

Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman

Eduardo Jorge (CAPES/UFMG/L'ENS)

Resumo:

Georges Didi-Huberman retoma, a partir de Aby Warburg, toda uma concepção de *Atlas* para ler por um viés anacrônico a questão das imagens. Assim, a proposta deste trabalho é ler uma “vizinhança” de artistas, escritores e pensadores elaborada por Didi-Huberman para constituir uma operação crítica de diante das idas e vindas das imagens. Enfim, da suas zonas de intermitência entre as noções de “detalhe” e de “montagem”, na expansões do *ethos* apolíneo no *pathos* dionisíaco.

Palavras-chave: Filosofia contemporânea, Literatura, História da Arte, Crítica das imagens.

Abstract:

Georges Didi-Huberman resumes, from Aby Warburg, a whole conception of Atlas in order to read through an anachronistic bias the image subject. Therefore, the proposition of this paper is to read a "neighborhood" of artists, writers and thinkers prepared by Didi-Huberman in order to compose a criticism operation on the comings and goings of images. Ultimately, of its intermittence zones between the notions of "detail" and of "montage", in the expansions of the Apollonian *ethos* into the Dionysian *pathos*.

Keywords: Contemporary Philosophy, Literature, History of Art, Images Criticism.

1. Saber pelo sofrimento, saber alegre

A partir de Aby Warburg (1866 – 1929), o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953) afirma que a história das imagens é uma história de fantasmas para adultos. Aliás, é tomando o legado do pensamento de Warburg que Didi-Huberman produz um encontro heterogêneo de objetos, de saberes, de imagens produzindo reflexões que problematizam o viés de uma perspectiva estritamente historiográfica da arte.

Amparado na noção de Atlas, sobretudo no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, Didi-Huberman encontra nesta forma visual do saber um percurso que aborda o “saber pelo sofrimento” (*pathei mathos*)¹, de Ésquilo, passando pela reinvenção warburguiana do gênero Atlas, onde as imagens situam-se entre “a fantasia vibrante e a razão apaziguadora”² até o “sabiamente caótico”³ atlas de Jorge Luis Borges. Parece existir uma tarefa inquietante de ler as imagens como um gesto, considerando seus restos e fantasmas.

Tocar em uma única imagem, ater-se a sua articulação contínua de *ethos* e de *pathos*, é ainda entrar em contato com a fina película do fantasma primitivo, explorada por Sigmund Freud quando este refletia sobre a guerra, e de modo intenso ser tocado pelos gestos e expressões próprios de uma corporeidade que assombra a imagem, seja como “matriz”, seja como “expressão” ou “encarnação”, termos que fazem parte do vocabulário crítico de Georges Didi-Huberman.

Em *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Georges Didi-Huberman aborda a condição de abrir a história presente pelo viés do atlas,

¹ DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 68.

² WARBURG, 2010b, p. 3.

³ BORGES, 2010c, p. 9.

que traz à tona, se não um método, pelo menos uma atitude genealógica e arqueológica:

Ao decompor a história presente, surgem do atlas espectros, fantasmas, seres ou coisas anacrônicas: é o impensado da repetição, o ignoto das repressões e dos “retornos do reprimido”. Talvez não exista reflexão – nem contestação política – acerca da história contemporânea sem uma atitude genealógica e arqueológica que revele seus sintomas, seus movimentos inconscientes (DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 396).

O atlas, condensado em uma forma visual do saber, reúne tanto o paradigma *estético* quanto o *epistêmico*. Para Georges Didi-Huberman, a contribuição do *Atlas Mnemosyne* para o campo das imagens rearticula a *episteme* da própria história da arte pelo que nela há de sensível. Na introdução de *Atlas Mnemosyne*, Warburg é imagético ao afirmar que “a ciência que abre caminho conserva e dá curso a uma estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se transformam em guias da vida que decidem o futuro”.⁴ A fantasia vibrante, portanto, ao entrar em movimento com a razão apaziguadora, cria um ritmo condutor de sobrevivências.

Em termos de organização do conhecimento, não existe uma separação clara entre fantasia e razão. As imagens, sob essa reflexão, eclodirão em um risco ou na dinâmica que ocorre a partir desse risco, onde a teoria do conhecimento está exposta ao perigo do sensível.⁵ Note-se que esse sensível profundamente ligado ao sintoma, um “evento metamórfico por excelência”⁶, está deslocado de seu vocabulário *clínico* para um pensamento *crítico*. Nesse sentido, o sintoma é ainda tomado pelo viés de

⁴ WARBURG, 2010b, p. 3.

⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 15.

⁶ DIDI-HUBERMAN, 2007a, p. 28.

seu étimo grego, isto é, o da queda, da catástrofe, do acidente⁷, até alcançar, enfim, um saber alegre (*un gai savoir*) ou sua expansão em um não-saber (*le non-savoir*).

Existe, portanto, algumas linhas de força que corroboram para uma arqueologia do saber em Aby Warburg. Na articulação warburguiana feita por Didi-Huberman, existem algumas forças operatórias que fazem parte de sua tarefa arqueológica. Uma dessas forças (*informes*) pode ser chamada de Georges Bataille (1897 – 1962). O escritor e pensador francês possui uma obra ficcional e ensaística que aborda a questão do sintoma, do informe, da metamorfose, além de ter editado, entre outras, uma revista importante para a abordagem de tais aspectos, a *Documents* (1929-1930).

É por isso que o não-saber batailliano não está distante do *gai savoir* de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), mas evoca-o, onde um atua como mecanismo interno do outro.⁸ Georges Didi-Huberman leva em consideração ambos, o *não-saber*, o *saber alegre*, como aqueles que assombram o *logos* de uma teoria do conhecimento que soberanamente paira sobre o sensível. Aqui, encontra-se uma primeira interferência que acontece pelo assombro, pois o espaço do desejo assombra o espaço do pensamento.

2. Diante da aporia do detalhe

Dessa interferência existe ainda uma atenção para o detalhe, talvez aquele que conjugue a “história de fantasmas para adultos” de Aby

⁷ Como Georges Didi-Huberman escreveu em *La ressemblance informe: A riqueza semântica do sintoma*, seu entendimento conceitual singular que se reúne em dois pontos de vista geralmente pensados como antitéticos, o ponto de vista fenomenológico e o ponto de vista semiótico (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 359).

⁸ O não-saber que assombrará Georges Bataille pode ser lido no texto-prefácio “Pensamentos sobre o futuro de nossos institutos de formação”, de Friedrich Nietzsche: “então lhe seria permitido abandonar-se com total confiança à condução do escritor que, justamente, só ousa falar do não-saber e do saber do não-saber” (NIETZSCHE, 2007, p. 35).

Warburg com o “Prólogo Epistemológico-crítico”, de Walter Benjamin, mais precisamente no seguinte excerto de *A origem do drama trágico alemão*:

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) (BENJAMIN, 2004, p. 15).

Talvez seja por essa conjugação que *Devant l’image* contenha como apêndice um texto intitulado “L’aporie du détail”.⁹ Nele Didi-Huberman fala do estatuto material, referindo-se à matéria pintura, na qual a quantidade de coisas, muitas vezes indistinguíveis no quadro, é confusa, e nisso reside a capacidade de dissimulação da própria pintura. “Ver no detalhe seria então o pequeno *organon* de toda a ciência da arte”, escreve o filósofo.¹⁰

Em um primeiro momento, esse olhar para o detalhe seria a desconfiança do tom e da retórica de certeza contida na história da arte.¹¹ Desconfiando de sua condição epistemológica, a suspeita recai sobre seu objeto, como a própria noção de quadro. A utilização dessa noção em uma literatura científica, como “quadros clínicos” ou em uma perspectiva historiográfica de “quadros históricos” ou a história enquanto “quadro de acontecimentos”, por exemplo, mostra que tanto a ciência quanto a história,

⁹ O título original do referido texto era “L’art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer”. Uma obra de Georges Didi-Huberman inteiramente dedicada ao aspecto do detalhe (*pan*) intitula-se *La peinture incarnée*, que toca a novela de Honoré Balzac, *A obra-prima ignorada (Le Chef-d’œuvre inconnu)*. No Brasil, existem duas leituras a esse propósito feitas por Stéphane Huchet que se encontram no prefácio à edição brasileira de *O que vemos, o que nos olha*, “Passos e caminhos de uma teoria da arte” e em “Linguagens do não-saber: teoria da arte francesa e psicanálise”, contida no livro *A invenção da vida* (TESSLER, SOUSA, SLAVUTZKY, Artes e Ofícios, 2001).

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 273.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 11.

para se estabilizarem enquanto *quadros*, sustentam uma continuidade sequencial que lhes é inerente. O enfoque do ponto de vista da história manifestado na leitura de Georges Didi-Huberman, pelo viés do anacronismo, toma como *démarche* uma série de complexidades dentro da própria história porque seriam suas descontinuidades que ameaçam a explosão do quadro.¹² Nas operações críticas em torno da imagem, a explosão desse quadro acontece pelo menos em dois aspectos na operação crítica de Georges Didi-Huberman: pela ampliação do detalhe e pelo viés da montagem.

Em um primeiro momento, lê-se em *Devant l'image* que: “o detalhe seria proximidade, partilha e ordenação que fazem dele uma grande fortuna no domínio das interpretações de obras de arte”.¹³ Didi-Huberman atua também em um pensamento pela montagem, onde o saber nesse caso não significa saber detalhadamente, mas implica no detalhe como um ponto sensível de deriva que desarticula um saber prévio, reorganizando-o.¹⁴

O detalhe, para Didi-Huberman, é intermitente. Seja no compasso corpóreo sístole-diástole, seja no bater de asas de uma mariposa ou na bioluminescência dos vaga-lumes, ele é também aquilo que foge do controle, é sintoma, mais uma vez, queda, acidente. É ainda uma economia fantasmática do gesto e, ainda, fissura, resto, poeira. Sendo a imagem “pouca coisa: resto ou fissura”, enfim, ela se apoiaria em “um *accidente de tempo* que a tornaria visível ou legível”.¹⁵ É diante de tal economia que

¹² DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 136.

¹³ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 274.

¹⁴ Assim, outro ponto legível para a dialética provocada por Georges Didi-Huberman, em *Devant l'image*, – talvez isso possa ser compreendido como um ponto cego entre saber e detalhe – está no embate do “entendimento” positivista com o “mal-entendido” freudiano. O primeiro seria justamente a aplicabilidade de tudo aquilo que compreende o visível resumido na sua capacidade de descrição. Nesse ato de descrever existiria aquilo que pode ser verificado, legitimado. Já o “mal-entendido” freudiano situa-se no caráter interpretativo do sonho, enfim, uma “estrada real” (*voie royale*) que abre a *Interpretação dos Sonhos (Traumdeutung)*, cuja abertura é citada por Didi-Huberman: “a interpretação deve proceder “em detalhe”, escrevia Freud, não “em massa” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 275).

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87

Georges Didi-Huberman lida com a ordenação dos gestos, dos fantasmas e da poeira próprios das imagens.

Em *L'image survivante*, Georges Didi-Huberman escreve que “a imagem bate, e nela a cultura também bate. Tal seria sua via paradoxal, sua *Lebensenergie* impossível de fixar-se”.¹⁶ A imagem vai e vem entre a afirmação e a negação da vida. Essa “energia vital” seria o caráter movente da imagem que Didi-Huberman operacionaliza a partir de Aby Warburg. Esse movimento, esse bater das imagens, se prolonga nas pálpebras, no seu piscar para ver melhor, ou ainda no movimento dos lábios quando eles justamente procuram as palavras.¹⁷

3. A experiência interior do intervalo e as práticas anacrônicas diante das imagens

Além de um procedimento metafórico, Georges Didi-Huberman vale-se de uma *experiência interior* na imagem que se articula enquanto sintoma, isto é, com os eventos onde o inconsciente joga com pressupostos classificatórios ou dogmáticos, de todo o saber que existe previamente à sua deflagração corporal.¹⁸ Em meio a tal jogo de detalhes, além ou aquém de quadros, Didi-Huberman enfatiza o intervalo:

O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos “dinamogramas”, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 190.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2007a, p. 25.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2007a, p. 28.

das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalcimentos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 505).

O intervalo, operação warburguiana da imagem, chama a atenção para a corporeidade do gesto¹⁹ (*Pathosformel*, mas também *Leitfossil*) e para a temporalidade da sobrevivência (*Nachleben*). Tal oscilação talvez seja movida pelo que Didi-Huberman retoma estrategicamente de Warburg, os “dinamogramas” da imagem. Possivelmente próximo do que Walter Benjamin chamará de “imagem dialética”, o dinamograma (*Dynamogramm*) atua em um duplo regime da imagem, aproxima o *pathos* de uma fórmula, conhecida por fórmulas de *pathos* (*Pathosformeln*). A fórmula de *pathos*, mais que um novo quadro esquemático, é um modo heurístico de articular detalhes, de ler as permanências de gestos, de pensar morfologicamente a imagem. Se antes a perspectiva estritamente historiográfica da arte havia sido problematizada, agora observa-se que em decorrência dessa crítica está um modo de atingir o problema da iconografia, pois no projeto de Georges Didi-Huberman a iconografia cede espaço a uma *heurística do movimento*.²⁰

¹⁹ Georges Didi-Huberman, em *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, pontua tanto os gestos quanto os *Pathosformeln*, como mapas móveis das emoções humanas (DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 52).

²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 210. A partir de sua tese, *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, de 1893, Aby Warburg investigará a “animação dos acessórios” como um ponto de influência da Antiguidade (WARBURG, 2007, p. 26-27). A primeira aproximação de Warburg com a pintura, os esboços e desenhos de Botticelli é feita com as ninfas dançando, em relevo, em um sarcófago romano. Para isso, as anotações de Warburg tomam como ponto de partida as observações do pintor, arquiteto e paisagista Pirro Ligorio (1510 – 1583). Ligorio observa as impressões de movimento entre o pano e a dança e, tratando-se de um relevo, as “seis mulheres esculpidas”, que pareciam dançar e agitar o chale, possuíam vestes finíssimas e transparentes que praticamente as deixavam nuas (LIGORIO apud WARBURG, 2007, p. 30). Acrescenta-se às notas de Warburg relatos sobre as ninfas de Filarete, Plínio, o

Em *L'image survivante*, a crítica que Georges Didi-Huberman faz a Erwin Panofsky e a Ernst Gombrich é que a história da arte enquanto disciplina exorcizou a corporeidade das “fórmulas de *pathos*” (*Pathosformeln*) na mesma medida onde ela teria exorcizado a temporalidade da “sobrevivência” (*Nachleben*).²¹ Enfim, as complexidades envolvidas – e enumeradas por Didi-Huberman anteriormente – em uma Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaft*) warburguiana foram simplificadas em termos epistemológicos em uma disciplina humanística. “As sobrevivências acontecem nas imagens: isso nos exige algo mais que uma simples história da arte”, escreve Didi-Huberman, em *L'image survivante*.²²

A crítica prossegue em um livro complementar ao *Devant l'image* que se chama *Devant le temps*.²³ Existe uma recusa da unidade da história da arte, cuja forma de condução existe desde Vasari, onde sua referência humanista também almeja uma referência científica. Para abrir outros regimes temporais da “história-calendário” ou da “crônica servil dos campeões”, termos utilizados por Didi-Huberman com um forte teor das teses de Walter Benjamin sobre a filosofia da história, ele instaura o paradoxo do anacronismo, provocando um deslocamento da linha (história) e do quadro (da imagem). Mais uma vez, para expor o paradoxo do anacronismo, Georges Didi-Huberman traz Warburg e Benjamin:

O paradoxo do anacronismo começa a se desdobrar do objeto histórico analisado como sintoma: reconhece-se

Velho, um poema de Angelo Poliziano, enfim, vários elementos que dão ao corpo “um tremor exterior da vida” (WARBURG, 2005, p. 31).

²¹ DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 196.

²² DIDI-HUBERMAN, 2002a, p. 173.

²³ Comentando que Aby Warburg e Walter Benjamin fizeram do tempo uma verdadeira dimensão das imagens e reciprocamente da imagem uma verdadeira dimensão de legibilidade da história, Georges Didi-Huberman afirma em entrevista que após ter escrito *Devant l'image* era preciso completá-lo por um outro livro cujo título é *Devant le temps*. Cf. *L'expérience des images* (Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco) Paris: Ina, 2011a. p. 96.

sua aparição – o presente de seu acontecimento – quando se faz aparecer a grande duração de um passado latente, o que Warburg chamava de sobrevivência (*Nachleben*). Quando em seu *Passagens*, Benjamin analisa a “Paris do século XIX que se tornava antiquada”, ele põe precisamente em jogo a noção warburguiana de sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 254).

O viés temporal não está separado da imagem, e por isso a arqueologia do anacronismo está diante da questão do gesto, do *pathos*, fazendo com que expressões – mesmo variando – permaneçam em algumas obras. Essa é uma complexa rede do sintoma que é desdobrado da imagem. Aby Warburg e Walter Benjamin são nomes que expuseram as complexidades do objeto histórico de modo afim. No entanto, mesmo com suas diferenças, o *Atlas Mnemosyne* e *Passagens* são obras inacabadas que se demoram diante da potência das imagens, pois nelas existe uma experiência histórica que permanece, ou melhor, sobrevive enquanto forma, exposta também em seus restos e suas falhas.

4. Uma filologia dos objetos: sismografia e imaginação

Frente a esse “algo mais que uma simples história da arte”, aos dinamogramas, às fórmulas de *pathos*, às sobrevivências, ao sintoma (lido aqui como um negativo do símbolo), às proliferações genealógicas, Georges Didi-Huberman reivindica ao historiador da arte o papel de um filólogo dos objetos e de suas imagens. Como ele afirma, em *Ninfa moderna*, “o historiador da arte mensura as bibliotecas, os catálogos, os inventários, os dicionários. Ele mergulha nos arquivos, ele faz surgir as fontes”.²⁴ Aquele que lida com as imagens então atuaria no intervalo, no

²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 128.

tempo impuro, esburacado e residual. Esse seria um modo de lidar com as falhas sísmicas e com as fraturas da história. Uma *poiesis* para lidar com a poeira, os restos, os fantasmas da história em uma mesa de montagem que, aliás, é um termo caro à Georges Didi-Huberman. Por isso, em *L'image survivante*, o filósofo especifica o que entende por montagem:

A montagem – pelo menos no sentido que aqui nos interessa – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos agenciados em sequências. É, pelo contrário, *um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo* da obra em toda a sequência da história. (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 474).

Montagem que implica uma remontagem ou remontagens. Dentro do procedimento heurístico que perscruta a imagem, uma montagem que não cessa de se desdobrar, como um tecido, um pano, pois Didi-Huberman operacionaliza as lições de Warburg sobre as migrações das imagens e seus pontos de conectivos. Em *Remontages du temps subi*, Georges Didi-Huberman afirma que “não existe imagem, sem dúvida, que não implique conjuntamente olhares, gestos e pensamentos”.²⁵ Ainda segundo o filósofo e historiador da arte, ao nos colocar diante de cada detalhe, de cada imagem, é preciso “se perguntar como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo”.²⁶

Do detalhe para a montagem, do gesto para a sobrevivência ou ainda para o sintoma. Enfim, na expansão do *ethos* apolíneo no *pathos* dionisíaco, a imagem é uma intermitência, uma zona de intervalos, modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história. São intermitências que invocam da imagem aquilo

²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010d, p. 71.

²⁶ (*Ibidem*).

que pode ser uma de suas operações anacrônicas porque toma outras temporalidades para além daquelas que estão inscritas apenas em quadros descritivos.

Assim, um dos deslocamentos epistemológicos decisivos para fundamentar o paradoxo do anacronismo pelo viés do sintoma está no resultado de sua tese que é *Invention de l'hystérie – Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, de 1982. Há um verdadeiro atlas iconográfico elaborado, sobretudo por Jean-Martin Charcot, na *città dolorosa* que foi a *Salpêtrière* da *belle époque* que chegou a abrigar quatro mil mulheres. Desenhos, fotografia, pintura, teatro, tudo isso foi um entorno para a construção descritiva do quadro clínico da histeria. O deslocamento epistemológico está no entrecruzamento da leitura de Charcot, da história, da arte que implica os artifícios histórico, histérico, pictural, assinalado também no posfácio – assinado por Didi-Huberman – da reedição de *Les démoniaques dans l'art*, de Jean-Martin Charcot e Paul Richer, que tem sua primeira edição em 1887.²⁷ No referido texto, Georges Didi-Huberman lê criticamente a justificativa histórica encontrada por Charcot na pintura figurativa, onde este provava a existência de sua enfermidade-conceito, a histeria. “A arte, para resumir, fornecia a refutação decisiva da sustentação do artifício. Paradoxo. Charcot excomunga o demônio da Idade Média em nome da existência nosológica de um conceito”.²⁸

Na obra de Charcot e Richer, por exemplo, há um duplo deslocamento. O primeiro deles é que essa obra dentro da produção científica é considerada menor; do mesmo modo, na história da arte, ela é

²⁷ Note-se que são apenas seis anos de diferença entre a tese de Warburg sobre Boticelli, de 1893, e *Les démoniaques dans l'art*, de Charcot e Richer, de 1887, o que pode ser um intervalo cronológico muito curto para uma oscilação entre a ninfa e a histérica. Tal oscilação requer uma abertura nesse intervalo cronológico, pois existe no pensamento de Georges Didi-Huberman todo um *pathos* da figuração cristã que existe na figura feminina do lamento. Isso será aprofundado em outro ensaio.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 1984, p. 126.

irrelevante. Em *Les démoniaques dans l'art*, encontramos um ponto luminoso, um vaga-lume, para o pensamento de Georges Didi-Huberman, pois a obra de Charcot produz anacronicamente a sobrevivência do sintoma – da histeria – que vai das gravuras antigas do século V até a produção iconográfica feita por Richer na *Salpêtrière*, enfim, *démoniaques convulsionnaires* de sua atualidade. Assim, gravuras, águas-fortes anônimas, baixos-relevos, manuscritos, mosaicos, todo o princípio da figuração cristã é retomado, onde os milagres se convertem em cura e as possuídas se transformam em histéricas. Tudo está atravessado pela permanência do gesto. A transformação histórica da linguagem do evangelho em linguagem científica, da imagem da possessão em imagem clínica é, sem dúvida, uma mudança epistemológica que não pode ser desprezada pela filosofia, pela literatura, pela história da arte, pela crítica. Tomando em consideração esse aspecto morfológico do conhecimento, Didi-Huberman faz uma passagem de Baudelaire a Charcot: “Baudelaire escreveu que o mais belo artifício do demônio é persuadir que ele não existe. O próprio Charcot pensou convictamente que o demônio não existia porque existe a histeria”.²⁹ De Charcot a Warburg, de Freud a Bataille, de Maldiney a Binswanger, de Benjamin a Brecht ou Harun Farocki, da Arte Povera a Pasolini, de Fra Angelico a Giacometti, de Étienne-Jules Marey a Bailly-Maître-Grand ou Duchamp, de Goethe a Borges, de Baudelaire a Beckett, Georges Didi-Huberman desloca o objeto artístico pelo anacronismo que ele contém, pelas aberturas na história que ele mesmo provoca, pelas armadilhas ou pontos cegos que eles criam para a própria teoria, assim como os desafios para o pensamento. Trata-se, portanto, da tarefa sensível de um sismógrafo.

Tomando a já clássica imagem do catador, o historiador-sismógrafo não é um simples descritor dos *movimentos visíveis*: “ele é, sobretudo,

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 1984, p. 127.

inscritor e transmissor dos movimentos invisíveis que sobrevivem, que se tramam sob nosso sol, que se cruzam, que esperam o momento – por nós inesperado – de se manifestar de repente”.³⁰ Nessa perspectiva, as aproximações antropológicas (tomando em consideração uma antropologia cultural, física e comparada) feitas por Georges Didi-Huberman podem muito bem estar condensadas, a partir de Rainer Maria Rilke, no gesto como um “fóssil em movimento”, no qual é “por sua vez rastro do presente fulgaz, do desejo de onde se forma nosso futuro”.³¹ Enfim, existe um *Leitfossil* nas imagens; elas não estão desarticuladas, mas são um ritmo a ser percebido pelo historiador-sismógrafo.

Desdobrando essa sismografia com a tarefa do historiador da arte (ou ainda do historiador da história da arte) está o trabalho do filósofo. Henri Maldiney, autor caro a Georges Didi-Huberman, em *Regard, parole, espace*, mais precisamente em um texto de 1967, *L'esthétique des rythmes*, toma o papel do filósofo como o de um perturbador. Este seria o seu trato comum com o artista, pois, segundo Maldiney, o que a ciência faz para tranquilizar a arte faz para perturbar.³² Nota-se aqui um historiador-sismógrafo que provoca tremores, ou seja, que é intempestivo. Dentro de um saber metamórfico, morfológico, heurístico, Didi-Huberman pensa com os artistas “Por que a história da arte sempre está se recompondo”:

Os artistas nem sempre se contentam em fazer obras primas, por exemplo, quadros admiráveis. Muitas vezes preocupam-se em reconstruir, do seu modo, sua própria relação com o tempo, seu próprio lugar na história da arte. Fazem em seguida – mais modestamente, como meros pesquisadores – tabelas, esquemas, montagens, diagramas. Eles se convertem

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 123

³¹ DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 406.

³² MALDINEY, 1994, p. 147.

de algum modo nos historiadores no âmbito da história que pretendem modificar. (DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 254).

É pensando com outro limite de obra que Georges Didi-Huberman põe em comum o artista e o pesquisador. Os movimentos sísmicos da imagem não são apenas um produto final (quadro, *tableau*), mas um processo em movimento que não abre mão de um espaço contínuo de montagem (mesa, *table*), espaço por excelência daquilo que está em formação, como o que se sustenta em tabelas, esquemas, montagens, diagramas. São restos, portanto, imagens que também nos fazem imaginar. Afinal, é justamente isto que Didi-Huberman escreve em *L'image ouverte*: “não se desintrinca a imagem da imaginação e esta da economia psíquica onde ela intervém”.³³

Se o princípio, portanto, passa a ser o da imaginação, o saber sensível, o diverso e o lacunar esboroam uma pureza epistêmica, se é que ela existe, mas de todo o modo o mito de um conhecimento sem poeira, sem resto, sem fantasma. O verbete Poeira³⁴ a qual Georges Bataille já se referiu na revista *Documents* e que posteriormente é retomado pelo pensador, em *Génie du non-lieu*, onde “a poeira é uma forma de pensar o mundo”.³⁵

³³ DIDI-HUBERMAN, 2007a, p. 34.

³⁴ Lê-se o verbete “Poeira”, de Bataille, publicado em outubro de 1929 na Revista *Documents*: Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; Eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente como se se tratassem de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga. Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores (BATAILLE, 1994: p. 109-110).

³⁵ DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 67.

Os intervalos ignoram os axiomas definitivos. O espaço do desejo assombra o espaço do saber. Uma imagem, como já afirmou Didi-Huberman a propósito de Beckett, não é algo sem ordem: “Ela possui uma ordem que *altera* uma ‘ordem de preferência’ estabelecida pela percepção ou pelos valores culturais pré-existentes. Uma imagem não é sem organização, mas esta *engana* (*déjoue*) o fim que inicialmente lhe foi dado”.³⁶

5. O museu, a mariposa

Georges Didi-Huberman toma o viés da imaginação não como uma “fantasia pessoal ou gratuita”³⁷, mas como algo inerente a uma “potência intrínseca da montagem” que está nas morfologias de Goethe, nas “relações íntimas e secretas das coisas” de Baudelaire. Saberes impuros, enfim, assombrados pelas intermitências do desejo e abertos aos espasmos próprios do corpo. Claro que problematizar a imagem, seus aspectos históricos, sintomáticos – crônicos e anacrônicos – toca em suas formas políticas de apresentação e de exposição. É aqui que a reflexão em torno da “história de fantasmas para adultos” tem praticamente na conclusão o seu “era uma vez”. Em um prefácio intitulado “A la recherche du temps agi”, do livro *La peinture en actes: Gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, de Bertrand Prévost, Georges Didi-Huberman nos conta uma história de fantasmas para as obras de arte:

Há muito tempo atrás, desde que nós fabricamos esses labirintos feitos de vastos corredores chamados museus, e nas paredes destes nós cuidadosamente arrumamos, uns ao lado dos outros, objetos de várias cores nomeados de pinturas ou quadros. Nós ficamos

³⁶ DIDI-HUBERMAN, 2007d, p. 117.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 16.

felizes de encontrá-los no seu lugar cada vez que nós passamos novamente no mesmo corredor. Eles formam, uma vez, o “mobiliário” de igrejas, de palácios aristocráticos ou habitações burguesas: objetos móveis, portanto. Agora, nós os contemplamos presos na parede por pesados dispositivos de segurança, mas, sobretudo, definitivamente imobilizados na sua majestade de monumentos culturais (DIDI-HUBERMAN, 2007c, p. 11).

Este “era uma vez” do museu que sustenta e legitima diversas obras de arte não está distante da história-calendário já criticada por Didi-Huberman. Parece que o paradoxo do anacronismo incide diretamente no espaço seguro e imobilizado que tanto pode ser o museu quanto o conhecimento. É difícil negar a existência de um assombro frente a esses lugares aparentemente tranquilos, museu e conhecimento. O transtorno é, inclusive, aquilo que contorna a imagem; é seu acontecimento que inquieta o artista, pois seus esquemas, esboços, reflexões e escritos não são algo que deva ser isolado do que pode ser considerada uma obra-prima, por exemplo. Para especificar tal aspecto, Didi-Huberman toma uma carta de Vincent van Gogh a Theo na qual o pintor narra ao seu irmão a aparição de uma mariposa noturna em seu quarto. Van Gogh se recusa a pintá-la. Na recusa, há a questão: “para pintá-la teria que matá-la”. No entanto, essa mariposa, essa imagem permanecerá assombrando-o: “essa grande mariposa noturna, tão estranha, que chamam esfinge da morte [tem] uma coloração extremamente elegante, negro, cinza, branco matizado com reflexos carmim ou rapidamente alterados para o verde oliva”.³⁸ Como Georges Didi-Huberman já enfatizou em algumas entrevistas, a imagem é uma mariposa. Para obtê-la, fixá-la é preciso matá-la. Assim como as mais simples imagens são uma rede complexa de ligações, de camadas, de energia corporal, de assombro e ainda de restos, de inacabamentos e de

³⁸ VAN GOGH *apud* DIDI-HUBERMAN, 2007c. p. 23.

abandonos, a cultura imprime sua “tragédia” na regra do domínio de suas próprias evoluções (na qual, inclusive, se pode ler nessa chave a historiografia e a iconologia). Enfim, o que restaria às imagens seriam vestígios de experiência e ao mesmo tempo experiências em si. Situação paradoxal: aquilo que está morto, mas que porta gestos e que pulsa em movimentos vitais que ainda resistem em permanecerem vivos. A partir de tais considerações, fica a pergunta: o olhar não seria um modo de desarquivar o gesto, incluindo o próprio fato de desmobilizar a cultura?

Possivelmente, estar diante da imagem e do tempo, do gesto e da permanência talvez seja reunir imagem, tempo, gesto, permanência e mais, experiência e história. Dizer agora “era uma vez um fantasma, a imagem” significa não desprezar por completo a semelhança e a representação, mas jogar com elas pela diferença que pode ser produzida, pela apresentação da imagem e, sobretudo, pela possibilidade de pensar seus intervalos. No catálogo *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Georges Didi-Huberman não faz um apanhado apenas de artistas contemporâneos, mas um panorama crítico que pensa sua trajetória como filósofo e historiador da arte. As questões por ele tratadas e discutidas em seus livros estão na exposição. Alterando o papel de curador, o filósofo-arqueólogo expõe suas fontes. Por intermédio de verbetes, existe uma nova vizinhança entre artistas, obras, diários, esquemas, esboços e objetos. Um modo intempestivo para pensar a arte não apenas pela “história” ou pelo “contemporâneo”, mas uma rearticulação de ambos. Aproximar uma escultura anônima romana de um Atlas (49 d.C.) de outra de Bruce Nauman (1970), expor diários de Jacob Burckhardt, de Meyer Schapiro, de Bertold Brecht ou um atlas geográfico cortado por Rimbaud aos oito anos de idade é pensar uma heurística que implica contínuos recomeços. Justamente por isso, um dos verbetes que implicam um recomeço intitula-se “Abecedários e pedagogias da imaginação”.

Voltar a partir do zero: repensar as coisas de A a Z. Aprender de novo, sem descanso, começando pelas coisas de aparência mais simples. Ensaiar sem partir de um axioma: “ensaiar para ver”, inventar novas regras do jogo e adotá-las apenas se doam algo, se são fecundas (atitude que os eruditos denominam *heurística*). Seja com a seriedade de uma empresa pedagógica, seja com o alvoroço de uma criança que lançara as letras do abecedário pelo ar: essa é a atitude própria da gaia ciência, com a qual Nietzsche nos incita a subverter a separação secular entre o inteligível e o sensível (DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 264).

Enfim, voltar a partir do zero é ter em mente que, a cada novo trabalho, a cada nova obra ou livro, tudo é capaz de se reorganizar. A arte tenta se refazer; do mesmo modo, a história, a filosofia, a literatura, dentro da heterocrônia contida na constelação e caos das imagens. Dessa maneira, existe uma distância praticamente ontológica entre quadro (*tableau*) e mesa (*table*). Se o quadro ocupa um lugar de conforto em meio aos corredores labirínticos do museu, a mesa, por sua vez, é o espaço do esboço, de permanente confronto de experiências onde não se separa forma de formação (*Bild* de *Bildung*), muito menos imagem de imaginação.

Possivelmente em uma perspectiva do título e máxima do pintor e gravurista espanhol Francisco José de Goya y Lucientes “El sueño de la razón produce monstruos”, sem esquecer a potência existente na articulação do que Goya intitulou de *Disparates*, *Caprichos* e *Desastres*, Georges Didi-Huberman internamente lê em Aby Warburg a arte de apresentar (*échantillonner*) o “dispars”, “o caos no espaço” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 8). A razão opera com o assombro da imaginação, assim como a imagem existe enquanto fantasma. Se em Nietzsche o *ethos* apolíneo se expande no *pathos* dionisíaco, em Warburg o pensamento no

plano psico-histórico da “tragédia da cultura”³⁹ acontece como um conflito (disparate) entre os *astra* e os *monstra*. Entre ambos (*astra* e *monstra*) acontecem muitas articulações que vão da dilaceração dos *monstra* à constelação dos *astra*. Os *monstra* seriam justamente os poderes da imaginação, enquanto que os *astra*, a capacidade de discernimento da razão. Ou, ainda, conceito (*astra*) e caos (*monstra*), como ensaia Georges Didi-Huberman. Tais articulações não acontecem sem um processo migratório, o que resulta em uma eterna passagem de fronteiras (espaciais e temporais) das imagens. Nessa passagem, as imagens tanto traduzem quanto traem, tanto são acessíveis quanto incompreensíveis.⁴⁰

As ideias de constelação e de desastre não estão distantes do pensamento de Benjamin, sobretudo se essas afinidades forem pensadas no contexto de duas guerras que praticamente assolaram parte do território europeu. Warburg, que morreu em 1929, não vivenciou as atrocidades da Segunda Guerra, embora tenha sido profundamente perturbado pela Primeira. Diante do aparato de reprodução fotográfica, Warburg possuía uma verdadeira “coleção de pesadelos” em sua *Kriegskartothek*, que em 1918 compreendia 72 caixas, reunindo uma média de 90 mil fichas.⁴¹ Nesse contexto, Warburg é lido por Georges Didi-Huberman:

Aby Warburg – que, lembremos, definia a história das imagens como uma “história de fantasmas para adultos” (*Gespentergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*) – teria abordado a Grande Guerra como uma luta com as ideias, uma luta com as imagens, mas também uma luta com fantasmas, luta a qual a civilização europeia

³⁹ O termo “tragédia da cultura”, utilizado por Georges Didi-Huberman para ler o conflito entre os *astra* e os *monstra* vem do ensaio “La tragédie de la culture”, de Georg Simmel. Na leitura feita em “Échantillonner le chaos”, Georges Didi-Huberman se vale de Simmel justamente para ler em Warburg a questão do desenvolvimento interno dos objetos em uma lógica própria, que sai do próprio conceito (de cultura) do mesmo modo que foge à lógica da natureza. A lógica e sua consequência criam um desvio de direção ou de rota naquilo que poderia ser integrado em uma evolução psíquica individual dos seres humanos (SIMMEL, 1993, p. 208).

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 27.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 32.

como um todo tinha empenhado tudo o que ela tinha (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 38).

É nessa chave conflituosa entre *astra* e *monstra* que o saber na cultura acontece de forma trágica, *perturbadora*, para trazer uma palavra de Henri Maldiney com relação ao filósofo e ao artista frente à ciência. Mas também diante desta cultura e da leitura das imagens há um conflito entre o que está fragilmente vivo (a mariposa) e o que está majestosamente exposto (o museu).

A surpresa frente a essa oscilação talvez seja ler a própria ciência como uma profecia, onde se capta as nuances de intuição do conhecimento e de uma inteligência capaz de adivinhar. “Ciência/ como/ profecia (*Wissenschaft/ als/ Prophetie*)”, lembra Georges Didi-Huberman praticamente esses três versos de Warburg que estavam em um manuscrito que acompanhava a elaboração do *Atlas Mnemosyne*.⁴² A ciência como profecia inscreve outra forma de conhecimento (*saber pelo sofrimento, saber alegre* ou ainda *não-saber*), justamente um saber que existe diante dos excessos. Enfim, de modo sucinto, Georges Didi-Huberman lê a primeira e a última prancha de tal *Atlas*: “Como a primeira prancha de *Mnémosyne* sobre a adivinhação, a última consagrada à história contemporânea aparecerá facilmente como um exercício de adivinhação – ou, pelo menos, de inquietação, de pressentimento – político”.⁴³ Com a imaginação assombrando o conhecimento, com imagens que migram e atravessam distintas culturas pelo gesto, pela sobrevivência, as imagens se tornam uma atuação contínua (e descontínua) de fantasmas de histórias incessantemente contadas.

⁴² DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 191.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: INA, 2011a.

BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

CHARCOT, Jean-Martin, RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Macula, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre. *Études Photographiques*. N° 27, Mai, 2011b. Paris: Société Française de Photographie, p. 6-48.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi*. L'Œil de l'histoire, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Gallimard, 2007a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. À la recherche du temps agi. *La Peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Arles: Actes Sud, 2007c. p. 11-15.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image. Objet Beckett*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2007d. pp. 113-127.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombe. Paris: Gallimard, 2002b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Air, Poussière, Empreinte, Hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

MALDINEY, Henri. *Parole, Regard, Espace*. Paris: L'Âge d'homme, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SIMMEL, Georg. *La tragedie de la culture et autres essais*. Paris: Rivages, 1993.

TESSLER, Elida; SOUSA, Edson; SLAVUTZKY, Abrão. *A invenção da vida*. Arte e Psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

WARBURG, Aby. *La naissance de Vénus et Le printemps de Sandro Botticelli*. Paris: Allia, 2007.