

Uma “imagem repensada interminavelmente”: notas em torno de imagens apesar de tudo, de Georges Didi-Huberman

An “interminably rethought image”: notes on images in spite of all, by Georges Didi-Huberman

Oswaldo Fontes Filho ^a

E-mail: osvaldo.fontes@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2358-3902> 

^a Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Arte, Guarulhos, SP, Brasil

RESUMO

Este artigo tece alguns comentários em torno do modo como o historiador e filósofo Georges Didi-Huberman analisa, em seu livro *Imagens apesar de tudo*, a crítica visual das imagens da história. Assumida pelo autor como “o olho da história”, a imagem possui uma tenaz vocação para tornar visível. Contudo, admite o autor, há documentos visuais da história que só podem ser restituídos de modo lacunar. Este estudo objetiva mostrar alguns argumentos pelos quais Didi-Huberman preconiza para o historiador uma política da imaginação, sucedâneo metodológico a toda investida na legibilidade plena e absoluta de uma “imagem autêntica do passado”. Ao fazê-lo, entendemos observar algumas facetas (filosófico-antropológicas) de uma proposta de resgate historiográfico junto às intermitências e opacidades de um olhar implicado pela imagem entendida como uma interminável “necessidade lacunar”.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem; Imaginação; História.

ABSTRACT

This article discusses the means through which the historian and philosopher Georges Didi-Huberman analyses the visual criticism of the images of history in his book *Images in spite of all*. Considered by the author as “the eye of history,” image has a tenacious vocation to render visible historical opacities; however, some visual documents in history are only partially recoverable. This study presents some arguments found in Didi-Huberman that a politics of imagination to the historian, functioning as a methodological substitute for any investment in the full and absolute legibility of an “authentic image of the past.” By doing that, it seeks to observe some philosophical-anthropological facets of a historiographic proposal for approaching the intermittencies and opacities of a perspective that assumes image as an interminable “lacunar necessity.”

KEYWORDS

Image; Imagination; History.

“O saber não é feito para compreender, ele é feito para dividir”
(FOUCAULT, 1971, p. 160).

“Aparição angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar a revelação do real no que ele tem de menos penetrável, do real sem nenhuma mediação possível, do real último, do objeto essencial que já não é um objeto, mas esse qualquer coisa diante do qual todas as palavras param e todas as categorias falham, o objeto da angústia por excelência” (LACAN, 1994, p. 196).

“[...] fazer a história sair dela mesma e deixar nossas imaginações tirarem disso algumas consequências perturbadoras” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 64).

Introdução: um pensamento por tensões

Para aqueles que acompanham a vistosa produção historiográfica de Georges Didi-Huberman talvez não escape a impressão de que nele nunca se imprime um sentido categorial, de que em seu pensamento, de algum modo, se reserva uma constelação de possibilidades ou de tensões – para usar da terminologia benjaminiana, uma de suas matrizes intelectuais. De fato, se está diante de uma autoria na qual singularidades concretas – por vezes restos de imagens, “corpus erráticos de imagens apesar de tudo”, como no livro que aqui nos interessa – constituem elementos cruciais de uma exploração, de um “construir com quase nada”, nos moldes do Walter Benjamin de “Experiência e pobreza”, exploração a um tempo histórico-filosófica e literária, posto que Didi-Huberman sempre se autorizou a forma ensaística e suas construções por justaposição e transição não dedutiva nem indutiva.

De imediato, a respeito de *Imagens apesar de tudo*, pode-se afirmar ser mais um exercício de Didi-Huberman na desafiadora vivência de uma “delgada passagem”, como ele mesmo diz em outro momento, entre a “*paciência do conceito* necessária a qualquer pensamento que tente evitar a facilidade, a virtuosidade, e a *impaciência do gesto* necessária a qualquer escrita que tente evitar o fechamento, o sistema” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 33).

Embora já se pudesse avançar considerações sobre um trabalho que se quer “nos traveses” (ou seja, que se bifurca da via direta de modo a deslocar o olhar consensual),

por entre "tensões entre narração e documentação", que lhe inspira Carlo Ginzburg (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 148), talvez seja caso de partir de algum resguardo indagativo. Que interesse haveria em um livro que parece tão distante de nossas inquietações quanto às imagens, e quanto ao atual sufocamento do mundo pela "mercadoria imaginária", como admite o próprio Didi-Huberman (2020, p. 103)? Que importaria toda a iconoclastia em torno do Holocausto e sua "negatividade sublime e absoluta" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 79)? Como aprofundar assertivas do tipo a Shoah "investiu de uma ponta à outra, o nosso mundo imaginário e simbólico, os nossos sonhos e as nossas angústias, o nosso inconsciente em geral" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 95)? Enfim, o que importaria enredar-se em um "longuíssimo debate, filosófico e antropológico, acerca dos poderes da imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 116) quando vivemos a urgência de repensarmos em nossas historiografias representatividades/diversidades, assim como a concepção eurocêntrica de nossas narrativas e de nosso imaginário? Afinal, como lembrado recentemente, as pesquisas historiográficas brasileiras sobre imagens tendem a evitar "discussões teóricas hipertróficas", a fim de focar "nas orientações possíveis de trabalho com história das imagens; [...] os estudos de cultura visual brasileiros não parecem interessados na discussão filosófica das imagens em si mesmas" (DAS CHAGAS FERNANDES, 2019, p. 32 e 36), ainda que pareça inevitável, no quadro atual das políticas de produção do conhecimento, questionar a Teoria da História, como ela é praticada no Brasil, a partir do lugar epistêmico do qual ela fala (PEREIRA, 2018).

Seja como for e a despeito das ressalvas que se possa aventar, reforçemos nossas indagações com a impressão de que, em sua natureza agonística – *Imagens apesar de tudo* inscreve-se na polêmica em torno das imagens da Shoah e da estética do inimaginável –, este é um texto não isento de algum ranço sofístico, em razão de suas circularidades e ritornelos argumentativos. Não parece, pois, despropositado assumir, ainda que à guisa de hipótese de trabalho, tratar-se de uma hermenêutica (imersa numa querela) que, como toda hermenêutica, faz círculos (ou cálculos) com seus objetos, para repetir uma célebre crítica feita há anos a Didi-Huberman (MICHAUD, 1997, p. 186).

Contudo, talvez se possa ser mais indulgente com o texto de Didi-Huberman se o considerarmos a partir de sua crítica à ideia de "totalidade" e do modo como ali se articula um "apesar de tudo", uma "objeção ao tudo, como um conjunto de argumentos e de fatos apresentados apesar do *tudo* que é o inimaginável erigido em dogma" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 95).

Afinal, ao “inimaginável” e ao “irrepresentável”, ali evocados como motores de uma “maquinaria de desimaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34), não responde uma “negação da negação”, mas o apelo à faculdade política do imaginar (FELDMAN, 2016, p. 139).

As imagens como o olho da história

Imagens são centrais nessa hermenêutica por sua “astúcia” contra a “razão na história”, por seu “poder epidérmico” de se reproduzir, de se ampliar, de surgir onde o pensamento parece impossível (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 40-41 e 52). Como se sabe, Didi-Huberman assume as imagens como o *olho da história*, por sua “tenaz vocação para tornar visível” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 63). Imagens são lugares em que produzir uma *política da imaginação*, são fatores epistemo-críticos que permitem ver em ação na história o trabalho de uma escansão, de uma pulsação da “aparição”, da “deformação” e da “dissolução”. Essa é a razão de as imagens serem tratadas em *Imagens apesar de tudo* como “acontecimentos visuais”, gestualidades do olhar, com seu “peso não documental” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 60-61). Quanto ao olhar, parece incontornável assumi-lo, ele é apresentado como paixão escópica – numa análise que supõe pôr em jogo “uma certa relação – lacunar, ‘em fragmentos’, tão preciosa quanto frágil, tão evidente quanto difícil de analisar – da imagem à verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 109).

Será caso, mais adiante, de acentuar esse gesto do “pôr em jogo”. Por ora, permita-se apontar para um “olho como que desesperado pelo olhar”, e para imagens que “nos suplicam um olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 110). Ao fazê-lo, possivelmente Didi-Huberman já se coloque na chave lacaniana de uma postergação, de um “protelar” do gesto escópico (de onde sai, aliás, toda sua filosofia da visualidade). O olhar que se posterga aponta para uma dialética entre aquilo que, num dado processo, põe em jogo a obtenção do resultado e aquilo que põe em obra sua própria suspensão, seu desejo, no próprio processo (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 47). Razão porque cumpriria desde já apontar para um particular regime da verdade histórica: nenhuma imagem saberia dizer peremptoriamente o real de um evento passado, a menos que se recaia num historicismo positivista; e nenhuma verdade se pronunciaria senão como “buraco”/fissura do qual ela é arrancada. Razão porque Didi-Huberman reconhece a “natureza essencialmente lacunar das imagens; e o real como resquício, parcialidade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 90). Porque não é *toda*, a imagem se sustenta de uma decisão de reunião em torno de uma falha da

nomeação – não se pode nomear o horror nu, ainda que ele tenha a evidência da nudez. A imagem é, ao mesmo tempo, necessária como documento doravante incontornável – desde o instante em que aparece, em sua furtividade mesma, como acontecimento visual afeito às turvações (2020, p. 61) –, e ausente, visto que ela transborda o texto que a documenta, força-o a faltar para com ela e, então, a multiplicar suas tentativas de nomeá-la.

O que talvez explique o motivo de o livro ser um tanto fastidioso em seus ritornelos argumentativos é que o autor escreve o que lhe escapa, o que o incita a renovar o questionamento. *Imagens apesar de tudo* parece ser um desses textos que se põem a renovar a questão sobre o que procura. Um texto fundamentado na inquietação entre o inesgotável disparatado das aparições e o insondável das sobrevivências (com o conseqüente desastre da memória), mesmo porque é preciso a suficiência da ingenuidade para acreditar que uma leitura se faz por puro deleite intelectual. O olho inspeciona, explora, prospecta, no rastro do quê? Seria ingênuo, ainda, responder que ele o faz a fim de varrer exaustivamente o objeto pelo olhar. Ora, há no olhar a um só tempo uma segurança de plenitude e um tormento de incompletude: não se sabe, afinal, de que é feito o tecido do ver. Há algo na substância do visto que transborda a estrutura óptica, algo para mais ou para menos, que incita ainda a ver – algo cuja questão obstinada mostra suficientemente que ela escapa ao ver. Como se lê em *Atlas ou o gaio saber inquieto*, a propósito da fotografia, e sob os auspícios de Moholy-Nagy, Benjamin, Warburg, tributários da nova "ciência do olho" de fins do século XIX e começo do século XX e contribuintes de uma *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura): "Nada numa fotografia nos é 'dado' de uma vez por todas (o que, contudo, não a deslegitima). O que uma imagem fotográfica nos 'dá', ela toma e nos subtrai em outro lugar, ainda que seja de seu fora de campo" (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 218).

A imagem na época da imaginação dilacerada

Afinal, o que se mostra, o que se dá a ver num documento histórico imaginal? Algo que pertence ao olho ainda, mas do qual ele não é mais o agente, pois que ele mesmo – visível – é tomado em seu campo. Pode-se assumir: esse algo que constitui com o olho a matéria do visível é o olhar. Portanto, é inevitável apontar para o reviramento proposto por Lacan: o que procuro ver verdadeiramente (para além de todo apodítico) é o que me olha (exceção dilacerante de toda imagem exorbitante). Donde a estrutura inquieta que Didi-Huberman assume para o olhar, afeita à incompletude de toda visão. Por isso, o essencial de seu livro talvez esteja na possibilidade de aproximar essa inquietação da condição dilacerada do espectador contemporâneo. Lê-se, justamente ao

final do livro (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 258), granítico, quase como uma justificativa do que precedeu: “Vivemos a imagem na época da imaginação dilacerada”, o que permite apontar para a fecundidade de uma “consciência da perversão”. Não havendo uma essencialidade estável dos tempos, o espírito moderno na sua relação com a história mostra-se deserdado de sólida herança. O livro termina, assim, tributário, talvez mais das sobreposições de imagens e da combinação de fragmentos de diferentes origens do que dos encadeamentos regulados de imagens documentais. Portanto, no contrapé da estabilidade das relações, por acúmulo das conveniências, surge uma declaração de fé em uma consciência dilacerada, na iniciativa de certa narrativa desordenada (ao menos não transitiva), no conceito como capacidade de reunir “pensamentos que estão muito distantes uns dos outros para a consciência honesta” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 258).

Talvez se esteja autorizado a ver aqui, subentendido, o motivo do *Übersicht*, o “olhar envolvente” das diferenças e estranhezas, que Didi-Huberman em outros momentos (por exemplo, em *Atlas ou o gaio saber inquieto*) toma da psicomacia warburguiana. Esta entende a memória como um “imenso campo de conflitos onde se sucedem ambivalências, crises, latências psíquicas e explosões sintomais, silêncios do corpo e eloquências gestuais, imagens de sonho e passagens ao ato políticas” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 299). Razão porque Didi-Huberman retém, ainda, na fenomenologia caleidoscópica de *Mnemosyne*, como esse ver de modo envolvente contribui para que certas coisas ou relações “saltem aos olhos”, o que significa também “não ver, omitir algo que no *aperçu*, *salta* ou nos escapa nas profundezas do não-sabido [...], foge enquanto novo mistério, nova questão a enfrentar, novo problema a ser construído” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 282-283).

O documento visual em torno do qual se desenvolve *Imagens apesar de tudo* é de uma fecundidade heurística justamente por não ser capaz de demonstrar uma indicialidade inequívoca. Quatro fragmentos fotográficos extraídos clandestinamente de Auschwitz-Birkenau por membros do *Sonderkommando* em agosto de 1944 apresentam-se a um tempo fulgurantes e lacunares. Didi-Huberman fala dessas imagens como de imagens-ruínas, fragmentos a serem arrancados a dispositivos de ocultação e a argumentos de denegação.

Recuperados, pois, num campo expandido das visualidades, de modo a fazer valer saliências antropológicas e manifestações do *páthos*, as quatro fotografias (“quatro rolos de película arrancados do inferno”), em torno das quais gira a massa argumentativa de *Imagens apesar de tudo*, podem imigrar a (ou ser envolvidas em) outros domínios que não o “espaço comum dos encontros” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 75), contribuindo para uma necessária dramatização do saber e a certa tomada de posição na questão

da memória, em seu teor traumático, sintomal e irremissível (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 243). Nesse sentido, nossas iniciais ressalvas a *Imagens apesar de tudo talvez* comecem a arrefecer.

O surgimento da imagem terrífica

Assuma-se, agora, que o que mais interpela no livro seja o trabalho do que o historiador-filósofo chama de *imagem-dilaceramento* (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 117). Ao focalizá-la, é intento observar a “plasticidade dialética” de uma imagem que “produz seu efeito com a sua negação”. Nesse sentido, o que chama a atenção é a centralidade (se diria psíquica) assumida pela imagem terrífica, um surgimento que se produz “quando todas as palavras param e todas as categorias falham” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 119). Não há como se furtar, aqui, ao sentimento de um paradoxo: um vasto texto, algo circular, encarrega-se de analisar a “fecundidade metodológica” para a historiografia de uma imagem que trabalha com sua negação, uma imagem que, afinal, sufoca a palavra, condena-a a se manter insuficiente.

Se é o “grande quadro sem falha” que se acha “irrevogavelmente arruinado pelo disparate do devir”, na expressão que Didi-Huberman utiliza em *Atlas ou o gaio saber inquieto* para explicar a gênese de um campo epistemológico fragmentado para o historiador, então não seria sem interesse, não seria “disparatado”, por assim dizer, nos reportarmos – como o fez há alguns anos Didi-Huberman (2015) em uma conferência no Collège de France –, a Roland Barthes, quando este se ocupa da questão das imagens, mais precisamente das imagens da emoção, assim como, naturalmente, das emoções experimentadas junto às imagens. Na oportunidade, Didi-Huberman chamava a atenção para uma página de abertura de *Roland Barthes por Roland Barthes*, um texto que funciona como um negativo fotográfico do curso normal da narrativa que se seguirá.

Eis aqui para começar algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação [...]. Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário). [...] Quando a meditação (a sideração) constitui a imagem como ser destacado, quando ela a transforma em objeto de um gozo imediato, não tem mais nada a ver com a reflexão, por sonhadora que fosse, de uma identidade; ela se atormenta e se encanta com uma visão que não é de modo algum morfológica (eu nunca me pareço comigo),

mas antes orgânica [...] Eis-me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada) (BARTHES, 2003, p. 13).

A imagem faz parte da confissão mesmo do Eu (trata-se, em Barthes, de uma escrita autobiográfica). Assim, não importa ali criticar as imagens, mas reportá-las a si, como Didi-Huberman diz dever se passar com as fotos de Auschwitz: “somos constrangidos à imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 71). Cumpre se engajar na fascinação e no imaginário, portanto se engajar na ignorância que supõe a fascinação, a sideração das imagens. Ora, esse engajamento imaginário mostra-se, antes de tudo, inquietude (veraz leitmotiv da fenomenologia didi-hubermaniana). Inquietante familiaridade da imagem, com a aposta de escrever o que se vê naquilo que não se pode dizer. “Vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada)” (BARTHES, 2003, p. 13).

Essa inquietação de base de todo engajamento imaginário, sobre fundo de exploração de si, deixa-se ilustrar perfeitamente em *Imagens apesar de tudo* na evocação lacaniana do “surgimento da imagem terrífica”: revelação “desse qualquer coisa de inominável”; a “aparição angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar a revelação do real” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 118-119). “A própria imagem da deslocação, do dilaceramento essencial do sujeito” nos modos do que Georges Bataille chama a verdade como um “violento desmentido” do dogma central, a semelhança humana. Os quatro fotogramas traficados para fora de Auschwitz-Birkenau durante o Holocausto são, pois, para além de seu inegável sentido documental, “uma vertigem, um drama da imagem humana” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 65).

Nesse sentido, interessaria, talvez, e ainda em favor da descontinuidade dessa que é uma dialética em repouso, um “conflito imobilizado” como o queria Warburg, seguir as indicações de um dilaceramento no seio mesmo da operação escópica junto à figura humana (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 117, nota 93). A começar do que já se mostrava em *A Pintura Encarnada*, um dos primeiros textos de Didi-Huberman. Narrativa de uma inquietude fatal do olhar (e da consciência dilacerada) junto ao inencontrável da carne, à desfiguração dos corpos. A história literária por trás é conhecida: os embates do pintor Freinhofer com a tela para ali reportar um corpo desejado, como escrito por Balzac em *A Obra-prima desconhecida*. A questão da presença e da representação da carne, em suma. Em *Imagens apesar de tudo*, a obsessão é uma questão de grãos, de vê-los como interessantes, passíveis de serem dispostos sobre a mesa de trabalho especulativa e sobre a mesa de montagem imaginativa (2020, p. 171). Com a certeza sub-reptícia: o gesto não anima seu objeto, não o revela senão “ao apresentá-lo velado,

obscurecido, enterrado, emurado". Não o anima senão ao deitá-lo num leito de cores "fatalmente informes, ao mergulhá-lo num caos" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 136). Violência disjuntiva, talvez. Engodo do aspecto, da figura, certamente. Em Balzac, Didi-Huberman entendeu perfeitamente, tratava-se da procura pela caotização do aspecto, pela figura como estase. Onde sempre se via, em antigas seguranças, a apoteose da figuração, a carnação, vê-se, por fim, no conto balzaquiano, o inencontrável, um jogo de aparências sem objeto, uma evanescência, um jogo do quase nada e do nada, uma pura eventualidade do aparecer (*epiphasis*) e do desaparecer (*aphanisis*). Enfim, labilidade infernal, ruína do aspecto (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 138).

O que nos mostra então esse "conto filosófico" de Balzac interpretado por Didi-Huberman? A necessidade de que toda figura se assuma não como uma pontualidade transparente, mas como trama palimpséstica, como uma sobrecarga ou pletora textual na qual todo fetiche, toda figura hipostasiada, acabe por se afundar, submergir e desaparecer. Ocorre que, como evidência última, no ponto culminante de uma fulgurância visual, quando o sentido é de todo modo velado, a imaginação trabalha suas intensidades. "Duplo regime de qualquer imagem", sustenta Didi-Huberman: visível e visual, forma e informe, semelhança e dissemelhança, antropomorfismo e abstração (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 54 e 117).

É possível, ainda, e em via inversa, imaginar um trabalho, não menos intensivo, de insistência rumo ao nada: para produzir a partir de Catherine, a personagem de Balzac, o todo. É possível reduzir pouco a pouco o corpo ao puro fulgor de seu encanto, isto é, à pura evanescência de um fragmento aspectual, o pé, ou seja, quase nada. "Corpo reduzido a seu encanto, encanto reduzido a seu fetiche, fetiche reduzido a existir apenas na mais extrema precariedade do fulgor, uma passagem, uma evanescência" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 139). Por fim, o horror sagrado de uma presença cuja simplicidade é aquela da ausência, dirá Bataille de outro corpo (da *Olímpia de Manet*). Caráter devastador, enfim, de todo apagamento, que Didi-Huberman se encarrega de comentar em sua sintomatologia, sem com isso ceder à tirania do fetiche. O fragmento advindo do documento visual histórico não é necessariamente um fetiche do todo. Ele seria, antes, uma aposta, aquela de fornecer sua fecundidade historiográfica sem soçobrar na natureza antitética da fascinação, mas na consciência de que se trata da relação imaginária em seu limite; a "protensão extrema de um sujeito, de um desejo, em seu olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 141). Portanto, e uma vez mais, temos um dilaceramento, uma oscilação entre fetiche e fato, entre a consolação e o inconsolável, entre o que vela e o que dilacera ou então, e com maior consequência para o historiador dos documentos visuais, entre "o que retém a imagem na sua regra consensual (onde ninguém vê verdadeiramente) e o que exorbita a imagem para a sua exceção

dilacerante (onde cada um, de repente, se sente olhado)” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 118 e 120).

Imagens apesar de tudo expressaria, então, faça-se aqui a hipótese, um desafio fenomenológico para uma efetiva implicação no tempo histórico, um desafio de descrição dessa inquietude do *entre* e o desafio de que essa descrição assuma valor de conhecimento, apesar de tudo. Admirável desafio que não teme entrar pela porta da “estranha familiaridade” (como se viu ocorrer em Barthes), da estranheza da imagem, de toda imagem onde se encerram o indizível e o inominável, apesar de tudo, apesar do inimaginável como dogma (no caso de Auschwitz).

A imagem como sintoma histórico e o texto que a diz

Por força mesmo desse desafio, é de se perguntar se *Imagens apesar de tudo* não seria um *livro-gesto*. O gesto, aprendemos com Agamben, é algo que está para além da alternativa entre o fazer e o agir, entre um meio em vista de um fim e um fim sem meios. O gesto seria da ordem de um “terceiro gênero da ação”, seria um “movimento que tem em si mesmo o seu fim”. Assim, no gesto e pelo gesto não se produz nem se age, nele não se desvela uma relação entre fins e meios, mas se assume e se suporta o caráter medial de toda linguagem; nele e por ele é mostrado um meio. “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2008, p. 13). O gesto é, ao mesmo tempo, potência e ato. Ou melhor, o gesto seria como um ato que realiza a potência, não a esgotando, mas de alguma forma mantendo essa potência em suspenso. Nesse sentido, *Imagens apesar de tudo* seria um livro-gesto a se perguntar: como manter em suspenso a potência de uma imagem? Como exibi-la em sua própria medialidade, no seu próprio ser meio, para usar os termos de Agamben.

Também importa compreender que o gesto em chave agambeniana aponta ainda para o ato de se pôr em jogo, tanto do autor quanto do leitor, junto a um ilegível, junto ao lugar aberto do inexpresso. Lê-se, pois, em “O autor como gesto” (da coletânea *Profanações*):

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente [...] Autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Em outras palavras, estamos aqui diante do gesto de *se pôr em jogo sem reservas na linguagem* (ou na imagem), e do conseqüente gesto de exibir a própria irreducibilidade a ela (linguagem ou imagem). Por fim, ainda na chave do gesto agambeniano, diga-se que a questão em *Imagens apesar de tudo* seria da ordem de um mutismo, do mostrar-se aquilo que não pode ser dito, da palavra que se ruma para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de fala; e, assim fazendo, exibir "a própria linguagem, o próprio ser-na-linguagem como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra" (AGAMBEN, 2008, p. 14).

Compreende-se, então, como a figura do sem-reserva em *Imagens apesar de tudo* pode ser reconhecida no gesto de tomar uma imagem como "um caso extremo, uma perturbadora singularidade; um *sintoma histórico* capaz de perturbar e, portanto, de reconfigurar" a relação do historiador com seus objetos (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 87). A imagem de horror é, pois, tomada como uma "exceção teórica" capaz de modificar a opinião preexistente sobre o "inimaginável" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 92). Ela produz, ainda, o efeito de reabertura de uma questão, "nova questão não resolvida", que "revela tudo o que está em jogo, no nível teórico, numa *imagem repensada interminavelmente*" (2020, p. 94). A imagem é gesto, uma vez que o gesto é como o que põe em jogo sua própria insuficiência (e, portanto, sua inevitável repetição).

Importaria lembrar que Didi-Huberman inaugura sua série *O olho da história* por um "gesto nada simples", aquele de tomar posição; gesto de "implicar-se", de aceitar entrar, de afrontar, de ir ao coração dos tempos depositados em nossos documentos. Gesto decisivo, incisivo, perigoso, ajuíza Didi-Huberman (2017, p. 15, 16). Essa é a razão de Georges Bataille ser convocado como uma caução para um desejado "batimento dialético que agita em conjunto o véu e o seu dilaceramento" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 118). Nesse sentido, ele se mostra agente de um gesto de afronta "ao uso leniente das imagens familiares". Gesto arriscado, pois, de se implicar, de aceitar entrar na patética que então se instaura: o desconsolo, a suplicação, a violência essencial que uma imagem pode originar (2020, p. 118). Entende-se o paradigma batailliano. Bataille é aquele que se diz colérico diante de "furtivas concessões", e que não vê como interlocutores senão "homens [...] decompostos, tornados amorfos, expulsos com violência para fora de toda forma", os únicos, segundo ele, capazes de partilhar de um (então) urgente espírito político de defecção (BATAILLE, 1970a, p. 54-55). A atitude entendia ser a um tempo "intransigente" e "indefensável", aquela de incriminação das formas usuais. Uma posição que se apoiava na evidência de que os tempos eram de uso leniente de formas inofensivas, tempos de emasculação das representações do homem, de parvoíces e delírios surreais, momento em que imperavam condenáveis transposições simbólicas. Sua convicção: suplantar os interditos, "escândalo do espírito", estaria ao

alcance apenas de uma selvageria da forma, capaz de dilapidar os sentidos conformados, constrictos a suas idealidades. Razão, por fim, para o aceno a uma possibilidade de “manipular e de transformar os tristes fetiches destinados ainda a nos comover”.

Em 1995, no seminário de Didi-Huberman na École des Hautes Études, era convocada a figura desse Bataille que se insurgia contra os jogos de transposições modernos que invariavelmente recuam diante dos “horrores múltiplos que compõem o quadro da existência”. Mesmo porque Bataille encerrava a aventura da revista *Documents* (1929-1930) incriminando o “espírito moderno”, incapaz de trabalhar com a imagem do “homem inteiramente sufocado de horror” (BATAILLE, 1970b, p. 274). Eis, pois, porque Bataille surge numa querela entre intelectuais em torno da herança patética de um martírio da raça, da carne. Ele irrompe num embate onde é caso para Didi-Huberman de se defender da acusação de “fetichização religiosa da imagem”, justamente quando o objetivo é, na narrativa do horror histórico, pôr em causa o “inimaginável estético” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 80).

Repensar as imagens documentais do horror, repor em pauta o inimaginável como experiência, tarefa de Didi-Huberman, talvez não possa mesmo prescindir da figura batailliana que se posta diante do sacrifício da figura humana como se confrontado com um desmentido da imagem humana. Ao fazê-lo, ele evidencia a necessidade de superar esse “elemento pesado, fastidioso” que é o humano em suas conveniências (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 48), e de corroborar “a necessidade perturbadora de um gesto de empatia” com o estremecimento mesmo da imagem e da semelhança (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 72). É conhecida a posição de Bataille diante da imagem do supliciado chinês, executado por retalhamento e desmembramento. Cena deplorável, ocorrida em Pequim em 1906 e retida em quatro fotografias, imagens obsedantes para Bataille ao longo de sua vida. Novamente, quatro clichês fotográficos para fazer perceber, com a plena força de um violento desmentido, algumas das difíceis verdades sobre atração e repulsão experimentadas à vista da morte violenta. Nas páginas de Bataille, onde intervém a menção à figura do supliciado, há sempre uma questão ligada ao que ele chama de *experiência interior*, aquela de uma perda de si, assim como de sua consequência maior, a “deriva de tudo ao nada”, do ser ao não ser. Assim, lê-se em *Le Coupable*:

Sou assombrado pela imagem do carrasco chinês de minha fotografia, trabalhando no corte da perna da vítima na altura do joelho: a vítima ligada ao poste, os olhos convulsionados, a cabeça para trás, o esgar dos lábios que deixa ver os dentes. A lâmina entrada na carne do joelho: quem suportará que um horror tão grande expresse fielmente 'o que ele é', sua natureza posta a nu? (BATAILLE, 1973, p. 275-276).

De modo semelhante, Bataille confidencia em *L'expérience intérieure*:

[...] não podemos conceber a extrema falência de outro modo que não na paixão. É unicamente a esse preço, parece-me, que chego ao extremo do possível [...] O jovem e sedutor chinês [...], entregue ao trabalho do carrasco, eu o amava com um amor em que o instinto sádico não tomava parte; ele comunicava-me sua dor, ou melhor, o excesso da sua dor, e era o que justamente eu buscava, não para disso gozar, mas para arruinar em mim aquilo que se opõe à ruína (BATAILLE, 1986, p. 140).

O apelo pático da imagem abre a esfera em que se encerrava (se limitava) uma particularidade pessoal; "abre-a violentamente, lacera-a", assume Bataille. Didi-Huberman tem, pois, motivo para sustentar que se está aqui numa relação ferida com o mundo visível:

[...] essa visão permanece concretamente para Bataille, o lugar onde o visível é *atingido*, em todos os sentidos que essa palavra pode tomar. Num golpe como esse, o olho mesmo se sacrificará de algum modo à visão do sacrifício. E se é um grito de medo que vê ["quando digo que vejo, é um grito de medo que vê"; BATAILLE, 1970, p. 296], é preciso imaginar nesse grito a abertura extrema: ele abre, ele fende o rosto mesmo daquele que vê (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 333).

Em seu derradeiro livro, Bataille assumiu o "valor infinito de reviramento" dessas imagens cortantes de um antropomorfismo que se quer dilacerado por uma consciência culpada. Modo de perturbar pela condução da semelhança (humana, entenda-se) a paragens inquietantes (para dizer o mínimo) de um drama da forma. Quanto ao olhar, trata-se de cortar no visível e, em seguida, fazer vir a si no indistinto do dentro e do diante esse mesmo corte. Olhar seria, então, a um só tempo cortar, ser culpado e ser cortado. Extrema e paradigmática dialética entre o carrasco e a vítima.

Conclusão: uma brecha na história

Reportemo-nos agora, uma vez mais, à página de *Imagens apesar de tudo*, na qual surge a imagem terrífica, em face da qual “as teses se encontram literalmente desconcertadas”. Impõe-se, aqui, passar por mais um lugar batailliano. A verdade sempre foi entendida por Bataille como um “violento desmentido” a ser extraído de alguma condição nauseabunda: verdade extorquida, embaraçosa, vergonhosa, mesmo porque toda verdade guarda um pouco das impurezas de onde surge. É, pois, com “prazer cínico” que Bataille considera “palavras que arrastam qualquer coisa nossa até a lata de lixo” (BATAILLE, 1970c, p. 236), um modo de se contrapor à submissão habitual dos caracteres e dos costumes, às circulações acomodadas dos sentidos e sentimentos estabelecidos. Talvez haja algo disso em *Imagens apesar de tudo*, na consideração das quatro fotografias de Auschwitz-Birkenau como *imagens-dilaceramento*, veículos do inconsolável por deixarem ver o “horror nu” sem a consolação do inimaginável (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 120). Por serem turbulências na “superfície de desconhecimento” das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 123), por constituírem um “momento crítico”, perigoso, onde o *todo* se põe em jogo (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 131), elas se confrontam com a lata de lixo da história e suas impurezas narrativas, seus restos visuais (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 151).

No fim das contas, tratar-se-ia de pôr em jogo nas imagens as indeterminações e as sobredeterminações do mundo histórico como um “flagelo do imaginar”, uma “proliferação das figuras” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 179); modo de alertar para o que se pode montar/amontoar a partir de resquícios, lacunas (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 236); modo de apontar para o esvaziamento, a implosão do familiar, para a “construção de estranhezas” (2020, p. 250). Se vivemos a imagem na época da imaginação dilacerada, como sustenta Didi-Huberman, talvez nossa inicial indisposição com seu livro possa, enfim, se exorcizar, por assim dizer, à luz da acepção de imagem que ali impera: instância de certa perversão, ela movimenta a faculdade de desordenar, de “pôr as coisas de pernas para o ar”, de reunir pensamentos muito distantes uns dos outros (2020, p. 258). A imaginação, por várias vezes Didi-Huberman repetiu, é aceitação do múltiplo, não a serviço do esquema em uma fórmula de subsunção, não com o fito do esgotamento, mas da recondução constante do múltiplo. Há nisso um desafio de peso para o historiador, o de se guiar por “princípios moventes e provisórios” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 21), contra as hipóstases ou o fetiche de um sentido-todo.

O fato de Didi-Huberman ser tratado por seus pares, nos corredores da Hautes Études, como “o artista” – algo de que ele já se lamentou formalmente – permite estimar o quanto o conceito de *imaginação* ainda é confundido com aquele de *fantasia*,

apesar das injunções de Benjamin, e o quanto ainda resta de caminho para sua legitimação como operador epistemológico de uma *política da imaginação* pela qual perverter as palavras de ordem de uma doutrina historicista. E se arriscarmos cotejar *Imagens apesar de tudo* e outros textos menos implicados pela polêmica, veremos que mesmo as quatro imagens em questão, quatro documentos, quatro fiapos de imaginação, são passíveis de se inscreverem em registro ampliado – para além da mera opção entre *simulacro e documento* (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 55) –, no registro de uma "negatividade sem tréguas" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 48), capaz de arrastar as formas num jogo de dissolução, de desmontagem, de dilaceração. O que se apregoa assim é um olhar cortante, uma consciência culpada, com a conseqüente cabeça cortada do historiador, para falar indiretamente, pelos traveses bataillianos. O que se apregoa é uma "brecha na história concebida" para libertar um "efeito de real"; enfim, uma "compreensão histórica profunda do próprio 'grão' ou do 'fraseado' do acontecimento" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 144-145), para falar diretamente pela fenomenologia didi-hubermaniana. Fenomenologia, aliás, que se enxerga, em toda falsa modéstia, como um "artesanato do impossível que é arrancar qualquer aparição do esquecimento", sem para tanto pôr de lado a tremura (as nuances) das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 31).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 16 jan. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-64.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATAILLE, Georges. Le Coupable. In: BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard Paris: 1973. v. 5, p. 235-392.
- BATAILLE, Georges. **L'expérience intérieure**. Paris: Éditions Gallimard, 1986.
- BATAILLE, Georges. La valeur d'usage de D.A.F. de Sade. In: BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1970a. v. 2, p. 54-69.

BATAILLE, Georges. L'esprit moderne et le jeu de transpositions. *In*: BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1970b. v. 1, p. 271-274.

BATAILLE, Georges. Esthète. *In*: BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970c. v. 1, p. 236.

DAS CHAGAS FERNANDES, Francisco. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/ iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v27/1982-0267-anaismp-27-e08.pdf>. Acesso em: 05 maio 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-ocasiões**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura encarnada**: seguida de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac. Tradução de Oswaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Escuta e Editora FapUnifesp, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Col. O olho da história I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L' image ouverte: motifs de l' incarnation dans les arts visuels**. Paris: Gallimard, 2007. Disponível em: <https://www.findpdf.me/?p=L%27image+ouverte++Motifs+de+l%27incarnation+dans+les+arts+visuels&ln=fr>. Acesso em: 12 jan. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La question de l'indialectique. Avec Roland Barthes. **Palestra no Collège de France**, 13 novembro 2015. Disponível em <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2015-11-13-10h00.htm>. Acesso em: 16 jan. 2021.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de "Shoah" a "O filho de Saul". **ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>. Acesso em: 5 maio 2021.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la généalogie, l'histoire**. Dits et écrits: 1954-1988, II. Paris: P.U.F., 1971. p. 145-172.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire: II**. Paris: Seuil, 1994.

MICHAUD, Yves. Une herméneutique de l'absence: Didi-Huberman. *In*: MICHAUD, Yves. **La crise de l'art contemporain**. Paris: PUF, 1997. p.179-186.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 88-114, abr./jun. 2018.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

BIOGRAFIA PROFISSIONAL

Oswaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista, desenvolveu pesquisas nas áreas de Ciências da Linguagem e Filosofia da Arte na Université François Rabelais de Tours/França, bem como no Centre d' Histoire et Théorie de l' Art da École de Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Docente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, e em seu Programa de Pós-Graduação. Como pesquisador, ocupa-se de questões teórico-metodológicas colocadas à História da Arte por alguns pensadores contemporâneos da imagem tributárias, direta ou indiretamente, da Filosofia e do pensamento estético. É tradutor de Georges Didi-Huberman no Brasil.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Estrada do Caminho Velho, 333, Jardim Nova Cidade, Guarulhos, SP, CEP 07252-312, Brasil.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Nenhum conflito de interesse declarado.

APROVAÇÃO EM COMITÊ DE ÉTICA

Não se aplica.

MODALIDADE DE AVALIAÇÃO

Duplo-cega por pares.

EDITORES RESPONSÁVEIS

Flávia Varella – Editora-chefe

Matheus Henrique Faria Pereira – Editor Executivo

DIREITOS AUTORAIS

Oswaldo Fontes Filho.

LICENÇA

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



HISTÓRICO DE AVALIAÇÃO

Recebido em: 17 de fevereiro de 2021.

Alterado em: 20 de maio de 2021.

Aprovado em: 20 de maio de 2021.