

# Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar

*From emotion to tears: notes on Georges Didi-Huberman and the political and epistemological turn of his gaze*

*De la emoción a las lágrimas: apuntes sobre Georges Didi-Huberman y el giro político y epistemológico de su mirada*

Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho

Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9814-1626>

## RESUMO:

O artigo abordará a viragem política e epistemológica na obra de Georges Didi-Huberman, sondando o modo como esse autor, a partir da publicação original de *Imagens apesar de tudo*, reconfigurou o seu itinerário epistemológico à luz das imagens dos povos e de sua dimensão política e histórica. Partindo de obras das décadas de 1980 e 1990, será mostrado como conceitos-chave tais como “montagem”, “sobrevivência” e “sintoma” foram *arrancados* da história da arte e reelaborados para a história política dos povos através da série *O olho da história*. O ensaio também refletirá o modo como Didi-Huberman, nos últimos anos, tem buscado pensar o vínculo entre as formas de vida dos povos e suas emoções irrompidas através das imagens.

---

LESSA FILHO, Ricardo Fernando Ferreira. **Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi-Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40705>>

212

**Palavras-chave:** Didi-Huberman. Emoção. Olho da história. Imagens. Lágrimas.

ABSTRACT:

This article will address the political and epistemological turn in the work of Georges Didi-Huberman, probing how this author from the original publication of *Images in spite of all* reconfigured his epistemological itinerary through of the images of peoples and of their political and historical dimension. Starting with works from the 1980s and 1990s, it'll be shown how key concepts such as “montage”, “survival” and “symptom” were *taken* from the history of art and reworked into the political history of peoples through the series *The eye of history*. The essay will also reflect on the way in which Didi-Huberman, in recent years, has sought to think about the link between people's forms of life and their emotions erupted through images.

**Keywords:** Didi-Huberman. Emotion. Eye of History. Images. Tears.

RESUMEN:

El artículo abordará el giro político y epistemológico en la obra de Georges Didi-Huberman, sondeando como este autor, a partir de la publicación original de *Imágenes pese a todo* reconfiguró su itinerario epistemológico a través de las imágenes de los pueblos y su dimensión política e histórica. A partir de obras de las décadas de 1980 y 1990, se mostrará como conceptos clave como “montaje”, “supervivencia” y “síntoma” fueron *arrancados* de la historia del arte y reelaborados en la historia política de los pueblos a través de la serie *El ojo de la historia*. El ensayo también reflejará la forma en que Didi-Huberman, en los últimos años, ha buscado pensar el vínculo entre los modos de vida de los pueblos y sus emociones estalladas a través de imágenes.

**Palabras clave:** Didi-Huberman. Emoción. Ojo de la historia. Imágenes. Lagrimas.

Recebido em: 05/08/2022

Aprovado em: 14/11/2022

## Introdução

As lágrimas podem ser um instrumento de análise histórica? Como elas, então, podem servir de fonte visual para uma interpretação tanto histórica quanto política e antropológica? E, mais ainda, podem atuar como um *conhecimento visual* capaz de evidenciar os processos que ocorrem na construção das representações coletivas? Como pode uma secreção que cobre a superfície ocular de um indivíduo tornar-se uma expressão figurativa das emoções coletivas? Que tipo de emoção é essa e como pode induzir *os povos* a tomar posição? Empurrando-os, aliás, para uma insurreição, para uma revolta armada? Georges Didi-Huberman tenta dar, filosófica e politicamente, substância às lágrimas humanas no momento em que busca constituir uma legibilidade histórica à luz dessas questões no sexto e último tomo dedicado à série *O olho da história*, intitulado, justamente, *Povos em lágrimas, povos em armas*<sup>1</sup>.

Essa é a última etapa de um caminho que se abre, também terminologicamente, para um novo itinerário de pesquisa ligado às sublevações (*soulèvements*), cujas articulações iconográficas são exploradas pelo autor graças à exposição realizada no museu *Jeu de Paume*, em Paris, entre outubro de 2016 e janeiro de 2017, e ao catálogo relacionado que foi publicado em alguns países. A consequência dessa pesquisa foi a série, também publicada pela editora francesa Minuit, com o subtítulo evocativo *Ce qui nous soulève* (Isso que nos

subleva), e que conta, no momento em que escrevo estas páginas (julho de 2022), com dois tomos já publicados na França e ainda inéditos em língua portuguesa: *Désirer, désobéir* (2019) e *Imaginer, recommencer* (2021).

Para compreender plenamente essa passagem e apreender o papel de junção conceitual representado por *Povos em lágrimas, povos em armas*, vale a pena examinar a parábola hermenêutica que a ela conduz. O objeto da investigação é a relação entre as imagens e a legibilidade da história segundo aquele “ponto de viragem político e epistemológico” representado por *Imagens apesar de tudo* (2012a) e fecundamente posto em tensão em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011). Nessas viragens, em que a dimensão política e histórica converge profundamente com a dimensão epistemológica, Didi-Huberman *arranca e desloca* a fundamental concepção warburgiana de “sobrevivência” (*Nachleben*) da história da arte para a *história dos povos*, das imagens precárias, minúsculas, *devastadas* (DIDI-HUBERMAN, 2012a, 2020), naquilo conduzido ao que se acostumou denominar de *política da sobrevivência*. Didi-Huberman parte da hipótese de Aby Warburg, claro, daí a importância do papel das imagens para o nosso conhecimento histórico, conquanto estejamos cientes de que, “Diante de uma imagem, não devemos apenas nos perguntar qual história ela documenta e qual história é contemporânea, mas também de qual memória se sedimenta e de onde retorna.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62, tradução nossa).

Além disso, na extensa e admirável obra dedicada ao próprio Warburg, *A imagem sobrevivente* (2013), o autor já havia tido a oportunidade de trazer à tona a dupla vetorialidade da imagem na direção do sintoma e do *pathos*, expressão de uma estrutura temporal complexa que mina o modelo linear-progressivo da ancestralidade judaico-cristã em favor de um modelo dialético, de entrelaçamento nodal, em que os tempos se sobrepõem, cruzam-se, contaminam-se por meio de sobrevivências, reminiscências, anacronismos, segundo uma filosofia do tempo e da história que encontra seus antecedentes em Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche, os quais eram também referências fundamentais para Warburg. Contra

a “consonância eucrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 19) da história da arte legitimada, Didi-Huberman propõe o trabalho dos conflitos temporais, em que as camadas das temporalidades se desdobram graças à migratoriedade das imagens a partir de um movimento de reconfiguração e reminiscência, fazendo com que se abra um campo figurativo no qual a imagem se torna uma visibilidade ancorada, fundamentalmente, em sua intrínseca legibilidade, ofertando-nos um conhecimento não apenas visual, mas também histórico.

### **Entre o sintoma e a montagem: sismografias, constelações da história das imagens**

Georges Didi-Huberman extrai das lições de Burckhardt o horizonte de trabalho dentro do qual o pensamento deve se mover: “Nosso ponto de partida, o único centro permanente e ao menos possível para nós: o homem que sofre, que anseia e age, o homem que sempre foi e sempre será. Portanto, nossa consideração da história será, em certa medida, *patológica*.” (BURCKHARDT, 1979, p. 17, tradução nossa). E como relembra Giorgio Agamben (2015, p. 111-131), de forma semelhante a Burckhardt, Aby Warburg foca sua “ciência sem nome” nas fórmulas do *pathos* ou *Pathosformeln*, ou seja, naquelas imagens cujas formas e gestualidades corporais expressam e possuem, de modo original, um conteúdo patológico que irrompe sensível e tenazmente à superfície do mundo.

O trabalho sobre manifestações figurativas e violência sintomática de corpos históricos desenvolvido em *A invenção da histeria* (2015c), o primeiro livro escrito por Didi-Huberman e lançado na França em 1982, quando ele tinha apenas 29 anos<sup>2</sup>, destaca a uma só vez a irrupção de uma visibilidade como também um olhar heurístico aos fenômenos convulsivos, além da “ferocidade mimética” como base de uma dimensão epidêmica centrada no *pathos* e no sintoma da imagem. É a *própria imagem que se torna doença e infecção*, portanto sintoma que pode ser transmitido por uma espécie de contágio “da imaginação”, que revela

a matriz fortemente antropológica da imagem e que, desde o início, resplandece com tenacidade no trabalho de Didi-Huberman. Naturalmente, há instâncias psicanalíticas que orientam a leitura de nosso autor: Freud e Lacan em primeiro lugar, mas mediados por Pierre Fédida, cuja afetuosa dívida de gratidão aparece em *Gestes d'air et de pierre* (2005).

A história sintomática e a dinâmica da memória são consubstanciais à imagem anacrônica, sobrevivente à imagem-tempo, aos modos elaborados por Gilles Deleuze, seja pelo “movimento aberrante” (LAPOUJADE, 2015), seja pela montagem, e explicitamente reelaborada por Didi-Huberman em termos de sintoma. A história deve ser compreendida, diz-nos Didi-Huberman, como história dos anacronismos, das aparições sintomáticas, cuja constituição se dá pelas multiplicidades de entrelaçamentos que tecem a memória, o objeto latente, crucial da história, visto que sempre precisamos lidar com um passado impuro, corporificado e reconfigurado temporalmente.

Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 41).

Assim, ao lado das formas genealógicas (Nietzsche) e arqueológicas (Foucault) de conhecimento histórico, estão, para Didi-Huberman, as sintomáticas, cuja polirritmia – e polissemia – é marcada pelo duplo movimento da imagem e da memória: a aparição de uma abertura e de um fechamento, pela diástole e sístole, construções teóricas que não deixam de ser, à sua própria luz, uma espécie de *diferença e repetição*. De tal modo,

[...] não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento da *psyché* que implique o sintoma e o inconsciente, isto é, uma *crítica da representação*. Do mesmo modo, não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do tempo que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma crítica da

história como submissão unilateral ao tempo cronológico. Críticas que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 50).

Segundo Didi-Huberman, na França, a tradição da psicologia histórica desenvolvida sobretudo por Jean-Pierre Vernant teve uma influência fundamental na “*Nouvelle histoire*” ligada aos “*Annales*”, caracterizada, porém, pelo desconhecimento (e desinteresse) da psicanálise e, conseqüentemente, pela pouquíssima importância dada ao trabalho do inconsciente na história. Uma exceção, porém, é a obra de Michel de Certeau, que constitui, por sua *história centrífuga*, isto é, por sua excentricidade, por seus deslocamentos fundamentais do “eixo histórico”, uma estimulante contrapartida às posições oficiais dos historiadores da época, devido ao seu latente interesse na relação entre história e psicanálise, em particular no que diz respeito ao “lugar do outro” – onde, aliás, tal posição deve ser entendida à luz do inconsciente – e às diversas possibilidades de enunciação histórica desse lugar. Segundo Michel de Certeau (1982, p. 90), a prática da história se orienta em três direções interligadas:

O breve exame da sua prática parece permitir uma particularização de três aspectos conexos da história: a mutação do “sentido” ou do “real” na produção de *desvios significativos*; a posição do particular como *limite do pensável*; a composição de um lugar que instaura no presente a *figuração ambivalente do passado e do futuro*.

O panorama histórico configura-se, assim, como uma *figuração ambivalente*, constituído por vestígios e fissuras, por oscilações entre passado e futuro, por alteridades soterradas e identidades impossíveis de definir univocamente, numa palavra, como o saber do outro, do ausente que transborda do arquivo por sua inscrição no tempo – e que faz dele mesmo “uma testemunha” (FARGE, 2009, p. 11). A convergência com o pensamento de Didi-Huberman parece evidente, ainda que o interesse deste se concentre na potência da memória das formas de vida que se materializa, à luz de Warburg, nas emoções e nos gestos (de sobrevivência, de sublevação, do *apesar de tudo*). O sintoma também assume conotações ainda mais complexas na estela do pensamento de Georges Bataille, autor caro

a Didi-Huberman, cujas trações marcam toda a sua obra como um fio condutor e encontram um ponto de síntese no extenso e irregular volume dedicado ao pensador da *experiência interior* (DIDI-HUBERMAN, 2015a). O sintoma torna-se uma espécie de erotização do heterogêneo, de contato contrastante, em que formas antitéticas se condensam sem estabilizar, em um movimento metamórfico e contínuo da própria imagem. É o informe que anuncia a possibilidade de transgressão da forma, com um paciente trabalho de subversão em que se produzem desperdícios, resíduos, excessos, por meio de processos de desarticulação que seguem a tendência dialética hegeliana de tese-antítese-síntese, mas apreendida por Didi-Huberman segundo o movimento, em Bataille, da forma-antiforma-sintoma.

Basicamente, é uma imagem do sintoma, entendido à luz da psicanálise em uma perspectiva crítica e não clínica, como o próprio autor define:

Quanto ao meu uso da psicanálise – direi muito rapidamente – é um uso crítico e não clínico. Um dos conceitos mais importantes do meu trabalho é o de *sintoma*, mas isso não quer dizer que procuro o que causa ou produz esse sintoma, não procuro o *sintoma de* nem digo que a sociedade é antes esquizofrênica, ou melhor, histórica. O que eu realmente procuro, e é nisso que meu uso da psicanálise se baseia, são os próprios sintomas. (ROMERO; DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19, tradução nossa).

Nesta singular perspectiva das relações entre as temporalidades de onde uma imagem *porta seu testemunho*, há, contudo, o deslocamento, as migrações fundamentais que as tornam visualmente manifestas por meio de sobreposições e exasperações, em um processo contínuo de sobrevivência através do tempo. Rupturas e dessemelhanças, intensidades e tensões são apenas alguns dos efeitos de sentido dessa *imagem sintomática* que transborda em quase toda a obra da década de 1990 de Didi-Huberman. Esse sintoma que está intimamente ligado ao seu não saber totalizante – à sua lacuna crucial –, como indicava Lacan. Como sabemos, Lacan passou a inventar o termo *sinthoma* para se referir a essa misteriosa interface entre sublimação e sintoma, a fim de reconhecer os males – dificuldade

ou infelicidade – dos psicanalistas diante da questão da arte: “Mas não fiz mais do que tocar nisso”, escreve ele, “em vista do meu embaraço no que diz respeito à arte – um elemento no qual Freud não se banhou sem contratempos” (LACAN, 1977, p. ix, tradução nossa).

De tal modo, o sintoma é o que não funciona e que *aparece* como uma máscara que encobre algo, mas que, ainda sim, permite ao sujeito uma conexão, um entrelaçamento singular do imaginário, do simbólico e do real; e que, para Didi-Huberman, converteu-se numa economia sintomática, tornando-se a base de uma história a contrapelo, interrogada justamente a partir das falhas, das fissuras que se tornam visíveis nas imagens por meio de dilacerações e dissonâncias produzidas por justaposições dialéticas graças às quais, por meio de contatos e rupturas, as imagens se abrem, irrompem à superfície, portanto, *emergem à luz*.

Essa abertura da imagem que é percebida também como dilaceração é mais uma vez inspirada em Bataille, em particular a imagem do jovem chinês torturado proposta em *As Lágrimas de Eros*, diante da qual, segundo Didi-Huberman, estamos na presença da “imagem do corte, mas também de uma imagem como corte e como ferida, uma imagem sem nome do que toca, abre e liberta”, isto é, na própria dimensão dilaceradora em que olhar se percebe confrontado, pois essas imagens são “feridas de morte sem esperança de ressurreição” (*blesse à mort sans espoir de résurrection*) (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 329, tradução nossa). Evidentemente, essa imagem aberta deve ser compreendida em sua dimensão dilaceradora: imagens que se abrem e se fecham como corpos, despertando fundamentalmente uma experiência sensível, uma *emoção*. Essa tensão já abre a *dimensão política da imagem*. O que Didi-Huberman denomina como “experiência de abertura”, a preocupação do contato entre a imagem e o real, é nada mais, no final, do que uma adesão à dimensão política das imagens, pelo menos à sua dimensão histórica: seu papel como testemunho, mesmo como instrumento, na grande violência política do mundo.

Daí a investigação sobre a carne que se torna imagem, sobre a razão pela qual surge o conceito de *encarnação* (DIDI-HUBERMAN, 2007a) – centro das atenções que gravita em torno da capacidade de conversão do corpo que, graças à possibilidade de ser afetado pelo sintoma, se oferece ao olhar do espectador, abre-se para ele, como que *aceitando a dilaceração intrínseca* desse contato, dessa estrutura háptica: “a abertura na imagem é um fato de estrutura, um elemento de carga, um princípio de animação – o que chamei de motivo (*motif*) – e não um simples tema a ser tratado iconograficamente ou tipologicamente” (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 32, tradução nossa).

A abertura é uma alteração real, “um fato de estrutura que dá atenção à estrutura” (DIDI-HUBERMAN, 2007b, p. 32, tradução nossa). Como? Simplesmente porque a abertura espacial da imagem é, ao mesmo tempo, uma abertura temporal que traz consigo sobrevivências e repetições, reminiscências e dessemelhanças. Esse gesto de abrir a imagem é um gesto de *escavar a memória inconsciente das imagens*, o que Warburg já tinha exercido ao perturbar nossos modelos de temporalidade e “inventando uma nova disciplina”, escreve Didi-Huberman (2006, p. 18), a “iconologia política”, como visto no trabalho em seus estudos de 1918-1920 sobre gravuras de propaganda no tempo de Lutero, ou nas últimas placas de seu *Atlas Mnemosyne* dedicado ao Concordat de 1929, a teocracia pontifícia e antissemiotismo.

Abrir é *revelar*. É o ato de afastar o que até então nos impedia de ver – membrana ou película – e de ordenar, apresentar a coisa agora “aberta” numa relação espacial que liga um interior e um exterior, o espaço obtuso (ou *punctum*) que continha a imagem confinada e o espaço óbvio (ou *studium*) da comunidade espectadora, se quisermos nos aproximarmos de Roland Barthes; aproximação, inclusive, que Didi-Huberman realiza em *Povos em lágrimas, povos em armas* através do segundo capítulo do livro e quase sempre com um olhar crítico e contundente em relação à perspectiva solipsista de Barthes diante das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 78-172).<sup>3</sup>

A abertura da imagem, onde o dessemelhante e o dissonante se manifestam, se faz por justaposições dialéticas; poderíamos dizer também por formas de montagem que constituem a condição de abertura. Paradigmaticamente, Warburg com o *Atlas Mnemosyne*, Bataille com a revista *Documents*, Sergei Eisenstein com a montagem das atrações cinematográficas e Benjamin com o trabalho das *Passagens* mostraram outras possibilidades de organizar o pensamento. De tal modo, a montagem na obra de Didi-Huberman – e ancorada profundamente no invólucro metodológico dos quatro autores supracitados – põe em constante tensionamento imagens heterogêneas, compostas de elementos observáveis, mas também de intervalos e lacunas que nunca a tornam finita, acabada, gerenciável, já que a montagem, ao fazer uso de arquivos, das imagens e dos mais diversos documentos fundamentalmente, será cheia de interstícios e interrupções. A partir dessa noção de “montagem”, contudo, é possível construir uma interpretação histórica em que se cruzam sobrevivências e anacronismos, ritmos heterogêneos e tempos disjuntivos:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012c, p. 212).

Esses procedimentos dialéticos (os exercícios de montagem, as irrupções da memória) permitem a Didi-Huberman mostrar o caráter sempre mediado da imagem, portadora de relações temporais complexas e capaz de atuar, ao mesmo tempo, como sintoma e forma de conhecimento. Para enquadrar efetivamente sua obra, porém, é preciso levar em consideração a última grande obra composta por Walter Benjamin. A construção do conhecimento crítico sobre as imagens requer não apenas uma “iconologia dos intervalos” (tal como Warburg propôs), mas também montagens de ritmos heterogêneos da história dos quais as

imagens são sintomas, sobrevivências. No entanto, uma precaução é necessária: trabalhar a história “a contrapelo”, ou seja, “no sentido contrário” da história oficial, positivista, linear. A questão é complexa, também porque Benjamin, em carta a um amigo datada em 9 de dezembro de 1923, escreve: “Qual é a relação das obras de arte com a vida histórica? [...] Tenho a certeza de que não existe história da arte [...]” (BENJAMIN, 1996, p. 388, tradução nossa).

Então, qual é o conceito de “história” que Georges Didi-Huberman extrai de Benjamin? Não só aquilo que sustenta as *Teses sobre o conceito de história* e o projeto articulado que a elas conduz, mas também sua *declinação* na história da arte, que é o tipo de historicidade que tem como objeto artefatos estéticos ou, mais precisamente, as imagens. Então, dizer que não há história da arte significa que ela existe apenas na forma de “história das próprias obras [...] ou à história da forma, para a qual as obras de arte oferecem apenas exemplos, de certa forma modelos” (BENJAMIN, 1996, p. 389, tradução nossa). Para Benjamin, é necessária uma nova história da arte como a história das obras que abandona a linearidade da explicação baseada em ligações, na simples “concatenação da busca do acontecimento de influências temporais”, pois só assim apreenderemos as “conexões entre diferentes obras de arte que são atemporais, mas não carecem de relevância histórica” (BENJAMIN, 1996, p. 389, tradução nossa).

O que Benjamin compreende com uma profundidade crítica admirável é a necessidade de uma abordagem que seja capaz de apreender a historicidade específica das obras de arte por meio do desdobramento de conexões atemporais (*zeitlos*), típicas de uma história “específica” do mundo e não abstrata. De tal modo, para Benjamin, as obras de arte devem fazer com que exerçamos um ato interpretativo intensivo e, inclusive, *exaustivo* em relação ao mundo – daí, por exemplo, a potência sismográfica que o autor das *Passagens* era capaz de elaborar das catástrofes em curso.

No entanto, as conexões atemporais não remetem a um essencialismo da arte que rejeita toda temporalidade. As conexões atemporais constituem a temporalidade específica de uma história das imagens que evita a armadilha da narrativa causalista teleológica e da teoria do progresso, bem como a oposição à arte do passado em vista de uma absolutização indevida das formas de arte contemporâneas. Trata-se, portanto, de uma história que aborda os vestígios, os “tempos perdidos”, os anacronismos, os contrarritmos, as latências, pois

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Como, então, apreender essa *imagem reminescente* sem enrijecê-la e transformá-la em mero modelo abstrato? E qual é o momento de perigo que a faz reluzir? Este é o *Jetztzeit*, essa espécie de contingência em que o presente pode ser radicalizado, e o passado, resgatado. *Jetztzeit* como *sobrevivência* em que o tempo fossilizado faz resplandecer a temporalidade do outrora no agora. Mas também uma origem, como nos diz Benjamin a partir da premissa gnosiológica do drama barroco alemão:

O termo origem não designa o devir daquilo que se origina, e sim algo que emerge do devir e da extinção. A origem se localiza no fluxo do devir como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

Isso significa a sua própria *incapturabilidade*, pois seu lampejo é o de um vórtice *sempre em devir*. De fato, para Benjamin, este devir revelaria, contudo, uma espécie de profecia vinculada à história da arte – das imagens:

A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada tempo possui a sua própria nova, porém inerdável, possibilidade de interpretar as profecias que a

arte de épocas passadas fizera justamente acerca dele. É a tarefa mais importante da história da arte decifrar, nas grandes obras do passado, as profecias em vigência na época de sua concepção. (BENJAMIN, 2018, p. 138).

Os efeitos anacrônicos de uma época sobre outra são o verdadeiro objeto da história da arte e das imagens, segundo um movimento temporal que se afasta do presente e de sua atualidade em direção ao passado para apreender a “constelação” de referências ao futuro profeticamente presente nela; um campo de possibilidades elusivas que, no entanto, sobrevivem no que agora pode ser chamado de *presente reminescente* no qual é possível começar a trabalhar através das temporalidades emergidas em nossa atualidade. Como? Através da reconstrução das bifurcações e colisões entre a história “anterior” e a “posterior”, considerando o passado como um *fato da memória* a ser lembrado por meio de vestígios e sintomas, acontecimentos e anacronismos, em que as superfícies e temporalidades outrora ultrapassadas, obsoletas, recusam-se à desapareição, reaparecendo, contudo, dentro de uma constelação sempre em movimento, na qual os materiais, as reminiscências se organizam tenazmente a partir, como bem diz Benjamin, dos encontros e dos choques, dos relampejos e das reaparições, abrindo e expondo a legibilidade histórica das imagens.

O que distingue as imagens (*Bilder*) das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. [...] Pois o índice histórico das imagens não somente diz a que tempo determinado pertencem, diz sobretudo que somente em um tempo determinado alcançam legibilidade (*Lesbarkeit*). E, certamente, este “alcançar legível” constitui um ponto crítico determinado do movimento (*kritischer Punkt der Bewegung*) em seu interior. Todo presente está determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*). Nele, a verdade está carregada de tempo até explodir [...]. Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado, senão que a imagem é aquilo onde o que foi se une como um relâmpago ao agora em uma constelação. [...] Pois enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do que foi com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida (*das gelesene Bild*), ou seja, a

imagem no agora da cognoscibilidade, leva no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*des kritischen, gefährlichen Moments*), que subjaz a toda leitura (*Lesen*). (BENJAMIN, 2004, p. 465, tradução nossa).

Irrompidas, as temporalidades são assim postas em contato, dialetizando suas rupturas, seus vestígios; e as latências desse *encontro* acabam por produzir um embate no qual o presente, esse “agora de uma determinada cognoscibilidade”, une-se ao outrora. É, portanto, uma relação dialética que se corporifica na imagem, na qual se condensam os conflitos das temporalidades. Assim, a história é estilhaçada em imagens, e esses estilhaços, por sua natureza mesma de corte, de dilaceração, acabam por romper toda a linearidade histórica.

De tal modo, é através da imagem dialética que a história é desmontada e remontada. Se, por um lado, ela produz uma intermitência, um salto, ela imediatamente volta a entrar na própria temporalidade desse intervalo, revelando uma operação de remontagem do que foi desmontado, dando forma a um verdadeiro *método de trabalho*. Nesta remontagem, obtém-se um efeito de “desvio” do pensamento de seus caminhos ordinários, determinando uma condição suspensa ou extática que talvez pudesse ser assimilada à *atenção flutuante* que Freud (1980, p. 150), em texto escrito em 1912, recomendava aos analistas em formação, ou, todavia, as potências rizomáticas de Deleuze e Guattari (1995).

## **O salto para O olho da história**

A partir dessa constelação, os elementos cruciais que atravessam a obra de Georges Didi-Huberman, sobretudo os trabalhos das décadas de 1980 e 1990, são o sintoma e a montagem. Entretanto, o sentir sismográfico da história aparece como uma pedra de toque na obra do autor, como que para perceber os “momentos de perigo” postulados por Walter Benjamin e *montados* por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, ou como o próprio Didi-

Huberman desenvolveria anos depois no belo livro sobre *La rabbia*, de Pier Paolo Pasolini (portanto, um livro escrito *entre* os intervalos dos tomos da série *O olho da história*): que essa constelação, de fato, este *método de trabalho* onde o sentir sismográfico também faz parte, ajudaria na própria exigência, na tenacidade circunspecta para olhar a irrupção da imagem na superfície visível, onde os instantes de perigo – os desastres – poderiam ser revelados, talvez mesmo, antecipados, pressentidos.

Os desastres mais visíveis – os mais óbvios, os mais estudados, os mais consensuais –, os desastres aos quais recorreremos espontaneamente para significar o que é um desastre, esses são os desastres que foram, os desastres do passado, aqueles que outros, antes de nós, não sabiam ou não queriam ver chegar, aqueles que outros não sabiam como prevenir. Nós os reconhecemos mais facilmente porque não somos – ou não somos mais – responsáveis por eles hoje. [...] Por que é tão difícil ver chegar e até mesmo ver o movimento do perigo, a catástrofe fervendo, o grisu que se acumula? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 6-7, tradução nossa).

Esse *método de trabalho* cria conexões e configurações dinâmicas cujas circunspecções, os detalhes, articulam uma espécie de morfogênese da imagem como uma forma dotada de intensidade e latência. Mas esse método de trabalho é dialético, evidentemente: a própria visibilidade torna-se ao mesmo tempo um ato de conhecimento, porque implica uma dimensão de abertura e de perda. Porque todo conhecimento pressupõe um limite, uma falta, por isso a imagem deve surgir a todo momento onde uma lacuna da linguagem – da palavra – se instala, para nos dar a ver um vestígio que nos ajude a *descobrir e a imaginar* algo de uma história, de um acontecimento.

Ora, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada ato de memória, ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 43).

É então com todo esse debruçamento sobre o sintoma e a montagem através de uma obra que atravessa duas décadas (1980 e 1990), fortemente destinada a destrinchar as dinâmicas e as sobrevivências das imagens da história da arte, que Georges Didi-Huberman iniciará a confecção epistemológica, mas também política, estética e, inclusive, antropológica, de sua pesquisa mais importante, aos nossos olhos, a partir da segunda metade da década de 2000: a série *O olho da história*. Na verdade, e como já comentamos, a viragem epistemológica e política que alcançará os seis livros vinculados a essa série se inicia, fundamentalmente, em 2004, com toda a polêmica em torno de *Imagens apesar de tudo*, que porta em um de seus capítulos o título “No próprio olho da história” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 49-60). Nesse livro de importância incontestável, o autor observou:

Todos os mestres da montagem – Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille – atribuíram uma posição central, nas suas reflexões críticas sobre a imagem, ao poder político e à imagética de propaganda. Mas, recusando a imagética na imagem, fizeram com que as *semelhanças* se dissolvessem, tornando impossíveis as assimilações; *dilaceraram* as semelhanças aos produzi-las; tornaram possível pensar as *diferenças* criando relações entre as coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 192-193).

Há, então, toda a *carga* teórica precedente de exatos vinte livros lançados antes de *Imagens apesar de tudo*. Mas o mais marcante, o mais definidor e desafiador nesse livro é a própria viragem intrínseca de sua constituição: um historiador da arte, já renomado nos círculos da disciplina em esfera internacional, decide-se pelo debruçamento ante imagens tão frágeis e precárias, devastadas mas sobreviventes, como as quatro fotografias tiradas por Alex Errera de dentro do Crematório V de Auschwitz-Birkenau no verão europeu de 1944. O “espaço da imagem” é, aí, inevitavelmente *um espaço de sofrimento*. E indo além, em *Imagens apesar de tudo*, poderíamos encontrar já em seu seio epistemológico e político os vestígios do itinerário que Georges Didi-Huberman seguiria em *O olho da história*. Vejamos: as quatro fotografias de Alberto Errera não poderiam ser, por exemplo, gestos de *imagens que tomam posição*? Não seriam elas também *remontagens do tempo sofrido*? E, ao mesmo tempo,

nessas imagens tão pobres, às vezes visual e figurativamente indiscerníveis, não *aparecem* (testemunham) os *povos expostos e figurantes* tanto quanto os *povos em lágrimas* e em seu mais profundo desespero?

Esse é o itinerário que o autor começará a constituir, como explica inequivocamente nas linhas derradeiras de *Imagens apesar de tudo*:

A questão das imagens está no âmago desta grande agitação do tempo, deste nosso “mal-estar na cultura”. Seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são sobreviventes. Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstração), nos ajude a *abrir* o presente do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 229).

Mas como? Em primeiro lugar, através da investigação das condições fotográficas de visibilidade da história do século XX. Para abrir o seminário, que posteriormente se tornaria o primeiro tomo da série *O olho da história*, intitulado *Quando as imagens tomam posição* (2017), há a leitura da história pelo prisma oferecido por Bertolt Brecht, sobretudo através do *Diário de Trabalho e ABC da guerra*. No espaço de tempo de 1933 a 1955, Brecht, no exílio, realiza uma operação de montagem de materiais visuais heterogêneos relativos à Segunda Guerra Mundial que corta, cola, monta e comenta. Na verdade, funciona desmontando materiais preexistentes e reagrupando-os segundo uma lógica interpretativa que visa dar uma legibilidade alternativa aos acontecimentos históricos, trazendo à tona, poética e dialeticamente, os resíduos, os aspectos não claramente percebidos, as relações transversais e oblíquas: os elementos sintomáticos de toda aquela atualidade. Dessa forma, Brecht cria colisões visuais que explodem o amálgama histórico, político e estético que caracterizavam aquela iconografia.

De tal modo, a montagem brechtiana não esconde a dinâmica anacrônica de sua constituição, o que faz com que Didi-Huberman traga à tona a inevitável *tomada de posição* das imagens, reconhecendo nelas a intrínseca legibilidade emergida através da montagem, ou seja, essa *relação* inevitavelmente conflituosa entre as imagens elegidas por Brecht e os

epigramas, realizados pelo próprio dramaturgo, inscritos nelas. Daí a escolha de *O olho da história*, semelhante ao olho do furacão, como muitas vezes Didi-Huberman gosta de lembrar, que arrasta consigo imagens que tomam posição enquanto escondem os múltiplos níveis conotativos que as caracterizam. Essa é a tarefa crítica do trabalho de pensamento sobre as imagens que, desde o primeiro tomo, orientar-se-á na busca de uma *política da imaginação* que norteará os outros cinco livros da série.<sup>4</sup>

O prolongamento da investigação sobre a figuração do irrepresentável iniciada em *Imagens apesar de tudo* (2012a) é retomado em *Remontagens do tempo sofrido* (2018b), o segundo tomo da série *O olho da história*. Foca mais uma vez em imagens de um campo da morte nazista, mas através do filme rodado em 1945 por Samuel Fuller no campo de Falkenau e na tentativa, depois de quarenta anos das filmagens *in loco*, de criar uma nova montagem a partir das imagens de arquivo e do próprio testemunho de Fuller quatro décadas mais tarde. Um outro foco de trabalho nesse livro é a montagem crítica de documentos e imagens atestando a violência política feita por Harun Farocki. Em ambos os casos, é a *restituição da história através de imagens* que está no centro do trabalho, prolongada com um estudo aprofundado sobre a fotografia de Agustí Centelles no campo de Bram em 1939 e sobre a obra de Christian Boltanski. A questão, contudo, tem a ver com a saturação da memória e com a necessidade de dar conta da complexidade dos eventos históricos ligados a Shoah, *tornado legíveis* graças aos inúmeros fósseis do tempo que atravessaram e sobreviveram a esse evento.

A montagem através das imagens se configura então como uma restituição histórica do que aparece como inimaginável e irrepresentável ao *atravessar* a testemunha que, com sua escrita ou voz, com sua fotografia ou filmagem, tenta figurar o acontecimento em sua temporalidade mais profunda, que é a temporalidade da prova e de sua própria sobrevivência. É

então que o livro que materializa a grande viragem epistemológica e política de Didi-Huberman uma vez mais *assombra* notavelmente todo o terreno de *Remontagens do tempo sofrido* e da série que ele compõe.

Para saber é preciso imaginar (*pour savoir il faut s'imaginer*). Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. [...] Estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis, pois foram arrancados a um mundo que os tinha por impossíveis. (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 15).

Já o terceiro tomo, *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018a), difere dos demais na forma de lidar com a dimensão histórica e política. Didi-Huberman utiliza o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como dispositivo metodológico capaz de trazer à tona um determinado “espaço de pensamento” (*Denkraum*) no qual se manifesta a rede de relações visuais e conceituais que constitui uma verdadeira arqueologia do conhecimento visual por meio de uma “organização do pensamento”, em que as lâminas dispostas dialeticamente marcam a emergência de uma nova e original dimensão psíquica e histórica da memória das imagens.

O atlas torna-se assim um modo exploratório privilegiado porque, entre rupturas e intervalos, a colisão de imagens produz uma nova visibilidade da tragédia da cultura, da explosão sismográfica do desastre, a que, aliás, responde o projeto *Mnemosyne* de Warburg, na tentativa de realizar um trabalho reminiscente e de dar sentido ao trauma da Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, Didi-Huberman quer *revelar* uma legibilidade histórica das imagens, remontando-as em seu próprio método de trabalho à luz dos desastres contemporâneos que podem ser legíveis através dos rastros, dos sintomas. Esse terceiro livro, portanto, mergulha no encontro entre o estético e o ético das imagens e do próprio gesto de montá-las e reimaginá-las apesar de tudo.

Já em *Sobrevivência dos vagalumes*, um livro extrínseco à série *O olho da história*, mas sem dúvida possuidor de seu fio epistemológico e político, e escrito, justamente, no *intervalo* entre os tomos da série, o tema foi construído graças ao pensamento de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben. Tratava-se de destacar o desastre na representação dos povos causado pela desfiguração e degradação produzida pela representação midiática. Mas a lição de Pasolini – embora negativa – seria a de que “A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). De tal modo, é preciso então buscar os vaga-lumes sobreviventes, que são uma metáfora da “humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite”, porque,

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Como fazê-los reaparecer, então? Como agarrar a sua sobrevivência? Não fazer desaparecer os vaga-lumes significa não fazer desaparecer os seres humanos. E este é precisamente o tema do quarto tomo de *O olho da história: Peuples exposés, peuples figurants* (2012b). Este é um trabalho ligado à questão da visibilidade e aparência política dos povos, especialmente aqueles expostos ao perigo da desapareição. Seguindo Hannah Arendt (2005), Didi-Huberman destaca como os povos são uma multiplicidade feita de inúmeras singularidades<sup>5</sup>, uma densa rede de diferenças que formam comunidades justamente a partir do espaço criado entre seres humanos, dando vida à política e, conseqüentemente, à dignidade das formas de vida. É justamente esse intervalo que o autor tenta questionar, segundo a lógica warburguiana da iconologia dos intervalos, que visa fazer resplandecer as sobrevivências daqueles povos ameaçados à desapareição.

Porque esses são os espaços intersticiais e intermitentes em que os povos resistem e inventam formas de sobrevivência, projetando no futuro a possibilidade de um *porvir em desvio* que não siga a lógica perversa da dupla devastação<sup>6</sup> inerente a toda exposição, mesmo que para isso seja urgente *inventar* “uma poética dos povos” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 146, tradução nossa). A comunidade dos povos é representada através do *pathos* que anima a individualidade de cada corpo dos “figurantes”, o que o autor, poética e antropologicamente, denominará *parcelas de humanidade*. Daqui parte uma busca por povos perdidos, devastados através da manifestação de seu *Pathosformeln*, os gestos que sobrevivem no tempo apesar de tudo. Essa obra é de primordial importância para compreender a gênese da última etapa dedicada ao sexto e último livro da série *O olho da história: Povos em lágrimas, povos em armas* (2017). Encontramos, de fato, em *Peuples exposés, peuples figurants* uma extensa elaboração do conceito de “povo” que já resplandecera em *Sobrevivência dos vagalumes*, que, por sua vez, apresentou um capítulo expressamente intitulado “Povos”.

No entanto, há um interlúdio composto pelo quinto livro, *Passés cités par JLG* (2015d), dedicado, como as três letras abreviadas no título mostram, a Jean-Luc Godard. Georges Didi-Huberman questiona o cinema godardiano e sua forma de fazer a história com as imagens, especialmente através de três das mais admiráveis montagens de arquivo do cineasta franco-suíço: *Histoire(s) du cinéma* (1988), *The Old place* (1998) e *Notre Musique* (2004). O ponto central é a análise da montagem que permite ao diretor construir um discurso sobre a história por meio de imagens de arquivo, artísticas, excertos de filmes e de textos. Trata-se de uma operação semelhante à proposta no primeiro livro dedicado a Brecht. Mas diametralmente distinto, justamente, pela imagem em movimento do cinema como meio de reconfiguração de intervalos de tempo heterogêneos e residuais. Didi-Huberman analisa com notável acuidade o método de enunciação proposto pelo diretor, mas, ao mesmo tempo, a postura do enunciador, a postura precisa que é determinada em cada filme, como numa espécie de

tribunal do qual ele se torna como que um legislador supremo. É um tribunal – um *espaço de juízo* – do olhar que deve dar conta de imagens desmontadas, descontextualizadas e finalmente remontadas através de uma montagem “poética” para “confundir”, diz-nos Didi-Huberman, a história e trazer à tona as variações de intensidade, os contrastes, portanto, as próprias reminiscências do tempo que as imagens e os documentos fazem *emergir à luz*.

É precisamente porque essa *tensão visual* produz diferentes linhas de fuga, desvios do olhar, áreas de máxima turbulência da representação, que traz à tona subjetividades ameaçadas ou divergentes. Dessa forma, os nós epistemológicos que unem o quinto e o quarto livros são religados, lançando as bases para a última etapa, aquela voltada ao olhar lastimoso da história das imagens.

## **Sentir a emoção das lágrimas e da história**

*Povos em lágrimas, povos em armas* apresenta-se, portanto, como o fechamento do itinerário epistemológico e político de *O olho da história*, em sua perspectiva voltada à expressão da emoção coletiva dos povos marginalizados e silenciados pela história. Uma vez mais a estrela de Walter Benjamin salta aos olhos quando este, em suas *Teses sobre o conceito de história*, escreveu: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome.” (BENJAMIN, 2000, p. 495, tradução nossa).

Uma emoção que se *expressa através das lágrimas*, que expõe o desamparo e a fragilidade dos povos, mas que, contudo, exige visibilidade, porque esses povos são o que sobreviveu da própria humanidade devastada. Se as pessoas têm um rosto, as lágrimas somente podem fluir desse rosto, que de certa maneira elas constituem. Lágrimas particulares, claro, mas que logo se tornam compartilhadas. O choro, propõe Didi-Huberman, pode sim cons-

tituir-se como um acontecimento coletivo e impulsionar à ação, à insurreição. As lágrimas, portanto, como uma manifestação da impotência diante de um acontecimento, se tornam visíveis e se transformam em potência: expressiva, estética, política. É todo o corpo social dos povos que, profundamente *comovido*, chora, move-se e age apesar de tudo. A passagem à ação, obviamente, não é uma consequência necessária das lágrimas. Em todo caso, é a expressão das emoções, sua manifestação que, tornando-se pública, *partilhada*, se dirige a alguém ou a comunidades, produzindo um efeito – uma comoção – sobre ele, sobre elas.

Didi-Huberman então sonda o poder das lágrimas através do prisma das imagens. O cerne desse livro é a análise detalhada de um evento trágico. A sublevação da embarcação Potemkin como um sintoma da conturbada situação histórica soviética de 1905, lida através da reconstrução dialética oferecida por Eisenstein em *O encouraçado Potemkin*: um trabalho cinematográfico explicitamente encomendado pelo partido comunista para comemorar os acontecimentos de 1905, antecipando e preparando o advento da Revolução de 1917. O filme de Eisenstein oferece a oportunidade, ou, melhor, o “paradigma” de análise para dar conta de uma revolta popular, nascida na aurora do século XX: o assassinato do marinheiro Vakulinchuk após o protesto contra a carne estragada e tomada por vermes contida na sopa da tripulação. A partir daí, toda a narrativa do filme se concentrará nos motins, nos funerais e na sublevação coletiva e enraivecida que aumenta até o massacre final de Odessa, com a imagem atroz da multidão trucidada na escadaria Richelieu.

Nas palavras de Eisenstein, o desafio estético ao qual o filme responde é claro:

Onde está o abismo entre a tragédia e a relação pacífica? Dado que o sentido de ambos se resume em desencadear o conflito interno e em proporcionar, em sua solução dialética, um novo estímulo à atividade e um novo meio de criação vital às massas que acolhem tudo isso? Qual é a diferença entre o método perfeito de oratória e o método perfeito de atingir o conhecimento? O dualismo das esferas do “sentimento” e da “razão” deve encontrar um limite no novo tipo de arte. (EISENSTEIN, 1974, p. 196, tradução nossa).

Esse difícil equilíbrio de que fala o cineasta e teórico soviético está centrado no movimento dialético capaz de revelar os conflitos, fazendo com que o *pathos irrompa*. Esse é o ponto em que se detém Didi-Huberman, cuja estrutura epistemológica do *pathos* e dos seus desdobramentos acaba por moldar a exigência popular advinda da manifestação do desamparo e da impotência das lágrimas diante do cadáver do marinheiro Vakulinchuk. Ou, em outras palavras, a força das lágrimas como emoção política, capaz de orientar a ação dos povos, transformando-se em um verdadeiro chamado às armas.

Através de uma interpretação dos eventos históricos à luz das emoções, Didi-Huberman compreende como Eisenstein realiza uma transfiguração hermenêutica da história por meio de experimentos visuais, criando uma verdadeira vertigem de imagens opostas, conflitantes. Na verdade, Eisenstein opera o *pathos* em uma forma dialética, mas não a dialética de Marx (da qual o cineasta se distancia), nem a de Hegel (pois não há conciliação possível); trata-se de uma dialética heterodoxa, muito próxima daquela proposta por Bataille: uma *dialética do sintoma*, portanto, que encontra seu eixo na montagem como uma atividade de aproximação singular.

A questão não é sintetizar significados, mas criar colisões, rupturas, produzindo embates entre elementos independentes que explodem, se desfazem, liberando conteúdos latentes e residuais, novas possibilidades para compreender o que as temporalidades portam em si mesmas. Um movimento de significação é produzido por meio do que se poderia definir como uma *estética do fragmento conflitante* que se opõe à lógica unificadora da história por meio de choques, atrações, jogos dinâmicos de oposições que constituem, em termos benjaminianos, as condições intensivas do filme e que faz Eisenstein, aos olhos de Didi-Huberman, fulgurar-se como um “mestre em pedaços”, graças à sua hábil escolha de enquadramentos, campo e contracampo, produzindo cenas cuja montagem não segue uma lógica composicional, mas antes uma *lógica de intensidades, de emoções*, portanto, não linear temporal e espacialmente.

Didi-Huberman problematiza a maneira como uma emoção *advém* e se transforma, tornando-se histórica e política. O livro também possui uma análise contundente da obra de Roland Barthes e sua rejeição à expressão do *pathos*, especialmente em relação à postura excessivamente crítica de Barthes em relação a Eisenstein em um texto de 1970 intitulado *Le troisième sens*. O filósofo e historiador da arte francês, radiografando a “teoria da fotografia” de Barthes (ou seja, de *Mitologias* até *Diário de luto*, passando por textos menores e, claro, dedicando-se com circunspeção à obra-prima barthesiana: *A câmara clara*), apreende a relação de Barthes com a imagem a partir de uma perspectiva solipsista e binária, daí a questão, sempre duplamente estrutural, na qual Barthes escreve sobre a imagem: ou *studium* (outrora, o *óbvio*), ou *punctum* (outrora, o *obtusos*). É esse binarismo, ou melhor, essa *oscilação* que Didi-Huberman critica no autor de *Diário de luto*, percebendo em tal método oscilante a incapacidade de Barthes em comover-se diante de uma fotografia. As linhas derradeiras do extenso capítulo dedicado a Barthes terminam desta maneira:

[Barthes] Não quis escrever senão o singular de sua experiência, não avançou absolutamente, apesar de seu “desejo de ontologia”, ao que teria concernido à comunidade dos humanos, à “humanidade das lágrimas” enquanto humanidade de sua “partilha”. [...] A obra de Roland Barthes é considerável e indispensável, sem dúvida alguma; mas faltou-lhe, se não uma ética baseada em compreender os estados de emoção do outro, ao menos uma antropologia, quero dizer aqui, uma escritura da emoção no ponto onde o comovido está fora do eu, fora de si, fora de mim, nesse momento verdadeiramente fundamental onde as emoções fazem explorar as fronteiras de mim mesmo, onde as palavras atravessam o território do ego e onde as imagens quebram as barreiras do eu. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 172, tradução nossa).

No centro desse tomo que encerra a série *O olho da história*, estão as pessoas e a *legibilidade das emoções* como “inscrições da história, cristais de legibilidade (*Lesbarkeit*)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 414, tradução nossa), exigindo que percebamos as maneiras de fazer com que as imagens e as emoções *resplandeçam*. Mas como? Tornando os povos representáveis, fulgurando-os em suas próprias figurações, fazendo-os sair da invisibilidade

social e histórica, trazendo à luz as repressões por eles sofridas. Precisamente porque a história não é contada apenas por meio de uma série de ações humanas, mas também por toda a constelação de paixões e emoções vividas pelos povos.

## **Considerações finais: regressar às lágrimas, às emoções**

Então é necessário retornar ao elemento de água que *abre a emoção fundamental* das últimas obras de Georges Didi-Huberman: se em *Povos em lágrimas, povos em armas* há essas lágrimas dos povos que *inundam* o itinerário epistemológico, político e histórico do livro, uma obra ainda mais recente do autor vai expor outras lágrimas, mais íntimas, para falar da *própria emoção* que o olhar para si, em um momento de profunda tristeza, é capaz de despertar, diante do *próprio reflexo*, algo como a *lição de um novo olhar*:

Lembro-me – foi há muito tempo – que um dia, quando estava chorando muito, encontrei meu rosto no espelho. Algo então se rompeu, algo apareceu: minha existência se dispersou (*éparses*), dividiu-se. Descobri, ao me ver chorando, uma nova percepção: provavelmente partiu de mim e da minha dor na época, mas repentinamente abriu uma dimensão muito maior, impessoal e interessante. Um outro lugar bem aqui. Tornou-se, em um único momento e provavelmente para o resto da minha vida, a *lição de um novo olhar*. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 5-6, tradução nossa).

Esse livro (talvez o mais pessoal de toda carreira de Didi-Huberman) é *Éparses*, uma obra na qual justamente o autor retornará tanto às lágrimas dos povos quanto às imagens imersas na terra humilhada e dominada pelos nazistas: como em *Imagens apesar de tudo*, em que foram as quatro fotografias tiradas por Alex Errera no Crematório V de Auschwitz-Birkenau e enterradas no solo que constituíram a razão (emocional e intelectual, histórica e epistemológica, política e antropológica) fundamental para que a obra existisse, o que importará em *Éparses* também serão os *materiais arqueológicos* lidos, desta vez, tanto na condição de gestos de resistência como de lágrimas expectoradas e resplandecentes

através da escrita impregnada nos papéis amarelados, mofados e *guardados* dentro da terra em grandes latas de leite pela *Oyneg Shabes*<sup>7</sup>, comunidade de resistentes da qual o historiador polonês Emanuel Ringelblum foi o grande líder – ela teve o seu ponto final (seu momento de absoluta devastação) no gueto de Varsóvia, entre abril e maio de 1943.

É comovente o modo como Didi-Huberman abre seu próprio mundo – seu espaço de sofrimento familiar e pessoal: os documentos de seus avós maternos mortos em Auschwitz; a menção aos seus pais, à sua irmã mais velha ou ao seu tio exilado na Argentina (embora o autor nunca escreva “meu pai”, “minha mãe”, “minha irmã” ou “meu tio”) – à luz dos arquivos dos diários de Emanuel Ringelblum primeiramente guardados em pobres latas de leite e depois enterrados na terra humilhada do gueto de Varsóvia: a dor humana é também capaz de atravessar as temporalidades da destruição e dar seu testemunho fundamental, ainda que devastado, ainda que distante no espaço e no tempo, porque essa dor é um gesto de reminiscência – uma memória ou um sintoma da crueldade do mundo –, fruto de uma origem imemorial e cuja duração escapa à toda linearidade. E se a dor aqui é a reminiscência de um sofrimento, é por isso que ela nos possui, nos assedia inevitavelmente.

E é justamente isso que Didi-Huberman em suas últimas obras faz resplandecer: que os *gestos nos sobrevivem*. Que eles são para a história humana o que os fósseis são para a história da terra. Porque eles são instrumentos da reminiscência, portanto espécie de operadores da transfiguração da história partilhada. Então é preciso ler – e sentir – aquilo que ainda não foi escrito, como se lê – e se sente – na dança ou nas estrelas algo ainda desconhecido, contudo, cintilante, *sensível*, porque entre o visceral e o sideral reside o gesto, a marca humana anterior à fórmula retórica, resistente à forma política. Georges Didi-Huberman parece, assim, nestes últimos anos, inclinar-se profunda e comoventemente sobre o gesto de chorar os nossos mortos e sobre como a potência desse gesto pode fazer das lágrimas, nossas pobres e fugidias lágrimas, a origem de uma sublevação e a lição de um novo olhar.

Talvez, na verdade, Georges Didi-Huberman não tenha feito mais do que retornar nesses últimos anos à questão primeva que ele já convocara nas primeiras linhas de seu primeiro livro, *Invenção da histeria* (2015c, p. 21), quando escrevera: “Como uma relação com a dor pode já ser projetada, por assim dizer, em nossa abordagem através das obras e das imagens? Como a dor começa a funcionar, qual pode ser sua forma, qual é a temporalidade de seu surgimento ou de sua reaparição, e isto diante e dentro de nós mesmos, do nosso olhar?”

De tal modo, se existe um retorno a tais questões, é porque ninguém pode retornar a um lugar (espacial ou epistemológico, filosófico ou afetivo) em que nunca esteve, e se retornamos é pela necessidade de reabrirmos em nosso próprio mundo algo não terminado, tal como a *emoção das imagens* – percebida nas lágrimas dos povos, na potência dos gestos, na profusão de um grito, na contorção de um corpo – que reaparece insistentemente para clamar a história e a política dos povos, de seu sofrimento.

Eis a lição que Georges Didi-Huberman nos oferta: de que a *emoção pode nos ensinar, nos sublevar* apesar de tudo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Œuvres**. III. Paris: Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Selected writings**. v. 1. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. **Reflections on history**. Londres: George Allen & Unwin LTD, 1979.
- DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. São Paulo: 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Désirer, désobéir**. Ce qui nous soulève, 1. Paris: Minuit, 2019.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Éparses**. Paris: Minuit, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestes d'air et de pierre**. Paris: Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imaginer, recommencer**. Ce qui nous soulève, 2<sup>o</sup>. Paris: Minuit, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La pintura encarnada**. Valência: Pre-textos, 2007a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. Paris: Minuit, 2015d.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. Paris: Minuit, 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos em lágrimas, pueblos em armas**. Valência: Shangrila, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 206-219, 2012c. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: UFMG, 2018b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sentir le grisou**. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006). S'inquiéter devant chaque image: Entretien avec P. Zaoui et M. Potte-Bonneville. **Vacarme**, Paris, 37, p. 4-12. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/vaca.037.0004>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. **Au-delà des étoiles**. Tomo I. Paris: U. G. Éditions, 1974.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Obras completas, ESB, v. XII.
- LACAN, Jacques. **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**. Londres: The H. Press, 1977.
- LACAN, Jacques. **As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. **Angelaki**, London, v. 23, n. 4, p. 11-18, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0969725X.2018.1497265>. Acesso em: 9 jul. 2022.

ROMERO, Pedro G.; DIDI-HUBERMAN, Georges. Un conocimiento por el montaje. **Minerva**, Madrid, n. 5, p. 17-22, 2007. Disponível em: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PÓS:

## NOTAS

---

1 Aqui é preciso comentar acerca do equívoco na opção de tradução da edição brasileira a cargo da N-1 e lançada em 2021 para o título do livro: *Povo em lágrimas, povo em armas*. Essa opção tradutória para o título não obedece nem a obra original (*Peuples en larmes, peuples en armes*), nem a própria concepção de Didi-Huberman, que majoritariamente trabalha não com uma ideia de “povo”, no singular, mas de “povos” sempre no plural: uma maneira de marcar, de inscrever, à luz das pluralidades, as singularidades dos povos expostos, violentados.

2 Para mais detalhes acerca dessa obra e da “estranheza” estilística que esse primeiro livro, décadas após a sua publicação, causa em seu autor no presente, fazendo com que ele afirme que nunca o releu e, inclusive, que sequer o leu, ver o posfácio existente na edição brasileira (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p. 395).

3 Retornaremos a esse tensionamento epistemológico adiante.

4 Aqui, para uma perspectiva crítica em relação ao *método* de trabalho didi-hubermaniano, Jacques Rancière (2018) teceu profundas discordâncias do modo como Didi-Huberman lê as imagens, sobretudo em relação às imagens montadas por Brecht.

5 Mais um motivo para a crítica à opção tradutória do título da edição brasileira como *Povo em lágrimas, povo em armas*.

6 A dupla devastação que mencionamos aqui é o que *marca* uma tensão fundamental em *Peuples exposés, peuples figurants*, inclusive é o que nomeia um dos capítulos do livro: a questão da subexposição e da sobreexposição dos povos à desapareição.

7 *Oyneg Shabes* (“Alegria do Sábado” em hebraico) foi uma equipe que trabalhava no gueto de Varsóvia coletando documentos e solicitando depoimentos e relatórios de dezenas de voluntários de todas as idades. Os materiais apresentados incluíam ensaios, diários, desenhos, cartazes de parede e outros materiais descrevendo a vida no gueto. O trabalho de coleta começou em setembro de 1939 e terminou em janeiro de 1943. Hoje, a parte descoberta da coleção, contendo cerca de 6.000 documentos (cerca de 35.000 páginas), se encontra no *Instituto Histórico Judaico* em Varsóvia.