

## **GEORGES DIDI-HUBERMAN: “... O QUE TORNA O TEMPO LEGÍVEL, É A IMAGEM”<sup>1</sup>**

Entrevista realizada por *Susana Nascimento Duarte* e *Maria Irene Aparício*

**Tradução:** *Marcela Tavares* / **Revisão:** *Susana Nascimento Duarte* e *Maria Irene Aparício*

Por ocasião da sua passagem por Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, para a conferência “Peuples Exposés”, integrada no ciclo de conferências *A República por vir – arte, política e pensamento para o século XXI*, encontramos Georges Didi-Huberman para a entrevista que se segue, em torno do seu livro *Remontages du temps Subi. L’oeil de l’histoire, 2* (Éditions de Minuit, 2010).

**CINEMA (C):** Podemos dizer que *Remontages du temps Subi. L’oeil de l’histoire, 2*, prolonga aquilo que Georges Didi-Huberman tem procurado pensar ao longo de toda a sua obra, ou seja, “as condições do pensamento das imagens”. O livro traduz esta preocupação ao nível particular do que designa por “questionamento do papel das imagens na legibilidade da história”. Neste sentido, ele integra o mesmo universo problemático de seu trabalho mais recente, *Survivances des lucioles* (2009) e, sobretudo, *Images malgré tout* (2004) e *Quand les images prennent position. L’oeil de l’histoire, 1* (2009). Quer comentar estes dois contextos, o mais global e o mais local, da relação do seu livro com o resto de sua obra?

---

<sup>1</sup> Este ciclo de conferências, organizado por Rodrigo Silva, decorreu nos dias 20 e 27 de novembro, na Fundação Calouste Gilbenkian, no âmbito da exposição *Res Publica 1910 e 2010 face a face*, e contou com a participação de Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain e Bernard Stiegler.

**GEORGES DIDI-HUBERMAN (GDH):** O mais global é, provavelmente, o facto de sempre que estudava um objeto que me interessava, colocava a questão das condições da sua descrição histórica. Ou seja, por exemplo, quando me interessei por Fra Angelico, em Itália, para explicar essas imagens, a iconologia tradicional não era suficiente. Por um lado, interessava-me o objeto, e por outro, para compreender o objeto, era necessário criticar o discurso que correspondia a esses estudos. Penso que, a cada novo objeto, se deve reformular os quadros conceituais. Desde que comecei a trabalhar, sempre tive uma preocupação epistemológica.

Tudo isto se dramatizou subitamente, quando decidi trabalhar sobre as imagens de Auschwitz e, para minha surpresa, surgiu a dita polémica, de tonalidade vincadamente política. *L'oeil de l'histoire* é, antes de mais, um jogo de palavras; é o reverso de *L'histoire de l'oeil*. É uma homenagem a Bataille, e é *O olho da história*. Depois da polémica sobre *Images malgré tout*, tornou-se inevitável aliar o tipo de perspectiva política à perspectiva epistemológica que, de qualquer forma, a minha obra já evidenciava. O resultado é *L'oeil de l'histoire*, ou seja, uma série indefinida, por agora.

Tenho um plano para a série. Em princípio terá cinco volumes: o primeiro foi o caso específico de Brecht; o segundo é uma montagem de dois estudos principais acerca da questão do cinema; o terceiro é o que terminei de escrever e de publicar em espanhol, para a Exposição do Museu Reina Sofia (*Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?*), e, quando aparecer sob o título *L'oeil de l'histoire, 3*, intitular-se-á *Atlas ou le gai savoir inquiet*. É sobre a noção de Atlas de imagens: partir de Warburg, e mesmo de mais atrás, de Goya, de Kant, de Goethe... O quarto já está parcialmente redigido e trata da questão de como mostrar os povos, os povos sem nome.

Quando me interessei pela pintura da Renascença, havia o Cristo, a Virgem – reconhecemo-los –, e eu interessei-me pelos fundos. No cinema, pode dizer-se, de um ponto de vista mais social ou político, que existem frequentemente os heróis, e depois existem os fundos. Os figurantes são os fundos e são eles que me interessam. É por isso que o quarto volume se chamará *Peuple Exposés* e tratará de Pasolini, de Eisenstein e de alguns fotógrafos contemporâneos.

Quanto ao último, não sei se serei capaz de o escrever. Começo a compreender que a nossa relação com a história e as suas imagens deve ser esclarecida de um ponto de vista não somente epistemológico, mas também fantasmático. Quando falava ontem com Jacques Rancière, que não gosta *a priori* da ideia de inconsciente, dizia que, se num dado momento falamos de inconsciente, de fantasmas, é necessário que nos incluamos a nós próprios, ou que nos coloquemos a questão, enquanto sujeitos. Estou maravilhado pela maneira como Walter Benjamin conseguiu falar de si próprio, em *Infância Berlimense* por exemplo, sem nenhum narcisismo. O que ele faz é extremamente difícil. Por conseguinte, vou tentar confrontar-me com o problema das imagens que me perturbaram na infância, e não tenho certeza de o conseguir. Se chegar à conclusão que o que pretendo fazer é demasiado narcisista, não o farei.

**C: *Remontages du temps subi* apresenta-se como o segundo tomo de *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, mas parece ser, também, uma continuação de *Images malgré tout*, ao propor debruçar-se “já não sobre as imagens produzidas no campo de Auschwitz, mas sobre as imagens feitas depois da sua libertação”. Dir-se-ia que o diálogo com *Images malgré tout* é mais evidente na primeira parte do livro, consagrada à análise do documentário de Samuel Fuller, filmado na abertura do campo de Falkenau, e que a segunda parte do livro, o ensaio sobre o trabalho do cineasta Harun Farocki, rimaria sobretudo com o livro sobre Bertolt Brecht. Concorda com isto?**

**GDH:** Tudo está relacionado, por isso, é verdade. Isto significa, aliás, que tenho a impressão a estar a escrever um único livro, sendo, no entanto, constrangido a escrever vários.

Neste momento, a questão que me coloco é esta: “Chegarei a escrever um último volume?” Quando era criança, ficava extremamente perturbado com as fotografias tiradas pelos carrascos, pelos nazis, sem ter os meios para o pensar. E não somente pelos nazis. Mais tarde, encontrei imagens idênticas de pesadelo, captadas pelos soldados japoneses em 1937, quando invadiram Nanquim e mataram a população civil. Todas estas imagens foram encontradas

nos seus bolsos. É muito difícil falar da nossa própria relação espontânea com estas imagens. *Images malgré tout* é o ponto de vista dos prisioneiros; por sua vez, em *Remontages du temps subi*, interroguei-me sobre o ponto de vista dos soldados, mais precisamente dos soldados americanos. Mas, desde logo, no ensaio sobre Harun Farocki, verifica-se esta circulação que ele próprio faz, que admiro muito, e que provavelmente chocaria Claude Lanzmann: é a circulação em *Bilder der welt und Inschrift des Krieges (Imagens do mundo e inscrição da guerra, 1989)*, o filme de Farocki, entre o ponto de vista americano, o ponto de vista nazi e o ponto de vista dos prisioneiros (uma vez que mostra, nomeadamente, uma das quatro fotografias realizadas em Birkenau, em agosto de 1944, pelos membros do *Sonderkommando*, no crematório V). Farocki multiplica os pontos de vista com uma grande facilidade. No meu caso, vou ter mais dificuldade em trabalhar sobre alguns pontos de vista. Por exemplo, lembro-me de uma célebre fotografia de um soldado da *Wehrmacht* que mata uma mulher com um pequeno bebê nos braços. Gostava de conseguir um dia escrever sobre esta fotografia. Mas é muito difícil, porque se trata do ponto de vista do canalha. Mas gostaria de o fazer, tenho de o fazer, em particular por relação à polémica com Claude Lanzmann, já que a sua ideia é a de que olhar para uma fotografia tirada por um canalha, é ser canalha. Nisto não acredito. Creio que devemos olhar para as fotografias tiradas pelos canalhas e ser capaz de reverter a perspectiva corretamente. É extremamente difícil. Tenho uma hipótese de trabalho: é a ideia da caça. Em francês, um massacre quer dizer matar pessoas, e é também um nome técnico para caçadores – quando alguém tem a cabeça de um tigre na parede, morto por um caçador, a isto chama-se um massacre. Ou seja, simultaneamente o ato de matar e o troféu. Ora, a mim interessa-me a ideia de que as fotografias, às vezes, são troféus, e isso é ignóbil. É o uso ignóbil das fotografias.

Por exemplo, nos Estados Unidos, os linchamentos de Negros davam lugar a edições de postais, e as pessoas quando os olhavam, diziam: “Vês ali, aquele sou eu...! Estou na multidão que ri”, enquanto um homem está a ser queimado. Portanto, que uso é este da imagem? Deve falar-se dele...

**C: O que acaba de dizer, sobre a importância de não nos subtrairmos à análise do ponto de vista do carrasco, relaciona-se com a sua noção de**

**legibilidade da História através das imagens. Esta noção é central em *Remontages du temps subi*. Como podem as imagens dar a ler a História?**

**GDH:** Devo dizer que me coloco sempre casos bastante difíceis, casos extremos... Escrevo muito sobre as coisas que admiro, e escrevo muito sobre coisas que me metem medo, das quais tenho horror. Escrevo sobre artistas, inevitavelmente de que gosto muito, e escrevo muitas vezes sobre imagens que me aterrorizam. Nos dois casos é sempre difícil produzir uma legibilidade, porque está presente o elemento *pathos*, o elemento emotivo, que entra em linha de conta. É também aqui que me distancio de Jacques Rancière, ou seja, penso que ele entende que dar legibilidade às coisas é, justamente, não dar nenhum espaço ao elemento emotivo. Enquanto eu considero que este elemento tem de ser incluído. Por minha conta e risco, bem entendido. Sou muito criticado, por vezes, por ser muito empático, patético. Tento fazer um duplo trabalho, conceitual e emotivo. Neste momento, ocupo-me justamente da palavra “emoção”.

**C: É também a questão das Ciências Humanas...**

**GDH:** Sim. É toda a questão das Ciências Humanas. Devemos objetivar completamente o “objeto” homem, o “objeto” relações sociais, o “objeto” imagem...? Ou aceitamos o fato de, sendo nós próprios homens, nos confrontamos com uma subjectividade incontornável, quando trabalhamos sobre o homem? Não podemos eliminá-la e este é um ponto de vista herdado, evidentemente, da psicanálise. É a psicanálise que nos ajuda a não eliminar a subjectividade, a não nos considerarmos objetivos de forma unilateral.

Retornando à questão da legibilidade – há pouco falava de Benjamin – creio que, durante muito tempo, critiquei esta noção, particularmente no que diz respeito à iconologia de Panofsky. No fundo, Panofsky tentava ler as imagens, traduzindo-as em termos linguísticos. Regressa-se à origem linguística, ao conceito: melancolia, etc., de que a imagem seria a tradução. Passei muito tempo ocupado em criticar esta noção de legibilidade e, também por isso, a fenomenologia foi um instrumento para mim. No entanto descobri, num segundo momento, esta noção de legibilidade, em Benjamin. É a noção que está patente na longa citação do início do livro, e que considero genial. Essa

concepção modificou completamente o meu ponto de vista. É um conceito bastante alargado de legibilidade, no qual, com efeito, o que torna a História legível, o que torna o Tempo legível é a imagem. Enquanto dialéctica, bem entendido, imagem dialéctica de um tempo.

**C:** Ainda sobre a noção de legibilidade: em *Remontages du temps subi*, a legibilidade é associada por si, por um lado, à constatação de uma saturação da memória, e por outro, à emergência de um discurso do indizível, do inimaginável, em particular aquele ao qual Claude Lanzmann se associa. De acordo consigo, é justamente contra isto que é preciso trabalhar, na constituição de um conhecimento visual, textual dos campos... Como se relaciona a noção de legibilidade a estes dois extremos que ameaçam ofuscá-la?

**GDH:** É nisso que trabalharei no quarto volume, do qual já falei: os povos sub-expostos ou sobre-expostos. Os povos estão sub-expostos porque, mesmo que existam muitas imagens, muitas delas são censuradas. E estão sobre-expostos porque existem demasiadas imagens das mesmas coisas. Por exemplo, há demasiadas imagens das torres do 11 de setembro. O fato de as repetirmos com tal intensidade faz com que deixemos verdadeiramente de as ver, porque cremos que já as vimos bem, que já as vimos dez milhões de vezes. É a mesma coisa com o problema que coloca. De um lado, existe o ideal, completamente artificial a meu ver, de uma depuração da memória, identificada com o inominável e o irrepresentável – que faria do que nos queremos lembrar, um absoluto mudo; do outro, existe uma multiplicação da linguagem que, na arte contemporânea, se caracteriza nomeadamente pela moda do arquivo, o fato de se exporem arquivos, de não se falar senão do arquivo. Entre estas duas posições extremas, existe uma terceira que é justamente a de Warburg, a de Benjamin. É o que chamo de Atlas. Isto é, nada absolutizar da memória. Sobretudo, não ter uma imagem única ou uma palavra única. E, além disto, não acreditar que tudo acumular nos faz recordar melhor. É por esta razão que falo de saturação. Entre as duas posições existe a prática da montagem, a prática do Atlas. Um Atlas é um corte no arquivo que torna visível, pela montagem, os elementos múltiplos de que nos servimos. Contra o inominável e o único, tratam-se de imagens múltiplas, e contra o arquivo e a saturação da memória, trata-se de uma escolha e de uma montagem. É uma posição intermédia e, também, uma posição dialéctica, no sentido exato de Warburg.

Na minha exposição em Madrid insisti muito na ideia de que o Atlas é uma escolha no arquivo. Warburg tinha dezenas de milhares de fotografias e

dezenas de milhares de livros, e o seu Atlas comporta mil imagens, o que é, para um historiador da arte, muito pouco. Um historiador da arte frequenta centenas de milhares de imagens ao longo da sua vida. Warburg, quanto a ele, decidiu mesmo assim escolher mil, por entre o seu arquivo. É muito pouco. Não devemos supor que se trata de um arquivo. É um Atlas. Ou seja, uma escolha. E, no interior dessa escolha, Warburg fez aproximações incríveis, logo, montagens que têm um efeito de legibilidade.

**C: As relações que estabelece entre o Arquivo e o Atlas, este último entendido como constituindo uma alternativa à acumulação não crítica de imagens, fazem pensar em Michel Foucault e na sua arqueologia...**

**GDH:** Absolutamente. De qualquer modo, Michel Foucault está muito presente no meu trabalho. Cada vez mais. Porque, para Foucault, saber é separar. Saber é saber separar para saber montar depois. Eu acrescentaria isto. Porque, para montar, é preciso, em primeiro lugar cortar, e em seguida juntar. No fundo, o que tento fazer como discípulo de Foucault, é uma arqueologia do saber visual, escolhendo os meus objetos, evidentemente – não podemos fazer tudo. Mas, para regressarmos ao nosso esquema, poderíamos dizer que, de um lado, existe uma espécie de mística da palavra única ou da imagem única (o inominável, a Shoah) ou, em termos de teoria estética, aquilo que Michael Fried pede a uma obra-de-arte – um momento de graça absoluto e, depois, uma espécie de acumulação típica do pós-modernismo, uma acumulação que se faz para que não seja possível nenhuma hierarquia, nenhuma escolha... Existe um absoluto único, e existe uma multiplicidade não controlada, não determinada. E essa é a dimensão da decisão política do artista ou do investigador. É o que chamo de tomada de posição, porque escolhemos as imagens e colocamo-las numa posição tal que se cria um efeito de legibilidade.

**C: Do seu ponto de vista, para tomar posição e para escolher, é preciso tempo. É assim que, no *Remontages du temps subi*, a legibilidade histórica das imagens produzida pela libertação dos campos parece só poder ser extraída num segundo tempo de uma escrita e de uma remontagem. Em que medida a legibilidade exige distância temporal?**



**GDH:** É evidente que é preciso tempo. Na minha exposição no Reina Sofía, há um exemplo muito próximo disso. É uma série inteira de desenhos feitos por uma criança de quatorze anos e meio, quinze anos, que acaba de passar dois anos em Auschwitz e em Buchenwald. Quando este último campo foi libertado, a criança estava doente; tinha tifo, provavelmente, e o exército americano obrigou-o a ficar no campo, de quarentena. A quarentena é um tempo. Ele ficou circunscrito a uma posição onde era livre, mas devia permanecer no campo. O que fez ele? Pegou nas pilhas de papel administrativo das SS e, no verso, fez desenhos que são um atlas muito preciso, científico, provavelmente anterior a Primo Levi, do que é a vida num campo: ele mede as camas, as barracas, por exemplo, e diz “aqui, têm tantos centímetros...”, e desenha-os à maneira das crianças. É completamente perturbador!

Eu diria que, para tornar legível, é preciso haver um tempo. Um tempo, como se diz de maneira banal – “Eu preciso de tempo”. É por isso que é tão fácil criticar a televisão, os jornais, porque eles se agitam, mas não trabalham, porque não dão um tempo. E porque, para estes meios, o tempo não é um valor. Porque, se se dá um tempo, as coisas perdem o valor. Se se dá uma informação com atraso ela perde o seu valor. Logo, temos uma oposição completa entre o que é uma imagem tratada segundo a lógica da informação, que só é válida quando é primeira, e uma imagem que tentamos tornar legível, ou seja, introduzir uma “décalage”, o que na ordem da prática política faz com que sejamos sempre derrotados. Provisoriamente derrotados...

**C: Fale-nos da questão da pedagogia, justamente. Ela surge em relação ao filme de Fuller...**

**GDH:** E em Farocki, também...

**C: Sim, refere-a também em relação a *Sursis* (Aufschub, 2007), de Farocki. Principalmente porque Farocki, no seu texto “Comment montrer les victimes?”, publicado na revista *Trafic*, escreve contra o filme de Fuller, que, segundo ele, faria parte do que chama um cinema de reeducação (onde “os documentos não seriam analisados, mas, ao invés, instrumentalizados” – “os mortos tornando-se um meio de punição”).**

**GDH:** Julgo que Farocki exagera. É necessário dizer que Farocki teve a ideia para *Sursis* porque viu as *rushes* de *Westerbork* num colóquio em que se discutia, um pouco contraditoriamente, sobre o filme de Fuller. Ou seja, Farocki viu o filme de Fuller, do qual ele era um pouco crítico, e viu as *rushes* de *Westerbork*, e foi neste momento que decidiu fazer *Sursis*. E eu, no livro, digo num dado momento, que Farocki não gosta muito do filme de Fuller, mas não concordo com ele.

**C:** Para o Georges Didi-Huberman existe a ideia de uma lição de humanidade que seria dada pelo filme de Fuller. Farocki parece julgar o trabalho de Fuller em função de uma ética da relação às imagens, que se traduz, principalmente, nas limitações que ele próprio se impõe em *Sursis* – ausência de intervenção sobre as imagens, apenas o recurso aos intertítulos, aos paralíticos e às repetições de cenas...

**GDH:** Mas Farocki não deixa, também, de fazer interpretações. E, por outro lado, acho que era sobretudo Fuller que tinha limitações, mais do que Farocki; porque Fuller, no fim de contas, obedeceu ao seu capitão. Julgo que o que chocou Farocki foi a própria decisão do capitão, ou seja, impor aos civis tocar nos cadáveres, como uma espécie de punição. Considero isso muito violento – evidentemente bem menos violento do que os fuzilamentos. Mas, considero que o juízo de Farocki é um pouco anacrónico: quer dizer, hoje não é evidentemente isto que é preciso fazer, mas em 1945, era o que havia de melhor a fazer.

**C:** A certa altura compara o gesto cinematográfico de Farocki ao de Jean-Luc Godard nas *Histoire(s) du Cinéma(1988-98)*: no caso de Godard, este gesto seria inseparável da presença e afirmação demiúrgica do seu autor (aquilo a que poderíamos chamar de “ego-história”); no caso de Farocki, este gesto reenvia, na sua óptica, para um cinema na terceira pessoa, testemunhando a dimensão coletiva na qual se funda o sujeito político. Gostaríamos de o ouvir a propósito dessa relação de quase oposição, em que coloca as abordagens dos dois cineastas.

**GDH:** Admiro os dois. Em *Images malgré tout*, de certa maneira, tomava o partido de Godard. Godard é o Godard das *Histoire(s) du Cinéma*, mas devo confessar que, desde as primeiras visões de *Histoire(s) du Cinéma*, alguma coisa me incomodava: era o fato de todos os fragmentos de imagens, enfim os elementos da montagem, não pertencerem senão a Godard. Isto é, eles não me pertenciam. Apenas via neles um filme de Godard. É a questão da autoridade. O que é a autoridade? Senti o mesmo incômodo com Foucault. Foucault escreve de forma sublime, mas não gosto daquela erudição histórica que não me permite nenhum modo de a verificar. Em *As Palavras e as Coisas*, por exemplo, ele afirma “um médico desconhecido disse isto”. Eu não sei se ele o disse e não tenho a possibilidade de o saber. Faço uma defesa da erudição modesta, com as notas de fim de página. Uma prática bem alemã, porque podemos verificar, ou então discutir, nas notas, tudo o que os alemães dizem – penso em Warburg ou em Panofsky.

Geralmente, os franceses entendem a autoridade nas duas acepções da palavra: no sentido de força e no sentido de autor. Godard torna-se, então, no autor das imagens que cita. Enquanto que, quase sempre, Benjamin permanece o citador daquilo que cita. Em Benjamin podemos confirmar, podemos procurar o texto. Ele não esconde de onde vêm as referências. Farocki está sobretudo do lado alemão. Por conseguinte, para voltar ao que disse sobre a minha dificuldade em visualizar um futuro livro onde tentaria ser honesto quanto à minha relação quase infantil com as imagens, como compor uma espécie de autobiografia e, ao mesmo tempo, não nos colocarmos no centro da escrita, de maneira a dar ao leitor algo mais do que aquilo que se escreve? Daí que recorra a muitas notas. Sou muito criticado por isso, mesmo os meus amigos dizem: “Não precisas de colocar todas aquelas notas. Tu és o autor”. Sim e não. Foucault criticou a noção de autor, apesar de ser o autor por excelência. É indissociável da beleza da sua escrita. Podemos dizer a mesma coisa de Godard, porque Godard é um grande estilista, um grande poeta. Eis o que Farocki é muito menos. Farocki é sobretudo um pedagogo.

A passagem onde oponho Godard e Farocki corresponde a um momento onde, não deixando de apreciar Godard, descubro algo mais, entre aspas, em Farocki; mas isto não quer dizer que rejeito Godard. De maneira nenhuma.

Recentemente publiquei um livro onde critico Pasolini, ainda que seja um de meus cineastas preferidos. A noção de crítica, no livro, deve ser entendida carinhosamente. Sobre as pessoas de quem verdadeiramente não gosto, não falo de todo.

É preciso dizer, também, que, no caso de Godard, trata-se paradoxalmente de alguém que recusa o *copyright*. Por exemplo, para a minha exposição foi muito simples. Telefonei a Godard que me disse: “Faça o que quiser.” Godard não reclama direitos de autor. Desse ponto de vista, é bastante generoso. É verdade que o seu cinema é um cinema do “Eu”, tal como a história de Michelet é uma história do “eu”; quando Malraux escreve, trata-se também de um imenso “eu”; quando Victor Hugo escreve, tal corresponde a um imenso “eu”; quando Charles de Gaulle escreve, estamos definitivamente face a um imenso “eu”, mesmo se ele diz “A França”. Os alemães têm um tipo de ética diferente. Em Brecht não se trata verdadeiramente de um “eu”. Em Farocki é idêntico: mesmo quando se permite dizer que a mulher no álbum de Auschwitz é muito bonita.

No meu entender, a coisa mágica é Benjamin. É totalmente pessoal. É um autor no sentido mais forte do termo. É um poeta. Chega a falar da sua infância, das suas recordações de infância, mas nunca está no centro do que diz.

**C: A forma *ensaio* parece interessar-lhe muito. Utiliza-a para falar do que Farocki faz com as imagens e, ao mesmo tempo, sentimos que está fascinado com a definição de Theodor Adorno no seu texto “O ensaio como forma”.**

**GDH:** É a vocês que cabe julgar se estou em contradição comigo mesmo, se sou coerente. Eu não sei. Em relação ao que acabo de dizer sobre o “eu”; o eu no centro, ou não, daquilo que se escreve, é uma espécie de fraternidade que encontro em Farocki. Mas, quando utilizo o texto de Adorno, que considero magnífico – é um texto com uma tal intensidade do princípio ao fim –, ele parece-me interpretar corretamente o que faz Farocki e, sem o dizer, interpretar tudo o que eu gostaria de fazer. Portanto, não posso esconder que existe esta relação, muitas vezes empática. Derrida disse-o muito bem: “quando fazemos filosofia, o que fazemos verdadeiramente é autobiografia”. Os objetos que

estudo são um espelho, mas subitamente não tenho necessidade de falar de mim mesmo. É verdade que existe uma relação. Eu sou um ensaísta. Lembrome que, quando era mais novo, admirava muito o poeta Edmond Jabès, que me dizia: “Tu és um ensaísta”. Eu lidava muito mal com isso. Não tinha compreendido que ele tinha toda a razão. Sou um ensaísta, eu ensaio.

**C: As suas obras recentes estão cada vez mais voltadas para a imagem cinematográfica, onde são evidentes a proximidade e a afinidade entre as suas preocupações desencadeadas pela questão crucial de um saber das imagens, através das próprias imagens, e as práticas da imagem de certos cineastas, tais como Godard, Pasolini, Farocki... No entanto, o Georges Didi-Huberman não parece atribuir nenhum privilégio ao cinema, no trabalho de restituição da História pelas imagens... É sobretudo o gesto da montagem que parece interessar-lhe, e isto não é para si algo que seja específico do cinema, mesmo quando analisa procedimentos cinematográficos singulares de que alguns cineastas se servem para o conseguir. Não podemos deixar de sentir que existe, no trabalho de “remontagem do tempo vivido”, alguma coisa que só é possível graças ao cinema... O que pensa disto?**

**GDH:** Sim, estou de acordo com o que diz, com a sua objeção. Ao mesmo tempo, não é exatamente o meu projeto defender o cinema como meio específico. Não vou responder teoricamente. Vou responder em termos práticos. Estudei muito a pintura graças ao fato de ser capaz de a fotografar, ou seja, existia uma prática em que comecei por dominar, pouco a pouco, o *diapositivo*, e depois, graças aos aparelhos digitais, pude fazer os meus próprios enquadramentos das obras. O livro sobre Fra Angelico (*Fra Angelico – Dissemblance et Figuration*, Éd. Flammarion, 1990) é o resultado de um enquadramento, que é um desenquadramento. Em vez de olhar para Virgem e o Cristo, eu desci um pouco o quadro e deparei-me com um Jackson Pollock. Tenho, portanto, uma longa prática da fotografia que me permitiu ver a possibilidade de tornar legíveis coisas na pintura, graças ao enquadramento e, evidentemente, à maneira como classifico estes milhares de imagens, primeiro nas minhas caixas de *diapositivos*, e depois no meu computador. Só

recentemente, sempre graças ao computador, quando pude fazer *stills*, fotogramas, ou decupar sequências nos filmes, eu pude falar de cinema. Pois, para mim, era necessário destacar, por exemplo, os fotogramas ou os excertos, e, depois, a seguir classificá-los, remontá-los ao meu gosto. É desde que sei fazer isto tecnicamente que me permito falar de cinema. Agora, estas sequências de filmes, estes *stills*, aparecem no meu computador exatamente ao lado dos enquadramentos das obras ou das fotografias... Portanto, é verdade que tenho tendência a atravessar tudo isso sem me colocar questões de cinefilia, ou seja, de defesa e de ilustração do cinema.

Ao mesmo tempo, quando falo, por exemplo, do grande plano dos soldados romanos no *Evangelho segundo São Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, de Pasolini, sei muito bem que, o que importa é o enquadramento: os rapazes são enquadrados em proximidade, e é toda a ternura de Pasolini pelas pessoas do filme que aparece. Isto poder-se-ia reduzir a um fotograma, mas sei muito bem que, o que conta – e isto é exclusivo do cinema –, é a duração do plano, o fato de ele durar. Mas é uma evidência, já outros disseram isto antes de mim.

Se nos ficássemos somente pela crítica cinematográfica, como muitos fizeram em França, e muito bem, situaríamos Pasolini por relação a Fellini, ou algo do género. Escolhi um ponto de vista onde o ponho em relação com Ernesto de Martino, etnólogo genial – aliás, eles conheciam-se, há uma coincidência incrível entre os seus trabalhos. Ernesto de Martino não é um cineasta, mas possuía um arquivo iconográfico de fotografias, de registros sonoros, e existem alguns documentários etnológicos que foram feitos sob a sua direção – por exemplo, o documentário etnológico intitulado *La Taranta* (1962). É muito interessante em relação a Pasolini. Ernesto de Martino não faz parte da história do cinema, mas, colocando-os próximos um do outro, aprendemos coisas sobre Pasolini. Interesse-me, então, por estes problemas, não me interesse pela questão das especificidades, cada vez menos. Já que, justamente, os artistas que fazem atlas jogaram com diferentes meios. No atlas de Aby Warburg, o meio é a fotografia que apela a meios completamente diferentes, ou seja, um arco do triunfo, uma bijuteria, um selo postal, uma foto de jornal. É isso que me interessa.

Agradecemos a Rodrigo Silva por ter tornado possível o nosso encontro com Georges Didi-Huberman.

Entrevista publicada no n.1 (2010) da Revista *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*. Disponível em:

<http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12>

Acessado em: 1/02/2011