com a tradição, como almejavam os modernistas. Assim, a imagem-crítica de Didi-Huberman se sustenta na “fronteira ambígua” entre mito e logos (técnica), ou – nos termos psicanalíticos - entre sonho e a vigília, num limiar a partir do qual Benjamin pôde reconceber a história e “a teoria do conhecimento e do progresso”¹⁹⁶. Levando a análise para o campo das vanguardas artísticas, Didi-Huberman sugere que, a partir de Benjamin, podemos pensar a arte moderna e contemporânea não apenas como pura novidade (a recusa absoluta da tradição e do passado) nem como puro arcaísmo (a reprodução exata do passado, o movimento nostálgico de retorno à origem como fonte única).

Nesse sentido, a imagem crítica didi-hubermaniana “*não é um conceito, discursivo ou sintético*”, mas “*um paradigma histórico*”. Ela não evoca uma “fonte única”, na acepção positivista do termo como “gênese”, “nem ideia nem ‘fonte’ – mas *‘um turbilhão no rio’*”; “surge diante de nós *como um sintoma*”. Ela exige do historiador um trabalho crítico de rememoração que só se torna visível num encontro fulgurante entre o Outrora com o Agora:

eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda sinais ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra”.¹⁹⁷

3.3 Supondo a aura: a interpretação do *zip* de Barnett Newman

Restaria, portanto, observar na prática como Didi-Huberman se debruça sobre a arte contemporânea para trabalhar sua hipótese de uma aparição aurática nessas imagens. Para isso, nos deteremos no último capítulo do livro *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* intitulado, intitulado “A imagem-aura: do agora, do outrora e da modernidade”, um ensaio publicado no catálogo da exposição “Negotiating Rapture: the power of art to transform lives”, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1990. Neste texto, Didi-Huberman propõe justamente a recuperação do conceito de aura benjaminiano na contemporaneidade, ou seja, no

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 275.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 171, grifo do autor. Sobre a noção de origem em Walter Benjamin, cf. “Origem, original e tradução” In GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 9-36.

momento em que, segundo Benjamin, a aura já teria desaparecido devido ao surgimento da reprodutibilidade técnica. Como buscamos demonstrar, para Didi-Huberman, a aura não teria desaparecido completamente, mas declinado, ou ainda, se secularizado. Se antes ela seria “imposta” ao público, devido à autoridade religiosa ou aos cultos mágicos, Didi-Huberman sugere que poderíamos “supor” a aura, ou seja, que poderíamos hipotetizar o aparecimento desta aura nas obras de arte, mesmo após o advento da reprodutibilidade técnica. Observamos aqui uma operação dupla de Didi-Huberman: para supormos a aura nas obras de arte contemporâneas, precisamos admitir também um processo de secularização dela.

No ensaio citado, Didi-Huberman analisa detidamente o trabalho de Barnett Newman, referindo-se especificamente à técnica do “zip” em suas pinturas. Newman era um dos onze artistas contemporâneos do pós-guerra que participaram da exposição no museu de Chicago, cuja curadoria os colocava em diálogo com as obras *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, e *A melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer. Ao longo do ensaio, Didi-Huberman aprofunda a relação entre “aura” e “traço”, duas instâncias antagônicas no pensamento benjaminiano. Como vimos, a “aura”, na definição descrita em *Pequena História da Fotografia*, seria a aparição de uma *distância* por mais próximo que se esteja do objeto observado, enquanto o “traço” seria seu oposto, a aparição de uma *proximidade* por mais distante que se esteja.¹⁹⁸ Da associação entre “aura” e “traço”, Didi-Huberman propõe a ideia de “rastros auráticos”¹⁹⁹, indicando que a aura seria um fenômeno que não cessa de sondar a imagem, que *sobreviveria* nas imagens como um vestígio – tratando-a explicitamente como uma questão de sobrevivência ou *Nachleben* warburguiana – apesar de seu desaparecimento.²⁰⁰

Ao propor essa hipótese, Didi-Huberman não recupera integralmente a noção de aura benjaminiana, nem simplesmente a abandona, mas busca torná-la uma questão que estaria “sempre presente”, e que, portanto, deveria ser sempre questionada em toda imagem.²⁰¹ Novamente, o autor reforça a noção da aura como um fenômeno “originário” das imagens, o que não implica que ela esteja concretamente sempre

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 148.

¹⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 290.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 271.

²⁰¹ Cf. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle.

presente, mas que deva ser considerada como um princípio fundamental de toda imagem:

Digamos, para esboçar nossa hipótese, que, se de um lado o valor de aura era *imposto* pelas imagens culturais da tradição religiosa – ou seja, nos protocolos de intimidação dogmática nos quais a liturgia faz aparecer com frequência suas imagens –, de outro, esse valor encontra-se a partir de então *suposto* no ateliê dos artistas na época, laica, da reprodutibilidade técnica. Digamos, dialeticamente, que o *declínio da aura supõe* – implica, infiltra-se, envolve, subentende, inflete, a seu modo – *a aura enquanto fenômeno originário da imagem*, fenômeno ‘inacabado’ e ‘sempre aberto’, se utilizarmos, em seu equilíbrio instável mas tão fecundo, o vocabulário exploratório de Benjamin. A aura faz então, sistema com seu próprio declínio. Ela o fez, sem dúvida em todas as épocas de sua história: basta ler Plínio, o Velho, que já lamentava o declínio da aura na época da reprodutibilidade dos bustos antigos. A aura subsiste, ela resiste a seu declínio mesmo enquanto *suposição*.²⁰²

Esta interpretação sugere que a aura poderia ser generalizada, ou melhor, secularizada, em relação a todas as imagens, bem como a preocupação sobre seu declínio, o qual, como sublinhado no comentário de Plínio, o Velho, precederia o próprio advento da fotografia. De acordo com as leituras mais ortodoxas sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* esse tipo de suposição não seria possível, uma vez que o argumento principal deste ensaio de Benjamin se baseia na ideia de que a técnica teria retirado das imagens sua aura, justamente porque teria retirado sua qualidade única, o seu *aqui e agora (hic et nunc)*. No entanto, para Didi-Huberman, como vimos, o declínio da experiência aurática corresponde apenas à sua metamorfose, podendo ser articulada e transformada pela linguagem.²⁰³

Vejamos então como Didi-Huberman opera esta noção no trabalho de Barnett Newman. Para sua análise, o autor se vale tanto dos textos escritos pelo artista entre 1947 e 1949, quanto de suas técnicas e de sua produção visual (corroborando mais uma vez o nosso argumento de que não há hierarquia entre palavra e imagem nas pesquisas que Didi-Huberman desenvolve: lemos por meio de imagens assim como vemos por meio de palavras). Observa-se também um diálogo muito próximo de Didi-Huberman com a leitura de Yve-Alain Bois sobre as obras de Newman, presente no ensaio “Para

²⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 269-270, grifo do autor. Cf. também SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 119.

²⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 158.

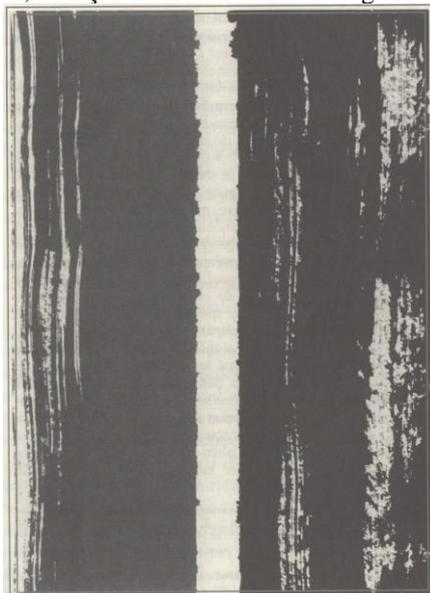
perceber Newman”²⁰⁴. Em sua análise, Didi-Huberman aborda tanto o quadro *Onement I* (figura 14) quanto o desenho (figura 15) que teria servido como um ponto de partida ao artista. Ao contrário das obras mais icônicas de Newman, as obras escolhidas por Didi-Huberman são de pequenas dimensões, mas que também apresentam a famosa faixa vertical, conhecida como “zip”, dividindo a tela ao meio.

Figura 14 – Barnett Newman, *Onement I*, 1948. Óleo sobre tela e óleo sobre fita adesiva sobre tela, 69,2 cm x 41,2 cm. Coleção The Museum of Modern Art (MoMA – Nova Iorque).



Fonte: Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/79601>>. Acesso em 05 de maio de 2021.

Figura 15 – Barnett Newman, *Sem título (Onement I)*, 1947. Tinta sobre papel, 27,7 x 18,7 cm. Nova Iorque, Coleção B. H. Friedman. Fotografia D. R.



²⁰⁴ BOIS, Yve-Alain. “Para perceber Newman” In _____. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos; revisão da tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Taís Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009, pp. 223-257.

Fonte: DIDI-HUBERMAN, Geroges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, 2015a, p. 283.

Esta faixa vertical no centro da tela era obtida a partir do que Newman chamava de “princípio da ‘faixa’ ou *zip*”: um procedimento no qual, primeiro, recobria-se a superfície com uma primeira camada de tinta; aplicava-se uma fita adesiva, dividindo verticalmente ao meio a tela ou o papel; e, em seguida, cobria-se toda a tela com uma segunda camada de tinta em tom ou coloração diferente. Ao retirar a fita adesiva, obtinha-se então uma faixa em outro tom em seu centro (figura 16).

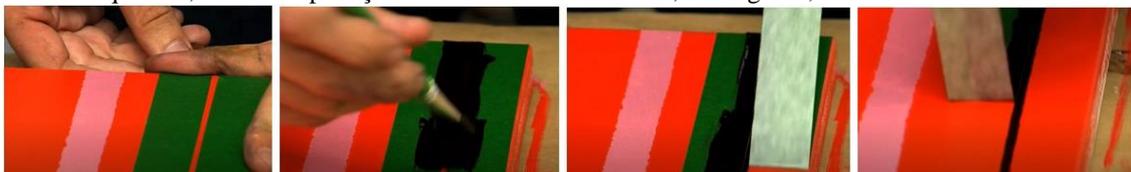
Figura 16 – Capturas de tela do vídeo *How to paint like Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51) | IN THE STUDIO*. Canal do *youtube* do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Na sequência, vemos a aplicação de tinta por cima da fita adesiva e em seguida a retirada da mesma.



Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GacKM9yxiw4>>. Acesso em 5 de maio de 2021.

O procedimento também poderia ocorrer no sentido contrário: primeiro, cobria-se a superfície inteira com uma camada de tinta e, em seguida, aplicava-se duas fitas adesivas lado a lado, formando um espaço para a faixa que seria pintada por cima da primeira camada de tinta (figura 17). A depender da coloração, por exemplo, ao usar uma tinta mais escura, que traz profundidade à tela, e aplicá-la por cima da primeira camada de tinta mais clara, Newman produzia um efeito de perspectiva singular. A cor mais escura, embora normalmente sugestione maior profundidade, era pintada “por cima”, aparecendo “à frente” da pintura, e que após a remoção das fitas adesivas, parecia “sangrar” para além de suas bordas.

Figura 17 – Capturas de tela do vídeo *How to paint like Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51) | IN THE STUDIO*. Canal do *youtube* do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Na sequência, vemos a aplicação da tinta entre duas fitas e, em seguida, a retirada das mesmas.



Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GacKM9yxiw4>>. Acesso em 5 de maio de 2021.

Didi-Huberman, em concordância com a interpretação de Yve-Alain Bois, afirma que esse procedimento rompia com a objetividade do visível e com a experiência de espaço, encontradas na perspectiva clássica renascentista, mas também com a própria

perspectiva de espaço “puro” na pintura de Mondrian.²⁰⁵ “Para Newman, as telas de Mondrian eram ampliações de esboços ou diagramas concebidos como a simples tradução de uma análise racional, e a arte de Mondrian era o modelo que ele tinha de combater e superar”.²⁰⁶ Na leitura de Yve-Alain Bois, há ainda uma particularidade na produção de *Onement I*, que se configura como uma “linha divisória” na carreira de Newman, na medida em que, com esta obra, o artista teria conseguido remeter de maneira direta o mito da origem (temática constante em seus trabalhos) utilizando apenas a especificidade material da pintura. Isso significa que *Onement I* não apenas remeteria a uma ideia concebida *a priori*, mas que sua própria feitura representaria diretamente esta ideia. A imagem, nesse caso, é pensada como um “ideograma”, ou seja, como aquilo que representa algo sem intermediações, eliminando, na obra, a oposição entre forma e conteúdo.²⁰⁷

Segundo Didi-Huberman, os *zips* de Newman, configurariam momentos “*de abertura*” e até mesmo de “*aparição*” ou “*revelação*” - termos utilizados pelo próprio artista no texto intitulado *Ohio*, 1949.²⁰⁸ Assim, a qualidade aurática da obra de Newman estaria atrelada a esse momento de abertura, ou de aparição única, conferido tanto pelo procedimento artístico, quanto pelo próprio título da obra, *Onement I*. Isto porque, “*Onement*” remeteria a uma “*condição de unicidade singular* que Benjamin reconhece em toda imagem aurática”: do inglês *uniqueness* ou *oneness*, que é ainda reforçada pelo algarismo romano “*I*”.²⁰⁹ O *zip* de Newman não produz apenas um efeito de perspectiva, afirmando um campo “*através de sua profunda divisão simétrica*”, mas “*por ser o único ‘acontecimento’ da tela, funciona como a separação inicial que o Velho Testamento definiu como a ruptura que deu origem ao mundo*”.²¹⁰ Logo, “*seu significado encontra-se inteiramente na copresença com o campo ao qual ele se refere*”,

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 281.

²⁰⁶ BOIS, Yve-Alain. “Para perceber Newman”. In _____. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos; revisão da tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Taís Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 228.

²⁰⁷ O que está novamente subjacente aqui, na interpretação de Didi-Huberman e de Bois, é a crítica tanto às interpretações formalistas de Clement Greenberg, quanto àquelas que buscam transformar a obra em mera remissão simbólica, como as interpretações que enxergaram o “*zip*” de *Onement I* como “*substituto da figura ereta do homem*” (Ibid., p. 234).

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 282-283, grifo do autor.

²⁰⁹ Ibid., p. 284, grifo do autor.

²¹⁰ BOIS, Yve-Alain. Op. Cit., p. 232.

produzindo uma circularidade entre signo e significado.²¹¹ Por se dirigir “de maneira direta e imediata ao espectador”, a obra de Newman seria capaz de construir uma experiência contada no tempo presente (um tempo que não se refere ao da “narrativa histórica”, mas aquele sem intermediações, “como um ‘Eu’ se dirige a um ‘Você’, e não com a distância da terceira pessoa que é característica da ficção”).²¹² Este tempo presente, descrito por Yve-Alain Bois, parece se assemelhar à imagem dialética benjaminiana (o tempo da copresença do Outrora e do Agora formando um clarão), que, em *Onement I*, oferece ao espectador um “sentido de lugar”²¹³ ou, nos termos de Didi-Huberman, uma “*profundidade do lugar*”²¹⁴. Ou seja, o “longínquo” que o *zip* instaura na obra não se refere a uma mera “profundidade espacial”, mensurável segundo parâmetros objetivos de perspectiva (recoo, contraste etc.), nem estimados dentro da história dos estilos, mas a um efeito derivado do próprio gesto artístico.

Na análise de Didi-Huberman, este gesto cria uma espécie de brecha, de sopra, que faz a obra “respirar” com a retirada da faixa que a encobria, como se ela pudesse inspirar, “transpirar” ou ainda “sangrar”, criando “um tipo de *volumosidade*” ou “*superfícies respirantes*”.²¹⁵ Este espaço que não é mensurável ultrapassa as dimensões métricas e só pode ser concebido enquanto algo que se experimenta. Um trabalho exemplar neste caso seria o de Robert Morris, constituído de puro vapor (figura 18), uma “obra sem perto nem longe”, portanto, algo “sem contornos”, mas que tocava inteiramente seu público, “acariciava todo corpo”. Uma citação de Newman em seu texto intitulado *Ohio*, 1949, caberia perfeitamente para pensar este trabalho de Morris também: “[é] uma obra de arte que não pode nem mesmo ser vista, deve-se fazer a experiência aqui, no próprio lugar”²¹⁶. A produção da aura se apresenta em sentido

²¹¹ BOIS, Yve-Alain. “Para perceber Newman”. In _____. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos; revisão da tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Taís Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 232, grifo do autor.

²¹² Ibid., pp. 232-233.

²¹³ Ibid., p. 233.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 285, grifo do autor.

²¹⁵ Ibid., pp. 284 e 286, grifo do autor.

²¹⁶ NEWMAN, B. Ohio, 1949, “Selected Writings and Interviews”, J. P. O’Neill (ed.), New York, Knopf, 1990, p. 174 apud DIDI-HUBERMAN, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 280.

literal, uma vez que o termo em grego e em latim a define como uma “exalação sensível – portanto *material*”.²¹⁷

Figura 18 - Robert Morris, *Sem título*, 1968-1969. Vapor.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 167.

Essa aura que se constitui enquanto experiência em seu aqui e agora e como exalação sensível é respaldada, na análise de Didi-Huberman, pela definição contida novamente no ensaio *Pequena História da Fotografia*. Nele, Benjamin descreve que aura seria um fenômeno que poderíamos “respirar”:

Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa *respirar* a aura dessa montanha, desse galho.²¹⁸

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 166.

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v. 1). Trad. Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 101, grifo nosso.

A respiração como uma ação dupla entre inspirar e expirar implica uma experiência não apenas física e corporal, mas também temporal, ou, nos termos de Newman, uma “sensação física do tempo”²¹⁹. Uma qualidade por definição aurática, uma vez que podemos aqui retornar à ideia destacada inicialmente neste capítulo de uma trama singular de espaço e tempo.²²⁰ Em termos benjaminianos, a especificidade da obra de Newman nos coloca diante de uma experiência ou “*dialética do lugar*: perto e longe, diante e dentro, tátil e óptico, aparecendo e desaparecendo, aberto e fechado, esvaziado e saturado”, sendo estes elementos aqueles que conferem à obra sua “qualidade aurática”.²²¹

Podemos perceber que a noção de aura apropriada por Didi-Huberman não mais se refere a algo inerente à obra, relacionada à dimensão religiosa ou mítica. A aura aqui é fruto de um trabalho de dialetização dos elementos que a obra apresenta. Como destaca Laura Katherine Smith, essa suposição ou hipotetização do aurático é uma abertura à *imaginação* na análise crítica das imagens, o que não significa “cair num discurso transcendental ou religioso”.²²² Aqui, Didi-Huberman faz uma crítica indireta à análise das obras de Newman a partir da “estética do sublime”, de Kant e Edmund Burke (1729 – 1797), reiterada por Jean François Lyotard.²²³ Didi-Huberman preocupa-se em contemplar as dimensões “espectrais”, ou ainda os “aspectos abstratos” das obras de arte sem cair numa interpretação mística, abordando tanto suas qualidades “inespecíficas”, quanto as materiais ou “específicas”.²²⁴

Assim, a análise de Didi-Huberman confronta o vocabulário da crítica de arte tradicional, que, segundo o autor, se vale de concepções dogmáticas, assumindo ora

²¹⁹ NEWMAN, B. Ohio, 1949, *Selected Writings and Interviews*, J. P. O’Neill (ed.), New York, Knopf, 1990, p. 175 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 281.

²²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 281.

²²¹ *Ibid.*, p. 285.

²²² SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 121, tradução nossa.

²²³ Cf. LYOTARD, Jean François. “O instante Newman” e “O sublime e a vanguarda” In _____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 85-111. Se por um lado, para Didi-Huberman, o sentido de tempo e de lugar são oferecidos pela própria especificidade da obra de Newman, Lyotard parece qualificá-la como “mística, já que se trata do mistério do ser”. Embora o filósofo afirme que “o ‘tema’ da obra de Newman era, em suma, a própria ‘criação artística’, símbolo da Criação pura e simples, a criação relatada no Génesis”, a assume como “um mistério ou, pelo menos, um enigma” (*Ibid.*, pp. 93 e 88).

²²⁴ SMITH, Laura Katherine. *Op. Cit.*, p. 281, tradução nossa.

o discurso que postula a morte do sentido da obra de arte, ora o discurso que evoca elementos místicos, transcendentais, “a-históricos” ou eternos. O autor identifica certo mau uso por parte dos próprios artistas, “de Kandinsky a Pollock, de Malévitch a Reinhardt, de Mondrian a Newman, de Duchamp a Giacometti etc.”, de termos que apontariam para uma dimensão religiosa ou espiritual como “*chave de interpretação para sua obra*”. As próprias declarações de Newman teriam levado o crítico de arte Clement Greenberg a compreendê-las a partir de um aspecto arcaísta, “revivalista”, “exagerado”, “inútil”. Nesse sentido, Didi-Huberman defende que a interpretação não seja orientada pelo que os artistas ou a crítica dizem ser, mas pelo que o próprio objeto artístico oferece, a fim de que a obra de arte não seja reduzida a um programa, isto é, a uma interpretação oferecida a priori.²²⁵

Seguindo essa linha de pensamento, Didi-Huberman sugere uma crítica das imagens a partir da formulação da “especificidade do não específico”. Isto é, uma interpretação que articula tanto as “*singularidades formais*” quanto os “*paradigmas antropológicos*” de uma obra. Embora sejam elementos de naturezas distintas, e até mesmo opostas, eles evidenciarão, ao serem analisados em conjunto, a “dinâmica do trabalho” de maneira ampliada, pois levam em consideração elementos processuais, de significação e da especificidade material do objeto artístico.²²⁶ A ideia é compreender a questão da aura como um fenômeno que se supõe, se desdobra e se articula no trabalho e no processo artístico. Isto não implica para Didi-Huberman compreender as imagens pela chave de leitura tradicional da “arte processual”, caindo mais uma vez em uma interpretação preconcebida, mas a partir de um esforço crítico em sublinhar “algo abstrato (não-específico) dentro da própria materialidade da obra de arte (ou seja, de sua especificidade)”²²⁷. No ensaio de Benjamin sobre Baudelaire, essa ideia corresponderia à observação, já aqui citada, de “uma realidade da qual nenhum olho se satisfaz”²²⁸, ou

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, pp. 276-277.

²²⁶ *Ibid.*, p. 272, grifo do autor.

²²⁷ SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 115, tradução nossa.

²²⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, 1939. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 138.

seja, a uma incompletude, uma ausência ou distância que se coloca ao espectador em “uma relação de ambiguidade”.²²⁹

Compreender como um quadro de Newman pode supor a aura seria, de acordo com a interpretação de Didi-Huberman, compreender “*como* ele agencia sua ‘substância imaginante’ para se impor ao olho, para fomentar um desejo”.²³⁰ O ponto de articulação entre estas duas ordens distintas encontra-se justamente na dinâmica do trabalho, no fazer artístico. Assim, se a aura conferia a sensação de que o objeto não fora feito pela mão humana, isto é, que ela se impunha pela força da sua dimensão divina, numa obra como de Newman é o *rastro* processual que passa a impor uma “*dupla distância pictórica*”, supondo a aparição de uma aura secularizada em cada quadro.²³¹ A aura secularizada desloca-se da esfera da crença para comparecer enquanto “poder da distância”, uma “distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil”²³². É, portanto, uma distância que nos afeta, que nos golpeia. Uma distância capaz “de nos atingir, de nos tocar” – convocando as referências de Benjamin à Baudelaire, mas também ao próprio Proust e Freud, como vimos. Em outras palavras, é “*a distância como choque*”²³³:

“[...] é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas.”²³⁴

Assim, a partir da análise da obra de Newman, Didi-Huberman demonstra que seria possível identificar a sobrevivência da aura (anacrônica, secularizada e hipotetizada) nas obras de arte contemporâneas, resistindo “a seu declínio”, como um trabalho da dialética.²³⁵ Isto é, a aura sobrevive quando elementos “abstratos”,

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 196.

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 272, grifo do autor.

²³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 198, grifo do autor.

²³² *Ibid.*, p. 159.

²³³ *Ibid.*, grifo do autor.

²³⁴ *Ibid.*, p. 243, grifo do autor.

²³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a, p. 270, grifo do autor. Cf. SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 120.

“inespecíficos” se materializam na própria concretude da pintura, que só podem ser vislumbrados a partir de uma reflexão crítica²³⁶ e de um esforço contínuo do olhar em refutar chaves de leitura e ferramentas teóricas pré-concebidas. Podemos entender então que a imagem-aurática torna-se aqui também uma imagem-crítica, na medida em que supõe sempre uma ambiguidade, uma tensão na imagem, como a relação de presença e ausência (na obra de Newman, o *zip* é a presença, ou rastro, daquilo que já está ausente na pintura), na origem de toda a imagem.

²³⁶ SMITH, Laura Katherine. “Re-imagining the Loss of Place: Georges Didi-Huberman and the aura after Benjamin”. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 121, tradução nossa.

4. Imagem-Montagem

4.1 O *Atlas Mnemosyne*

Há um aumento significativo de menções à Aby Warburg em pesquisas acadêmicas e ao seu pensamento em exposições de arte, especialmente no que se refere à noção de “montagem” trabalhada em *Atlas Mnemosyne* – sua obra mais conhecida atualmente - desenvolvida entre 1924 e 1929. Haja vista a recorrência do termo e a dificuldade de precisar o “método” de montagem de Warburg²³⁷, algo que se estende também ao trabalho de Didi-Huberman, nos deteremos sobre esta questão, observando como o “método” da montagem é também o que permite a Didi-Huberman traçar paralelos entre a obra de Warburg e a de Benjamin.

O *Atlas Mnemosyne* é a maior influência de Warburg na obra de Didi-Huberman. Trata-se de um grande arranjo de painéis recobertos por um tecido preto (1,5 x 2m), que agrupava toda sorte de reproduções fotográficas “(de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grissailes*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies)”²³⁸. Warburg, que faleceu antes de finalizar este projeto, teria previsto uma série de montagens, contabilizando entre 60 e 70 pranchas²³⁹, com intuito de identificar as influências da antiguidade pagã (visuais e simbólicas) em diversos períodos da história, sem, contudo, almejar uma reconstituição totalizante. Seu objetivo não era exaurir este tema, pois, como o próprio autor afirma no texto introdutório à *Mnemosyne* (1929), tal pretensão “não passaria de uma teoria da evolução descritiva e insuficiente”²⁴⁰, e, sim, observar a dinâmica com que certas fórmulas

²³⁷ Warburg chegou a afirmar que *Mnemosyne* constituía uma “história da arte sem palavras”, apresentando formas de análise visual inusitadas a partir da justaposição de imagens. No entanto, sabe-se que suas pranchas montadas pretendiam ser acompanhadas por textos teóricos, elaborados entre 1927 e 1929. Cf. RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 99 e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 264).

²³⁸ SAMAIN, Etienne. *A(s) Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. Revista *Poiésis*, n. 17, jul. 2011, p. 36. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032/15733>>. Acesso em 1 abr. 2020.

²³⁹ Cf. RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 98.

²⁴⁰ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 368.

expressivas²⁴¹ e conteúdos simbólicos - denominadas *Pathosformeln* - circulavam, incidindo na formação dos estilos artísticos.²⁴² Segundo Warburg, algumas imagens, elementos visuais ou conteúdos, poderiam ora “desaparecer”, tornando-se recursos indisponíveis em determinada cultura, ora ressurgir de maneira transformada, tanto em termos de forma quanto de conteúdo. Warburg utiliza o termo *Nachleben*, traduzido para o português como “sobrevivência”, ou ainda “pós-vida”, para falar da maneira como estes elementos perduravam e se transformavam ao longo do tempo. Na pesquisa que realizou no Instituto Warburg, em Londres, Didi-Huberman elucida a vinculação das teorias de Warburg com as teorias biológicas da evolução e da antropologia de seu período. Didi-Huberman verifica que a ideia de sobrevivência teria sido empregada pelo etnólogo Edward B. Tylor (1832 – 1917) ao identificar fenômenos culturais em “detalhes banais”, como brincadeiras, brinquedos infantis e superstições.²⁴³ Por sua vez, na obra de Warburg, algumas formas e gestualidades sobreviveriam (desaparecendo e reaparecendo) na cultura e nas imagens, sofrendo transformações em sua configuração plástica (a forma visual), como também na carga emotiva e na atribuição semântica (o conteúdo ou o significado).²⁴⁴

²⁴¹ A famosa *Pathosformel*, ou “fórmula de *pathos*”: “modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual” (WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11). O conceito está diretamente relacionado ao “princípio da *marca*”, isto é, a impressões produzidas em resposta a emoções intensas. Aqui, Warburg parte também de algumas hipóteses sobre a teoria da memória formuladas pelo biólogo e psicólogo Richard Semon (1859 – 1918) no livro *Die Mneme* (1904), apropriando-se também de seu vocabulário, especificamente da noção de “engrama”. Semon se referia ao engrama como uma inscrição de uma energia, ou uma “imagem-lembrança”, que se tornava latente e armazenada na memória e que, portanto, poderia retornar parcialmente, diante de uma situação similar àquela originária. Nota-se que a aproximação ao pensamento de Semon informou não só o conceito de fórmula de *pathos* como também o de sobrevivência. No entanto, Warburg não chega a sistematizar a questão da memória inconsciente (DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 206), ideia que parece ser muito próxima à noção de engrama. Quem irá propor o paralelo entre o ressurgimento de fórmulas de *páthos* como um “sintoma” da imagem será o próprio Didi-Huberman.

²⁴² WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 372. É interessante notar que Warburg destaca o papel das técnicas de reprodução, como gravuras e xilogravuras, e a tapeçaria, no processo de veiculação de imagens e de “intercâmbio de valores expressivos”, considerando-as fundamentais na formação do estilo artístico na Europa (Ibid.).

²⁴³ No sentido tradicional do termo *superstitio*, em latim, isto é, aquilo “que persiste de eras antigas” (TYLOR, *Primitive Culture*, 1871, pp. 64-65 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 47).

²⁴⁴ WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 11-12.

A partir dos anos 1990, a abordagem antropológica sobre as imagens, como a desenvolvida pelo historiador da arte Hans Belting (1935 -), permite retomar a obra de Warburg e suas potenciais contribuições à disciplina da história da arte. Uma delas seria a compreensão das imagens pelas lentes da transdisciplinaridade, dentro do escopo mais amplo da cultura. Warburg, que se debruçou em grande medida à pesquisa da cultura do *Quattrocento*, também ofereceu importantes parâmetros para pensar a cultura das sociedades contemporâneas.²⁴⁵ Ainda que de maneira mais dispersa, Warburg dedicou-se ao estudo da arte moderna. Sobre este tema, destaca-se a análise em torno da obra de Édouard Manet, *Almoço sobre a relva* (Figura 19), que também integrou a prancha 55 da última versão conhecida do *Atlas Mnemosyne* (Figura 20). Tal investigação demonstra o alcance da teoria de Warburg, sobretudo, em relação ao estudo das *Pathosformeln*, tratando-se do único texto que se conhece em que o historiador da arte descreve como funcionaria essa “inversão energética” da fórmula de páthos e sua consequente transformação de sentido a partir de exemplos.²⁴⁶

No texto de apoio intitulado *O Déjeuner sur l’herbe de Manet* (1929) – publicado apenas postumamente – Warburg comenta as “referências” artísticas de Manet em sua composição. A reconstituição dessa “herança” é analisada por Warburg, tendo em mente dois temas fundamentais: a sobrevivência da *Pathosformel* e a secularização do mundo antigo. Warburg afirma que, embora Manet houvesse explicitamente se apropriado do modelo renascentista de Giorgione (1478 – 1510), ele não teria reconhecido a referência do modelo da antiguidade pagã em sua obra, nem as mediações desse modelo durante o classicismo italiano. Warburg estava aqui se referindo à gravura *O Julgamento de Páris* (Figura 21), de Marcantonio Raimondi (1480 – 1534), produzida a partir de um desenho perdido de Rafael (1483 – 1520), o qual, por sua vez, teria se inspirado num relevo de um sarcófago antigo, presente na fachada da Villa Medici de Roma.

Figura 19 - Édouard Manet, *Almoço sobre a relva*, 1893.

²⁴⁵ BURUCÚA, José Emilio. *Repercussões de Aby Warburg na América Latina*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 2, n. 21, dez. 2012. Disponível em: <<http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=21&id=97>>. Acesso em 1 abr. 2020, p. 254.

²⁴⁶ WARBURG, A., FRANKFORT, H., & WEDEPOHL, C. “Manet and Italian Antiquity”. In *Bruniana & Campanelliana*, 20(2), 2014, p. 455. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24339078>>. Acesso em 6 de dez. de 2022.



Fonte: Google Arts & Culture. Direitos: © Musée d'Orsay, dist. RMN. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

Figura 20 – Aby Warburg, *Prancha 55 do Atlas Mnemosyne*, 1929.



Fonte: Disponível em <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1055>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

Figura 21 - Marcantonio Raimondi, *O Julgamento de Páris*, c. 1510/1520.



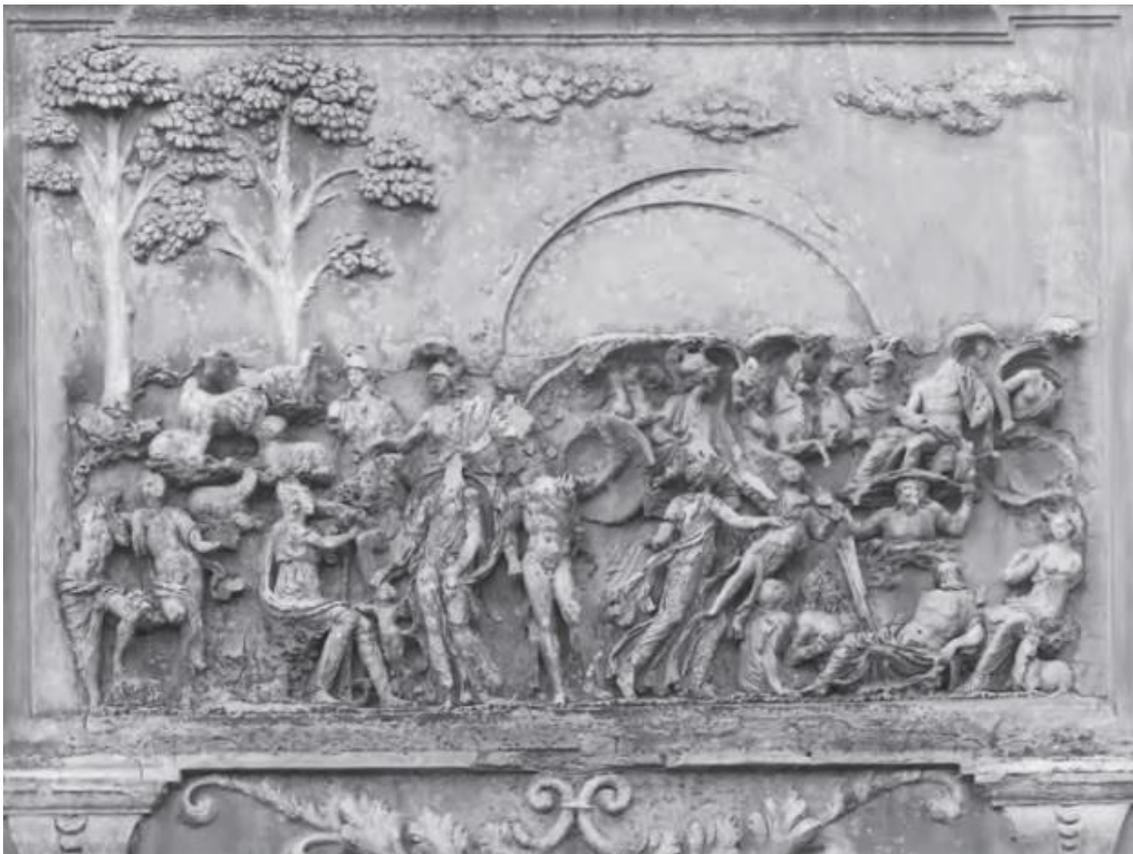
Fonte: Google Arts & Culture. Direitos: Gift of W.G. Russell Allen. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/the-judgment-of-paris-marco-dente-after-marcantonio-raimondi-after-a-design-by-raphael/_AEUV8eVR-4R0g>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

O rastreamento do “estilo italiano classicizante” na pintura de Manet já havia sido feito pelo historiador da arte Gustav Pauli (1866 – 1938)²⁴⁷. No entanto, a análise de Warburg se destaca por ter ido além desta determinação iconográfica, debruçando-se sobre outras imagens que também figuravam o tema do Julgamento de Páris em outros sarcófagos pagãos romanos²⁴⁸ (Figuras 22 e 23).

Figura 22 – Relevo frontal de um sarcófago romano representando *O Julgamento de Páris*, presente na fachada do jardim do Casino da Villa Medici, Roma, séc. II d.C (com acréscimos do séc XVI).

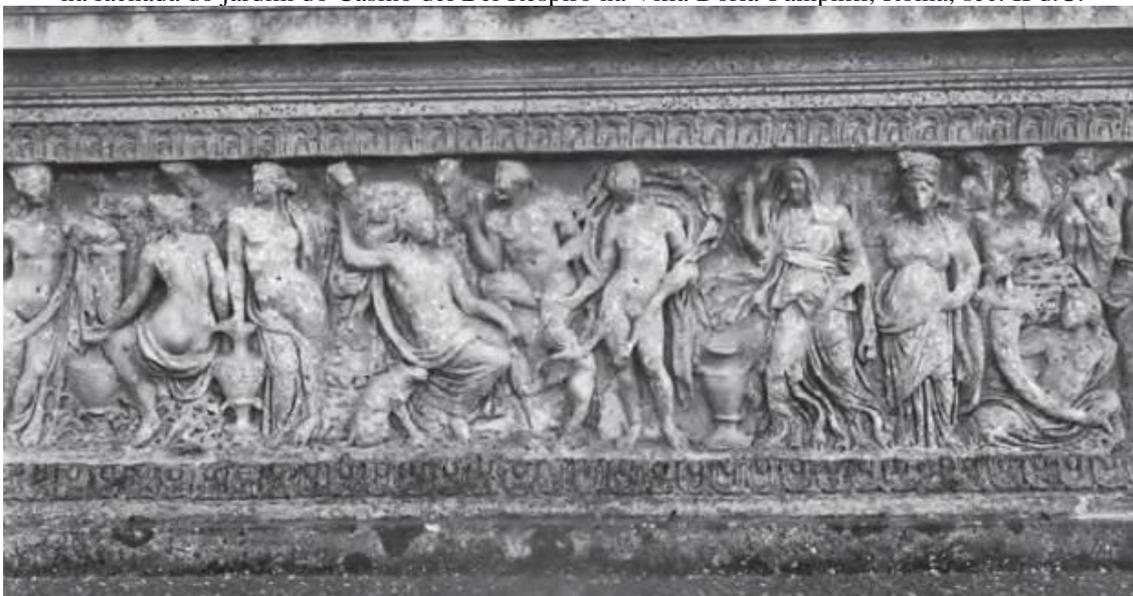
²⁴⁷ WARBURG, Aby. “O Déjeuner sur l’herbe de Manet”. In _____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 349-362.

²⁴⁸ Na prancha 4 do *Atlas Mnemosyne*, Warburg expôs uma série de sarcófagos do século II d.C., que versavam sobre o tema do Julgamento de Páris, incluindo aqueles presentes na fachada da Villa Medici, na Villa Ludovisi e Villa Doria Pamphili que são citados no texto sobre Manet.



Fonte: WARBURG, A., FRANKFORT, H., & WEDEPOHL, C. "Manet and Italian Antiquity". In *Bruniana & Campanelliana*, 20(2), 2014, p. 468. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24339078>>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

Figura 23 – Relevo frontal de um sarcófago romano representando *O Julgamento de Páris*, presente na fachada do jardim do Casino del Bel Respiro na Villa Doria-Pamphili, Roma, séc. II d.C.



Fonte: WARBURG, A., FRANKFORT, H., & WEDEPOHL, C. "Manet and Italian Antiquity". In *Bruniana & Campanelliana*, 20(2), 2014, p. 469. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24339078>>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

O interesse do estudo de Warburg nesta análise girou em torno principalmente da postura dos semideuses, os quais, na gravura de Raimondi, localizavam-se no canto

inferior direito. Tanto nesta gravura quanto, posteriormente, na pintura de Manet, a cabeça da ninfa contempla um observador que está na *terra* (para fora do quadro), mas, nos sarcófagos da antiguidade, ela direciona seu olhar para o *céu*, em sinal de devoção ou de temor pela aparição dos deuses do Olimpo. Para Warburg, esta variação, ou inversão na fórmula de *pathos* (e que é retomada por Manet), indicaria que, no Renascimento, os deuses pagãos não eram mais temidos, mas considerados “superstições já ultrapassadas”²⁴⁹. Apesar de as três figuras centrais de Manet e as três figuras no canto inferior direito de Raimondi apresentarem semelhanças formais com as imagens do canto inferior direito dos sarcófagos, elas registram uma inversão simbólica no processo de transmissão do modelo, como consequência dos valores encarnados pelos homens:

Dos gestos – ligados ao culto – desses demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão, consuma-se passando pela gravura italiana, a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes.²⁵⁰

Neste estudo, Warburg aponta que o movimento expressivo de uma imagem não se encontra apenas na figuração dos motivos acessórios, mas que pode ser observado “em um estado de repouso profundo”²⁵¹. Esta análise permitiria então formular algumas considerações sobre o próprio pensamento de Warburg em relação à produção simbólica e à noção de mimese. Simbolicamente, a sobrevivência do modelo antigo, mediada pelo Renascimento e pela arte moderna, apresenta uma *inversão*, transformando a fobia e a devoção pagã em *logos*. Nesse caso, o deslocamento do olhar da ninfa, anteriormente aterrorizado pela aparição celeste, para o enfrentamento direto de seu espectador, na mediação renascentista²⁵², remete ao processo de secularização e “emancipação” da humanidade pelos valores da razão, sendo essa tensão entre *pathos* e *logos* uma característica elementar da criação artística. Em relação à noção de mimese, Warburg afirma, numa carta endereçada a Pauli, que essa “herança” evocada na obra de Manet permite superar o debate em torno da originalidade da obra de arte (isto é, referente à

²⁴⁹ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 355.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 351.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 358.

²⁵² E que na pintura de Manet parece adquirir, inclusive, tom de “deboche”. Cf. DAMISCH, Hubert. *Uma mulher, portanto*. Traduzido do inglês por Luiz Carlos Oliveira Júnior. Revisão técnica de Sônia Salzstein, mediante o cotejo com a versão original em francês. São Paulo: Revista ARS, v. 16, n. 32, 2018, p. 61. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.144714>>.

oposição entre “original” e “cópia”), na medida em que impõe uma compreensão de mimese não mais restrita a “um problema jurídico”, mas como parte integrante da “psicologia da cultura” e dos processos de transmissão e rememoração.²⁵³

Com isso, Warburg apresentaria uma noção de mimese que contesta o caráter puramente imitativo, no sentido da simples reprodução, se afirmando pela capacidade de introduzir uma “diferença” e de reconstruir o imaginário de uma tradição artística.²⁵⁴ Nesse sentido, a mimese, tal como na interpretação proposta por Didi-Huberman, reorienta as relações com mundo, reformulando, em cada época, a própria imagem que criamos sobre o passado ou “origem”.²⁵⁵ A mimese aqui seria novamente um paradigma crítico tanto das imagens (responsável por sua sobrevivência), quanto do conhecimento (reconfigurando o imaginário em torno da tradição).

Segundo Didi-Huberman, há de se pontuar como a atenção de Warburg, na pintura de Manet, concentra-se sobre a mulher que direciona seu olhar ao espectador: é a *Ninfa* antiga em suas inúmeras transformações, figura que ocupa grande parte do repertório iconográfico de Warburg e das montagens em *Mnemosyne*, como nas pranchas 6, 45 e 47. A difusão e a variação dessa figura – que vai desde a figura da Mênade em transe, passando por personagens mitológicas como Judite e Salomé, à serva “graciosa” de Ghirlandaio – revelaria para Warburg como a ninfa seria uma figura de acesso privilegiado aos processos de inversão simbólica das imagens.²⁵⁶

A ninfa seria, portanto, a expressão icônica do conceito de “sobrevivência” [*Nachleben*] cunhado por Warburg, evidenciando os usos e os processos simbólicos (psíquicos e culturais), que transformam as imagens ao longo do tempo. Esta é uma análise fundamental para compreender a noção de “sobrevivência” na obra de Warburg, que constitui o grande tema das montagens de *Mnemosyne*. A partir desse modelo de transmissão e da ideia de que as formas e conteúdos simbólicos sobrevivem na longa

²⁵³ Appendix II: Warburg’s letter to Gustav Pauli, 14 February 1929 [Palace Hotel, Rome] In LATSIS, Dimitrios. “The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet.”. In *Journal of Art Historiography*, Department of Art History: University of Birmingham, n. 13, dez. 2015, pp. 25-26. Disponível em <<https://arthistoriography.wordpress.com/2015/12/01/number-13-december-2015/>>. Acesso em 6 de dez. de 2022.

²⁵⁴ LATSIS, Dimitrios. “The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet.”. In *Journal of Art Historiography*, Department of Art History: University of Birmingham, n. 13, dez. 2015, p. 7.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, pp. 296-308.

duração da história, a obra de Warburg é compreendida como uma abertura importante aos campos da antropologia e da psicologia dentro dos estudos da disciplina da história da arte, contribuindo para ampliar a produção de uma “ciência da arte” para uma “ciência da cultura”²⁵⁷, além de elaborar uma concepção heterocrônica do tempo histórico, isto é, um tempo marcado por reincidências parciais de formas, contrariando a abordagem evolucionista das artes visuais.²⁵⁸

Essa nova legibilidade das imagens, que passa a articular questões oriundas do campo da antropologia – herdada por Warburg de uma linhagem que remonta a Hermann Usener (1834 – 1905) e Jacob Burckhardt (1818 – 1897) – deslocou o discurso da história da arte centrado na perspectiva da produção do “indivíduo” para compreendê-lo a partir de suas “sobredeterminações” culturais, em que as imagens são concebidas como um fenômeno de “cristalização” ou “condensação” cultural²⁵⁹. Nos termos de Belting, essa nova compreensão da “imagem” implica romper com (ou, ao menos, distingui-la de) certa noção de “obra de arte” transcendendo as fronteiras da estética e da história da arte.²⁶⁰ Belting, que chega inclusive a subscrever à antropologia da imagem ou “ciência da cultura” de Warburg, não só reafirma a imagem como um fenômeno culturalmente determinado, como parece compreender sua origem como estando também ligada a certo processo de montagem:

Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.²⁶¹

Essa abertura dentro da disciplina da história da arte produzida, sobretudo, pelo *Atlas Mnemosyne* é o que o diferencia dos atlas de imagens popularizados entre as ciências no século XIX, uma vez que ultrapassa as pretensões puramente catalográficas e enciclopédicas deste gênero científico.²⁶² Para Didi-Huberman, *Mnemosyne* se apresenta não apenas como um trabalho, mas como uma maneira de pensar (por imagens), rompendo com os discursos iconográficos tradicionais e propondo uma

²⁵⁷ WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 14.

²⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 25.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

²⁶⁰ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014, pp. 9-10.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, pp. 265-266.

temporalidade heterogênea da história, marcada por recalcaamentos e reincidências de formas e conteúdos. Esta nova forma de pensar influencia decisivamente todo o pensamento curatorial de Didi-Huberman – que popularizou o *Atlas Mnemosyne*, sobretudo após a exposição *Atlas, como levar o mundo nas costas?* - e é o que o permite aproximar a obra de Warburg à de Benjamin, sendo o principal responsável a levantar a afinidade entre estes dois autores.

4.2. Aproximações teóricas entre Aby Warburg e Walter Benjamin

As primeiras conexões entre Warburg e Benjamin apareceram em 1975 e em 1987²⁶³. No entanto - diferentemente do que se observa em pesquisas atuais – nesta época, ainda não se estabeleciam paralelos diretos entre os dois grandes projetos (inacabados) destes autores, respectivamente, o *Atlas Mnemosyne* e *Passagens*.²⁶⁴ Se hoje Warburg é reconhecido como um grande teórico da cultura – sendo evocado, inclusive, em exposições de arte – e não mais como apenas um estudioso da cultura renascentista, isso seria devido à interpretação de *Atlas Mnemosyne* à luz da obra *Passagens*, de Benjamin, visto que neles um novo horizonte epistemológico teria sido delineado.²⁶⁵

Sabe-se que Benjamin demonstrou interesse por Warburg e por seu círculo acadêmico de Hamburgo na tese *Origem do Drama Barroco Alemão*, publicada em 1928, na qual chega a fazer referência tanto ao ensaio de Warburg, *A profecia da antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero* (1920), quanto à publicação de Saxl²⁶⁶ e Panofsky, *Dürers 'Melencolia I'* (1923). Saxl chegou inclusive a adquirir uma cópia da tese para a biblioteca, mas a despeito das tentativas de Benjamin em estabelecer um vínculo com o círculo de Warburg²⁶⁷, o contato entre os dois nunca ocorreu.²⁶⁸

²⁶³ Respectivamente, no artigo de Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, 2, *Walter Benjamin und Aby Warburg*, e no livro de Roland Kany, *Mnemosyne als Programm*. Cf. RAMPLEY, Matthew. "Introduction" In RAMPLEY, M. et al. (Eds.). *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill: Leiden, 2012.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Cf. RAMPLEY, Matthew. *Benjamin's Warburg: On the Influence of Walter Benjamin on Aby Warburg*. Palestra proferida em conferência do Instituto Warburg. Youtube, junho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bA8WYy2QJPY>>. Acesso em 4 de janeiro de 2023.

²⁶⁶ Sucessor de Warburg na diretoria da Biblioteca Warburg, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), e responsável por transformá-la em um instituto de pesquisa, em 1921.

²⁶⁷ O escritor Hugo von Hofmannsthal enviou uma cópia do capítulo do livro de Benjamin sobre o tema da melancolia a Panofsky, que, no entanto, lhe respondeu demonstrando pouco interesse. Cf. RAMPLEY,

Os trabalhos de Warburg e Benjamin são reconhecidos tardiamente. No entanto, Warburg permanece como um “enigma” no meio acadêmico até os anos 1980, mesmo tendo seu legado carregado pelo Instituto que leva seu nome, atualmente localizado em Londres. Sua primeira biografia é publicada apenas em 1970, escrita por Ernst H. Gombrich (1909 – 2001), ficando restrita, naquele período, a um pequeno circuito de especialistas e acadêmicos.²⁶⁹ Sendo assim, o recente retorno ao pensamento de Warburg é hoje compreendido mais em função da sua aproximação com a obra de Benjamin do que de um retorno à sua figura em si.²⁷⁰ Os paralelos entre os dois ganham força nos anos 1990 devido, sobretudo, às publicações de Didi-Huberman²⁷¹, que evidenciaram o “método” da montagem presente em seus projetos (o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, e a obra *Passagens*, de Benjamin).

Essa aproximação entre Warburg e Benjamin é feita, entendendo que há em suas obras uma crítica aos limites epistemológicos e metodológicos da disciplina da história da arte e do fazer historiográfico, respectivamente, além de uma nova legibilidade das imagens (sejam elas concretas ou mentais). Didi-Huberman observa que assim como Warburg, a crítica da cultura de Benjamin é mobilizada por um pensamento imagético e fragmentário, questionando o modelo linear de progresso. Essa crítica ao pensamento positivista não implica a defesa de um relativismo teórico por parte de Didi-Huberman, pois, ainda que Warburg e Benjamin tenham contestado o discurso universalista do positivismo, ambos vislumbraram, em cada fenômeno particular e singular, um outro modo de ver o todo, o universal. Logo, não renunciaram à possibilidade de encontrar um conteúdo de verdade, mas, sim, às visões totalizantes, restritas à lógica da causalidade. Embora entre estes autores não se fale mais de uma verdade única, esta ainda poderia ser experienciada na heterogeneidade de formas, objetos, obras de arte, imagens etc. Tendo o pensamento de ambos se baseado no paradigma estético e teórico

Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 98.

²⁶⁸ RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 98.

²⁶⁹ RAMPLEY, Matthew. *Benjamin's Warburg: On the Influence of Walter Benjamin on Aby Warburg*. Palestra proferida em conferência do Instituto Warburg. Youtube, junho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bA8WYy2QJPY>>. Acesso em 1 abr. 2020.

²⁷⁰ RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 98.

²⁷¹ Especialmente à publicação de *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, fruto dos estudos realizados por Didi-Huberman no Instituto Warburg nos anos 1990, como comentado no primeiro capítulo.

da modernidade - a montagem – Warburg e Benjamin compartilhariam uma nova maneira de compreender a história; a dinâmica entre passado e presente, tendo a *imagem* no centro deste saber. Assim, Didi-Huberman apropria-se dessa perspectiva para repensar o modelo linear e cronológico da disciplina da história da arte, propondo que a “verdade” possa ser vislumbrada no choque e na montagem de objetos fragmentados e singulares.²⁷²

Uma outra afinidade entre esses autores é observada por Philippe-Alain Michaud. Se por um lado a montagem foi recorrente como prática artística das vanguardas modernas, o conceito de *montagem*, que subjaz tanto *Mnemosyne* quanto *Passagens*, ultrapassaria o mero caráter de “procedimento” estético para ser compreendido como um “processo” crítico do conhecimento²⁷³, proposto num “contexto em que as *montagens fotográficas* exerceram um papel decisivo na apresentação – mas também na própria constituição – dos saberes desse tempo organizados em coleções”²⁷⁴. Tomando a imagem como um adensamento, ou uma

²⁷² É importante, contudo, estar atento à identificação espontânea entre Benjamin e Warburg, em função do interesse de ambos pela montagem, haja vista que cada um deles parte de pontos de vista distintos. Nesse sentido, é importante destacar a visualização da dialética da história em Benjamin, considerando seu engajamento com o marxismo e o interesse pelas montagens dos movimentos artísticos de vanguarda. Warburg, por sua vez, recusa o sentido linear da história a partir de uma abordagem psicológica, em particular pela possibilidade de reincidência do “primitivo irracional”, no sentido nietzschiano (RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, p. 98).

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, pp. 290-291.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 293. Michaud indica que o *Atlas Mnemosyne* seria tributário dos *musei cartacei*, também conhecidos como “museus de papel”. Entre os séculos XVII e XVIII, eles correspondiam a um modelo de catalogação que abarcava os campos da zoologia, botânica, geologia, arte e arquitetura, “a fim de servir de fonte de informações para o estudo da vida de todas as nações, sob todas as suas formas, religiosas e laicas” (MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 319). O autor situa ainda a criação de *Mnemosyne* no contexto do nascimento das primeiras agências fotográficas. Como destaca Benjamin, a reprodução técnica da obra de arte atinge um patamar completamente novo com a fotografia, a qual, além de tornar as obras de arte massivamente acessíveis em ritmo acelerado, também passa a ser compreendida como um procedimento artístico autônomo. O *Atlas Mnemosyne* é evidentemente inseparável desta questão da reprodutibilidade, fundamental para a espacialização sincrônica de imagens e, conseqüentemente, a transversalidade de seus temas e temporalidades. Poderíamos observar como estas novas possibilidades ressoaram também no Museu Imaginário de André Malraux. Embora o manejo de imagens já pudesse ser realizado antes mesmo do advento da fotografia, como nos *musei cartacei*, em *Mnemosyne* e no Museu Imaginário a reprodução fotográfica demonstra, tal como na tese de Benjamin, que é capaz de produzir seus próprios efeitos. Como comenta Michaud acerca de *Mnemosyne* - mas que poderia ser estendido ao Museu de Malraux: “a reprodução fotográfica não é mais um suplemento, e sim um equivalente plástico geral a que são remetidas todas as figuras, antes de serem dispostas no espaço da prancha” (MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 321). O uso da montagem como um método crítico do saber critica tanto as fronteiras estabelecidas pelos discursos teóricos da arte e pela primazia que estes conferem ao texto, quanto problematiza a noção de “reprodução”, já que, por

montagem, de heterogeneidades visuais e temporais, esse “processo” permitiria criar outras lógicas de representação e de interpretação da história.

Warburg não chegou a demonstrar especial interesse sobre o cinema – a montagem por excelência - mas sua abordagem, desenvolvida sobretudo a partir do *Atlas Mnemosyne*, revela uma análise das imagens baseada “no movimento e na ação, não na imobilidade e na contemplação”²⁷⁵. Este movimento está presente desde as disposições produzidas por Warburg, que poderiam ser trocadas e substituídas a qualquer momento, como também na própria investigação de sua pesquisa, isto é, – o movimento - fruto da inscrição de um afeto psíquico – presente nas formas (ou fórmulas) visuais do *pathos* (localizadas especialmente em ornamentos, drapeados e cabelos). As montagens produzidas nas pranchas do *Atlas Mnemosyne* pressupunham uma dinâmica mais expositiva que representativa (no sentido em que temos tratado aqui nesta pesquisa). Suas justaposições serviam como uma espécie de teste, verificando a passagem ou a sobrevivência dessas formas e conteúdos, produzindo, a partir disso, novas interpretações acerca das influências artísticas ao longo do tempo. É por isso que, mesmo não se valendo de nenhum aparato técnico do cinema, o modo expositivo de *Mnemosyne*, ou melhor, sua “disposição”, como comenta Michaud, é essencialmente cinematográfica, exigindo do observador uma intervenção ativa, ou seja, um exercício de criação de conexões entre as imagens capaz de lhes atribuir uma interpretação possível.²⁷⁶

Warburg denomina esse exercício interpretativo oriundo da montagem de “iconologia dos intervalos”. Diferencia-se da iconologia formulada por Panofsky, pois seu interesse não se concentra na interpretação individual de determinada imagem, mas nas relações e sentidos despertados *entre* as imagens dispostas. É importante lembrar, no que concerne às aproximações teóricas de Warburg e Benjamin, o fato de este último ter notado que a fotografia também despertava um novo potencial em termos de

meio desta, as imagens colocadas em relações recíprocas se abrem à cadeia de significação visuais e simbólicas mobilizada pelo imaginário.

²⁷⁵ MICHAUD, Philippe-Allain. “Prólogo” In _____. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 10. É importante notar que Benjamin, embora tenha afirmado sua aposta no cinema, também compreendia a montagem “independentemente de toda a especificidade do *médium*” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 294, grifo do autor).

²⁷⁶ MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 240 e 243.

produção artística, ainda que constituísse a invenção técnica mais avançada para a “reprodução de imagens”²⁷⁷. Ou seja, embora as reproduções fotográficas pudessem, de fato, ser compreendidas como cópias ou imitações da realidade, ou de obras de arte, traziam também a possibilidade de criação de novas relações com o mundo, constituindo uma modalidade artística autônoma²⁷⁸. Partindo dessa observação, Didi-Huberman aponta que *Mnemosyne* teria explorado a potencialidade da técnica fotográfica para além da sua mera reprodução, demonstrando que a imagem nunca é compreendida isoladamente, mas sempre em associação.

4.3 O Atlas mitológico

Como foi comentado anteriormente, a montagem orienta todo o pensamento de Didi-Huberman, sendo utilizada como uma ferramenta de análise crítica e metodológica, no sentido de construir novas relações com outros campos do conhecimento e desconstruir pensamentos axiomáticos. O princípio da montagem como paradigma primordial de um saber crítico é evocado a partir de inúmeras referências, como Freud, Benjamin e Warburg, mas também Serguei Eisenstein, Bertolt Brecht, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, André Malraux, Marcel Broodthaers, John Heartfield, entre outros.²⁷⁹ É, no entanto, no terceiro volume da série “O olho da história”, intitulado *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*, que Didi-Huberman dedica-se ao tema da montagem com mais profundidade.²⁸⁰

Figura mitológica da Grécia Antiga, Atlas foi um titã condenado a carregar o globo celeste em seus ombros, ao se revoltar contra os deuses do Olimpo a fim de entregar todo o poder aos humanos. Embora fracassado em sua revolta, a condenação de carregar o globo lhe concedeu, por outro lado, um incomparável conhecimento sobre o mundo. Semanticamente, a palavra Atlas possui parentesco visível com “atlante ou

²⁷⁷ PALHARES, Taisa. “Bild e Abbild: algumas considerações sobre técnica e imagem em Walter Benjamin”. In *Revista Artefilosofia*, n. 26, julho de 2019, p. 256 – 267. Disponível em <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/1952/3033>>. Acesso em 1 abr. 2020, p. 258.

²⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 69.

²⁷⁹ CAWUER; SMITH, “Introduction”, p. 4. In CAWUER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 4.

²⁸⁰ A série “O olho da história”, que até então reúne 6 volumes, é um desdobramento do livro *Imagens Apesar de Tudo*, de 2003, considerado um ponto de inflexão na obra de Didi-Huberman, a partir do qual sua pesquisa adentra cada vez mais o campo da política. Cf. GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, pp. 93-117.

atlântico”²⁸¹, evidenciando sua propensão para a ideia de múltiplo e oceânico. Segundo Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg seria o ícone dessa metáfora do atlante: uma “forma visual do saber”²⁸². Para o autor, trata-se ao mesmo tempo de um “paradigma *estético* da forma visual” e de um “paradigma *epistêmico* do saber”²⁸³, introduzindo “no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” e “o hibridismo de toda montagem”²⁸⁴. Isto é, o atlas de Warburg introduz um novo paradigma do conhecimento constituído pelo processo de “imaginação” – entendido por Didi-Huberman como um processo de produção de analogias inusitadas, oferecendo um modelo de “*conhecimento transversal*” e não hierarquizado. No livro *Atlas, ou, o gaio saber inquieto*, Didi-Huberman remete mais uma vez às ideias de Baudelaire, que também se estendem a Goethe e Benjamin²⁸⁵:

A imaginação não é a fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo primeiro, fora dos métodos filosóficos, das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias. As honras e as funções que ele confere a essa faculdade lhe dão um valor tal (...), que um sábio sem imaginação só aparece como um falso sábio ou pelo menos como um sábio incompleto.²⁸⁶

Na obra de Benjamin, a produção de analogias, semelhante àquela encontrada no *Atlas Mnemosyne*, é descrita como uma faculdade mimética, isto é, uma faculdade não restrita apenas à produção artística, mas que “diz respeito a uma faculdade humana tão fundamental quanto a razão”²⁸⁷. Esta faculdade mimética é a capacidade de “produzir semelhanças”, que também pode ser observada no jogo e nas brincadeiras infantis. Essa produção de semelhanças “extrassensíveis”, que criam outras relações com o mundo sensível e inteligível, acessa um mundo de sentidos latentes ou impensados, transformando e atualizando a percepção. Nesse sentido, Didi-Huberman infere que toda imagem e toda leitura contêm o potencial de produzir semelhanças e conferir uma outra legibilidade histórica. Embora, na obra das *Passagens*, Benjamin trabalhe com

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 21, grifo do autor.

²⁸² *Ibid.*, p. 18.

²⁸³ *Ibid.*, grifo do autor.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁵ Embora Didi-Huberman não aborde neste livro, o conceito de imaginação também compreende, numa outra abordagem, àquele descrito por Hannah Arendt, no ensaio *Da Imaginação*, de 1970, como veremos no próximo tópico.

²⁸⁶ BAUDELAIRE, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 20.

²⁸⁷ PALHARES, Taisa. “Bild e Abbild: algumas considerações sobre técnica e imagem em Walter Benjamin”. In *Revista Artefilosofia*, n. 26, julho de 2019, p. 256 – 267. Disponível em <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/1952/3033>>. Acesso em 1 abr. 2020, p. 258, p. 263.

textos escritos, não deixa de produzir novas “imagens” sobre a modernidade a partir de uma montagem de fragmentos. Didi-Huberman chega a afirmar, numa interpretação pouco ortodoxa, que esse “ponto de vista benjaminiano” teria sua fonte na iconologia warburguiana, na medida em que buscaria reconstituir a “ligação” entre imagem e palavra²⁸⁸, rompendo com a hierarquia entre o legível e o visível²⁸⁹. Nesta aproximação entre Warburg e Benjamin, Didi-Huberman nos levar a supor que o *Atlas Mnemosyne* seria o equivalente imagético da noção de imagem dialética benjaminiana e da própria obra das *Passagens*.

Didi-Huberman encontra esta concepção de imaginação, enquanto produção de analogias, já presente na prancha 1 do *Atlas Mnemosyne* de Warburg (figura 24). Entre figuras da astrologia, destacam-se, no espaço superior da prancha, cinco imagens de objetos informes, a saber, imagens de fígados de carneiro divinatórios. A primeira imagem, no topo à esquerda - um fígado de argila babilônico - data de 1700 a.C., sendo os outros três ao lado pertencentes à primeira metade do século XIV a.C., “ligados a trocas entre as civilizações hitita e babilônica”. No centro à direita, um modelo etrusco do fígado compõe a prancha, evidenciando um argumento fundamental do pensamento de Warburg: as imagens, sendo “migratórias”, constituem-se como “veículos privilegiados” da “mobilidade histórica e geográfica”, demonstrando como toda cultura e estilo artístico são essencialmente híbridos e impuros.²⁹⁰

Figura 24 – Aby Warburg, *Prancha 1* do *Atlas Mnemosyne*, 1929. The Warburg Institute, Londres.

²⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018b, p. 21.

²⁸⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, pp. 20-21.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.



Fonte: Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/sites/default/files/styles/large_gallery_item/public/2021-06/Bilderatlas%20Panel%201.png?itok=nDIudKe0>. Acesso em 29 de julho de 2022.

Na leitura de Didi-Huberman, a escolha desses fígados divinatórios na primeira prancha do projeto de Warburg se explicaria pelo fato de os objetos constituírem um verdadeiro “*atlas em miniatura*”.²⁹¹ Esses artefatos pressupunham uma aderência entre o conhecimento sensível e o inteligível, constituindo formas de conhecimento tão legítimas quanto o pensamento conceitual. A partir da anatomia dos fígados, produzia-se uma relação com o cosmos, da qual emergiam interpretações sobre o futuro. Tratava-se, portanto, de um saber proveniente da matéria (“da morfologia do órgão”²⁹²), que

²⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 48

²⁹² *Ibid.*, p. 47.

estabelecia “uma forma visual do saber”²⁹³. Por meio da adivinhação - que é, em certa medida, a faculdade de fazer analogias e entrever fenômenos que escapam à razão pura - essa prática também introduziria um outro tipo de conhecimento, que não se opõe ao pensamento conceitual, mas que propõe uma operação em conjunto entre o mundo sensível e o inteligível. Warburg teria observado a partir da combinação destas imagens, como a prática da adivinhação também esteve presente na Grécia Antiga, sobrevivendo por muitos séculos no mundo etrusco e romano. Seria essa sobredeterminação temporal e geográfica, além da transversalidade deste tipo de conhecimento, os motivos pelos quais Warburg teria demonstrado tanto interesse nesses artefatos e a razão pela qual essa prancha “abriria” o *Atlas Mnemosyne*, na interpretação de Didi-Huberman.

4.3 *Das Unheimliche*

Segundo Didi-Huberman, outro ponto relevante para considerarmos esta primeira prancha como exemplar do projeto de Warburg seria o sentimento de *estranheza* que a escolha e a montagem desses objetos nos causam num primeiro olhar, sob o ponto de vista da psicanálise freudiana. *Das Unheimliche*, ensaio de Freud publicado em 1919, que é, na língua alemã, tanto uma palavra quanto um conceito²⁹⁴, designa aquilo que, sendo “muito íntimo” ou familiar, é também “aterrorizante” ou “assustador”.²⁹⁵ Como comenta Freud, um dos únicos ensaios acerca deste assunto na literatura psiquiátrica de sua época seria o texto *Sobre a psicologia do infamiliar* (1906) de Ernst Jentsch, em que o autor associa o sentimento do *infamiliar* ao sentimento da “incerteza intelectual”. Embora, ao longo de seu ensaio, Freud discorra acerca de inúmeras traduções e outros exemplos sobre como o *infamiliar* se apresenta, esta condição de incerteza parece ser muito frutífera para compreender o efeito encontrado por Didi-Huberman no processo da montagem. Pois, o *infamiliar* na montagem remeteria “[...] propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe. Quanto

²⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 18.

²⁹⁴ IANNINI, G.; TAVARES, P.H. “Freud e o infamiliar” In FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos* / seguido de *O homem da areia* / E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 7.

²⁹⁵ Cf. FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos* / seguido de *O homem da areia* / E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 33. O termo tem sido traduzido como estranheza; estranhamento; inquietude; inquietante, e mais recentemente por infamiliar, pela Editora Autêntica.

mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos acontecimentos.”²⁹⁶

Na interpretação proposta por Didi-Huberman, a montagem, sob o olhar crítico da psicanálise, pressupõe um efeito de estranheza, na medida em que provocaria um movimento de aproximação e de distanciamento entre imagens, reorganizando o mundo sensível. O estranhamento seria um efeito a partir do qual seria possível lançar “uma dúvida sobre toda realidade familiar”, extraído dela “um campo de possibilidades inauditas”.²⁹⁷ É este olhar que Didi-Huberman busca da perspectiva psicanalítica para elucidar um processo que permitiria (re)ver as imagens, isto é, ver de novo, como se fosse pela primeira vez, aquilo que se apresenta como familiar e banal.²⁹⁸

De acordo com Didi-Huberman, o estranhamento na montagem se constituiria ainda como “um paradigma político”²⁹⁹ ou mesmo como uma ferramenta de politização e de crítica do conhecimento, na medida em que permite expor conflitos que se referem à historicidade. Pois, o efeito de estranhamento permitiria perceber relações não dedutíveis pela lógica causal, surgindo como um “elemento de surpresa”, de “imprevisibilidade”, a partir do momento em que se desarticula a “percepção habitual das relações entre as coisas ou as situações”³⁰⁰. Assim, a abordagem de Didi-Huberman pela via do estranhamento permite que o autor conceba suas análises (teóricas e curatoriais) como um “trabalho de montagem”, dado pela decomposição e reorganização de relações que constituem determinado objeto³⁰¹, fazendo “aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira [a palavra em alemão é a mesma]”³⁰², mostrando que nem sempre aquilo que vemos é uma evidência incontestável a ponto de não poder ser reconhecida de outra maneira.³⁰³

²⁹⁶ FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos* / Sigmund Freud; seguido de *O homem da areia* / E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 33.

²⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 67.

²⁹⁸ Ibid., 69.

²⁹⁹ Ibid., p. 67.

³⁰⁰ Ibid., p. 64.

³⁰¹ Ibid., p. 65.

³⁰² Ibid., p. 67.

³⁰³ Nesse ponto Didi-Huberman propõe ainda que o distanciamento pode ser compreendido tanto pela interpretação freudiana do estranhamento quanto pelo paradigma aurático benjaminiano (já trabalhado no segundo tópico desta pesquisa). Ou seja, na experiência aurática, o longínquo que se impõe, por mais próxima que seja a sua aparição, seria, na interpretação de Didi-Huberman, “uma *distância* que pede para ser compreendida no objeto”. Essa distância é feita “para nos dar acesso à *alteridade*, ao jogo das

É a partir daí que Didi-Huberman afirma a presença deste estranhamento de maneira análoga à iconologia dos intervalos no atlas warburgiano, pois seriam nestes intervalos em que surgiriam novas interpretações, “o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo”³⁰⁴. Nesse sentido, a montagem não seria a simples disposição nem agrupamento das imagens em si, mas uma “arte de *dispor as diferenças*”³⁰⁵, pressupondo sempre o seu oposto - a desmontagem - na medida em que desconstrói as interpretações dadas de antemão sobre uma imagem, para então expor lacunas que emergem de seu contato com outras. Logo, não se trata apenas de um “procedimento formal”, de disposição, mas, sobretudo, de um “método de conhecimento”³⁰⁶, que critica o modelo de legibilidade tradicional das imagens oferecido pela história da arte via o método panofskiano.

Vemos, portanto, que tanto pela via freudiana quanto warburgiana (ou mesmo pela imagem dialética benjaminiana) a montagem proposta por Didi-Huberman evoca uma dialética da “não síntese”. Isto é, visa expor e *sustentar* as diferenças suscitadas em cada montagem, reorganizando as relações de uma dada realidade para além da lógica causal. Como nas repartições observadas nos fígados divinatórios, a montagem propõe uma interpretação a partir de fragmentos, heurística, e nunca uma exposição totalizante. Assim, antes de um paradigma estético, a montagem constitui-se como um paradigma crítico e epistemológico, pois indica um modo de compreensão do saber sempre aberto e inacabado.³⁰⁷ Em Benjamin esta caracterização da montagem também estaria presente, para além da obra das *Passagens*, na noção de “ideia” descrita no prefácio de sua tese *Origem do Drama Barroco Alemão*. Neste texto, o filósofo afirma que a “ideia” é uma “configuração” de elementos, que são, por sua vez, mediados por e subordinados a conceitos:

A redenção dos fenômenos por meio das ideias se efetua ao mesmo tempo que a representação das ideias por meio da empiria. Pois elas não se representam em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos materiais no conceito, de uma configuração desses elementos. O conjunto de conceitos utilizados para representar uma ideia atualiza essa ideia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se

diferenças” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, pp. 61-62, grifo do autor).

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 72.

³⁰⁵ Ibid., p. 79.

³⁰⁶ Ibid., p. 80.

³⁰⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 69.

incorporam nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva. [...] As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis.³⁰⁸

Na analogia proposta por Didi-Huberman, a imagem é também uma certa configuração de relações, ganhando sentido a partir de uma determinada tomada de posição produzida pela montagem. Nesse sentido, teríamos aqui também uma noção de montagem como operação histórica, isto é, um processo que diz respeito a como se pensa a história e a como remontamos as relações que a compõem. A montagem é uma ferramenta de compreensão da história e das imagens num movimento dialético, na qual, ao mesmo tempo em que desconstrói a história, também busca remontá-la segundo uma outra ordenação, retirando os elementos de seus lugares habituais.³⁰⁹ Logo, a montagem não seria apenas uma característica exclusiva da modernidade, contextualizada na Europa das primeiras décadas do século XX, mas, como Didi-Huberman quer demonstrar aproximando estes autores, é um paradigma epistemocrítico, além de uma maneira filosófica e dialética de repensar a história e as imagens.

A publicação do livro *Imagens Apesar de Tudo*, em 2004, constitui-se como exemplar dessa nova mirada sobre a história a partir da compreensão do papel da montagem. O livro é dividido em duas partes. A primeira, intitulada *Imagens Apesar de Tudo*, foi escrita nos anos 2000 e publicada em janeiro de 2001 no catálogo de uma exposição, realizada em 2001, em Paris, intitulada *Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*. Uma semana após a inauguração da exposição, o cineasta Claude Lanzmann concedeu uma entrevista ao *Le Monde Diplomatique*³¹⁰, criticando a apresentação e a disposição dos documentos e imagens na exposição, afirmando que, nela, se confundiam imagens produzidas pelos nazistas às imagens feitas pelos prisioneiros e pelos aliados após a libertação. O cineasta afirmou também que a exposição não diferenciava aquilo que se referia aos campos de concentração e aos campos de extermínio. Por último, para Lanzmann, o uso e as interpretações em torno das quatro fotografias produzidas por um membro do

³⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 56.

³⁰⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, pp. 120-121.

³¹⁰ GUERRIN, Michel. *Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie*. Le Monde online, 19 jan., 2001. Disponível em <https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/19/entre-memoire-et-histoire-des-camps-le-role-de-la-photographie_4156492_1819218.html>. Acesso em 02 set. 2022.

*Sonderkommando*³¹¹ de dentro da câmara de gás de Auschwitz-Birkenau (figura 25), expostas e debatidas por Didi-Huberman no catálogo da exposição, corroboraria ainda o esgarçamento dessas imagens e a fetichização do horror.³¹²

Figura 25 - Anônimo grego (membro do Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau), *Mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório V de Birkenau e Cremação de corpos de prisioneiros mortos com gás em fossos de incineração ao ar livre diante da câmara de gás do crematório V de Birkenau*, 1944. Coleção do arquivo do State Museum Auschwitz-Birkenau, Oswiecim.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 256.

O debate sobre a uso ou não de imagens de arquivo da *Shoah*, que já constitui em si um campo próprio de pesquisa, é um tema muito sensível a especialistas e a pesquisadores, como ao psicanalista Gérard Wajcman e à intelectual Elisabeth Pagnoux, que endossaram a crítica de Lanzmann contra a exposição e contra a possibilidade de representar um evento como o Holocausto. Para Didi-Huberman, no entanto, essas imagens não servem nem à representação absoluta da realidade vivida nos campos de extermínio, nem à fetichização do acontecimento como um ícone do horror. Ao contrário do uso frequente dessa série de fotografias, Didi-Huberman não descarta a primeira delas (ou última, uma vez que não há um consenso sobre a ordem da série), em que não se vê “nada” além das árvores sob o céu do campo. Tampouco se vale das edições visuais que ampliaram e retocaram essas imagens a fim de tornar a cena da cremação dos corpos gaseados nas fossas de incineração mais “nítida” (figura 26). Recusando qualquer tipo de manipulação dessas imagens no sentido de torná-las mais

³¹¹ Grupo de judeus responsável pelas tarefas nas câmaras de gás e nos crematórios do campo.

³¹² Vale lembrar que Lanzmann é diretor de *Shoah*, de 1985, documentário sobre o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, produzido inteiramente a partir de entrevistas de testemunho, rejeitando imagens de arquivo, as quais, em sua concepção, são insuficientes para a compreensão da realidade vivida ali, além de banalizarem o horror vivido nos campos. Um dos pontos centrais do livro de Didi-Huberman é justamente a querela sobre o estatuto ontológico e epistêmico das imagens, que ora configurariam a representação do inimaginável (a “imagem-toda”, “absoluta”, totalizante, sem restos nem lacunas), ora seriam inadequadas, insuficientes, falsificadoras, ou pior, aliadas ao “fetichismo generalizado” das imagens clichês (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, pp. 79-129).

“legíveis”, Didi-Huberman as compreende como uma “*abertura do saber* pela intromissão de um momento do *ver*”, ou seja, como uma “interminável aproximação do acontecimento e não a sua apreensão numa certeza revelada”.³¹³ Reivindicando um ponto de vista ético, político e fenomenológico, essas fotografias, sobretudo as partes obscuras e desfocadas, que são frequentemente desprezadas sob a justificativa fetichizante de que não haveria nada a ver nelas, denunciam a urgência de serem produzidas e transmitidas “apesar de tudo”, isto é, apesar da própria lógica de destruição nazista e para além da sobrevivência do prisioneiro que as produziu. Para Didi-Huberman, é, portanto, necessário compreender essas quatro fotografias como imagens sobreviventes, isto é, na esteira warburguiana da *Nachleben*, imagens que carregam uma marca, uma impressão do passado, e que não cessam de exigir, no presente, uma nova legibilidade. São imagens-sobreviventes uma vez que resistem não apenas ao apagamento de qualquer prova da Shoah, como resistem à própria invisibilidade causada seja por suas edições e manipulações (ou seja, pela sobre-exposição dessas imagens), seja pela negação da sua exposição endossada no discurso de Lanzmann (ou seja, pela sua subexposição).

Figura 26 – Imagens, na coluna à esquerda, pertencentes à série produzida pelo membro do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau e, à direita, suas respectivas edições.

³¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 124, grifo do autor.



Photo #280 taken from the gas chamber of bodies waiting to be burned



Photo #280 cropped



Photo #281 shows bodies waiting to be burned in an outdoor fire pit



Photo #281 cropped



Photo #282 shows women being taken to the gas chamber



Photo #282 cropped



Photo #283 Trees near the gas chamber

Didi-Huberman assume assim que é possível emergir dessas imagens uma outra legibilidade histórica, sem torná-las ícones do horror, a partir de uma “montagem interpretativa que, por mais cerrada que possa ser, conservará sempre a sua inerente fragilidade de ‘momento crítico’”³¹⁴. Retornando a Benjamin, Didi-Huberman recorda que as imagens só se tornam legíveis *num* determinado momento do tempo e *a partir* de um deslocamento do tempo. Como toda legibilidade seria oriunda de uma montagem, essas imagens constituem, na visão do autor, *uma* disposição possível, ou seja, uma interpretação inacabada, frágil e lacunar da realidade e, conseqüentemente, nunca um saber totalizante que suprimiria a dificuldade em compreender o que foi um acontecimento como a *Shoah*.

Essa montagem interpretativa não equivale, portanto, à tentativa de reconstituição histórica, no sentido positivista, isto é, a história “tal como ocorreu de fato”. Embora essas quatro fotografias não devam assumir o sentido de “provar” ou de representar o “inimaginável”, isso não significa dizer que não há imagens possíveis para conferir outra legibilidade ao acontecimento³¹⁵. A possibilidade de trabalhar com essas imagens do Holocausto residiria na própria concepção de montagem do autor, que se diferencia da de arquivo e a precede: “Não haveria certamente atlas possível sem o arquivo que o precede: o atlas ofereceria, nesse sentido, o ‘devir-ver’ e o ‘devir-saber’ do arquivo”³¹⁶. Enquanto o arquivo aproxima-se de uma massa indistinta, o Atlas, ou a montagem, propõe uma espécie de corte, oferecendo uma orientação possível diante da “multiplicidade compacta” do arquivo. A montagem introduz o olhar estrangeiro, revelando as “inquietantes estranhezas” daquilo que se entende como insondável. É por isso que, se não é possível dizer “toda a verdade” de Auschwitz, Didi-Huberman defende, seguindo ainda a perspectiva psicanalítica lacaniana, uma verdade “não-toda”. Se a verdade e o real nunca podem ser ditos em sua totalidade, eles, contudo, manifestam-se como um “traço” ou um “vestígio” do real. Ou seja, propondo uma

³¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 131.

³¹⁵ A crítica de Didi-Huberman aqui é justamente sobre a irrepresentabilidade de Auschwitz: “encarar Auschwitz é admitir a impossibilidade de transformá-lo em imagens. [...] Tal aconteceu e não sobrou senão uma memória, mas não uma imagem, nem uma única. [...]” (HENOCHSBERG, “Loin d’Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin”, *Les Temps Moderns*, LV, nº 608, 2000, p. 58 apud DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 134). No entanto, para Didi-Huberman, parece razoável contrapor este argumento à sua concepção de memória enquanto imagem, pois o próprio pensamento, de acordo com Aristóteles, seria imagético. Nesse sentido, é impossível pensar sem imagem. A memória não existe sem imagem, pois a memória é imagem. Nesse sentido, se há memória, haveria também imagem.

³¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 298.

equivalência entre as imagens e a linguagem, na perspectiva lacaniana, Didi-Huberman afirma que elas introduziriam uma falta, um intervalo, ou um vazio, em relação ao real e ao saber. Assim, embora as quatro imagens não possuam uma relação de identificação total com o real, permitem vislumbrar algo dele, sendo capazes de “tocar” o real³¹⁷.

Nessa defesa pela montagem enquanto ferramenta de legibilidade histórica, parece haver uma segunda questão importante sobre o fazer historiográfico: a introdução do *descontínuo* na continuidade amórfica dos fatos históricos. Didi-Huberman coloca-se como tributário de Foucault, sobretudo no que se refere-se à obra *A arqueologia do saber*³¹⁸, livro que, segundo Larsson, seria pouco “interpretado, especialmente entre historiadores da arte e teóricos da cultura visual”, se comparado a outras obras de Foucault.³¹⁹ Nesta obra, vale lembrar, Foucault destaca a necessidade de a disciplina histórica voltar-se ao trabalho arqueológico, como ferramenta de crítica epistemológica:

[...] a noção de descontinuidade toma um lugar importante nas disciplinas históricas. Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos - decisões, acidentes, iniciativas, descobertas - e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. Ela se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica, onde aparece com um triplo papel. Constitui, de início, uma operação deliberada do historiador (e não mais o que recebe involuntariamente do material que deve tratar), pois ele deve, pelo menos a título de hipótese sistemática, distinguir os níveis possíveis da análise, os métodos que são adequados a cada um, e as periodizações que lhes convém. É também o resultado de sua descrição (e não mais o que se deve eliminar sob o efeito de uma análise), pois o historiador se dispõe a descobrir os limites de um processo, o ponto de inflexão de uma curva, a inversão de um movimento regulador, os limites de uma oscilação, o limiar de um funcionamento, o instante de funcionamento irregular de uma causalidade circular. Ela é, enfim, o conceito que o trabalho não deixa de especificar (em lugar de negligenciá-lo como uma lacuna uniforme e indiferente entre duas figuras positivas); ela toma uma forma e uma função específica de acordo com o domínio e o nível em que é delimitada: não se fala da mesma descontinuidade quando se descreve um limiar epistemológico, a reversão de uma curva de população, ou a substituição de uma técnica por outra. Paradoxal noção de descontinuidade: é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar

³¹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes da EBA/UFGM, 2(4), 206-219, 2012b. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em 7 set. 2022.

³¹⁸ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

³¹⁹ LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, p. 24, tradução nossa.

os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios. Enfim, não é simplesmente um conceito presente no discurso do historiador, mas este, secretamente, a supõe: de onde poderia ele falar, na verdade, senão a partir dessa ruptura que lhe oferece como objeto a história - e sua própria história?³²⁰

Foucault propõe que a descontinuidade na história não deve ser pensada apenas como objeto, frequentemente ignorado, mas como instrumento historiográfico. Trata-se de não só observar, mas de reformular a história a partir da sua negatividade, isto é, não apenas por aquilo que se apresenta como dado, mas também aquilo que surge como lacuna. As quatro fotografias feitas pelo membro do *Sonderkommando* parecem ser imagens que permitem rever a história a partir desse descontínuo, na medida em que surgem de dentro do próprio projeto de destruição nazista e que oferecem, na sua própria materialidade visual, essas zonas de descontinuidade. Aqui, a acepção de imagem, segundo Didi-Huberman, reafirma sua aproximação com a de vestígio, supondo ao mesmo tempo a destruição e sua sobrevivência. No embate entre a imagem como prova e fetiche ou a imagem como o nada, o vazio absoluto e a impossibilidade de representação, o autor propõe a ideia de um trabalho constante de verificação, em que novas relações e interpretações são propostas e reorganizadas para se compreender um determinado fenômeno. A analogia arqueológica do fazer historiográfico não está presente apenas em Foucault, como também na abordagem psicanalítica de Freud e Lacan³²¹, a qual compreende que o passado é reconstruído pela linguagem a partir de fragmentos que vão sendo lembrados, o que não significa uma falsificação do passado, mas uma interpretação pela montagem de seus vestígios.

Em termos de pensamento metodológico, Didi-Huberman parece propor modos de leitura do mundo a partir de uma heurística, em constante procedimento de verificação e reorientação, haja vista que a própria existência desses fragmentos coloca em questão a ideia de uma verdade absoluta. As quatro fotografias de dentro da câmara de gás não oferecem *toda*, mas *uma* realidade de Auschwitz, que ajudam a compor o acontecimento dentro dos campos. O ponto em comum entre a atitude “iconófila” - aquela que supõe que a imagem pode oferecer toda a verdade - e a “iconoclasta” - que, ao supor que não há nada que essas imagens possam dizer sobre o real, devendo ser relegadas à esfera do simulacro - é a ideia de que a imagem funciona como um plano unívoco e homogêneo. Seja compreendendo a imagem como um fetiche, um ícone do

³²⁰ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, pp. 9-10.

³²¹ Sem esquecer sua presença na obra de Benjamin, Deleuze, Derrida, entre outros.

horror, seja assumindo que não há nada que ela possa dizer sobre o real, contribui-se para sua invisibilidade, fruto de sua hipertrofia e sobre-exposição exaustiva, ou de sua atrofia e da impossibilidade de representação.

O trabalho de Didi-Huberman com essas imagens extrapola, portanto, as questões formais, dizendo respeito, sobretudo, a uma questão ética. As partes das quatro imagens que foram editadas e retocadas, inclusive pelo próprio Museu de Auschwitz, por serem consideradas “inúteis” à compreensão da cena da cremação dos corpos (como as partes em que se vislumbra a janela ou as árvores), dizem respeito, segundo Didi-Huberman, a uma marca visual fundamental. As primeiras imagens, um tanto tortas, tremidas, em que se vê “apenas” parte da janela da câmara de gás e o céu, assim como as partes escuras e outras zonas de “indeterminação” da imagem, posteriormente editadas, são indícios tão importantes quanto a cena da incineração dos corpos, pois sustentam “a condição de existência”³²² destas mesmas imagens. São rastros que evidenciam o risco e a urgência de sua produção. Para além de mero preciosismo formal, essas marcas visuais dão a ver a história naquilo que lhe é mais singular e concreto.

Nesse limiar visual, Didi-Huberman estabelece uma espécie de equivalência entre essas imagens e o próprio caráter do testemunho, na medida em que ambos se encontram sob um duplo regime: o necessário, a narração da verdade, e o impossível, a compreensão de que nenhuma narração, assim como nenhuma imagem, pode reconstituir o que ocorreu de fato. A imaginação surge justamente nesse vácuo, em que o sentido falha, e na suspensão entre a realidade do campo e a possibilidade (bem como a necessidade) de narrá-la. A potência da imagem surgiria, assim, no seu próprio limite, constituída enquanto negatividade.

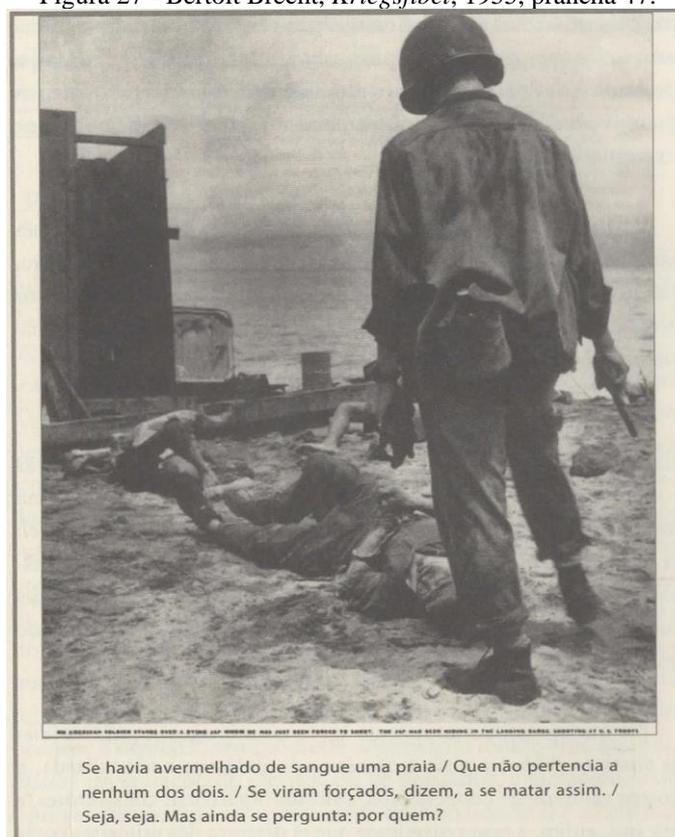
Como foi dito, a partir da publicação do livro *Imagens Apesar de Tudo*, em 2004, a obra de Didi-Huberman sofre uma modulação, dando ênfase às discussões políticas da imagem. O tema adquire caráter de programa de estudo com a série “O Olho da História”, contando atualmente com seis volumes. Já no primeiro livro da série, *Quando as Imagens Tomam Posição*, Didi-Huberman discute como a politização ocorre por meio da montagem na obra de Bertolt Brecht (1898 – 1956). No teatro brechtiano, o

³²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 60.

efeito de estranheza poderia ser atingido pela interpretação do personagem e por seus gestos, na medida em que estes não compreendiam a interpretação como imitação, trazendo sempre um elemento de surpresa, criando intervalos, quebrando a unicidade da representação.³²³ Remetendo à ideia introduzida no segundo tópico desta pesquisa, podemos compreender que a montagem, enquanto operação estética e intelectual de Didi-Huberman, seria o equivalente à rasgadura ou sintoma da imagem.

Nesse mesmo livro, Didi-Huberman também se detém em algumas montagens de Brecht (figuras 27 e 28), destacando a forma epigramática que o dramaturgo maneja as imagens da guerra nas pranchas presentes em *Kriegsfibel*, de 1955, traduzida para o português como *Abc da guerra*. Nestas montagens, Didi-Huberman demonstra como Brecht, por meio da introdução de epigramas, tensiona o sentido dessas imagens:

Figura 27 - Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 47.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 36.

Figura 28 - Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 45.

³²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 67.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 46.

Na primeira montagem (figura 27), um soldado americano coloca-se diante de um soldado japonês abatido ao chão, durante a Segunda Guerra mundial. O epigrama abaixo da imagem aponta para o absurdo da cena, desterritorializando sua geografia (estavam numa praia “que não pertencia a nenhum dos dois”), mas também denunciando a quem interessava a guerra (“Se viram forçados [...] a se matar [...] / Mas ainda se pergunta: por quem?”). Já a segunda (figura 28) retrata uma fila de cruzeiros sobre os túmulos militares nos Estados Unidos. Seu epigrama destaca uma luva esquecida sobre uma das cruzeiros, que acidentalmente aponta seus “dedos” para o céu, como quem denuncia ou clama por punição dos culpados por aquelas mortes. Ambas as imagens ganham tom acusatório e de crítica, desvelando aqueles que seriam de fato responsáveis pelas mortes produzidas pela guerra.

A forma epigramática de Brecht é outro exemplo de como Didi-Huberman enxerga a montagem como um verdadeiro método de observação da história, produzindo deslocamentos em relação aos episódios factuais da grande narrativa (por

exemplo, o grande evento de uma guerra) ao se deter à “rede de relações” que estão imbricadas ou até mesmo ocultas por trás destes mesmos fatos, assim como as quatro imagens produzidas de dentro da câmara de gás. Pela montagem observam-se outras realidades que constituem um fato e, ao mesmo tempo, são ofuscadas por ele. Uma montagem, nesse sentido, trata de uma operação que multiplica os pontos de vista, revelando aquilo que é inerente a uma imagem, mas que, ao mesmo tempo, escapa dela. Ou, retomando à ideia do conceito de *Unheimliche* freudiano, uma montagem desvela aquilo que, sendo familiar, é estranho ao mesmo tempo, configurando-se como uma ferramenta crítica do conhecimento e da história.

5. Levantes

5.1 Imagens políticas e a política das imagens

Na exposição *Soulèvements*³²⁴, realizada entre 2016 e 2018, Didi-Huberman investigou formas do “gesto levante”: movimento de insurgência notadamente presente em movimentos e manifestações políticas, mas que também se apresenta como metáfora poética em objetos ou fenômenos atmosféricos. Do ponto de vista do curador, o levante é também um gesto indissociável do corpo, meio pelo qual o desejo nos atravessa e é nele impresso, tomando forma numa imagem. Nesta exposição, Didi-Huberman sugere que as imagens são veículos da força de sublevação, às quais recorremos para reorganizar nossos afetos. Há uma implicação direta a partir desta suposição: o estudo sobre as imagens deve ser indissociável da abordagem antropológica³²⁵, especialmente da antropologia das imagens e das emoções, uma vez que sua investigação recai sobre a figuração dos afetos ao longo da história, seus diferentes valores de uso e formas de aparição na cultura.³²⁶

A curadoria assinada por Didi-Huberman é um desdobramento de suas publicações, sobretudo, do volume “O Olho da História”, apresentando-se não apenas como um fazer prático de sua produção intelectual, mas também como parte de sua teoria. Nesta exposição, também observamos aquilo que o autor descreve sobre a organização do *Atlas Mnemosyne*: uma forma que não é regida nem pela “classificação” (que consiste em agrupar objetos semelhantes a partir de um princípio rígido definido aprioristicamente), nem “bricabraque” (que consiste em agrupar objetos absolutamente distintos, sem qualquer arbitragem anterior)³²⁷. Nela, constata-se uma busca em apresentar, por um lado, o dissenso e as tensões que carregam as imagens, por mais “semelhantes” que pareçam entre si, e, por outro, as afinidades e correspondências possíveis que os “dessemelhantes” também podem conter. Essas aproximações, oriundas do procedimento da montagem, não ocorrem apenas pela manipulação das imagens, mas também dos elementos discursivos, dos textos e dos contextos em que estas imagens se inscrevem, num trabalho conjunto entre imagem, palavra, e, sobretudo,

³²⁴ Traduzida para o português como “Levantes”.

³²⁵ Mais adiante, veremos que sua proposta também indissociável do campo político.

³²⁶ OLIVEIRA, Jorge de. “L’exposition comme espace de pensée” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 147.

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 399.

intervalos (ou o chamado *zwischenraum* – interespaço – segundo Warburg) que essas imagens, montadas, oferecem em termos de afinidades.³²⁸

Esta pesquisa teve inicialmente como objeto de análise a última curadoria de Didi-Huberman – a exposição *Levantes* –, mas ao longo do tempo foi se reorientando à medida em que se mostrava necessário o confronto com algumas noções de autores fundamentais no pensamento de Didi-Huberman. Este curso tomado pela pesquisa responde à própria ideia de Didi-Huberman de que suas curadorias não são mera consequência ou extensão “material” de seu pensamento, mas também reflexivas, desdobrando novos pensamentos sobre (e a partir das) imagens. Não pretendemos dar conta exaustivamente das centenas de obras incluídas na exposição, mas perceber, a partir de um pequeno recorte, como essas imagens podem ser disparadoras do pensamento, tal como propõe Didi-Huberman.

Levantes ocorreu entre outubro de 2016 e novembro de 2018, idealizado pelo museu *Jeu de Paume*, em Paris, percorrendo posteriormente outras cinco capitais; Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Quebec. Embora não seja o foco de nossa análise neste tópico, esta exposição é também um desdobramento da exposição anterior, também curada por Didi-Huberman, *Atlas: como levar o mundo às costas?*, realizada no Museu Reina Sofía, em Madrid, entre 2010 e 2011. Dentro de um arco maior que explora a “complexidade temporal das imagens”³²⁹, e, para evidenciar como sua crítica vai se expandindo do campo da estética e da história da arte para o da política, poderíamos ainda incluir uma terceira exposição fundamental nesta trajetória de Didi-Huberman: a exposição *L’empreinte*, realizada no Centro Pompidou, em maio de 1997. Em *L’empreinte*, Didi-Huberman trabalhou com objetos considerados não-artísticos dentro do campo da estética, questionando a questão, já introduzida no primeiro tópico desta pesquisa, sobre a legitimação de certos objetos pela história da arte.³³⁰ Na exposição *Atlas: como levar o mundo às costas?*, o curador buscou, a partir de uma filiação já muito consolidada ao pensamento de Warburg e ao *Atlas Mnemosyne*, remontar as linhas de transmissão de imagens, reposicionando-as dialeticamente uns em relação a outros. Foi esta exposição também responsável por uma popularização e maior

³²⁸ CAUWER; SMITH, “Introduction”, p. 4. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 4.

³²⁹ OLIVEIRA, Jorge de. “L’exposition comme espace de pensée” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 146, tradução nossa.

³³⁰ *Ibid.*, p. 147.

difusão do atlas warburgiano, ocorrendo no mesmo ano em que a obra de Warburg recebeu uma nova edição pela editora espanhola Akal³³¹. Finalmente, em *Levantes*, Didi-Huberman propõe restituir às imagens as emoções que constituem visualmente suas singularidades formais.³³²

Sendo ainda *Levantes* um desdobramento de “O Olho da História”, série em que sobressai trabalhos de artistas e pensadores que lidaram diretamente com a questão da guerra, apresentando um forte teor político e “montagístico” em suas produções - como Brecht, Farocki, Godard, Eiseinstein, entre outros - a exposição possui um tom político mais acentuado, se comparada às exposições precedentes. Uma das imagens mais comentadas da exposição foi, inclusive, a série de quatro fotografias produzidas pelo membro do *Sonderkommando*, trabalhadas no livro *Imagens Apesar de Tudo*, momento pontuado neste trabalho como de viragem na trajetória de sua carreira.

Num primeiro momento, a politização do campo da história da arte parecer ser mobilizada por Didi-Huberman a partir da defesa de um conhecimento transversal, reafirmando a sobredeterminação estética e temporal das imagens. Tais questões já haviam sido colocadas nas primeiras obras do autor. No entanto, em suas primeiras publicações, sua reflexão crítica permaneceu circunscrita a artistas, imagens, movimentos e temas já consagrados na disciplina da história da arte, como as obras de Fra Angelico e de Alberto Giacometti; a figura da *Ninfa*; os surrealistas; o abstracionismo e o minimalismo³³³, ainda que sempre enfrentasse os cânones metodológicos da disciplina.

Nesse sentido, parece, de fato, que a produção de Didi-Huberman encontra um ponto de inflexão com a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, em 2004, livro que o teria tornado conhecido internacionalmente.³³⁴ A partir desta publicação, não é mais a história da arte que passa a ser contaminada por outros discursos, mas a teoria política que é invadida pela estética. É o momento em que Didi-Huberman passa, então, a pensar sobre “os pressupostos figurais da política”, ou seja, sobre como a política se

³³¹ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

³³² OLIVEIRA, Jorge de. “L’exposition comme espace de pensée” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 151.

³³³ GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, p. 94.

³³⁴ *Ibid.*

perfaz por meio da estética e das imagens.³³⁵ Seria nesse momento também em que Didi-Huberman se volta para uma iconologia *política*, tema que teria sido brevemente tocado por Warburg em seus últimos anos de vida.

Esta guinada política na obra de Didi-Huberman teria ocorrido a partir das publicações posteriores à polêmica apresentada em *Imagens Apesar de Tudo*, tornando-se mais acentuada, sobretudo, na série “O Olho da História”, com a publicação do primeiro volume em 2008, mas também em outros ensaios como *Sobrevivência dos vagalumes*, de 2009. É neste momento em que parece ocorrer uma radicalização de sua proposta de repensar a disciplina da história da arte para interrogar o próprio “estatuto imaginal da política”, ou as “formas de *aparecer* da política, da *exposição* dos povos, da *figuração* da plebe”.³³⁶ Isto é, assumindo os campos da estética e da política como indissociáveis, as imagens constituem a própria “faculdade de *aparecer* da política enquanto tal”. Isso implica dizer que a política possui “uma forma de aparecer”, uma “estrutura de aparição”.³³⁷

No entanto, é importante lembrar que o conceito de “aparência” na obra de Didi-Huberman não se configura em oposição ao de “essência”, mas como uma dialetização destes dois conceitos, os quais, segundo a tradição platônica, aparecem em oposição. Para Didi-Huberman, essência e aparência parecem estar em relação de contiguidade, apontando uma certa procedência deste último àquele. Assim, o autor define a aparência como aquilo “que *cai das coisas*: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto”.³³⁸ Essência e aparência parecem ser pensadas pelo autor de forma quase metonímica, apontando a contiguidade de um elemento e seu referente: assim como “a casca não é menos verdadeira que o tronco”, as imagens não são “a essência verdadeira das coisas”, mas o meio pelo qual ela “se exprime”, se “apresenta” para nós. A imagem “aparece de aparição, e não apenas de aparência”. Ela se apresenta como irregular, descontínua e impura: é “a contingência, a variedade, a exuberância e a relatividade – de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente”.³³⁹ Se a política se perfaz por imagens, o caráter

³³⁵ Ibid., p. 95, tradução nossa.

³³⁶ GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, grifo do autor, tradução nossa.

³³⁷ Ibid., p. 96, tradução nossa.

³³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017a, p. 70, grifo do autor.

³³⁹ Ibid., pp. 70-71.

“irregular”, “descontínuo”, “impuro” e “contingencial” das imagens enuncia que a política também não deve ser pensada como uma abstração, mas a partir de uma “*uma experiência do singular*”.³⁴⁰

Assim, para Didi-Huberman, não há como falar de política, de “eventos políticos”, sem falar de um fenômeno tão singular quanto o desejo. E é justamente a pergunta sobre como os desejos dão forma aos processos de emancipação política que o curador abre o catálogo de *Levantes*: “como as *imagens* frequentemente apelam às nossas *memórias* para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*?”³⁴¹ Já nessas perguntas, podemos observar que o curador traça uma espécie de triangulação entre a política, a imaginação e o desejo (de emancipação) para compreender a formação dos levantes. Serão estas questões que buscaremos perpassar neste tópico.

Embora Didi-Huberman não faça uma remissão direta ao conceito de imaginação política de Hannah Arendt (1906 – 1975) no catálogo de *Levantes*, esta referência acompanha o autor, sobretudo, desde a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, e mais diretamente nos volumes d’ “O Olho da História”. No ensaio *Da Imaginação*, de 1970, Hannah Arendt esclarece que a imaginação em Kant “é a faculdade de tornar presente o que está ausente, a faculdade da re-presentação”, ou, de “tornar-se presente ao espírito o que está ausente da percepção sensível”.³⁴² Para a filósofa, a imaginação teria a ver com a aparição daquilo que não está dado para a nossa percepção sensível e que, portanto, seria imprescindível para o conhecimento das coisas do mundo. Arendt lembra ainda que para Kant:

[...] a experiência e o conhecimento possuem dois troncos: intuição (sensibilidade) e conceitos (entendimento). A intuição sempre nos dá algo particular; o conceito torna o particular *conhecido* para nós. Se eu digo: “esta mesa”, é como se a intuição dissesse “esta” e o entendimento complementasse: “mesa”. “Esta” relaciona-se apenas com esse item específico; “mesa” o identifica e torna o objeto comunicável.³⁴³

³⁴⁰ GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, p. 96, grifo do autor.

³⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 18, grifo do autor.

³⁴² ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução e ensaio André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993, pp. 101-102.

³⁴³ *Ibid.*, p. 102, grifo da autora.

A imaginação seria, assim, uma espécie de processo intermediário em que, a partir da “intuição”/sensibilidade, coleta-se uma multiplicidade de objetos para torná-lo reconhecível enquanto conceito. A imaginação, como explica Arendt, está relacionada à faculdade de julgar, que é descrita na *Crítica do juízo* de Kant como sendo composta por dois tipos de juízo: o juízo reflexionante e o juízo determinante. Enquanto os “juízos determinantes subsumem o particular sob uma regra geral; os juízos reflexionantes, pelo contrário, ‘derivam’ a regra do particular.”³⁴⁴ Esta diferença está baseada na distinção “entre ‘subsumir a um conceito’ e ‘conduzir a um conceito’”.³⁴⁵ Ou seja, enquanto a imaginação seria um processo atrelado ao juízo reflexionante que leva em conta múltiplas singularidades para então conduzi-los em direção a uma regra ou conceito, o juízo determinante seria a faculdade de julgar como sendo a aplicação de um conceito genérico a uma situação particular. A “faculdade de imaginar” refere-se a uma capacidade de “julgar sem pretender excluir a alteridade, sem ignorar que outras combinações sempre foram possíveis”.³⁴⁶

Numa correspondência entre imaginação e política, para Arendt a atrofia da imaginação equivaleria igualmente à atrofia da política, uma vez que, sem ela, a política degradar-se-ia à “aplicação burocrática de regras do ‘entendimento’”, transformando-se em puro juízo determinante, sem espaço para responsabilização.³⁴⁷ Se a imaginação, nessa leitura de Arendt sobre Kant, é um processo imprescindível na criação de uma regra ou conceito e para a própria representação, Didi-Huberman parece transpor essa mesma ideia ao processo da montagem, reconhecendo-a como ferramenta imprescindível para a expressão das singularidades e pluralidades formais e simbólicas da representação, não subsumindo-a a uma identidade universalizante.³⁴⁸ É nesse

³⁴⁴ ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução e ensaio André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993, p. 106.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 111.

³⁴⁷ GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, p. 98, tradução nossa. É isso que a permite inferir que a atrofia da imaginação está no próprio cerne do totalitarismo e da “banalidade do mal”, como Arendt constata no julgamento de Eichmann. Eichmann não era um monstro nem um psicopata, mas sua perversidade residia justamente em sua limitação à reflexão crítica, a qual o salvaguardava de sua tarefa (a deportação de judeus), transformando-a em simples função burocrática. Essa atrofia da capacidade de julgar, alheia à especificidade de seu contexto, corresponderia à própria atrofia da política, reduzindo-a à mera aplicação de regras burocráticas abstratas. (Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.)

³⁴⁸ Num outro paralelo, podemos pensar que a faculdade de imaginar é imprescindível para as representações políticas democráticas, no sentido de reconhecer a pluralidade de ideias, grupos e povos, a quem frequentemente são negadas suas singularidades e subsumidos a uma identidade universalizante. A

sentido que Didi-Huberman assinala, no sexto volume da série “O Olho da História”, *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*³⁴⁹, se apropriando do ensaio *O que é política?*³⁵⁰ de Arendt, a impossibilidade de subsumir a ideia de representação a um único conceito, propondo um modelo visual de representação que se constitui a partir do reconhecimento da diversidade formal e simbólica. Assim como Arendt afirma que “a política baseia-se na pluralidade dos homens”, surgindo na “convivência entre diferentes”³⁵¹ (não sendo, portanto, intrínseca ao homem), Didi-Huberman defende, de maneira análoga, que não há apenas uma única imagem, somente sendo possível falar em imagens, no plural, recusando a redução da imagem a uma unicidade, totalidade ou identidade.³⁵²

Observamos que em *Levantes*, esta multiplicidade aparece no fato de que o desejo de emancipação, de sublevação, adquire diversas formas, sem se reduzir a uma fórmula ou a um modelo único de representação. Na exposição, observamos imagens que evocam desde o sentido mais literal do termo – aquelas que, de acordo com nossa cultura visual ocidental, são reconhecidas mais imediatamente como levantes políticos, como as imagens de manifestações políticas que registram o gesto de levantar o braço (figura 29) – como também as mais inusitadas, a exemplo dos “levantes atmosféricos”, representados por objetos que esvoaçam no ar (figuras 30 e 31) e livros que circulam como manifestos (figura 32). Há também imagens que suscitam impressões opostas à representação canônica de um levante, evidenciando seu lado mais frágil, derrotista e até mesmo “pessimista”. São os casos que se referem a resistências políticas que acabaram dizimadas, como as quatro fotografias feitas pelo membro do *Sonderkommando* (figura 25) ou a fotografia de manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia durante uma manifestação em Atenas, em 1944 (figura 33). Com isso, Didi-Huberman afirma que não haveria uma grandeza específica nem uma fórmula estética para os levantes: vão desde o objeto aparentemente banal a gestos de resistência e grandes protestos políticos.

forma de governo que emerge a partir dessas diferenças, opõe-se, nesse sentido, à forma de governo totalitária, em que se sobressairia o juízo determinante, isto é, a aplicação de um conceito geral e abstrato de política (e também de nação/de povo, como foi nos governos fascistas e nazistas).

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. El ojo de la historia, 6. Trad. Mariel Manrique e Hernán Marturet. Cantabria: Sangrila, 2016b.

³⁵⁰ ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad. Reinaldo Guarany. 6a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 409.

Figura 29 - Hiroji Kubota, *Manifestations des Black Panthers*, Chicago, 1969. Magnum Photos, Paris.



Fonte: Disponível em <<https://www.magnumphotos.com/shop/collections/magnum-editions/magnum-editions-black-panthers-protesting-in-chicago-illinois-1969/#>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 30 - Dennis Adams, *Patriot*, série “Airborne”, 2002. Centre national des Arts plastiques, Paris.



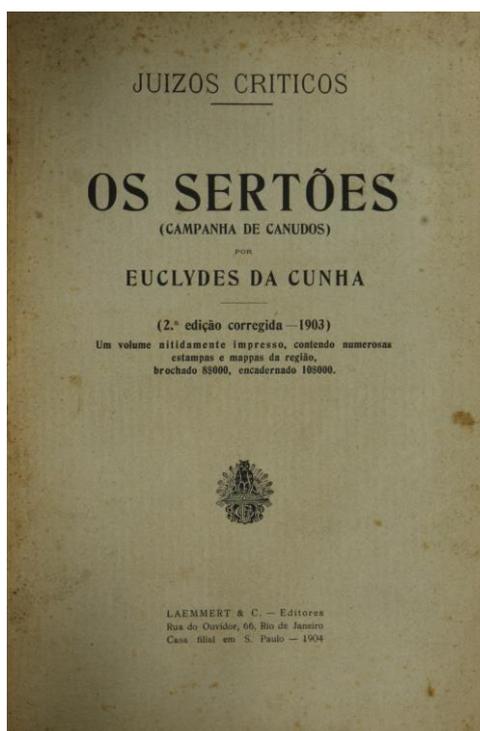
Fonte: Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/dennis-adams-patriot>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 31 - Man Ray, *Sculpture Mouvante ou La France*, 1920. Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.



Fonte: Disponível em <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/47107/Man-Ray-Moving-Sculpture>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 32 - Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 1903. Obra adicionada especialmente para a curadoria realizada no Brasil, no Sesc Pinheiros.



Fonte: Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4778>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 33 - Dmitri Kessel, Manifestantes da Frente de Libertação grega em torno de três companheiros mortos pela política durante uma manifestação. Atenas, 3 de dezembro de 1944. Getty Images.



Fonte: Disponível em <<https://geometricasnet.wordpress.com/2013/02/20/dmitri-kessel/>>. Acesso em 7 set. 2022.

Do ponto de vista curatorial, *Levantes* destaca-se também das exposições de arte em geral. Lidando com uma série de trabalhos artísticos, registros históricos, obras cinematográficas e literárias, a exposição não se aprofunda na contextualização histórica de cada um desses objetos individualmente (até mesmo pelo número expressivo de obras). Além disso, há uma indiferenciação na escolha por objetos de arte e objetos não-artísticos, que restitui a dimensão sensível que é própria da política, reforçando também sua premissa teórica de aproximar e expandir a história da arte a outras disciplinas.

Ainda sob o ponto de vista curatorial, deve-se pensar o que significa apresentar essas imagens, mesmo que se suponha uma veia inerentemente política a elas, nas “paredes brancas” de uma instituição. Esta foi uma das críticas feitas por Jacques Rancière no ensaio de abertura do catálogo da exposição, questionando a estetização dessas imagens e a consequente anestesia da dimensão política dos levantes:

[...] o artista que organiza as imagens do levante popular para sublevar as emoções do público sabe muito bem que nas telas dos cinemas, como nas paredes dos museus, não há emoções. São só imagens. E imagens não fazem levantes.³⁵³

Embora tanto Rancière quanto Didi-Huberman concordem que a estética e a política não são dimensões apartadas, há divergências entre estes dois autores, sobretudo no modo como chegam a este mesmo argumento. Se por um lado, para Rancière, qualquer imagem é inerentemente política, prescindindo da montagem para que esta relação emerja, para Didi-Huberman, uma imagem alcança a potência de seu sentido na relação estabelecida com outras imagens e conteúdos. Neste debate, Rancière afirma que a política das imagens não surgiria de uma dada interpretação às imagens, mas seria “algo inerente à sua própria disposição”³⁵⁴. O filósofo critica o fato de que, para extrair uma política das imagens, Didi-Huberman teria recorrido à distinção entre a “tomada de partido” e “tomada de posição”, cuja oposição, no entanto, levaria a uma falsa compreensão, pois

Uma imagem é sempre uma certa disposição do visível. De certa maneira, ela tem à sua disposição os corpos que ela representa; ela ocupa um certo espaço e expõe algo ali. Resumidamente, a imagem já está sempre no território que a política deve ocupar. Sua tomada de posição política pode então ser pensada

³⁵³ RANCIÈRE, Jacques “Um levante pode esconder outro” In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 70.

³⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 12, tradução nossa.

como uma simples modificação da posição que ela sempre toma por sua própria existência.³⁵⁵

Didi-Huberman introduz esta diferença entre “tomada de partido” e “tomada de posição” no livro *Quando as imagens tomam posição*. Para o autor, tomar posição seria, em primeiro lugar, um modo de compreensão crítica da realidade:

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição.³⁵⁶

Se por um lado, a tomada de partido envolveria a aderência a um “programa”, “discurso” ou “mensagem”³⁵⁷ fixos, a tomada de posição, por outro, implica processos de distanciamento, deslocamento e estranheza, já comentados nesta pesquisa, para que emergja uma reorganização - ou “redistribuição” nos termos de Rancière³⁵⁸ - do saber e do mundo sensível. É na própria quebra da unidade (da narrativa ou da representação) e na rearticulação desses elementos que reside a possibilidade de restituição da imaginação política e da aparição de novas condições de visibilidade. Como vimos, para Didi-Huberman, essa redistribuição só seria possível pela montagem, incluindo uma montagem entre imagens e palavras (questão também criticada por Rancière, tanto porque se trataria de uma operação forçada, quanto pelo caráter excessivamente poético da escrita de Didi-Huberman)³⁵⁹ enquanto, para Rancière a imagem já seria a própria reordenação do mundo sensível.

³⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 12, tradução nossa.

³⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 15.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁵⁸ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como Política*. Trad. Augustin de Tugny. Revista Devires: Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul/dez, 2010, pp. 14-36.

³⁵⁹ “Percebe-se facilmente que é raro haver uma página em um dos livros de Georges Didi-Huberman que não esteja enfeitada com itálico por meio da qual o ato do pedagogo, insistindo nos pontos essenciais de sua argumentação, transforma-se em algo inteiramente outro: um poema-quadro [*poème-tableau*], em que as palavras se inclinam infinitamente para a pungente passividade da imagem, ao mesmo tempo em que esticam a página na direção de seu sentido; um poema em que todas essas formas de *pathos* e setas direcionais são varridas em uma grande rima universal: a da biblioteca infinita feita de livros, cujas capas se fecham como rimas de um verso e se abrem ao mesmo tempo para o infinito de operações que dão vida às palavras, restituindo-lhes o poder de tocar a vida e de corrigir erros, a partir dos seus infinitos agenciamentos e deslocamentos. Como se esse poder vital dado às imagens não pudesse ser exercido a não ser às custas de ser mostrado por um infundável trabalho de escrita” (RANCIÈRE, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De [Ed.], SMITH, Laura Katherine

Tomemos, então, as imagens da exposição *Levantes* para compreender esta discussão: Rancière afirma que as fotografias das barricadas de junho de 1848 (figuras 34 e 35), dois registros fotográficos da insurreição operária em Paris, conhecidas posteriormente com Revoltas de Junho, já constituiriam, positivamente, uma nova condição de visibilidade, ou de aparição, daqueles socialmente marginalizados. Segundo o filósofo, os operários já

[..] criam seu espaço de aparição subvertendo a distribuição normal do espaço. Não é só que os trabalhadores que deveriam estar na *sweatshop*³⁶⁰ estão na rua. Eles estão até bloqueando as ruas, usando paralelepípedos e carroças do trânsito, e móveis pensados para o conforto do lar. A aparição dos povos se manifesta como uma desordem do tempo e do espaço.³⁶¹

Figura 34 - Thibault. Thibault. *A Barricada da rua Saint-Maur- Popincourt antes do ataque das tropas do general Lamoricière*, domingo, 25 de junho de 1848. Musée d'Orsay, Paris.



Fonte: Disponível em

<<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3597/img-3-small580.jpg>>.

Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 35 - Thibault. *A Barricada da rua Saint-Maur- Popincourt depois do ataque das tropas do general Lamoricière*, segunda-feira, 26 de junho de 1848. Musée d'Orsay, Paris.

[Ed.]. *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, pp. 17-18, tradução nossa).

³⁶⁰ Em tradução nossa, “Fábrica de suor”. Termo pejorativo utilizado para se referir a locais com condições de trabalho extremamente precárias.

³⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 12, tradução nossa.



Fonte: Disponível em
 <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3597/img-4-small1580.jpg>>.
 Acesso em 1 de agosto de 2022.

No entanto, ainda de acordo com Rancière, a importância dessas imagens para Didi-Huberman não estaria relacionada à sua subversão ou à capacidade de reordenamento da dimensão sensível pelo coletivo, mas à sua “precariedade” e “singularidade”, isto é, ao fato de que estas imagens estariam sempre “à beira do desaparecimento”. São imagens que estão “constantemente expostas a um duplo perigo de subexposição indiferenciada e superexposição ofuscante”³⁶² e que se conectam anacronicamente entre si, como as imagens das barricadas se conectam às imagens dos insurgentes mortos durante a repressão da Comuna de Paris, em 1871 (figura 36), ou

³⁶² RANCIÈRE, Jacques. “Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 12-13, tradução nossa.

mesmo às quatro fotos feitas pelo *Sonderkommando* (figura 25), pela sua capacidade de sobrevivência, “apesar de tudo”. Ou seja, o interesse de Didi-Huberman reside nas condições de aparição e de sentido que emergem da montagem, oferecendo novos horizontes de visibilidade e legibilidade dessas imagens e da própria noção de levante.

Figura 36 - André Adolphe Eugène. *Insurgentes mortos durante a Semana Sangrenta da Comuna de Paris*, 1871. Musée Carnavalet – Histoire de Paris, Paris.



Fonte: Disponível em

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Cadavres_d%27insurg%C3%A9s_dans_leurs_cercueils#/media/Fichier:Paris_1871_-_communards.jpg>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

O modo como estes filósofos caracterizam o conceito de comunidade parece evidenciar bem essa diferença do pensamento estético de cada um deles. Para Rancière, diante do fracasso “das perspectivas de emancipação política” pela arte, vinculada ao projeto da arte moderna, ergue-se um sentido de comunidade orientado pela construção de espaços, tanto materiais como simbólicos, e pela “partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns”, por sujeitos que habitam estes espaços e tempos, enunciando “uma palavra comum” e conflitando sobre a existência e configuração destes mesmos espaços e objetos. Assim a “função ‘comunitária’ da arte” seria a construção de “um espaço específico, uma forma inédita de partilha do

mundo”.³⁶³ Em Didi-Huberman, a noção de comunidade aparece de maneira muito mais diluída e menos expressiva que em Rancière, mas é possível identificá-la na sua correlação com a indestrutibilidade da experiência, presente na noção de “sobrevivência”. O autor afirma que “comunidades que restam” emergiriam de “experiências clandestinas”, “desesperadas” (como as imagens do *Sonderkommando* e tantos outros levantes figurados na exposição), as quais, embora fracassadas individualmente, sobrevivem à sua própria desaparecimento “nas formas de sua transmissão”.³⁶⁴ No ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman comenta o vídeo de Laura Waddington, intitulado *Border*, de 2002 (figura 37), em que conjectura o que seria esta “comunidade que resta”: refugiados do Oriente Médio (provenientes do Iraque ou Afeganistão) tentam atravessar o túnel sob o canal da Mancha até a Inglaterra, escapando da polícia no meio da noite. São “imagens-vaga-lumes”, ressalta o autor: “imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida.”³⁶⁵

Figura 37 - Laura Waddington. Still do vídeo *Border*, França/Reino Unido, 2004.



Fonte: Disponível em < <https://www.laurawaddington.com/films/1/border>>. Acesso em 7 set. 2022.

³⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como Política*. Trad. Augustin de Tugny. Revista Devires: Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-36, jul/dez 2010, p. 19.

³⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, pp. 148-151.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

A última parte da exposição *Levantes*, intitulada “por desejos (indestrutíveis)”, sobretudo, apresenta esta mesma temática com os trabalhos sobre imigrantes e refugiados de Francisca Benitez (figura 38) e Maria Kourkouta (figura 39), imagens que inclusive encerram o catálogo da mostra. O que transparece nesses casos, especificamente na montagem proposta por Didi-Huberman, é que não se trata apenas de imagens que propõem uma reordenação do mundo sensível, como quer Rancière, mas que evocam “a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo”. Nessas imagens, “o que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma”.³⁶⁶ Nesse sentido, nos parece que o caráter político de *Levantes* estaria presente a despeito de sua institucionalização museal, na medida em que a proposta da exposição não se propõe a uma catalogação dos inúmeros fenômenos de levantes, mas, sim, a evidenciar esse desejo indestrutível de emancipação.

Figura 38 - Francisca Benitez, *Still do vídeo Garde l'Est*, 2005. Coleção Francisca Benitez.



Fonte: Disponível em <<https://franciscabenitez.org/works/garde-lest/>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 39 - Maria Kourkouta, *Still do vídeo Idomeni*, 14 de março de 2016. Fronteira greco-macedônica. Produção Jeu de Paume, Paris.

³⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 157.



Fonte: Disponível em < <https://www.l-abominable.org/des-spectres-hantent-leurope-au-cinema-lettoile/> Acesso em 7 set. 2022.

5.2 *Pathos*: forças que sublevam

A relação entre o desejo e o levante passa ainda, na obra de Didi-Huberman, por compreender sua relação com o *pathos* e as emoções, questões presentes desde suas pesquisas iniciais sobre a iconografia fotográfica da histeria, sendo levadas adiante com o aprofundamento dos seus estudos sobre Warburg. No livro *Que emoção! Que emoção?*, publicação derivada de uma conferência pronunciada a crianças, em 2013 em Montreuil, Didi-Huberman discorre acerca da emoção a partir de suas causas, seus modos de expressão e seus diferentes valores e usos. Como afirma o autor, o tema dispõe de uma vasta referência, abrangendo desde o período anterior à Filosofia Clássica (com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) até Hegel, Nietzsche, Bergson, Sartre, Merleau-Ponty e Freud, sendo estas algumas das referências que Didi-Huberman recorre para criar uma antropologia das imagens, no que se refere à história cultural dessas emoções. A importância da emoção para Didi-Huberman reside no fato de que ela seria o substrato afetivo a partir do qual percebemos e compreendemos o mundo: “o evento *afetivo* da emoção é uma abertura *efetiva* [...] um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo”³⁶⁷. Na Grécia Antiga, o substantivo *pathos* ligava-se à ideia do “padecer”: “é o que se sofre, o sofrimento, mas também a

³⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016c, p. 26, grifo do autor.

experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor”³⁶⁸. Assim, a emoção não diz respeito apenas a um fenômeno individual, mas, sobretudo, coletivo (e daí também sua relação como política). Para Didi-Huberman a “emoção” é um gesto ativo, reafirmando “o próprio sentido da palavra”: “uma *e-moção*, quer dizer uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos”³⁶⁹. Nesse sentido, uma emoção ao mesmo tempo que concerne ao indivíduo, como experiência sofrida, está para além dele:

[...] acontece frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representa-la para nós. Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim*.³⁷⁰

Didi-Huberman conduz, assim, a ideia de que a emoção diz respeito a uma história muito mais antiga e a uma dimensão maior que a do indivíduo, das quais não podemos dissociá-la.

Partindo dessas considerações, *Levantes* se propõe justamente a demonstrar a relação intrínseca entre o *pathos* e a política. Respondendo à crítica do artigo de Rancière, Didi-Huberman afirma: a “imagem evoca o sensível, mas o sensível pressupõe o corpo, o corpo estremece com os gestos, os gestos canalizam as emoções, emoções não ocorrem sem o inconsciente, e o próprio inconsciente implica um nó de temporalidades psicológicas [...]”³⁷¹, não havendo, portanto, motivo para separar o afeto da capacidade de transformação coletiva. Em níveis psíquicos, como em um processo de luto, as forças e afetos decorrentes da perda, podem tanto nos afligir, como nos colocar em movimento em direção à realização de um desejo (como o desejo de reverter, simbolicamente, a perda sofrida). Segundo Didi-Huberman, essas forças, que logo mais virarão formas, estão diretamente relacionados à psique. Em *Luto e Melancolia* (1927)³⁷², Freud observa que a perda de um objeto amado pode suscitar um movimento psíquico de negação, rebelando-se contra a realidade imposta. Se, por um lado, isto seria uma alucinação psíquica do desejo para restituir a perda, esta rebelião também pode criar uma nova realidade, que, muito embora não restitua a perda do objeto amado,

³⁶⁸ LORAUX, Nicole. “A tragédia grega e o humano”. In NOVAES, Adauto [Org.]. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 27.

³⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., pp. 25-26, grifo do autor.

³⁷⁰ Ibid., p. 26, grifo do autor.

³⁷¹ DIDI-HUBERMAN, “Image, Language: The Other Dialectic” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 22, tradução nossa.

³⁷² FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

coloca-se concretamente contra as condições da realidade que permitiram esta perda. Nesse sentido, para Didi-Huberman, Freud teria observado como a dor de um luto pode se transformar em ações concretas e ativas sobre a realidade, comprovando a relação entre o afeto e a ação.

Essa dinâmica transformativa do *pathos* também é examinada por Didi-Huberman no cinema, comentando, no texto para o catálogo da exposição, o filme *O fundo do ar é vermelho*, de 1977, no qual o diretor Chris Marker se vale de um conjunto de imagens relacionadas às lutas políticas das décadas de 1960 e 1970, remontando-as com imagens do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein³⁷³ de 1925. O céu vermelho, como indicação da chegada de uma tempestade, configura uma metáfora meteorológica de movimentos e conflitos sociais.³⁷⁴ Esta correlação já teria sido proposta anteriormente por Eisenstein, ao associar os levantes políticos diretamente a levantes de superfícies físicas.³⁷⁵ Em *O Encouraçado Potemkin*, esta associação iconográfica se apresenta na cena em que o oficial do navio ordena cobrir os marinheiros com um grande lençol branco antes de fuzilá-los (figura 40), objeto que é, logo em seguida, lançado para o alto pelos próprios marinheiros, num gesto de revolta e libertação (figura 41). É nesse contexto que a exposição abre, tratando, em sua primeira seção, do movimento literal e metafórico de elementos, em remissão aguda às fórmulas de *pathos* nos acessórios em movimento investigadas por Warburg. Assim, os levantes são também superfícies: “[...] lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam ao vento”³⁷⁶, representadas na exposição pelos vídeos de Jasmina Metwaly, *Tahrir Square: Cut Skin* e *Tahrir Square: Metro Vent*, em que se entrevê por bandeiras manifestantes egípcios na praça Tahrir, epicentro da primavera árabe em 2011 (figuras 42 e 43); pelos *Parangolés* de Hélio Oitica, a partir do registro de uma performance de Hélio Oitica e Leandro Katz, em 1972 (figura 44); como também pela poeira que se levanta em *Élevage de poussière*, de Man Ray (figura 45), elemento banal que, no entanto, também pode se

³⁷³ Embora não iremos tratar deste tema, devido ao recorte desta pesquisa, é importante ressaltar que Eisenstein é também fundamental na formação do pensamento de Didi-Huberman, não só pela teoria da montagem no cinema (tradição modernista que é evocada por Didi-Huberman de Eisenstein a Godard em diversas publicações), mas pelo espaço privilegiado que o *pathos* possui na representação cinematográfica deste cineasta.

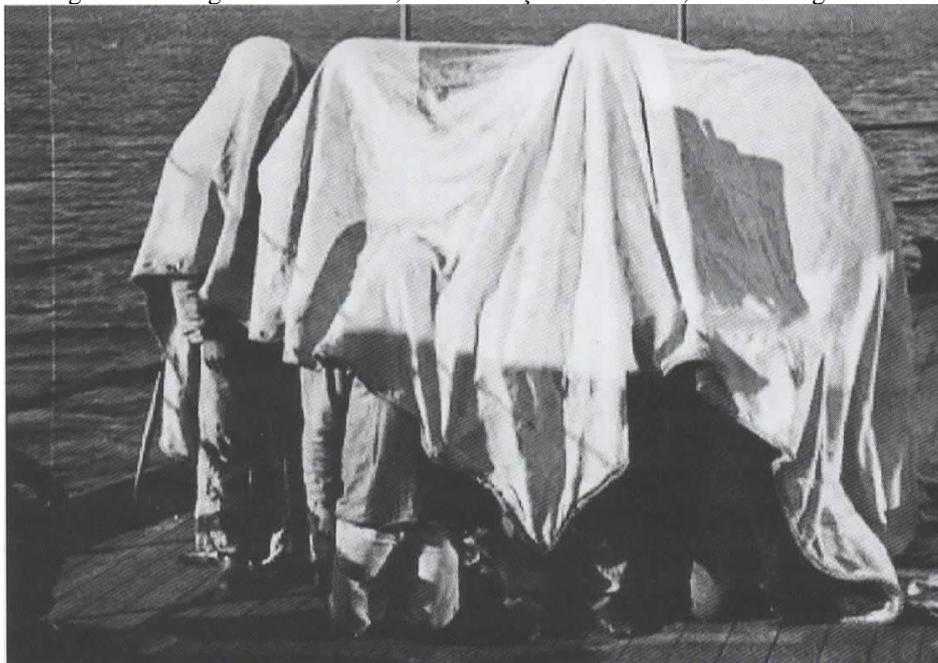
³⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 290.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 292.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 95.

revelar como potência e transgressão “contra a ordem e a limpeza das casas burguesas”³⁷⁷, como teria se referido Georges Bataille, na revista *Documents*.

Figura 40 - Sergei M. Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, 1925. Fotograma 1.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 293.

Figura 41 - Sergei M. Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, 1925. Fotograma 2.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 293.

³⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 315.

Figura 42: Jasmina Metwaly, *Still do vídeo Tahrir Square: Cut Skin*, 2011. Open Gallery, Londres.



Fonte: Disponível em <<https://opengallery.co.uk/video-art/jasmina-metwaly-b-1982-warsaw/>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 43 - Jasmina Metwaly, *Still do vídeo Tahrir Square: Metro Vent*, 2011. Open Gallery, Londres.



Fonte: Disponível em <<https://opengallery.co.uk/video-art/jasmina-metwaly-b-1982-warsaw/>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 44 - Hélio Oiticica e Leandro Katz, *Parangolé – Encuentros de Pamplona*, 1972. Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía, Madri.



Fonte: Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/helio-oitica-parangole-encuentros-de-pamplona>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

Figura 45 - Man Ray, *Élevage de poussière (Le Grand Verre de Marcel Duchamp)*, Nova York, 1920. Reenquadramento do negativo de vidro (c. 1960). Galeria Françoise Paviot, Paris.



Fonte: Disponível em <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding>>. Acesso em 1 de agosto de 2022.

No filme *O fundo do ar é vermelho*, Didi-Huberman destaca ainda uma outra montagem entre dois frames: no primeiro, uma mulher leva sua mão em direção aos olhos para enxugar suas lágrimas durante o enterro de Charonne (manifestação pacífica contra a Guerra da Argélia [1954- 1962], na França, que resultou na morte de dezenas de imigrantes de origem argelina pela polícia parisiense). O frame (figura 46) é seguido por um plano em que outra mulher também enxuga suas lágrimas com a mão, chorando pelo assassinato do marinheiro de *O encouraçado Potemkin* (figura 47). A montagem

dessas duas imagens, em que a mulher do filme de Eisenstein, de 1925, parece “completar” o gesto iniciado pela mulher que chora no enterro dos mortos de Charonne, três décadas mais tarde, em 1977, adiciona à investigação dos levantes uma outra camada fundamental para a exposição: o gesto levante - como um gesto oriundo de uma força tão fundamental como a dor e o luto - atravessa estética e antropologicamente as mais diferentes culturas ao longo do tempo. Aludindo às *pathosformeln* de Warburg³⁷⁸, a sobrevivência desses elementos gestuais e visuais em imagens tão distintas reafirmam a transmissibilidade do gesto e da experiência, mas também o caráter fundamentalmente anacrônico da cultura e de seus elementos.

Figura 46 - Chris Marker, *O fundo do ar é vermelho*, 1977-1988. Fotograma 1.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017b, p. 291.

Figura 47 - Chris Marker, *O fundo do ar é vermelho*, 1977-1988. Fotograma 2.

³⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, pp. 289 – 290.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 291.

5.3 Do *accablement* ao *soulèvement*

Nesse sentido, seria possível dizer que esta última exposição de Didi-Huberman aborda os levantes em torno da noção de *pathosformeln*: imagens que expressam o transbordamento de uma energia, da lamentação à revolta, em direção à contestação da ordem vigente. Trata-se de um salto político que teria sido apenas sugerido ao final atlas warburgiano, isto porque, segundo Didi-Huberman, Warburg teria se preocupado muito mais com os *accablements* [prostração] - corroborando para sua interpretação da história como tragédia da cultura, na esteira de Nietzsche - do que propriamente com os levantes políticos. No *Atlas Mnemosyne*, há de fato uma imensa abordagem do motivo da lamentação, mas não somente: pequenos movimentos populares, como os rituais carnavalescos e danças, são tematizados nas pranchas, bem como são incluídas, no painel em que Warburg trabalhava antes de falecer, imagens manifestação da Marcha sobre Roma, em 1929. Nesta última prancha, teria buscado analisar visualmente a história do antissemitismo ocidental, culminando na manifestação fascista de Mussolini.

Assim, embora Warburg não tenha se aprofundado sobre a discussão política das *pathosformeln*, seus discípulos³⁷⁹, incluindo aqui Didi-Huberman, começaram a investigar o “valor de uso” da metodologia warburguiana para uma “iconologia política”. Pensando a partir da ideia de uma *pathosformel* da lamentação e do levante, podemos interpretar a exposição *Levantes* à luz de sua penúltima exposição, *Atlas, como levar o mundo nas costas?*, como o equivalente à passagem visual da lamentação, ou da prostração [*accablement*], ao levante [*soulèvement*] (figuras 48 e 49). Como se a figura mitológica de Atlas estudada por Warburg (figuras 50 e 51) lançasse para o alto, num gesto de revolta, o fardo do peso celeste que até então carregava sobre as costas, tornando *Levantes* uma espécie de desdobramento desse movimento: da cólera à sublevação.

³⁷⁹ Didi-Huberman refere-se aqui a autores como Martin Wamke, Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Jorst Bredekamp, James R. Tanis e Daniel Horst, Dietrich Erben, Christoph Frank, Godehard Janzig, Michael Diers, que em seus trabalhos trataram de observar como a dinâmica dos levantes foi figurada – ou melhor, tornou-se sensível – “na história visual dos povos e de seus gestos”. (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, pp. 305 e 307). É importante notar que são autores de origem germânica, em sua maioria, o que parece corroborar o argumento de Didi-Huberman de que há uma diferença importante entre a tradição iconográfica de matriz panofskiana, seguida pelo Instituto Warburg de Londres, e aquela que compreende o trabalho de Warburg sob uma perspectiva mais heurística, ou, pelo menos, menos “sistemática” como a de Didi-Huberman.

Figura 48 - Francisco Goya, *O carregador*, c. 1812-1823. Musée du Louvre, Paris.



Fonte: Disponível em <http://galeriadegravura.blogspot.com/2009/08/goya.html>. Acesso em 7 set. 2022.

Figura 49 - Francisco Goya, *No harás nada con clamar*, c. 1814-1817. Coleção particular.



Fonte: Disponível em <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-haras-nada-con-clamar/1156>. Acesso em 7 set. 2022.

Figura 50 - Aby Warburg, *Prancha 2 do Atlas Mnemosyne*, 1929. The Warburg Institute Londres, Inglaterra.



Fonte: Disponível em < <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>>. Acesso em 7 set. 2022.

Figura 51 - *Atlas Farnese*, cópia romana de uma escultura Grega, c. séc. II a.C. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália.



Fonte: Disponível em < <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4655>>. Acesso em 7 set. 2022.

5.4 Para onde a força leva?

Uma vez compreendido o levante como *pathosformel*, uma questão premente sobre a exposição sobressai: a aparente equivalência entre manifestações de naturezas distintas, causada pela montagem visual proposta pela curadoria. Em primeiro lugar, é importante destacar que, para Didi-Huberman, a *pathosformel* é absolutamente distinta da ideia de arquétipo. Enquanto este pressupõe sempre um modelo essencial que se preserva no tempo, a *pathosformel* apresenta sempre uma transfiguração em sua forma ou significação. No entanto, no título de seu artigo para o jornal *Le Monde Diplomatique*, Didi-Huberman apresenta a pergunta: “Para onde a ira leva?”³⁸⁰, indagando sobre a imprevisibilidade das consequências de um levante. Isto porque, levantes de origens ideológica e política opostas, por exemplo, parecem não se distinguir, em relação ao motivo do transbordamento dessa energia revolucionária – ou “o que nos subleva” – como o desejo de mudança do *status quo*.

Essa confusão foi levantada a partir da escolha curatorial em apresentar uma fotografia da manifestação anticatólica na Irlanda em 1969, de Gilles Caron (figura 52), escolhida para estampar a capa do catálogo em português e para as imagens publicitárias da exposição. Nesta fotografia, dois católicos lançam pedras contra uma viatura da polícia numa manifestação anticatólica na Irlanda, em 1969. O fotógrafo, reconhecido por cobrir as manifestações de maio de 1968 na França, registra, neste caso, uma revolta reacionária, protagonizada por protestantes da Irlanda do Norte contra católicos (minoría neste país) e contra membros da associação de direitos humanos.³⁸¹ Embora seja o gesto dos dois homens católicos que interessa a Didi-Huberman (o gesto do oprimido como o verdadeiro levante), a escolha desta imagem foi questionada por retratar, como um todo, um “levante” conservador e de extrema-direita. Pois, nesse mesmo sentido, poderíamos nos perguntar se a marcha sobre Roma de Mussolini, apresentada na última prancha de Warburg, também poderia configurar um levante das massas.

Figura 52 - Gilles Caron, *Manifestations anticatholiques à Londonderry*, 1969. Fundação Gilles Caron.

³⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Para onde a ira leva?* Le Monde Diplomatique Brasil online, Edição 108, 6 de jun., 2016. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/para-onde-a-ira-leva/>>. Acesso em 21 de junho de 2022.

³⁸¹ Cf. SCHWARTE, Ludger. “The people-image: the political philosophy of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 86.



Fonte: Disponível em <<https://revuecaptures.org/image/manifestations-anticatholiques-%C3%A0-londonderry-1969>>. Acesso em 1 ago. 2022.

Embora esta questão não tenha sido respondida diretamente, Didi-Huberman define os levantes a partir da diferença conceitual entre *poder* e *potência*. Em ambos os casos, levantes de extrema-direita ou de esquerda podem ser vistos como uma transgressão que toma forma. No entanto, para Didi-Huberman, apenas a transgressão não seria suficiente, sugerindo que, embora os levantes se apresentem como um gesto individual, implicam a ampliação do horizonte compartilhamento da experiência e da liberdade, uma vez que renunciam ao *poder* - seja porque nascem, necessariamente, a partir de uma condição de absoluta impotência, seja porque não almejam, em primeira instância, o poder. Nesse sentido, Didi-Huberman acrescenta que, ao pensar o levante como um gesto de transgressão, deve-se também perguntar: “mas transgredir o quê, exatamente? A si mesmo ou ao outro? Sozinho ou com o outro? Transgredir em direção do quê? Transgredir como?”³⁸² E completa:

Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção. A razão política pela qual se compreende uma história expressa-se com mais frequência em termos de *poder*: para muitos, a história se resume em passagens de poder de uns para os outros. [...] Mas observamos as coisas de

³⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 310.

um outro ângulo, observemos as coisas a partir de seu estado de emergência: quando um povo protagoniza um levante (ou mesmo para que esse povo se subleve), ele deve sempre partir de uma situação de total *impotência*. O levante seria, então, o gesto pelo qual os sujeitos desprovidos de poder manifestam – fazem surgir ou ressurgir – em si mesmos algo como uma *potência* fundamental. Potência soberana caracterizado, no entanto, por uma tenaz impotência, impotência que, por sua vez, parece marcado pelo signo da fatalidade: foram necessários nada menos que 8528 levantes, entre 1661 e 1789, para que se conseguisse desencadear o processo revolucionário como tal, como analisou Jean Nicolas em seu importante livro *La Rébellion Française* [A Rebelião francesa].³⁸³

Neste parágrafo, três pontos merecem ser destacados, os quais ajudam a compreender a que modalidade de levante Didi-Huberman se endereça: primeiro, a ideia de que os levantes são aqueles que se constituem como pequenos eventos dentro do arco dos grandes fatos históricos, numa alusão à crítica benjaminiana à historiografia positivista. Em segundo lugar, a ideia de que o levante é um transbordamento de energia que ocorre do ponto de vista do oprimido diante de uma situação intolerável, de um estado de absoluta impotência, sem necessariamente almejar o poder. Na exposição, apresentam-se como levantes as fotografias das mães de maio, que não recorrem a nenhuma outra reivindicação a não ser o conhecimento de onde estariam seus filhos desaparecidos na ditadura argentina (figura 48), que nem por isso deixaram de ensinar a consciência política. Em terceiro lugar, a ideia de que a potência – tratada por uma série de filósofos, de Aristóteles a Deleuze e associada por Didi-Huberman ao próprio levante - é definida pelo signo da transformação, do movimento e da elasticidade e não pelo poder de submissão do outro:

A potência nietzschiana é inicialmente *pathos*, “poder de ser afetada”; depois, é “*um princípio essencialmente plástico*”; ou seja, uma emergência de formas em perpétuas metamorfoses; por isso, ela seria designada por Deleuze como “criadora e doadora”, e sua tendência, conseqüentemente, é para qualquer outra coisa que não o poder sobre o outro.³⁸⁴

Figura 53 - Eduardo Gil. *Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistancia*, Buenos Aires, 9-10 de dezembro de 1982. Coleção Eduardo Gil.

³⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, pp. 310-311.

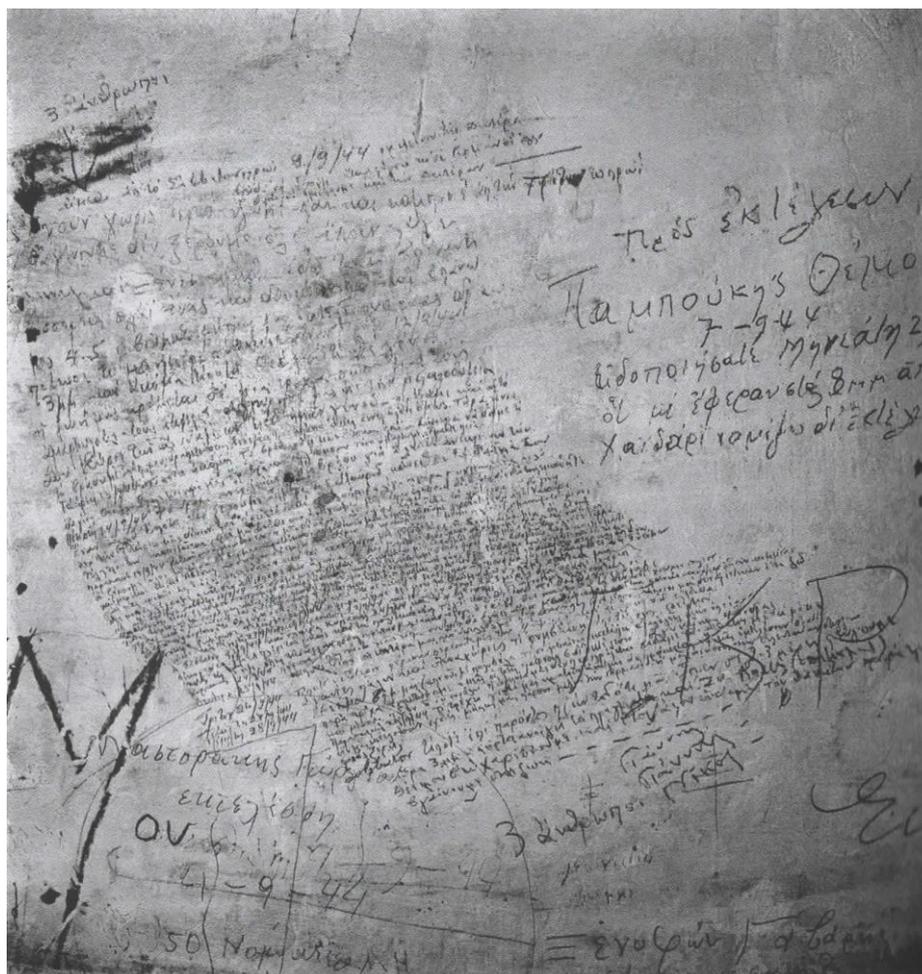
³⁸⁴ *Ibid.*, p. 313.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017b, p. 269.

Se o levante é marcado pelo signo da potência e não do poder, ele, portanto, independe do seu sucesso ou fracasso. Em diversas ocasiões, Didi-Huberman comenta que as quatro imagens de Auschwitz foram muito questionadas como figuração de um levante, nessa exposição. Isto porque o integrante do *Sonderkommando* que produziu a fotografia tinha consciência da impossibilidade de escapar vivo do campo de extermínio, além de não saber se aquelas fotografias seriam algum dia encontradas. Por se configurarem como uma espécie de registro do “fracasso” diante de uma situação intolerável, questionou-se como aquelas imagens poderiam figurar um levante. O mesmo desafio se dá a outras imagens da exposição, durante a Segunda Guerra, como os manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia (figura 33) e as inscrições de prisioneiros nas paredes da prisão alemã em Atenas (figura 54) ou ainda a série *A esperança do condenado à morte*, de Miró (figura 55).

Figura 54 - Voula Papaioannou, *Inscrições de prisioneiros nas paredes da prisão alemã da rua Merlin*, Atenas, 1944. Benaki Museum Photographic Archive, Atenas.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017b, p. 262.

Figura 55 - Juan Miró, *L'Espoir du condamné à mort I, II e III*, 9 de fevereiro de 1974. Fundació Joan Miró Barcelona.



Fonte: Disponível em <<https://www.museumtv.art/artnews/oeuvres/lespoir-du-condamne-a-mort-de-joan-miro/>>. Acesso em 7 set. 2022.

Aqui, Didi-Huberman parece deixar para evidenciar por último o caráter onírico dos levantes, comparando-os ao modo como os sonhos projetam os desejos: quem se levanta opera de maneira análoga a quem sonha. No levante e no sonho, algo surge de um lugar muito profundo, de um passado, ou melhor, de uma imagem do passado, que surge no presente e se projeta em direção ao futuro. Para Freud, o desejo, que se revela

no sonho, é também potência psíquica indestrutível, como conclui em *A interpretação dos sonhos*³⁸⁵:

Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo *desejo indestrutível*, à imagem e semelhança do passado.³⁸⁶

Ao colocar em evidência o tom aparentemente “pessimista” dos levantes, Didi-Huberman demonstra que as imagens se revelam também como gestos de contestação, e que, assim como os desejos, são indestrutíveis. É nesse sentido que a exposição apresenta ainda obras de artistas brasileiros que denunciaram a violência do Estado, desafiando ditaduras. Em *Inserções em circuitos ideológicos* (figura 56), Cildo Meireles carimba uma série de notas com a frase “Quem matou Herzog?” – jornalista morto pela ditadura militar nos anos 1970 - e as recoloca em circulação. Artur Barrio também alude à violência brutal do período militar em *Livro de Carne* (figura 57). O livro como objeto em que se escreve a história, assim como as inserções do Projeto-Cédula, são inscrições do desejo, que não cessam de insurgir e circular como um “contra-poder”³⁸⁷. Por isso a ligação tão estreita entre o gesto levante e a fórmula de *pathos* proposta por Didi-Huberman. São formas de luta que sobrevivem, isto é, se estendem para além da sua própria duração no tempo e para além daquele que realiza um gesto individualmente.

Figura 56 - Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos 2: Projeto Cédula*, 1970. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madri.

³⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 313.

³⁸⁶ FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900) / Sigmund Freud; trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 675, grifo nosso.

³⁸⁷ Cf. SCHWARTE, Ludger. “The people-image: the political philosophy of Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 86, tradução nossa.



Fonte: Disponível em <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/insercoes-em-circuitos-ideologicos-2-projeto-cedula-insertions-ideological>>. Acesso em 1 ago. 2022.

Figura 57 - Artur Barrio, *Livro de Carne*, 1978. Coleção Artur Barrio.



Fonte: Disponível em <<https://artbasel.com/catalog/artwork/17572/Artur-Barrio-Livro-de-Carne-Book-of-Meat?lang=fr>>. Acesso em 1 ago. 2022.

A escolha de incluir imagens que figuram pequenas inserções dentro do sistema de circulação de objetos simbólicos e materiais, como na obra de Cildo Meireles, nos revela que, para Didi-Huberman, um levante de fato se configura dialeticamente entre a falta (de poder) e o desejo. Como adverte Didi-Huberman, isso não busca “‘aplicar a psicologia à análise dos eventos sociais e políticos’, mas [...] fazer exatamente o contrário: ‘desenvolver o conteúdo sociológico e político das categorias psicológicas.’”³⁸⁸ Em outras palavras, em *Levantes*, Didi-Huberman afirma uma relação intrínseca entre os processos psicanalíticos e os políticos: “falar sobre o desejo será imediatamente falar de política; e pensar a política não ocorrerá sem um pensamento do desejo.”³⁸⁹ Semelhante às heterotopias, citadas por Didi-Huberman a partir da obra de Foucault – os levantes se constituem, assim, como figurações de espaços, lacunas, modos de contestação e de exposição do conflito (formal e simbólico), a partir dos quais novas formas estéticas e, conseqüentemente, políticas podem surgir. Por não aspirarem ao poder – e, ao contrário, por contestarem a ordem vigente e as relações dominantes – os levantes são compreendidos como potenciais criadores de comunidades, no sentido de Didi-Huberman, aproximando-os da noção de heterotopia de Foucault. Isto é, os levantes seriam como

espaços de crise e de desvio, agenciamentos concretos de lugares incompatíveis e de tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados, mas facilmente “penetráveis”, enfim, máquinas concretas de imaginação que “criam um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo espaço real, todos os locais em que a vida humana é compartimentada”³⁹⁰.

Se a política da disciplina da história da arte, no sentido “de uma política de um campo delimitado por fronteiras rigorosamente monitoradas e sujeito a objetivos particulares”, esteve sob o escrutínio de Didi-Huberman desde suas primeiras publicações, a exposição *Levantes* marca definitivamente uma modulação do seu pensamento sobre o político, que veio ocorrendo sobretudo a partir de 2009, com o início da série *O Olho da História*.³⁹¹ Numa autoavaliação de seus trabalhos iniciais, Didi-Huberman reconhece como a política – incluindo aqui seus “levantes históricos” - é indissociável dos alicerces epistemológicos da disciplina:

³⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c, p. 339.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 77-78.

³⁹¹ LESNIAK, Andrzej. “Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman”. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017, p. 307.

[...] a “estrutura epistemológica do campo “história da arte” – aparentemente tão longe de questões sociais mais inflamadas – só podia se pensar em relação aos levantes históricos do século XX: se nossa maneira de olhar a arte hoje depende em grande parte do trabalho magistral de Erwin Panofsky, é preciso então compreender que ela depende de um pensador que foi exilado pelo nazismo e que emigrou para o mundo anglo-saxão com tudo aquilo que isso comporta de rompimentos e de renúncias (a começar pela renúncia à língua materna)...

Se é preciso agora voltar desde as adaptações e repressões panofskianas até as intuições mais geniais – e mais psicóticas – de Aby Warburg, é preciso compreender este, perturbando nossos modelos de temporalidade e escavando a memória inconsciente das imagens, acabou por inventar uma disciplina nova, a iconologia política, tal como vemos operar nos seus estudos de 1918-1920 sobre as gravuras de propaganda da época de Lutero ou nos últimos painéis de seu atlas Mnemosyne consagrados à Concordata de 1929, à teocracia pontifical e ao anti-semitismo. Os melhores discípulos alemães de Warburg, em Hamburgo ou em outras partes, deram toda sua importância a uma análise política das imagens: penso notadamente em Martin Warnke, em Horst Bredekamp, em Michael Diers, em Charlotte Schoell-Glass, em Gerhard Wolf ou, diferentemente, em Sigfried Weigel.³⁹²

A exposição *Levantes* evidencia como as imagens estão no cerne da política, na medida em que a “configuração do campo político” é definida por um “regime de visibilidade”³⁹³, isto é, por aquilo que é permitido à percepção e que pode circular (e aí reside a potência da circulação dos livros, ou, ainda, do projeto de Cildo Meireles, enquanto levantes) mas também, e sobretudo, por aquilo que é submetido a uma zona de invisibilidade e/ou indizibilidade (como ocorre, por exemplo, com as imagens da Shoah, mas também no “*pan*” da pintura; com a experiência aurática; ou, ainda, na iconologia dos intervalos warburgiana).

Nesse sentido proposto por Didi-Huberman, o “levante” torna-se também um gesto de crítica; um gesto que precede e condiciona a existência da crítica, como se, para que ela emergisse, tudo devesse “ser jogado”, ou “levantado” pelos ares³⁹⁴; gesto que revela as relações entre imagem, política e história. Sendo esses “espaços de crise”, os levantes, enquanto imagens, tomam posição e pensam a política na medida em que permitem, por um processo de montagem, desmontagem e remontagem,

³⁹² POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; ZAOUI, Pierre. “S’inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Huberman”. In *Vacarme*, n. 37, 2006, pp. 17-18. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-4.htm>>. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>. Acesso em 4 de dez. de 2022.

³⁹³ Cf. SAFATLE, Vladimir. Palestra *Medo, esperança, desamparo: por uma política dos afetos*. Palestra proferida na Reitoria da Universidade Federal ad Bahia (UFBA), no dia 02 de mai. de 2016. Disponível em <https://ufba.br/ufba_em_pauta/safatle-em-pol%C3%ADtica-entrar-em-confronta%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-desconstruir-circuitos-de-afetos>. Acesso em 4 de dez. de 2022.

³⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, p. 254, tradução nossa.

“desinstrumentalizar o visual”³⁹⁵. As imagens deixam de ser objetos para se tornar “atos”, que permitem “confrontações no campo de batalha da cultura. Elas não são só ideias meramente ilustradas: elas produzem ideias ou produzem efeitos críticos de ideias”.³⁹⁶

³⁹⁵ LESNIAK, Andrzej. “Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman”. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017, p. 309, tradução nossa.

³⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, p. 260, tradução nossa.

Considerações finais

Wiegel³⁹⁷ recorda que, no ensaio *Museu Valéry Proust*, de 1953, Theodor Adorno comenta a degradação da relação do observador com os objetos de arte, apontando como a conservação destes objetos em museus se devia “mais por motivos históricos que por necessidade do presente”.³⁹⁸ O problema do museu, colocado por Adorno também como “um problema da arte”³⁹⁹, parece ser enfrentado por Didi-Huberman na medida em que sua obra renova o olhar sobre a disciplina da história da arte e sobre as imagens, visando restaurar a potência destes objetos em conferir uma outra legibilidade à história. Com suas curadorias, Didi-Huberman parece também reiterar o alargamento do campo da história da arte ao da antropologia, combatendo a hierarquia entre a dita alta arte e as imagens do cotidiano; entre obras de arte originais e fac-símiles ou reproduções; e entre linguagens, colocando lado a lado modalidades de expressão diversas, como a fotografia, a pintura, o desenho, mas também a literatura, o cinema, entre outras.

Essa renovação do olhar repousa sobre um arcabouço teórico imensamente amplo, do qual destacamos três referências fundamentais que reafirmam sua afinidade à literatura germânica. Para Didi-Huberman, as obras de Freud, Benjamin e Warburg confrontam os limites metodológicos e epistemológicos que pautam as condições de visibilidade da imagem, permitindo colocar em questão as *práticas* e *escolhas* filosóficas que sustentam a história da arte enquanto disciplina científica autônoma. Vimos que a análise visual do autor está muito além da mera descrição iconográfica de uma imagem ou obra de arte, não se limitando à sua descrição “correta”, ao mesmo tempo em que questiona a posição ocupada pela imagem em relação à palavra, ao discurso historiográfico e ao olhar do especialista.

Nesse sentido, apresentamos neste trabalho como Didi-Huberman se apropria de algumas noções oriundas dessas três grandes referências em sua obra, buscando evidenciar, no último tópico, como sua curadoria se constitui também como produção teórica e não como mera consequência ou extensão “material” dela. Longe de pretender

³⁹⁷ WEIGEL, Sigrid. “The Readability of Images (and) of History: Laudatio on the Occasion of the Awarding of the Adorno Prize (2015) to Georges Didi-Huberman”. Translated by Michiel Rys and Jan Vanvelk. In *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (p. v). Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, p. 43.

³⁹⁸ ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173.

³⁹⁹ WEIGEL, Sigrid. Op. Cit. p. 43, tradução nossa.

dar conta exaustivamente das centenas de obras da exposição, ou das outras inúmeras referências teóricas de Didi-Huberman, buscamos perceber, a partir de um pequeno recorte, como as imagens não apenas figuram, mas são disparadoras do pensamento e de suas análises. Embora recuse a qualificação, o que observamos é que o trabalho do autor se aproxima de um fazer artístico, levando adiante uma nova forma de pensar indissociável das imagens: uma forma visual de conhecimento.

Nesse percurso, Didi-Huberman defende uma ligação fundamental e indissociável entre o pensamento conceitual e as imagens, visando compreender a “crítica como um gesto”, isto é, o pensamento crítico como “um paradigma antropológico e um processo antes de se tornar um paradigma conceitual”.⁴⁰⁰ Valendo-se da primeira prancha de *Mnemosyne*, em que se encontram objetos de adivinhação a partir da anatomia das vísceras de animais, Didi-Huberman afirma encontrar no trabalho de Warburg uma “alegoria da crítica”, no sentido de sugerir que o pensamento crítico deve ser compreendido “como algo a mais do que uma atividade”, isto é, como “uma *Pathosformel*, uma formulação do páthos do pensamento em si”.⁴⁰¹ Este páthos, para Didi-Huberman, constitui uma modalidade ativa do pensamento, aquela que é “capaz de provocar o dissenso ao perfurar a autoevidência do mundo”⁴⁰², tal como as *pathosformeln*, estes gestos e símbolos que sobrevivem no tempo, retornando de maneira sintomática, mas também, de maneira mais ampla, no Atlas *Mnemosyne* em que a interposição de imagens rompe a linearidade cronológica da história positivista. Para Didi-Huberman, nessa espécie de continuidade, ou processo dialético, entre o páthos e a crítica, subjaz ainda uma operação implícita: o próprio levante, ou melhor, o levante como gesto. Nesse sentido, podemos aqui estender esta alegoria da crítica também à sua própria investigação do gesto levante como *pathosformel*.

Não podemos deixar de destacar como a temporalidade é uma questão central na obra de Didi-Huberman, pautando as condições de visibilidade da imagem. Suas análises sempre implicam as seguintes perguntas: “Como ver o tempo? Como o tempo se torna sensível?”⁴⁰³, lembrando a todo momento que o ato de ver pressupõe sempre uma dimensão temporal: uma imagem nunca está puramente no presente, mas sempre

⁴⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017, p. 254, tradução nossa.

⁴⁰¹ Ibid., tradução nossa.

⁴⁰² Ibid., tradução nossa.

⁴⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Libres yeux de l’histoire” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 18, tradução nossa.

em relação com o passado e o futuro. A ação de ver é o desdobramento da “própria experiência do tempo”, pois *ver* demanda uma quantidade de tempo de nós.⁴⁰⁴ Este tempo está apartado da cronologia, assim como são os tempos de elaboração psíquica, na psicanálise; da imagem dialética, na filosofia da história de Benjamin; ou ainda, das sobrevivências, na teoria de Warburg. Pode-se ainda dizer que a ação de ver é uma experiência espaço-temporal: não se pode apreender o visível sem “uma certa percepção da duração, da memória, do desejo”⁴⁰⁵, ou seja, sem uma certa apreensão das temporalidades de uma imagem, nem das posições estabelecidas entre observador e objeto: ao *tomar posição*, muda-se tanto “a constituição daquele que olha” quanto “a natureza daquilo que é visto”.⁴⁰⁶ Trata-se, portanto, de repensar a historiografia, a história da arte e seu objeto de estudo, a partir de articulações com questões psicanalíticas, filosóficas, antropológicas e poéticas.

Como vimos, tal reflexão só é possível a partir de uma posição dialética. Nessa perspectiva, a potência das imagens comporta sempre uma perda e um ganho epistemológico. “Paradoxo da experiência”: por um lado, perde-se o tom de certeza conferido pela disciplina científica que examina “cirurgicamente” seu objeto de estudo. Por outro, ganha-se em termos de duração e das relações inauditas que surgem ao montarmos as imagens ao lado de outras, em que podemos observar suas transmissões, seus movimentos de emergência e submersão na longa duração do tempo histórico. Como afirma poeticamente o autor, para ver é preciso abrir os olhos, mas também fechá-los: “O olho sempre aberto, sempre em vigília – fantasma de Argos -, torna-se seco. Um olho seco veria porventura tudo, o tempo todo. Mas veria mal. Para ver bem são-nos necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas”.⁴⁰⁷

As imagens em Didi-Huberman parecem, portanto, estar sempre nessa zona limítrofe entre visibilidade e obscuridade, proximidade e distanciamento, legibilidade e figurabilidade, entre o sensível e inteligível, em que nem sempre a imagem é definida por ou coincide com aquilo que é visto, visível ou legível. As análises apresentadas nesta pesquisa buscaram demonstrar como Didi-Huberman não recusa essas polaridades, mas as considera dialeticamente, observando como elas operam

⁴⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Libres yeux de l’histoire” In PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. Revue Littéraire Mensuelle Europe. Paris, n. 1069, maio de 2018, p. 18, tradução nossa.

⁴⁰⁵ Ibid., tradução nossa.

⁴⁰⁶ Ibid., tradução nossa.

⁴⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016a, p. 131.

singularmente na materialidade de cada imagem. Este limite em que as imagens habitam é justamente onde reside, paradoxalmente, o seu “poder” e sua “fragilidade”. Pois, “por um lado, elas são inadequáveis à generalidade do conceito, já que são sempre *singulares*: localizadas, incompletas [...]. Por outro, são universalmente *abertas*: nunca inteiramente fechadas, nunca completas”, o que permite aproximar esta ideia de imagem à própria maneira como Adorno pensa a escrita, no texto *O ensaio como forma*⁴⁰⁸, isto é, também como “forma fragmentária”.⁴⁰⁹

O *ensaio*, tanto no sentido comum da palavra, em que se procede de modo experimental, observando se algo “funciona ou fracassa”, testando e recomeçando “a tentativa a cada vez”, quanto “no sentido *epistemo-crítico*” de Adorno,⁴¹⁰ adquire, “o papel de *leitmotiv*”⁴¹¹ na teoria das imagens de Didi-Huberman:

O ensaio é considerado aqui como essa “forma aberta” – nem teleologicamente fechada, nem estritamente indutiva, nem estritamente dedutiva – que aceita apresentar um material contingente ou fragmentário em que a legibilidade prevalece sobre a exatidão; logo, ele “abole o conceito tradicional de método” ao buscar “nas transições [seu] conteúdo de verdade”; gênero anacrônico por excelência, ele associa as técnicas antigas da exegese aos horizontes políticos modernos da crítica; ele não tem medo das “sobreinterpretações” uma vez que se interessa somente por objetos sobredeterminados; revela-se indissocialmente “realista” e “sonhador”, buscando nessa dupla perspectiva, captar a “verdadeira complexidade” das coisas humanas; razão pela qual a sua potência teórica é incomparável, “devorando as teorias que lhe são próximas” e se mostrando, às vezes, “mais dialético do que a [própria] dialética”.⁴¹²

O ensaio tal como foi acima caracterizado pode ser estendido aos textos de Freud – segundo Didi-Huberman - do mesmo modo que o estendemos – com segurança - aos textos de Benjamin e Warburg (senão ao próprio Atlas Mnemosyne). Esse “teor epistemo-crítico” do ensaio torna-se praticamente sinônimo da noção de montagem, fio-condutor do pensamento teórico e visual de Didi-Huberman, não se definindo por uma redistribuição aleatória de seus elementos, mas a um movimento dialético de “transgressão”, “desobstrução”, ou ainda “deslocamento” de lugares comuns, e de uma

⁴⁰⁸ ADORNO, Theodor W. “Ensaio como forma”. In *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 15-45.

⁴⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, p. 260, tradução nossa.

⁴¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 288.

⁴¹¹ Cf. WIEGEL, Sigrid. “The readability of images (and) of history. Laudatio on the occasion of the awarding of the adorno prize (2015) to Georges Didi-Huberman” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020, p. 42, tradução nossa.

⁴¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a, p. 289.

tomada de posição “estratégica”, “pois dialética e montagem são indissociáveis nessa desconstrução do historicismo”⁴¹³. Como operação de crítica, a montagem introduz na disciplina uma “descontinuidade”⁴¹⁴, produzindo uma abertura do saber sem restituir uma nova exclusividade de sentido. Se não é possível falar em *uma* imagem, apenas em *imagens*, uma vez que uma imagem se posiciona sempre em relação a outras, a imagem em Didi-Huberman é concebida sempre como uma montagem teórico-visual, cuja sobredeterminação temporal que a constitui impõe a necessidade de revisão epistemológica da história da arte.

A obra de Didi-Huberman vai assim delineando um novo regime de legibilidade das imagens e da história, evidenciando seu caráter crítico e político, que exige um esforço contínuo de revisão das ferramentas teóricas de análise. Subvertendo a lógica da representação e do discurso historiográfico, Didi-Huberman demonstra que as “imagens, também, são capazes de criticar o mundo. Mas, para fazê-lo, deve-se tomar tantos riscos e precauções com elas como com as palavras”⁴¹⁵.

⁴¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a, p. 120.

⁴¹⁴ Cf. LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020, p. 165, tradução nossa.

⁴¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017, p. 261, tradução nossa.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-185.

ADORNO, Theodor W. “Ensaio como forma”. In *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 15-45.

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução e ensaio André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad. Reinaldo Guarany. 6a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; v. 1). Trad. Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas; v.3) Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Organização e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BOIS, Yve-Alain. “Para perceber Newman” In _____. *A pintura como modelo*. Trad. Fernando Santos; revisão da tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Taís Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BURUCÚA, José Emilio. *Repercussões de Aby Warburg na América Latina*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 2, n. 21, dez. 2012. Disponível em <<http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=21&id=97>>.

CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

DAMISCH, Hubert. *Uma mulher, portanto*. Traduzido do inglês por Luiz Carlos Oliveira Júnior. Revisão técnica de Sônia Salzstein, mediante o cotejo com a versão original em francês. São Paulo: Revista ARS, v. 16, n. 32, 2018, pp. 59-72. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.144714>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. Balzac, Honoré. *A Obra-Prima Desconhecida*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes da EBA/UFMG, 2(4), 206-219, 2012b. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos em armas*. El ojo de la historia, 6. Trad. Mariel Manrique e Hernán Marturet. Cantabria: Sangrila, 2016b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Critical Image/Imaging Critique”. Translated by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, pp. 249-261. Disponível em < <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/40/2/249/4107410?redirectedFrom=fulltext>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Org. Georges Didi-Huberman. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2021.

FABBRINI, Ricardo N. “Muralha de pintura: Frenhofer e Bergotte”. In SILVIA, Cintia V. et al. (Org.). *Estética em Perspectiva*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, pp. 166-184.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 5a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916 – 1917)*. Trad. Sergio Tellaroli; revisão da trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos / seguido de O homem da areia / E.T.A. Hoffmann*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

HATT, Michael; KLONK, Charlotte. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester University Press, 2017.

HUCHET, Stéphane. “Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da arte”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

IANNINI, G.; TAVARES, P.H. “Freud e o infamiliar” In FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos / seguido de O homem da areia / E.T.A. Hoffmann*. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARCÍA, Luis Ignacio. “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes.” In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017, pp. 93-117.

GLASER, Bruce; LIPPARD Lucy R. (ed.). “Questions to Stella and Judd”. In *Minimal Art: A Critical Anthology*. Edited by Gregory Battcock. University of California Press, 1995.

GUERRIN, Michel. *Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie*. Le Monde online, 19 jan., 2001. Disponível em <https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/19/entre-memoire-et-histoire-des-camps-le-role-de-la-photographie_4156492_1819218.html>.

LA MAISON FRANÇAISE OF NEW YORK UNIVERSITY, *Machines à écrire: Georges Didi-Huberman In conversation with Laure Adler*. Youtube, 20 de outubro de 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C4IXbT8e9Ug>> .

LATSIS, Dimitrios. “The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet.” In *Journal of Art Historiography*, Department of Art History: University of Birmingham, n. 13, dez. 2015. Disponível em <<https://arthistoriography.wordpress.com/2015/12/01/number-13-december-2015/>>.

LORAUX, Nicole. “A tragédia grega e o humano”. In NOVAES, Adauto [Org.]. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 17- 34.

LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

LESNIAK, Andrzej. “Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman”. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017, pp. 305-318. Disponível em <<https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/40/2/305/4107411>>

LYOTARD, Jean François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MICHAUD, Philippe-Allain. “Prólogo” In _____. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MICHAUD, Philippe-Allain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro; prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PALHARES, Taisa. “Bild e Abbild: algumas considerações sobre técnica e imagem em Walter Benjamin.” In *Revista Artefilosofia*, n. 26, julho de 2019, p. 256 – 267. Disponível em <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/1952/3033>>.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIC, M. et al. *Georges Didi-Huberman*. *Revue Littéraire Mensuelle Europe*. Paris, n. 1069, maio de 2018.

RAMPLEY, Matthew. “Archives of memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Atlas Mnemosyne”. In COLLES, Alex (Ed.) *The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999, pp. 94-117.

RAMPLEY, Matthew. “Introduction” In RAMPLEY, M. et al. (Eds.). *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Brill: Leiden, 2012.

RAMPLEY, Matthew. *Benjamin's Warburg: On the Influence of Walter Benjamin on Aby Warburg*. Palestra proferida em conferência do Instituto Warburg. Youtube, junho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bA8WYy2QJPY>>.

RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como Política*. Trad. Augustin de Tugny. In *Revista Devires*. Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-36, jul/dez 2010.

RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: *História, verdade e tempo*. Organização de Marlon Salomon. Chapecó, SC: Argos, 2011.

SAMAIN, Etienne. “A(s) Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte.” In *Revista Poiésis*, n. 17, jul. 2011, p. 29 – 51. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032/15733>>.

WARBURG, A. et al. *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

WARBURG, A., FRANKFORT, H., & WEDEPOHL, C. “Manet and Italian Antiquity”. In *Bruniana & Campanelliana*, 20(2), 2014, pp. 455–476. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24339078>>.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Org. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.