

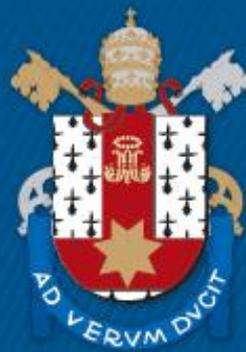
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA

VITOR MATISSE KAUFFMANN PEREIRA FIGUEIREDO

**POÉTICA DOS VAGALUMES, POLÍTICA DAS SOBREVIVÊNCIAS: UM ESTUDO SOBRE A
CATEGORIA DO LIMITE EM GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

VITOR MATISSE KAUFFMANN PEREIRA FIGUEIREDO

POÉTICA DOS VAGALUMES, POLÍTICA DAS SOBREVIVÊNCIAS: UM
ESTUDO SOBRE A CATEGORIA DO LIMITE EM GEORGES DIDI-HUBERMAN

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Filosofia
pelo Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Jobim do Amaraal

Porto Alegre 2024

VITOR MATISSE KAUFFMANN PEREIRA FIGUEIREDO

POÉTICA DOS VAGALUMES, POLÍTICA DAS SOBREVIVÊNCIAS: UM
ESTUDO SOBRE A CATEGORIA DO LIMITE EM GEORGES DIDI-HUBERMAN

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Filosofia
pelo Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Augusto Jobim do Amaral – PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Profa. Dra. Anelise De Carli – APPH

Prof. Dr. Tadeu Capistrano – UFRJ

Porto Alegre 2024

Ficha Catalográfica

F475p Figueiredo, Vitor Matisse Kauffmann Pereira

Poética dos vagalumes, política das sobrevivências : um estudo sobre a categoria do Limite em Georges Didi-Huberman / Vitor Matisse Kauffmann Pereira Figueiredo. – 2024.

101.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Jobim do Amaral.

1. Georges Didi-Huberman. 2. Limite. 3. Representação. 4. Imagem. I. Amaral, Augusto Jobim do. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Definitivamente uma das partes mais difíceis e intimidadoras da escrita é a que contém os agradecimentos, dada a facilidade em cometer injustiças por não agradecer a todos que merecem, bem como a impossibilidade de prestar as gratificações em intensidade digna. De todo modo, é necessário fazê-lo por ser um ato simbólico.

Agradeço a Georges Didi-Huberman por ter me acolhido em algumas das aulas de seus seminários e por ter se mostrado tão disponível nas trocas que tivemos.

Agradeço a Augusto Jobim do Amaral, meu orientador, figura central na formação que me levou do Direito à Filosofia e a quem devo, dentre tantas coisas, o encaminhamento definitivo para o mergulho nas obras de Didi-Huberman.

Agradeço a Ricardo Timm de Souza, cuja influência é também central em minha formação, sendo o responsável por me trazer definitivamente para a filosofia, e a quem sou muito grato pela enorme disponibilidade, acompanhando esta pesquisa com a proximidade de um coorientador.

Agradeço a Anelise De Carli e Tadeu Capistrano por aceitarem o convite para avaliar o presente trabalho, professores por quem tenho grande admiração e a quem sou muito grato pela atenção que recebi ao longo deste processo.

Agradeço a Maria Alice Timm de Souza, que se disponibilizou a ler, reler, conversar e “reconversar” todos os quarteirões e esquinas desta dissertação, além de ter inspirado a escolha da temática a partir de diálogos de outras primaveras.

Agradeço a Tania Curcio, um de meus maiores exemplos, com quem pude, também, visar e revisar todo o conteúdo que aqui se faz presente.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa Criminologia, Cultura Punitiva e Crítica Filosófica e aos colegas do grupo de pesquisa Alteridade, Estética, Ética por todas as maravilhosas trocas ao longo de tantos anos.

Agradeço aos colegas com quem dividi a responsabilidade de integrar a Comissão de Representação Discente, figuras que me proporcionaram momentos e aprendizados que guardo com carinho. São eles: Júlia Sant’anna; Taís Chiodelli; Umbelina Moura e Vinícius Posselt.

Agradeço à PUCRS e ao corpo docente do PPG Filosofia pelo ambiente frutífero que proporcionam aos alunos, e também ao CNPq pela viabilização desta pesquisa através de seu programa de bolsas.

Agradeço à Biblioteca, à Informática e às secretarias da Escola de Humanidades, especialmente à Lisiane Prado e a Felipe Verlindo, cujo auxílio prestado foi sempre impecável.

Agradeço a Vinícius Mano, amigo e colega de atelier, professor da casa, que tantas vezes conversou comigo sobre o mestrado, dando preciosos conselhos que foram fundamentais nessa jornada.

Agradeço às diversas pessoas que tiveram e têm, em minha vida, um papel professoral, compartilhando, de maneira paciente e carinhosa, aquilo que sabem. É esse um ato responsável por inflamar um dos mais sublimes sentimentos que comporta a existência: a curiosidade. Dentre tantos, cito aqui, em ordem alfabética, alguns com quem tenho maior proximidade: Alex Sernambi, meu pai; Anna Luiza Kauffmann, minha tia; Elivelto Machado; Fábio Gai Pereira; Felipe Carvalho e Marina Valenzuela, professores que me acompanharam ao longo do ensino fundamental e médio; Ernesto Xavier, com quem divido risos e indignações ao longo das semanas; Gustavo Schossler e Gustavot Diaz, artistas que sou muito grato por ter encontrado.

Agradeço, ainda, à minha família, os Figueiredo, os Kauffmann-Schüller e os Cardoso-Locatelli por todo apoio e amor. Agradeço também aos meus amigos, muitos deles já citados anteriormente, que também me fornecem incontáveis doses de amor, e cujos ouvidos foram uma aconchegante morada para as clamações e reclamações que surgiram nestes dois anos. Dentre eles, menciono alguns que acompanharam de perto o processo de produção desta dissertação, dando conselhos e consolos, se envolvendo em conversas sobre a temática e assim por diante: Giulia Locatelli; Guilherme Campello, Manuel Veras e Nicolas Haag; Jennifer Huang; Luiz Barbieri; Luís Lacerda e Victor Sanseverino; Rafaela Mallmann e Uellinton Corsi.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que dispuseram do seu tempo para conversar comigo e me explicar aquilo que pensam e sabem. É este um dos atos mais valiosos que existem, pois requer uma dose incomensurável de amor, respeito e consideração.

O dedico também aos colegas do PPG, com quem tive o prazer de dividir este agradável espaço ao longo dos dois anos de mestrado e com quem tive e continuo a ter valiosas trocas.

Aos alunos, professores, e a todos que aqui mencionei, dedico um eterno agradecimento. É um prazer partilhar da existência com vocês.

RESUMO

A presente dissertação, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS, especificamente na Área de Concentração denominada Ética e Filosofia Política e Linha de Pesquisa designada como Estado e Teorias da Justiça, tem por objetivo sustentar a hipótese de que se pode percorrer a obra de Georges Didi-Huberman a partir de um certo entendimento sobre a categoria do *Limite*. Para tanto, tem-se como intuito desenvolver o argumento de que o *Limite* não é somente condição de impossibilidade, mas também condição de possibilidade. Sendo assim, a impotência pode inverter-se no seu oposto, tornando-se potência. Entende-se, em linhas gerais, que o pensamento desenvolvido por Didi-Huberman é uma reproposição da relação entre a tradição visual da história e a *representação*. Acredita-se ser possível interpretar essa reproposição tendo o *Limite* como fundamento, uma vez que, se a *representação* deve ser pensada com a sua *rasgadura*, seu *sintoma*, é porque este movimento expõe o *Limite*, aquilo que permite o *ser* das coisas, de maneira que a forma dada por ele sirva como solo para a sua transgressão, levando as coisas ao *além de si* exigido pelo desejo. Optou-se, para isso, por fazer um corte didático da obra de Didi-Huberman, cujo marco divisor é o livro *Imagens apesar de tudo*, sendo a primeira parte voltada para a arte e a segunda para a política, ainda que os pressupostos de abordagem sejam os mesmos tanto para um tema quanto para o outro e, por isso mesmo, acabem andando lado a lado. Trabalhar-se-á, ao longo do texto, alguns pontos considerados fundamentais para a obra de Didi-Huberman, demonstrando como se pode derivar uma concepção de *Limite* ao analisá-los. São eles a *representação* e a *rasgadura*; o *anacronismo*; a *forma e a transgressão*; a *Pathosformel*; a *história da arte como luta das experiências*; a *semelhança informe*; a *esperança* e, por fim, a *escrita ensaística*, sua ligação com a *comunidade* e com uma genuína *crítica à violência*.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Limite; Representação; Imagem.

RESUMÉE

Ce mémoire, développé dans le cadre du Programme de post-graduation en Philosophie de la PUCRS, plus précisément dans le domaine de concentration appelé Éthique et Philosophie Politique et dans l'axe de recherche appelé État et Théories de la Justice, vise

à soutenir l'hypothèse selon laquelle on peut parcourir l'œuvre de Georges Didi-Huberman à partir d'une certaine compréhension de la catégorie de *Limite*. À cette fin, il s'agit de développer l'argument selon lequel le *limite* n'est pas seulement un condition d'impossibilité, mais aussi un condition de possibilité. En tant que telle, l'impuissance peut être inversée en son contraire, en devenant puissance. On comprend, de manière générale, que la pensée développée par Didi-Huberman est une reposition de la relation entre la tradition visuelle de l'histoire et la *représentation*. On pense qu'il est possible d'interpréter cette reposition avec le *Limite* comme fondement, car si la *représentation* doit être pensée avec sa *déchirure*, son *symptôme*, c'est parce que ce mouvement met à nu le *Limite*, ce qui permet *l'être* des choses, de sorte que la forme qu'elle donne sert de fondement à leur transgression, portant les choses *au-delà d'elles-mêmes* exigées par le désir. À cette fin, il a été décidé de réaliser une coupe didactique de l'œuvre de Didi-Huberman, dont le point de référence est le livre *Images malgré tout*, avec la première partie centrée sur l'art et la seconde sur la politique, même si les hypothèses d'approche sont les mêmes pour un sujet comme pour l'autre et finissent donc par aller côte à côte. Tout au long du texte, certains points considérés comme fondamentaux dans l'œuvre de Didi-Huberman seront travaillés, démontrant comment une conception de *Limit* peut être dérivée en les analysant. Il s'agit de la *représentation* et du *déchirure*, de *l'anachronisme*, de *la forme et de la transgression*, du *Pathosformel*, de *l'histoire de l'art comme lutte d'expériences*, de *la ressemblance informe*, de *l'espoir* et, enfin, de *l'écriture essayistique*, de son lien avec la *communauté* et avec une authentique *critique de la violence*.

Mots clés: Georges Didi-Huberman; Limit; Représentation; Image.

RESUMEN

La presente disertación, desarrollada en el Programa de Posgrado en Filosofía de la PUCRS, específicamente en el Área de Concentración denominada Ética y Filosofía Política y la Línea de Investigación denominada Estado y Teorías de la Justicia, tiene como objetivo sustentar la hipótesis de que se puede atravesar la obra de Georges Didi-Huberman a partir de una cierta comprensión de la categoría del *Límite*. Para ello, se pretende desarrollar el argumento de que el *Límite* no es sólo una condición de imposibilidad, sino también una condición de posibilidad. Por tanto, la impotencia puede invertirse en su contrario, convirtiéndose en potencia. Se entiende, en términos generales, que el pensamiento desarrollado por Didi-Huberman es una reposición de la relación

entre la tradición visual de la historia y la *representación*. Se cree que es posible interpretar esta repropósito teniendo como fundamento el *Límite*, ya que, si la *representación* debe ser pensada con su *desgarro*, su *síntoma*, es porque este movimiento expone el *Límite*, aquello que permite el *ser* de las cosas, de manera que la forma dada por él sirva de fundamento a su transgresión, llevando las cosas al *más allá de sí* requerido por el deseo. Para ello se decidió realizar una sección didáctica de la obra de Didi-Huberman, cuyo hito divisor es el libro *Imágenes pese a todo*, centrándose la primera parte en el arte y la segunda en la política, aunque los supuestos de abordaje son los mismos, tanto para un tema como para otro y, por tanto, acaban yendo uno al lado del otro. A lo largo del texto serán discutidos algunos puntos considerados fundamentales para la obra de Didi-Huberman, demostrando cómo se puede derivar una concepción de *Límite* a partir de su análisis. Son ellos *representación y desgarró; anacronismo; forma y transgresión; Pathosformel; la historia del arte como lucha de experiencias; la semejanza informe; la esperanza y, finalmente, la escritura de ensayos, su vinculación con la comunidad y com una crítica genuina a la violencia.*

Palabras clave: Georges Didi-Huberman; Límite; Representación; Imagen.

ABSTRACT

The present dissertation, developed in the Postgraduate Program in Philosophy at PUCRS, specifically in the Concentration Area called Ethics and Political Philosophy and Line of Research called State and Theories of Justice, aims to support the hypothesis that one can go through the work of Georges Didi-Huberman based on a certain understanding of the category of *Limit*. To this end, the aim is to develop the argument that the *Limit* is not only a condition of impossibility, but also a condition of possibility. Therefore, impotence can be inverted into its opposite, becoming potency. It is understood, in general terms, that the thought developed by Didi-Huberman is a repositioning of the relationship between the visual tradition of history and *representation*. It is believed that it is possible to interpret this repositioning having the *Limit* as its foundation, since, if the *representation* must be thought of with its *rend*, its *symptom*, it is because this movement exposes the *Limit*, that which allows the *being* of things, so that the form given by it serve as a ground for its transgression, taking things to the *beyond itself* required by desire. For this purpose, a didactic clipping of Didi-Huberman's work was made, whose defining landmark is the book *Images in Spite of All*, with the first part focused on art and the second on politics, even though the approach assumptions are the same for one theme and

the other and, as a result, they end up walking side by side. Throughout the text, some points considered fundamental to Didi-Huberman's work will be discussed, demonstrating how a conception of *Limit* can be derived by analyzing them. They are *representation and rend; anachronism; form and transgression; Pathosformel; the history of art as a struggle of experiences; the dissimilar similitude; hope* and, finally, *essayistic writing*, its connection with the *community* and a with a genuine *critique of violence*.

Keywords: Georges Didi-Huberman; Limit; Representation; Image.

*Pra viver do outro lado da vida
E saber atravessar
Prosseguir viagem numa garrafa
Onde o mar levar
Que é a luz que vai tecer o motor da lenda
Cruzando o céu do sertão
E um cego canta até arrebentar
O sertão vai virar mar
O mar vai virar sertão
Não ter medo de nenhuma careta
Que pretende assustar
Encontrar o coração do planeta
E mandar parar
Pra dar um tempo de prestar atenção nas coisas
Fazer um minuto de paz
Um silêncio que ninguém esquece mais*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. DEFRONTAGEM	21
1.1. REPRESENTAÇÃO & RASGADURA	27
1.2. ANACRONISMO	41
1.3. TRANSGRESSÃO DA FORMA, FORMA DA TRANSGRESSÃO.....	49
1.4. PATHOSFORMEL E TRANSGRESSÃO DAS FORMAS	54
2. NO OLHO DA HISTÓRIA	59
2.1. A DIMENSÃO VISCERAL DA EXISTÊNCIA	61
2.2. A SEMELHANÇA INFORME	70
2.3. “O ENSAIO COMO FORMA”	81
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Assim como o fim, também o início é sempre muito difícil, e uma dissertação consegue fundir, ao mesmo tempo, as duas coisas. O fim do mestrado e o início, quem sabe, de uma jornada intelectual. Se há, desse modo, algum valor neste trabalho, ele está antes no carinho com que foram feitas as leituras das obras de Georges Didi-Huberman,¹ renomado pensador francês da atualidade que se ocupa das imagens, do que naquilo que está sendo proposto como forma de leitura de seu trabalho. Trata-se de uma sugestão, do ensaio de uma ideia que apareceu, pareceu fazer sentido e que aqui tomou uma primeira forma. Vale dizer, então, que a pretensão deste texto é abrir diálogos – de forma alguma fechá-los. Que as palavras que o compõe possam fazer as coisas dançarem.

Pode-se, então, avançar e dizer que o objetivo desta dissertação é sustentar o argumento de que é possível percorrer a obra de Georges Didi-Huberman a partir da concepção de *Limite* que será aqui delineada. Dessa forma, tem-se como intuito argumentar que o pano de fundo de sua compreensão é o entendimento de que o *Limite* não é somente condição de impossibilidade, mas também condição de possibilidade. Sendo assim, a miséria de toda impotência pode sempre inverter-se no seu oposto, tornando-se a expressão máxima de sua potência. Essa ideia surgiu, como dito, a partir da leitura das obras de Georges Didi-Huberman, e os pensadores aqui utilizados para delineá-la apareceram em momento posterior, servindo especialmente para auxiliar na construção de uma concepção mais sólida dessa categoria. Foi isso que aconteceu especialmente com David Lapoujade e Maura Voltarelli, cujos textos usados foram descobertos já no período final da pesquisa, mas se mostraram extremamente frutíferos para que o argumento que aqui se apresenta fosse desenvolvido com rigor. Isso acarretou, também, em um direcionamento mais preciso ao ler *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, o que foi feito a partir de *Os movimentos aberrantes*.

Em se tratando das compreensões acerca da Identidade e da Diferença, não se pode dizer que foram concebidas estritamente a partir de algum destes dois filósofos, apesar de eles serem centrais. Evidentemente, o ponto de partida para tanto foi Didi-Huberman, mas é necessário destacar o trajeto percorrido para que as coisas fiquem mais claras: a leitura das obras de Didi-Huberman já foi feita sob influência do pensamento de

¹ Nascido em Saint-Etienne em 1953, Georges Didi-Huberman consolidou-se como uma das figuras mais renomadas no campo dos estudos sobre cultura visual, estando ao lado de nomes como Jean-Luc Godard e Jacques Derrida na lista de ganhadores do Prêmio Theodor W. Adorno.

Augusto Jobim do Amaral e Ricardo Timm de Souza, o que acarretou também em um direcionamento ao formular as noções de Identidade e Diferença (apesar de divergências que se pudesse apontar ao colocar lado a lado cada um dos pensadores, tanto franceses quanto brasileiros).² Acredita-se, enfim, que este trabalho adquire relevância por oferecer uma via de acesso basilar e aberta ao pensamento de Georges Didi-Huberman, cuja expressão se dá de maneira vasta, riquíssima, mas que, justamente por isso, pode ser de difícil acesso. Por isso mesmo, destaca-se que a delimitação da obra de Didi-Huberman para análise se deu, fundamentalmente, a partir de dois cursos de introdução ao pensamento do ensaísta ministrados pela Profa. Anelise De Carli na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades. Nesse sentido, também foram importantes as contribuições da dissertação *Imagens em Georges Didi-Huberman*, de Marcella Imparato, que ofereceram um ótimo panorama da obra do pensador e direcionaram a pesquisa para obras como *A pintura encarnada* e *Georges Didi-Huberman and the Image* de Chari Larsson. Os outros pesquisadores que ao longo do texto serão citados foram fundamentais para que fossem trabalhados pontos específicos, mas não se pode dizer que tiveram uma influência estrutural no trabalho.

Dito isso, pode-se começar a explorar o contexto histórico global em que Didi-Huberman vem delineando sua trajetória, pois isso é de suma importância para entender o argumento que será sustentado. Trata-se da desagregação de uma totalidade fática e de sentido que sofre a cultura ocidental, especialmente no século XX, cujo exemplo é a queda dos cânones e dos modelos tradicionais que sustentaram essa cultura ao longo da história.³ Desse modo, “o século XX é o século no qual a Totalidade e os otimismo do passado se puderam e se podem realmente perceber no espelho da contemporaneidade”,⁴ pois a brutalidade impregnada no tecido de sua história mostra que “não se pode mais julgar que tais fatos sejam meros acidentes de percurso de um trofismo sadio: eles são, em verdade, expressões do real metabolismo interno da Totalidade, ou do que tem restado dela”.⁵ Por Totalidade ou movimento totalizante, que caracteriza o modelo de

² É o caso, especialmente, de Ricardo Timm de Souza, que já teceu duras críticas acerca de Friedrich Nietzsche e toma, para desenvolver seu pensamento, caminhos significativamente distantes dos de Gilles Deleuze. Lapoujade e Didi-Huberman dispensam esclarecimentos, pois trabalham com o pensamento deste último filósofo. Augusto Jobim do Amaral, por sua vez, também trabalha com ele, mas sem deixar de estar consideravelmente alinhado com a filosofia de Ricardo Timm de Souza. De todo modo, no presente trabalho, foi possível encontrar uma convergência significativa destes pensadores para interpretar a obra de Georges Didi-Huberman.

³ SOUZA, R. *Totalidade e desagregação*, p. 19-27.

⁴ SOUZA, R. *Totalidade e desagregação*, p. 27.

⁵ SOUZA, R. *Totalidade e desagregação*, p. 27.

pensamento que será aqui denominado como Identificante, entende-se a busca de neutralização da Diferença,⁶ proveniente de uma obsessão pela *arché* da realidade, que culmina na Ideia platônica.⁷ Em síntese, parte-se do pressuposto de que

*A História do Ocidente têm consistido, em suas linhas mais amplas, na história dos processos utilizados para neutralizar o poder desagregador do Diferente; e a História da Filosofia ocidental tem sido, quase sempre, a maneira de favorecer e legitimar intelectualmente esta busca da neutralização.*⁸

Foi essa tentativa de neutralização da Diferença que produziu a *era das catástrofes*⁹ em que se configurou o século XX:

Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história do século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe.¹⁰

A catástrofe é o irrepresentável e percebendo-se no cotidiano a sua materialização, o cotidiano mesmo torna-se irrepresentável. Com isso, emerge a necessidade de se buscar “uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento”,¹¹ bem como uma forma capaz de comportar um pensamento que seja capaz de lidar com o irrepresentável, pois, superficialmente, tudo pode ser representado, exceto a impossibilidade mesma da representação.¹² Eis que se esbarra em um *limite* do *logos*, e aqui se pode traçar uma relação com o *pathos* como impasse do *logos*, como impasse do progresso. Esse progresso, evidentemente, deve ser entendido como aquele da Tese IX de Walter Benjamin: O progresso é a tempestade que impele o anjo da história para o futuro enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu.¹³

⁶ Eis uma definição bastante completa que aqui será de suma importância: “Totalidade é tudo o que, de forma aberta ou oculta, intenta o aniquilamento da Alteridade, do Outro, da Alteridade do Outro, seja no processo lógico de pensamento, seja na ideologia do infinito progresso ou da infinita acumulação ou multiplicação do dinheiro como redenção da humanidade”. (SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*, p. 320).

⁷ SOUZA, R. *Totalidade e desagregação*, p. 16.

⁸ SOUZA, R. *Totalidade e desagregação*, p. 18.

⁹ Catástrofe será aqui entendida como “a falha original, o impedimento da própria ideia de representação” de modo que sua definição deixou de ser algo da ordem do inteligível para tornar-se um evento da ordem do sensível – é portanto, da ordem do experienciável e não do compreensível em termos intelectuais-ontológicos. (SOUZA, R. *Ética como fundamento II*, p. 23).

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação*, p. 73.

¹¹ SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação*, p. 75.

¹² SOUZA, R. *Justiça em seus termos*, p. 19.

¹³ LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 87.

Sobre isso, Didi-Huberman colocará a seguinte questão: esse impasse não corre o risco de colocar o *logos* em aporia consigo mesmo, haja vista que tudo aquilo que se pode pensar sobre a emoção passa pelas palavras, que são organizadas em frases, de acordo com as regras estruturais da língua? Ao que responde: “A aporia consiste, talvez, na própria situação em que a emoção, essa palavra em suspenso, essa linguagem impedida, fosse como que requisitada a se curvar às condições ‘categoriais’ do pensável e do dizível.” Para pensar tal problema, ele recorre aos poetas, porque cabe a eles fazê-la explodir, entrando em um uso não categorial da língua e fazendo a emoção falar para além das limitações da própria língua.¹⁴

Desse modo, a *aporia*, que mostra o *Limite* do pensamento, é virada do avesso: se antes significava o fim do pensamento, agora significa seu começo. O *Limite* deixa de ser um mero obstáculo, condição de impossibilidade, e passa a ser também o ponto de partida, a condição de possibilidade. Sendo assim, ao pensar na poesia em sentido amplo, pode-se entender por que Didi-Huberman encontra uma resposta nas imagens e na arte, pois “a própria noção de imagem – na sua história como na sua antropologia – se confunde precisamente com a tentativa incessante de *mostrar o que não se pode ver*”,¹⁵ e os artistas, em particular, se recusam a se render ao irrepresentável, embora conheçam sua experiência *esvaziante*.¹⁶

Com isso parece ser possível responder ao dilema do historiador contemporâneo: a necessidade de escrever sobre a catástrofe da herança histórica por um lado e, por outro, a impossibilidade de cumprir essa tarefa pela falta de recursos intelectuais que deem conta disso.¹⁷ Não se deve, portanto, simplesmente buscar recursos na história da arte, mas sim fazer da história uma arte.¹⁸ Se for ela assim encarada, poderá fazer-se também ciência: “A história quer ser ciência, e essa vontade é admirável. [...] Aceite ela o limite – e a beleza, repito – de seu estatuto, e sua vocação científica se revelará como uma obra, uma construção, uma forma de arte”.¹⁹

Por essa razão, Didi-Huberman adota a forma-ensaio para desenvolver seu pensamento, uma vez que ela permite que seus escritos sejam ciência entendida como poesia: coerência sem dogmatismo. Tal ciência, assim compreendida, desenvolverá seus

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 36-37. Todas as citações do parágrafo estão nestas páginas.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 191.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 179.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação*, p. 78.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 147.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 147.

estudos no olho do furacão da história e produzirá formas não neutras, formas que pensam, formas que tomam posição: *representações*, portanto, que funcionem à medida que possam ser *rasgadas* pelos seus *sintomas* e assim transgredidas para que alcancem o *além de si*. Tem-se, assim, uma nova concepção de *representação*, agora fundada na Diferença e não na Identidade, a qual tem como um grande ponto de apoio o conjunto ética-estética:

Estética significa tratar o mundo de forma diferente do que como mero objeto de conhecimento; significa a possibilidade de suportar a *viabilidade concreta* de uma estrutura relacional especial com o que não sou eu – se assim fosse, não seriam necessárias obras de arte reais, mas apenas sua idéia [*sic*] em nosso cérebro. Estética é, assim, uma espécie *sui generis* de relação com o outro, que ainda é a obra e, por extensão, a realidade estética concreta dos existentes, para além de alguma mera capacidade fabuladora e representacional. [...]. No entanto, paradoxalmente, se evidencia que a relação com a obra de arte, antes de ser uma relação estética, é mesmo uma relação ética.²⁰

Tem-se, agora, o pano de fundo necessário para explicar qual a relação fundamental entre poética e política em Didi-Huberman que dá nome ao presente trabalho. Para entender isso, não se pode perder de vista a fragilidade constitutiva da vida. Ela é tão frágil que não se pode considerá-la mais que um ensaio: “Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator entrasse em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isso que leva a vida a parecer um esboço”.²¹ Em primeiro lugar, se Didi-Huberman encontra, no cinema de Harum Farocki, um belo exemplo de prática política – “por cindir incessantemente a violência do mundo, os filmes de Farocki [...] violentam uma certa pretensão do espectador que quer que lhe sejam oferecidas conclusões”²² –, é porque seus filmes são como ensaios. Tal valor reside no gesto fundamental do ensaio, que “é a heresia, o desvio sistemático das ‘regras ortodoxas do pensamento’: em resumo, o próprio gesto de uma *desobediência*”.²³ Dirá, ainda, que o ensaio funciona como uma dialética do desejo,²⁴ e, tendo isso em vista, entende-se como a abertura que ele comporta, tão subversiva quanto a poesia – tornando-o intrinsecamente poético –, aparece como uma possibilidade de tornar o existir mesmo como uma subversão por excelência: apesar da sua fragilidade e também por causa da sua fragilidade, ela assume, por seu caráter

²⁰ SOUZA, R. *Justiça em seus termos*, p. 96.

²¹ KUNDERA, M. *A insustentável leveza do ser*, p. 14.

²² DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 107.

²³ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 113.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 112.

ensaístico, toda sua potência, movendo-se pelo desejo de ver os esparsos lampejos em noites escuras, estando, também, recheada de esperança política.²⁵ Para que se pense uma política é necessário, então, pensar uma poética e, tendo em vista a fragilidade da condição humana, nada mais justo do que uma política das sobrevivências baseada em uma poética dos vagalumes.

Considerando isso, acredita-se ser possível ler a obra de Didi-Huberman a partir da noção de *Limite* que aqui buscar-se-á delinear (especialmente no início do primeiro capítulo, desenvolvendo algumas de suas consequências no início do segundo). Para fins de organização, então, e com intuito didático, expor-se-á aqui o caminho que se pretende percorrer na dissertação. Desconsiderando a introdução e a conclusão, ela está dividida em duas grandes partes: *Defrontimagem*, que se foca na questão da arte, e *No olho da história*, que se foca na questão da política. Optou-se por isso em função de um corte didático que comumente se tem feito da obra de Didi-Huberman, tendo como marco divisor o livro *Imagens apesar de tudo*. De todo modo, mesmo nas suas obras mais antigas, como *A Pintura Encarnada*, já é possível perceber os pressupostos que seriam utilizados em seus livros mais recentes, como *Povo em lágrimas, povo em armas e Esparsas*. O primeiro bloco foi constituído por quatro subitens e o segundo por três. Todos eles serão didaticamente expostos de maneira sintética a seguir.

Na primeira parte, *Defrontimagem*, será aprofundado aquilo que foi anunciado nessa introdução. Desse modo, definir-se-á precisamente o que se entende por *Limite* e demonstrar-se-á como esta noção é abordada no presente trabalho, além de relacioná-la à imagem/à *representação* e à *rasgadura* e à forma de escrita adotada por Didi-Huberman, analisando os motivos pelos quais tudo isso se dá. Tem-se como objetivo estabelecer quais pressupostos serão o enfoque deste primeiro capítulo.

Em *Representação & rasgadura*, será desenvolvida a crítica feita pelo ensaísta à *representação* tradicional a partir da categoria de *rasgadura* e demonstrar-se-á como a concepção de *Limite* tem solidez para entendê-la. Relacionar-se-á isso à experiência aurática, dado que a aura faz com que o sujeito se abra para sofrer o olhar daquilo que vê, exurgindo, desse encontro, a imagem, defrontando-se o sujeito com o *Limite* ao defrontar-se com a imagem, entendida como *sintoma*. Sofre-se uma metamorfose, pois o *sintoma* coloca o sujeito em um estado de crise, em um estado de aberrância. Ao estar exposto ao *Limite*, pode transgredi-lo buscando o *além de si*.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 59.

Em *Anacronismo*, o intuito será demonstrar como a concepção de *Limite* trabalhada serve para entender o modelo de temporalidade fundado no *anacronismo*. Fundamentalmente, o ponto de partida será o fato de que toda vez que se tenta dizer o *agora*, esse *agora* já é passado. O presente se afirma, então, na forma de passado, à medida que sobrevive ao futuro, e é entendido como presente, diferenciando-se da incerteza do futuro, e da inacessibilidade do passado, através da contingencialidade dos seus *Limites*, mas também se confundindo com cada um deles pelos mesmos motivos. Desse modo, todo o presente é uma contração singular do conjunto do passado, isto é, uma configuração singular das relações que se fazem possíveis através do passado que sobrevive em cada um, sendo o tempo *anacrônico* entendido como o movimento constante de enfrentamento e, conseqüentemente, ultrapassamento do *Limite*, uma vez que ele se faz por meio da constante negação do seu fim: o presente se torna *sobrevivência* ao triunfar sobre o seu *Limite* constitutivo quando alcança o futuro.

Em *Transgressão da forma, forma da transgressão*, demonstrar-se-á como se pode pensar a forma e a transgressão ligadas pela noção de *Limite* como condição de possibilidade da *forma* e da *transgressão* simultaneamente. Para tanto, será basilar o entendimento de que os *limites* dessas formas aparecem através do *sintoma*, evidenciando simultaneamente suas oportunidades de *transgressão*, uma vez que ele *rasga* a Identidade e abre fendas que possibilitam o diferenciar-se de si, de modo que a *forma*, gerada pelo *Limite*, é o solo a partir do qual opera a *transgressão*. Assim, pode-se dizer que a Diferença exige uma linguagem que faça justiça ao seu modo de *diferir* para que seja compreendida, de tal maneira que fica evidente a limitação da Identidade para avançar na leitura de questões como essas. O pensamento, portanto, é sempre *forma*, é sempre *representação*, desde que seja entendido como *apresentação* da Diferença e não da Identidade, servindo essencialmente como solo para sua transgressão.

Em *Pathosformel e transgressão da forma*, partindo da ideia de que a organização que o pensamento constrói é *rasgada* pelo *sintoma*, que evidencia seu *Limite*, analisar-se-á a *Pathosformel* que Didi-Huberman trabalha através de Aby Warburg, com o intento de compreender como a transgressão das formas, associada ao corpo entendido como *Limite* que funda o possível da experiência, se relaciona com a transgressão das formas na história da arte mediante o dilaceramento da ideia tradicional de *representação*. Além disso, será examinado o entendimento de que as obras de arte são frutos de desejo, o que possibilita compreendê-las como elementos anacrônicos, como vestígios de um tempo que se foi. Tratar-se-á também da relação entre essa ideia e a de que a repetição é

generativa e não imitativa, afirmando-se pela Diferença e não pela Identidade, cuja fricção ocasionada pela contraposição desses dois polos aponta sempre em direção à transgressão, ao *além de si*. Com isso, espera-se deixar evidente a importância da *Pathosformel* para pensar a dimensão visceral da existência, que é a luta.

Nesta segunda parte, *No olho da história*, trabalhar-se-á de forma sucinta a relação entre o *Limite* e a Diferença radical em que se constitui a morte. Delinear-se-á, assim, o sentido que assume o morrer nesta linha de raciocínio, e o modo como isso se relaciona com aquilo que foi trabalhado nos subitens anteriores, com ênfase na questão do *além de si* e da esperança. Tem-se como objetivo estabelecer quais pressupostos serão o enfoque deste segundo capítulo. Diga-se de passagem que, apesar do nome escolhido, não se trata de um aprofundamento na série *O olho da história*. Trata-se, na verdade, de uma proposta de leitura que parece funcionar para entender sua fundamentação filosófica.

Em *A dimensão visceral da existência*, dar-se-á sequência ao desenvolvimento das ideias do subitem anterior para mostrar a sua relação com aquilo que Didi-Huberman concebe para a história da arte a partir da sua análise de Carl Einstein, bem como o lugar central do *Limite* para pensar essa questão. A luta das formas contra formas que caracteriza a história da arte se dará aqui através do entendimento de que a arte emerge do extremo da experiência de vivenciar a dor originária de existir como si mesmo, ganhar a si à medida que se perde a si nesse constante *devoir*: o *Limite* fundamental de cada ser, que configura cada um como ser singular, necessariamente acompanhado de um espectro que defronta cada um deles com o *Limite*, que é possibilidade da vida sempre acompanhada do espectro da morte. A título de exemplo, será trazida a interpretação de Didi-Huberman, apoiado em Einstein, sobre o cubismo e será feita a relação dessa análise com os subitens anteriores.

Em *A semelhança informe*, tratar-se-á da relação entre as ideias de semelhança e do *Limite*, que estão diretamente ligadas a uma crítica à ideia de Deus como Identidade a partir de *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Será estabelecida uma ligação entre a crítica à ideia de Deus como Identidade e a noção de esperança desenvolvida em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, sendo trabalhada a ligação entre experiência, esperança, comunidade e *Limite*. De maneira resumida, em se tratando da *semelhança informe*, entende-se que o corpo, através de seu *Limite* constitutivo, é capaz de criticar e transgredir o ideal divino de semelhança que lhe foi imposto, de modo que a Identidade “perdida” é encontrada em sua Diferença constitutiva. A Diferença, desse modo, é entendida como Identidade em seu próprio sentido de Diferença, através

do seu próprio modo de *diferir*, que a coloca em constante *devenir*, que é sempre enfrentamento do *Limite* que visa o *além de si*. Com isso, pode-se concluir que a fragilidade das sobrevivências caracteriza sua máxima potência, de tal maneira que a esperança pode ser entendida como uma condição do mundo e não uma possibilidade dentro de determinado contexto. Frente a isso, é possível concluir que esperança e experiência são interdependentes, e que a interioridade da experiência atravessa o indivíduo de modo que o abre para o mundo exterior, criando um efeito de provocação que gera o comum mediante o engajamento que exige dos outros, sendo este o fundamento da comunidade e, portanto, da política.

Em *O ensaio como forma*, como continuação da questão da comunidade, tratar-se-á da forma-ensaio adotada por Didi-Huberman para desenvolver sua escrita, e demonstrar-se-á como o *Limite* pode ser central para que se entenda a opção por essa maneira de escrever. O ponto de partida será o fato de que Didi-Huberman considera todo o seu trabalho como o frasear de gemidos que significam o desejo de elaborar a experiência de ser olhado, implicado por alguma coisa. Com essa elaboração do pensamento, ele visa o *além de si* através da autolibertação do estado de tutela que o oprime, isto é, não ter as palavras para dizer aquilo que experiencia. Desse modo, é a partir do encontro com a visceralidade do *Limite* que o constitui, uma vez que considera sua escrita como uma autoanálise, que é possível transgredi-lo e, assim, potencializar sua impotência, transformando a si mesmo e o mundo que o afeta. Pode-se dizer que a comunidade, que se faz através dessa partilha de experiências singulares, de seus efeitos de verdade, se constitui não como síntese, mas como tensão, dialética infinita do engajamento de cada um consigo mesmo e com o mundo que o cerca e o constitui. Desse modo, o ensaio funciona mediante a relação com a Diferença, servindo como uma crítica genuína à totalização, à violência, especialmente por exigir o engajamento de todos com o mundo que os cerca.

Dito isso, pode-se passar ao corpo do texto onde tais ideias serão efetivamente desenvolvidas. Que se inicie, então, essa jornada.

1. DEFRONTAGEM

Chari Larsson sustenta a tese de que o que está na raiz do trabalho desenvolvido por Didi-Huberman é uma reproposição da relação entre a tradição visual da história e a *representação*: “A principal contribuição de Didi-Huberman foi criticar, desestabilizar e corrigir o monólito que é a representação e que se tornou um termo mediador no

pensamento da história da arte [tradução nossa]”.²⁶ Tendo isso em vista, tentar-se-á desenvolver aqui a relação entre a categoria do *Limite*, a *representação* e a *rasgadura*. Essa abordagem distará da Ideia platônica²⁷, proveniente da obsessão pela *arché*, pois Chari Larsson afirma que a crítica que Didi-Huberman desenvolve acerca da *representação* é uma crítica à vinculação da noção de *representação* à ideia de *mimesis*, cujo fundamento é uma linha de pensamento ligada à Ideia platônica²⁸ de hierarquização entre o elevado mundo das ideias e o precário mundo material.²⁹ Nessa linha crítica, acredita-se que a verdade das coisas está na forma como elas estão em relação. Não há, portanto, ideal absoluto que submeta a si a verdade de cada coisa, uma vez que as coisas têm sentido somente pelo fato de estarem inscritas no plano da existência através dos *limites* que as constituem como sendo si mesmas.³⁰

No penúltimo capítulo de *Didi-Huberman and the image*, Chari Larsson afirma que, no entendimento de Didi-Huberman sobre a imagem, está em jogo a capacidade que

26

²⁷ “A grande tradição platônica promoveu, sabe-se, um modelo epistêmico fundado sobre a preeminência da Ideia: o conhecimento verdadeiro supõe, nesse contexto, que apenas uma esfera inteligível seja previamente extraída – ou purificada – do meio sensível, portanto, de imagens, onde nos aparecem os fenômenos. Em visões modernas desta tradição, as coisas (*Sachen*, em alemão) só encontram em sua razão, suas explicações, seus algoritmos em causas (*Ursachen*) corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, na linguagem matemática. Tal seria, resumidamente, o padrão de toda a ciência. A desconfiança de Platão em relação aos artistas – esses perigosos ‘fazedores de imagens’, esses manipuladores da aparência – não impediu contudo que a estética humanista retomasse, por sua vez, todo o prestígio da Ideia, como Erwin Panofsky bem o mostrou”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*, p. 18).

²⁸ Encontra-se em Lapoujade uma leitura sobre as pretensões de Deleuze e Guattari quanto ao platonismo e a relação disso com a questão do *Limite*, que será aqui fundamental. Eis a passagem: “Sem dúvida, a ambição inicial, herdada de Nietzsche, consistia em querer reverter o platonismo. Mas reverter significa na realidade criar um duplo que revira, mais do que uma oposição que o reverte. Então, não se trata mais de *reverter o platonismo* (o de Platão, de Kant, de Bergson), e sim de *revirar os imperialismos* (o do Édipo, da linguística, do significante, da estrutura etc.). [...] Sempre dobrar, desdobrar, multiplicar para romper essas formas de interioridade e entrar diretamente em contato com as multiplicidades do ‘fora’ através da criação de um ‘dentro’ que suporte seus afluxos. A operação da reviravolta ou de reversão não consiste em deslocar o limite, pois, nesse caso, isso só serve para que o reencontremos um pouco adiante, ainda mais imperioso. Esses são os mal-entendidos mais frequentes sobre as noções de desterritorialização e de linha de fuga, como se se tratasse de recuar os limites ou de se afastar deles, quando se trata de atravessá-los e de desterritorializar-se, posto em fuga por seus vetores”. (LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 312-3). Desse modo, entende-se que se pode dizer o mesmo sobre o trabalho de Didi-Huberman, em se tratando da ideia geral desta passagem, qual seja: revirar/virar do avesso os imperialismos; profanar o sagrado; desfazer o nó do poder, de modo a ativar a potência dos rostos que compõem comunidade; lutar contra o poder da norma através da potência do singular. Tudo isso através do pressuposto de que é preciso levar o *Limite* a sério: isto implica em assumir os *limites* como condição de possibilidade, que implica também em atravessá-los. Fundamentalmente, virar do avesso a própria ideia de *Limite*: se o *Limite* é aquilo que reduz cada um a si mesmo, é preciso fazê-lo uma potência fundamental: só se pode existir sendo si mesmo e, desse modo, o ser si mesmo está constituído pela propulsão vital do universo, o desejo, a potência por excelência.

²⁹ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 2-3. Todas as passagens desse livro são tradução nossa.

³⁰ Cf. SOUZA, R. *O outro do pensamento, o pensamento e o outro*, p. 91-93; Cf. DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 184-187; Cf. LAPOUJADE, D. Conclusão: filosofia-limite. In: *Deleuze, os movimentos aberrantes*.

ela tem de ser uma forma que pensa, toma posição, de modo que o modelo de “representação não seja mais imitativo, mas capaz de gerar seu próprio empreendimento teórico e intelectual [tradução nossa]”.³¹ Para evocar a potência da imagem, então, é necessário destruir a imagem do pensamento, da qual fala Deleuze, e desterritorializar, assim, o lugar sobre o qual o significado do “que é pensar” se assentou:³² “Como Deleuze, Didi-Huberman está comprometido com uma linha de investigação que busca revirar a imagem pré-existente que determina a estrutura do pensamento”.³³ Larsson, a partir de Deleuze, afirma que o encontro é capaz de fazê-lo ao romper o estatuído, *rasgar a representação*.³⁴ O encontro é algo que “funciona como um tipo de experiência limite”,³⁵ o que faz todo sentido considerando o interesse de Didi-Huberman pelas imagens:

Grosso modo, interessa-me a imagem na medida em que ela move os fundamentos da representação, ou seja, a nossa ideia de representação. Interesse-me, portanto, pelos estados-limite: faço um levantamento das fronteiras, sabendo bem que o país é imenso e nunca será totalmente conhecido. Então paro, de vez em quando, num posto fronteiriço onde está acontecendo alguma coisa, geralmente um conflito.³⁶

Pode-se concluir, assim, que circula, na obra de Georges Didi-Huberman, uma certa concepção de *Limite*, de sorte que este seria justamente o ponto de fricção entre as fronteiras onde há o conflito. O *Limite* é aquilo que se vive, não aquilo que se circunscreve – o circunscrito pode ser, por exemplo, o efeito de uma *montagem*, mas não é suficiente para expressar o *Limite*. Como em Lapoujade, “O limite não é algo que se pensa, mas que se enfrenta; e que só se pensa se se enfrenta”³⁷ Ele é, portanto, da ordem do experienciável e não da ordem do categorizável:

[...] a experiência é justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer experimentar rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem sem *design*, de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte. A experiência, a meu ver, seria exatamente isso. Se a experiência fosse apenas a relação com, ou o encontro do que é previsível e antecipável sobre o fundo de um horizonte presente, não haveria experiência [...]. A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde nos leva não é uma viagem, está previamente encerrada. Já chegamos, e nada mais acontece. Não há experiência, no sentido mais perigoso (e a palavra perigo não está longe da

³¹ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 142.

³² LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 145.

³³ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 147.

³⁴ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 148.

³⁵ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 149.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Des gammes anacroniques: interview par Robert Maggiori*, n.p.

³⁷ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 307.

palavra "*Erfahrung*") do termo viagem. Uma viagem que não fosse ameaçadora, uma viagem que não fosse uma viagem em vista do impossível, em vista do que não está em vista, seria ainda uma viagem? Ou apenas turismo?³⁸

Pode-se dizer, basicamente, que no *Limite* as coisas se invertem em seu oposto, e por isso mesmo ele é condição de impossibilidade e, simultaneamente, condição de possibilidade. O *Limite* é como o fogo, pois é capaz de incendiar aquilo que dá a ver, e é em razão disso que Didi-Huberman afirma que a imagem queima:

É ao descobirmos a memória do fogo em cada folha que não foi queimada que fazemos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento de cultura. "A barbárie está escondida no próprio conceito de cultura", escreve [Walter Benjamin]. Isto é tão certo que mesmo a recíproca é verdadeira: não teríamos que reconhecer, em cada *documento da barbárie*, algo assim como um *documento da cultura* que oferece, não sua história simplesmente dita, mas sim uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética?³⁹

Essa arqueologia leva a sério o *Limite*, sabendo que ele é aquilo que permite ser, de tal maneira que a Diferença é sempre o fundamento da Identidade e não o contrário. Em vista disso, considera-se que seu fim último é

[...] observar as imagens sem comprometer sua liberdade de movimento: daí em diante, olhar para elas não é mais um olhar-em-si mas um olhar-para-nós, buscando emancipá-las de nossos próprios fantasmas de "saber absoluto". Nesse sentido, só acatando o risco de um princípio perpétuo de inacabamento em nossa vontade de saber que poderá o sujeito, por sua vez, emancipar-se ele mesmo.⁴⁰

"Mais ainda", diz Raul Antelo: "Se os atributos da escrita se equivalem aos da imagem, isso significa que não há história sem a interrupção da história, assim como não há imagem sem a interrupção da imagem".⁴¹ Isso porque, para Didi-Huberman, o Real aparece na forma de imagem, pois ela é capaz de tocá-lo.⁴² Desse modo, "se a imagem é a realidade, isto quer dizer também que a realidade é inconstante e, tal como a imagem, ela aparece e desaparece, cintila descontínua, de sorte que, mesmo ausente, ela está presente em seus vestígios e ruínas".⁴³ Por isso a forma-ensaio é tão importante para o

³⁸ DERRIDA, J. *Pensar em não ver*, p. 80.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*, p. 35.

⁴⁰ ANTELO, R. História (s) : a arte arde. In: *A imagem queima*, p. 13-4.

⁴¹ ANTELO, R. História (s) : a arte arde. In: *A imagem queima*, p. 16.

⁴² ANTELO, R. História (s) : a arte arde. In: *A imagem queima*, p. 16. Raul Antelo usa o termo "realidade" ao invés de "Real". Aqui far-se-á uma distinção entre ambos, de modo que "Real" se refira à dimensão dos possíveis sentidos que podem vir a se tornar sentidos de realidade – sendo o termo "realidade" mais adequado a esse segundo caso. De todo modo, no texto de Raul, tudo indica que o sentido do termo "realidade" é o mesmo que entende-se ter o termo "Real".

⁴³ ANTELO, R. História (s) : a arte arde. In: *A imagem queima*, p. 16.

desenvolvimento de seu trabalho, dado que nela está implicado o *Limite da obra* e de seu *autor*, cujo efeito é permitir que essa forma pense e tome posição. Ela é uma elaboração da experiência do seu autor, sempre proveniente dessa tensão entre o exterior e o interior, o passado e o presente, o outro e o eu, a Diferença e a Identidade.

Aquilo que resulta desse processo é, portanto, a cristalização do *Limite*, conferindo *legibilidade* ao esparso que é o Real, uma vez que o sujeito, *imaginativamente, monta*, relaciona os elementos do Real, de modo a traçar-lhes um *limite*, formando uma composição que tem vida própria, e é capaz de olhar, implicar, provocar aqueles que a encontram. Por isso que “Assim como na imagem dialética em Benjamin, ‘a descontinuidade é essencial ao ensaio, [e] seu assunto é sempre um conflito em suspenso’”.⁴⁴ Ele exhibe uma *representação* aberta, portanto, que, ao operar mediante esse movimento, serve como forma sob a qual pode se dar a sua transgressão, levando-a para o *além de si*: “Formas que suscitam, em sua própria poética, um pensamento da história e uma prática política”.⁴⁵ Isso acontece, porque o ensaio funciona como uma *montagem de imagens*, rompendo com as regras do método cartesiano, de um eu neutro, exibindo uma *forma aberta* do pensamento *imaginativo* onde jamais ocorre a totalização,⁴⁶ e onde a violência do mundo torna-se *legível*:

A legibilidade advém da montagem: a montagem considerada *como forma e como ensaio*. A saber, uma forma pacientemente elaborada, mas não fechada em sua certeza (sua certeza intelectual: “isto é o verdadeiro”, sua certeza estética: “isto é o belo”, sua certeza moral: “isto é o bom”). Como pensamento elevado à altura de uma cólera, ela corta, toma posição e torna legível a violência do mundo.⁴⁷

Frente a isso, pode-se dizer que o *Limite* é o que permite a imagem, a *representação*, o produto do ensaio: “Imagem é uma representação que apenas pode franquear a inconsistência essencial de si mesma através de sua figura”.⁴⁸ Justamente por isso, ela será sempre aberta, visto que o *Limite* sempre gera um *sintoma* que, expondo-o, *rasga a representação*, de tal maneira que ela vem a servir como solo para a transgressão.⁴⁹ É por isso que a *imagem dialética* é tão cara a Didi-Huberman, e por isso

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 108.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Passados citados por Jean-Luc Godard*, p. 38.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 108.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*, p. 110.

⁴⁸ AMARAL, A. *Política da criminologia*, p. 365.

⁴⁹ “Assim, as imagens nem esconder [*sic*] o horror, por um lado, e nem são relíquias, de outro. Seu destino não é o campo das crenças, mas retira da indivisibilidade [*sic*] torna-o conhecível, esta é sua carga redentora, dependente da coragem de observá-las, de compor uma análise de algo que nos faz reconhecer nossos próprios limites, mas que por isso se faz urgente”. (JÚNIOR, I. *Georges Didi-Huberman e Walter*

“Despertar é a *palavra fundamental* oriunda da imagem dialética”.⁵⁰ Não à toa, em *Povo em lágrimas, povo em armas*, Didi-Huberman traz uma passagem de Hegel cujo teor é de que algo só é sabido e sentido como *Limite*, porque se está, ao mesmo tempo, para além dele.⁵¹ Pode-se dizer, então, que esse *Limite* é algo que, ao aparecer, já lança o sujeito para frente, de modo que já se está para além dele ao defrontá-lo, justamente porque só é possível percebê-lo atravessando-o e se deixando atravessar por ele. É assim que se entende a fugacidade da *imagem dialética*, pois ela exsurge mediante o atravessamento gerado por um encontro entre o eu e o outro:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.⁵²

A *imagem dialética*, “*queima pela memória*”,⁵³ queima “ainda que só seja cinza: um jeito de expressar sua vocação essencial para a sobrevivência, para o *apesar de tudo*”.⁵⁴ Ocorre que, para acessá-la “[...] é preciso ousar, é preciso aproximar o rosto da cinza. E soprar suavemente para que a brasa, por debaixo, comece a emitir seu calor, sua luz, seu perigo”,⁵⁵ do mesmo modo que há um perigo real inerente aos movimentos aberrantes:

Com efeito, não existiria um perigo real inerente aos movimentos aberrantes [de Deleuze e Guattari]? Se a cada vez é preciso conduzir-se aos limites do que podemos, não corremos o risco de sermos levados para além dos limites e de sucumbirmos?⁵⁶

De fato, é este um movimento perigoso, como também o é o fogo (profanado pelo condenado Prometeu), que trouxe o humano até aqui; fogo que fez da imagem um corpo

Benjamin: História da Arte e o tempo das imagens, p. 84). Aqui pode-se pensar naquilo que fala Viviane Mosé sobre o erotismo e o pensamento, pois sabe-se da importância que o *Limite* tinha para Bataille: “O movimento erótico, o mais intenso e contraditório dos movimentos que atravessa os humanos, não pode ser pensado como um dos aspectos de suas vidas, senão como aquilo que os define como seres humanos. É o pensamento, ou o desdobramento de si em imagens, signos, que permite a experiência erótica; ao mesmo tempo, a experiência erótica é o fundamento do pensamento, o vértice em que se encontram corpo e pensamento, porque resulta da relação dos impulsos com a lei”. (MOSÉ, V. *A espécie que sabe*, p. 41).

⁵⁰ SOUZA, R. *Crítica da Razão Idolátrica*, p. 234.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 27.

⁵² BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 515.

⁵³ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*, p. 69.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*, p. 69.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*, p. 69.

⁵⁶ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 20-1.

em chamas e cinzas, cujos ecos são ouvidos ao se aproximar. Eles dizem: “Não vês que estou queimando?”.⁵⁷ Talvez seja este o movimento perigoso que, como falou Zaratustra, possibilitará que pise, algum dia, sob a terra, o *além do humano*, uma vez que pode-se enxergar o humano como um ser de passagem entre o seu *anterior a si* e o seu *além de si*.⁵⁸ Foi na ousadia, e também na ignorância, que houve a transformação pela exposição ao risco de ferida e de morte do fogo. Talvez, por isso, que, segundo Montaigne, “toda a sabedoria e a razão do mundo se reduzem, no fim, a esse ponto, ensinar-nos a não ter medo de morrer”.⁵⁹ Que é isto: morrer? Definitivamente é o *limite* mais radical com o qual é possível se deparar – é a Diferença radical. É preciso, contudo, aprofundar a questão da *representação* e da *rasgadura* para que depois se possa retornar à questão do morrer no segundo capítulo deste trabalho.

1.1. REPRESENTAÇÃO & RASGADURA

O percurso feito por Didi-Huberman para desenvolver o seu questionamento está centrado em uma crítica à noção de *representação*, sendo a categoria da *rasgadura* fundamental para tanto. Neste primeiro subitem, quer-se desenvolver essa crítica e demonstrar como a concepção de *Limite* trazida serve para pensar essa questão. Ele encontra base em Freud, se utilizando da psicanálise entendida como *crítica* e não como *clínica*. Para que se compreenda isso, é preciso explorar uma crítica que Didi-Huberman faz ao *tom de certeza* que permeia a história da arte, proveniente da linhagem neokantiana⁶⁰ articulada por Panofsky, através de Cassirer, que formula a resposta à questão dos *limites* do conhecimento a partir de uma noção de *representação* fechada.⁶¹

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*, p. 69.

⁵⁸ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*, p. 11.

⁵⁹ MONTAIGNE. *Ensaios: que filosofar é aprender a morrer e outros textos*, p. 102

⁶⁰ Interessa aqui especialmente o que está escrito no tópico quatro, capítulo 3, chamado “A quarta palavra mágica”. Didi-Huberman retoma os três momentos da *Crítica da Razão Pura* em que Kant visa delinear as condições do conhecimento *a priori* dos objetos. No primeiro momento há a recepção abrupta e elementar dos fatos do mundo através das “condições de receptividade do espírito”. No segundo momento, a capacidade imaginativa trata de organizar os dados recebidos em uma síntese primária. O terceiro momento é aquele que funda o ato de conhecimento como tal através da produção de uma *unidade sintética* – que Didi-Huberman chama de *sobressíntese* – caracterizada pela pureza do seu entendimento, e assim a essência panofskyana é atingida mediante o conceito. Aplicar-se-á isso ao conhecimento da arte, que pode ser resumido basicamente pela passagem da intuição à imagem e da *imagem ao conceito*. Contudo, será exigido dos objetos da arte a simetria com relação às formas do saber, exigindo um quarto movimento, que seria a passagem do *conceito à imagem*.

⁶¹ “Fundar em razão um conhecimento da arte exigiu portanto – primeiro em Cassirer, depois em Panofsky – que se encontrasse a todo custo a congruência e mesmo a subsunção pela qual uma diversidade sensível de fenômenos figurativos pudesse encontrar, para nele se incluir inteiramente, um marco, um molde, uma gramática geral de inteligibilidade. Era fazer um ato de síntese e mesmo, no sentido kantiano, um ato de unidade sintética. Há, na expressão ‘forma simbólica’, a noção muito pesada, filosoficamente falando, de forma – e pensamos de imediato na de Ideia. De fato, como as Ideias kantianas, as formas simbólicas de

“Didi-Huberman denomina ‘tom kantiano’, ou ‘neokantiano’, a pretensão de síntese ou de ‘unidade do conhecimento’ [...] reduzindo o sensível ao inteligível; a imagem a um conceito; a experiência a uma ‘forma simbólica’”.⁶² As imagens da arte se tornam *representações* de conceitos, adquirindo legibilidade a partir da congruência entre o saber e a imagem. Didi-Huberman explica como isso foi derivado do *esquema transcendental* kantiano e também como esse esquema oferece uma resposta ao problema da assimetria entre conceitos puros do entendimento e da experiência empírica:

Trata-se de uma *representação* – palavra-chave aqui – da qual Kant exige que seja de um lado *pura*, isto é, esvaziada de todo o elemento empírico, e de outro *sensível*, isto é, homogênea ao elemento empírico. Ela forneceria então o princípio intermediário ideal entre as percepções da experiência – ou as imagens – e as categorias do entendimento. O “esquematismo” designa portanto a operação bem-sucedida, embora mediatizada, da *subsunção* do sensível sob o (ou pelo) inteligível. Ou, inversamente, da *conversão sensível* do conceito em imagem. A questão está resolvida, a linha traçada, o círculo fechado: a ciência do diverso, do sensível, a ciência da imagem é possível. Compreende-se então o estatuto desse termo prodigioso que foi o esquema kantiano. Ele dava uma “condição formal e pura da sensibilidade” e, ao mesmo tempo, “realizava a categoria” na experiência ou na imagem; era um “produto da imaginação” (já que em si mesmo não era um conceito puro) mas, contrariamente à imagem que é sempre inadequada ao conceito, fornecia justamente uma “regra de síntese” homogênea aos requisitos do entendimento puro; acabava por se opor inteiramente à própria imagem. Em suma, ele dava uma regra de conversão na qual os termos não eram de modo algum recíprocos: por ser “permanente” e “invariável”, por dar ao conceito o meio de se tornar a “regra do objeto” e, de maneira geral, por se colocar como condição mesma de toda *significação*, o esquema jogava evidentemente o jogo do conceito contra o da imagem. Os termos eram dialetizados apenas para que um dos dois fosse comido, embora se dissesse *compreendido*.⁶³

Tendo em vista esta passagem, pode-se concluir que há uma distância,⁶⁴ uma lacuna entre o conceito e a imagem, que é suprida nessa lógica por uma hipervalorização do conceito em detrimento da imagem; por uma sobreposição do racional ao sensível, de

Cassirer e de Panofsky seriam apreendidas na óptica de princípios reguladores que ‘sistemizam sínteses’; como as Ideias, seriam primeiro pensadas do ponto de vista da subjetividade – enquanto atos do mundo da cultura e não do mundo simplesmente –, mas a seguir re-objetivadas, se podemos dizer, na sua autoridade de regras e na sua vocação à ‘unidade final’ das coisas. Poderíamos mesmo arriscar a hipótese de que o famoso esquema ternário de Panofsky [...] não fazia outra coisa, em suma, senão seguir espontaneamente o esquema kantiano da unidade sintética exposto na Crítica da razão pura”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 173-4).

⁶² IMPARATO, M. *Imagens em Georges Didi-Huberman*, p. 43.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, p. 177.

⁶⁴ Marcela Botelho Tavares aponta isso com precisão: “Para Didi-Huberman, que se apoia principalmente no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, a essência da aura é constituída pela relação entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha – já que ‘perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar’ – pois, por mais próxima que uma imagem esteja (devido à prolixidade de suas reproduções técnicas), ela nunca terá anulada sua distância original: desse modo, todo objeto (e não apenas o objeto ‘artístico’) está sempre à distância”. (TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, p. 32-3.)

modo que – como foi dito anteriormente acerca da Diferença em relação à Identidade – o sensível, a imagem, tenha seu valor pautado à medida que é inteligível; à medida que se adequa à forma dada pela razão; à medida que é possível estabelecer uma Identidade entre imagem e conceito, de modo que a regra de síntese provoque um fechamento e não uma abertura. A possibilidade de a imagem levantar os olhos, olhar quem a vê, através de sua aura,⁶⁵ se perde, porque o seu potencial de provocação, de inquietação, “foi dominado”, neutralizado pelo poder intelectual-ontológico da razão. *O Limite* que separa Diferença e Identidade é suprido por uma hipervalorização da Identidade em detrimento da Diferença.

Em suma, toda a potência e complexidade das obras de arte são reduzidas a uma forma lógica capaz de *representá-las* “perfeitamente”, uma vez que não busca *representar* a coisa mesma que impulsiona essa vontade de *representação*, como se ela fosse uma janela para acessar sua complexidade, mas a *representa* mediante os requisitos lógicos que “garantem” o alcance da “verdade”. Estabelece-se uma hierarquia entre ideia e matéria, subordinando o primeiro termo ao segundo, de modo que uma *representação intelectual* se sobreponha a uma *apresentação experiencial*.⁶⁶ “A hierarquia platônica é mantida, e a imagem é subordinada ao modelo de uma ‘verdade’ maior”:⁶⁷

Transposta nos termos de um programa implícito para a história da arte, a fórmula kantiana põe-se a ressoar de maneira estranha: tratar-se-ia, no fundo, de passar da imagem ao monograma – já que o monograma pertence ao esquema, adequado ao conceito e suscetível de ciência –, tratar-se-ia então, de fazer uma história das imagens ao traçado dos monogramas. O que é um monograma? É um sinal gráfico que abrevia uma assinatura. Ele traz em si o poder de nomear. Geralmente não tem necessidade da cor, nem dos efeitos de matérias próprias à pintura, nem dos efeitos de massa próprios da escultura. É em preto e branco. Denota um conceito. Pertence à ordem do visível, como se bastasse “ler” para ter o “esquema” da arte visual própria a Dürer... Falar do monograma da imaginação na esfera das artes visuais não teria outra finalidade senão *abreviar a imagem* para dela extrair apenas a simples transposição sensível de Ideias da razão.⁶⁸

Eis, então, que toda a densidade da Diferença se reduz à Identidade de um econômico monograma. Um sinal sem cor, sem efeitos de matéria e de massa: sem

⁶⁵ “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo”. (BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013, p. 59).

⁶⁶ “Levar em consideração a apresentabilidade’ se diz em alemão *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, e é justamente por essa expressão que Freud designava o trabalho da *figurabilidade* própria às formações do inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 16).

⁶⁷ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 31.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, p. 180.

ambiguidades. Imóvel. Todo o mistério da existência, tão avassalador quanto fascinante, é reduzido a esta forma lógica criada pelo eu que, buscando a totalização, não aceita a finitude e trata o *Limite* como um mero obstáculo a sua potência. A densidade da Diferença da imagem é capturada pelo conceito, do mesmo modo que o entomologista mata sua borboleta preferida e a coloca em um quadro para estudá-la, mas ao preço de retirar-lhe toda a vida, toda a liberdade de voo.⁶⁹ Desse modo, o saber daquele que pensa a obra lhe confere o poder de dominar sua dinamicidade, sendo capaz de dizer: “Sou consciente de *tudo* que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a *sei*”.⁷⁰ Saber, então, é poder⁷¹ de neutralização e dominação do *diferir* da Diferença. Tem-se aqui o princípio de um empedramento da linguagem, nos termos que coloca Ricardo Timm:

Não há espaço para o movimento, nem tempo para acontecimentos novos ou inesperados; a vida se resume, finalmente, no receber e passar adiante o que chega desde o absoluto, numa espécie de paradoxal movimentação estática. [...] A linguagem se empedra. Esse é o indício de sua morte próxima, quando tudo o que sobrar serão gritos e murmúrios inarticulados, repetição espasmódica de fórmulas, clichês revestidos de tonalidades impróprias e com ridícula pretensão de aparecerem como verdades definitivas. [...] Ao empedramento da linguagem, acompanha o empedramento da memória. [...] a exacerbação de uma espécie de esquecimento mecânico é, portanto, necessária

⁶⁹ “A borboleta integralmente conhecida seria, portanto, a borboleta submetida ao éter, definitivamente cravada com um alfinete sobre uma prancha de cortiça? Integralidade ilusória, obviamente, porquanto lhe falta a vida. Não valerá mais uma borboleta que passa sob os nossos olhos, fugidia, mas viva – movente, errante, mostrando e ocultando alternadamente a sua beleza no bater das asas –, mesmo que seja conhecida e, como tal, muito frustrante, senão inquietante?”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Falenas*, p. 14).

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, p. 186.

⁷¹ Pode-se traçar aqui uma relação com aquilo que diz Chignola acerca da subjetividade. O mesmo processo que produz a essência de cada um é o que produzirá a essência de cada obra ou de cada artista: “A subjetividade é um processo que se desenvolve no interior [...] dos circuitos de saber e de poder que estão constitutivamente entrelaçados à vida e à linguagem. [...] O saber é a forma que assume o diagrama no qual, num determinado momento, o visível e o enunciável se relacionam um com o outro; o poder, a relação de força variável, contrastável, em qualquer caso reversível que atravessa as singularidades compõe numa ordem (sempre parcial e provisória) de regulação. E o ‘sujeito’ – ou melhor dito, o ‘si mesmo’, o ‘ser si mesmo’ – não é mais que o efeito do processo de subjetivação através do qual o *dehors* pelo qual está tomada a vida (trabalho, reprodução, linguagem, retomando as escansões internas d’*As palavras e as coisas*) pode ser dobrado, não para suturar uma identidade, mas para *des-dobrar* uma possibilidade, uma potência”. (CHIGNOLA, Sandro. *Foucault além de Foucault*, p. 105-6). Foucault teve grande influência na obra de Didi-Huberman, como demonstrado por Chari Larsson, e com isso pode-se aprofundar a relação com a passagem de Chignola anteriormente trazida: “O argumento de Didi-Huberman se cruza diretamente com o de Foucault: as regularidades epistêmicas determinam o que pode e o que não pode ser enunciado. Essas regularidades são conduzidas pelas convenções. Elas formam os contornos do conhecimento em uma disciplina [tradução nossa]”. (LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 31). Vale destacar, ainda, o apontamento que De Cauwer faz sobre a distinção clara entre potência e poder em Didi-Huberman, de tal maneira que a primeira seja sempre resistência ao segundo: “O desejo de se revoltar contra a opressão é visto como uma forma de potência (em francês: *puissance*), um potencial latente que sempre pode inflamar, se opondo às várias formas de poder (em francês: *pouvoir*), que mantém as pessoas sob controle [tradução nossa]”. (DE CAUWER, S. *Potentiality and Uprisings: Georges Didi-Huberman in Dialogue with Giorgio Agamben and Antonio Negri*, p. 186). Todas as passagens do texto de De Cauwer são tradução nossa.

para desativar o poder potencialmente desagregador desses traços e rastros [os traços e rastros que constituem a realidade que nos chega].⁷²

Como já foi dito, a aura se perde, justamente pelo fato de o *Limite* ser tomado como impotência e não como potência. Ora, não é somente por existir uma distância, demarcada pela Diferença, entre as duas coisas que se encontram, que é possível existir algo para além dos seus próprios *limites* materiais? A distância, por exemplo, não é puro vazio, ela existe e se faz como efeito, como algo que afeta. O *Limite*, portanto, que enuncia a distância entre a Identidade e a Diferença, entre o eu e o outro, é abertura e não fechamento, pois a distância não é sentida, mas é antes o sentir que a revela,⁷³ visto que ela só existe mediante a sensorialidade que constitui a experiência.⁷⁴ Vale lembrar que, como foi dito, o *Limite* não se pensa, se enfrenta, e só se pensa se se enfrenta, ou seja, a dimensão sensorial é primordial em se tratando dele, dado que é por meio dela que ele se anuncia. Essa é a dimensão estética fundamental ligada a tal noção, visto que a sensorialidade, que possibilita sentir o mundo de um determinado jeito, é aquela que se estruturou como *sobrevivência* ao longo da história: a nível fisiológico, psíquico e cultural. Por isso a memória se torna tão importante neste processo – e por isso também ela se empedra juntamente com a linguagem no movimento de totalização anteriormente descrito –, visto que o passado que habita o sujeito possibilita a projeção de um futuro movido pelo desejo. Tratar-se-á disso especificamente em *Pathosformel e transgressão da forma*. É elucidativo perceber, neste ponto, o que diz Didi-Huberman sobre a aura:

É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos”. [...]. Nesse momento, o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo; e não por acaso o próprio Walter Benjamin articula o motivo dos templos antigos em Baudelaire ao motivo de uma *força do desejo* [...]. Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente – e anacrônico – da experiência aurática, esse ‘choque’ da memória involuntária que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda a extensão problemática da palavra, segundo o seu valor de *sintoma*: “Esse processo”, diz ele ao falar da aura, “tem valor de sintoma [...]; sua significação ultrapassa o domínio da arte”.⁷⁵

⁷² SOUZA, R. *Crítica da Razão Idolátrica*, p. 36.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, p. 161.

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, p. 161.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, p. 151. Ele afirma, ainda, na mesma passagem, que essa força do desejo explica a aura em termos de uma “experiência erótica – na qual a distância rima tão bem com o apelo fascinado –, mas também a própria experiência estética, no sentido, por exemplo, em que ‘o que uma pintura oferece ao olhar seria uma realidade da qual nenhum olho se farta’”. Aqui é interessante adiantar aquilo que será trazido acerca da experiência erótica a partir de Bataille. Essa

Por que a experiência aurática tem valor de sintoma? Porque é a aura que “faz” com que a coisa que se vê levante os olhos, isto é, faz com que o sujeito, envolvido pelo mistério intrínseco à existência humana, se abra para sofrer o seu olhar.⁷⁶ Exsurge, dessa dialética dos olhares, a imagem,⁷⁷ e defronta-se *Limite* ao defrontar-se com a imagem: essa é a dialética entre o *antes* e o *agora* que será tratada em *Anacronismo*. Sofre-se uma metamorfose, pois o *sintoma* coloca o sujeito em um estado de aberrância⁷⁸ que o expõe ao *Limite*.⁷⁹

Com isso, tem-se a noção da *rasgadura* formulada por Didi-Huberman para romper a caixa da *representação* por meio do *sintoma* e da formação dos sonhos em Freud:⁸⁰ “O que se apresenta cruamente primeiro, o que se apresenta e recusa a ideia, é a rasgadura”.⁸¹ O *sintoma* provém do *informe*,⁸² colocando as formas em crise, levando-as ao *Limite*, dado que a possibilidade formal de transgredir a forma deve ser anunciada

experiência, resumidamente, envolve também a distância e a cisão fundamental entre dois seres finitos que, através dela, encontram uma espécie de infinitude mediante a geração de um outro ser. Além disso, essa experiência não acontece sem uma dimensão de contato com a morte, justamente a finitude de cada ser que os leva a se confundirem. Considerando isso, compreende-se a visceralidade do *Limite* frente a todas essas análises, pois ele é estruturante, é condição de possibilidade da experiência, que se faz sempre através de uma dialética pela qual emerge uma imagem, significando, assim, enfrentamento do *Limite*, uma vez que é algo que se dá mediante ele, mas com o intuito de ir para além dele. Obra do desejo.

⁷⁶ TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem*, p. 36-37.

⁷⁷ TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem*, p. 36-37.

⁷⁸ KRASINSKA, M. SYMPTOM. In: *The Didi-Huberman Dictionary*, p. 202.

⁷⁹ Pode-se observar isso também em uma passagem de *Diante da Imagem* em que Didi-Huberman conceitua o sintoma: “Por que afinal chamar de *sintoma* essa potência de rasgadura? O que entender exatamente por isso? *Sintoma* nos diz a escansão infernal, o movimento anadiômico do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele nos diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim. Coloca-nos diante de sua potência visual como diante da emergência no processo mesmo de figurabilidade. Nesse sentido nos ensina – no espaço breve de um sintoma, portanto – o que é figurar, trazendo nele mesmo sua própria força de teoria. Mas é uma teoria em ato, feita carne, se podemos dizer, é uma teoria cuja força advém, paradoxalmente, quando se despedaça a unidade das formas, sua síntese ideal, e desse despedaçamento jorra a estranheza de uma matéria”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 213).

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 191. É muito interessante e esclarecedor o que ele diz nesta mesma página: “Foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem. Longe de comparar o sonho com um quadro ou um desenho figurativo, insistia, ao contrário, no seu valor de deformação [...] e no jogo de rupturas lógicas que atinge com frequência o ‘espetáculo’ do sonho, com uma chave perfurante. A metáfora do rébus lhe ocorre para livrar, desde o início, a compreensão do sonho de qualquer preconceito figurativo”.

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 193.

⁸² “Que essa possibilidade formal de transgredir a forma devesse ter sido enunciada abruptamente como o *informe* [...], é isso que é preciso a partir de agora tentar compreender melhor e tornar mais preciso”. (DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 356). Pode-se observar isso, também, na seguinte passagem: “O ‘inconsciente’ em Panofsky se exprime através do adjetivo alemão *ungewusst*: o que não está presentemente na consciência, mas que uma consciência mais clara, a do historiador, deve ser capaz de se expor, de explicitar, de *saber*. Ao passo que o inconsciente freudiano se exprime pelo substantivo *das Unbewusste*, que não sugere a desatenção, mas o recalque ou a forclusão, e que, estritamente falando, *não é um objeto para o saber*, inclusive o saber do analista...”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 217).

como *informe*, em um movimento dialético enunciado processualmente como *forma-antiforma-sintoma*.⁸³ O *sintoma* não tem uma raiz, mas múltiplas raízes, e por isso “o que ele nos diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim”.⁸⁴ Não há, portanto, como dizê-lo através de categorias lógicas;⁸⁵ não é possível transformá-lo em conceito ou em monograma, uma vez que sua legibilidade implica o acompanhar de seu movimento, dado que quebra qualquer possibilidade de organização ou esquematização fechada acerca de si, a começar pelo *anacronismo* que anuncia. Nisso reside a importância do conjunto ética-estética para que seja possível aproximar-se da Diferença, uma vez que a sensorialidade permite viver o movimento, o que exige uma posição de respeito à Diferença, desfazendo-se da tentação de categorizá-la e reduzi-la, como se fosse possível expressar tudo que ela expressa mediante o seu existir. Desse modo, a ideia de um esquema que possibilite um processo mecânico de identificação da correspondência entre categoria e objeto perde o sentido. Daí a reviravolta decisiva de Freud quanto ao modelo de quadro clínico de Charcot, este último semelhante ao modelo de imagem-monograma apresentado anteriormente:

Eis a reviravolta decisiva: coube a Freud elaborar uma compreensão do sintoma histórico apta a superar o modelo rígido do quadro clínico, a dar conta das intricações – ou sobredeterminações – móveis e a respeitar a plasticidade essencial dos processos envolvidos. [...]. De modo significativo, Freud abordou o problema do sintoma exatamente onde Charcot o havia deixado: bem no fundo dos “movimentos ilógicos” – esse momento negativo da “dialética do monstro”, esse “grau máximo de tensão” nas *Pathosformeln*, como talvez dissesse Warburg. Via real da psicanálise, “formação do inconsciente” no pleno sentido do termo, o sintoma histórico, com Freud, deixou de depender de uma iconografia: não é “quadro” (representativo ou protocolar) nem “reflexo” (mesmo que de um trauma). Freud logo desenvolveu *dinamogramas* de *polaridades* múltiplas, reunidas em amontoados ou erraticamente empilhadas umas nas outras, às vezes fervilhando como serpentes: toques com tabus, facilitações com defesas, desejos com censuras, crises com soluções de compromisso, intricações com desintricações etc. Na articulação dialética dessas polaridades surge o momento sintomático como tal.⁸⁶

⁸³ DIDI-HUBERMAN, G. *A Semelhança Informe*, p. 356.

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 213.

⁸⁵ Encontra-se isso em *A imagem sobrevivente*. Didi-Huberman compara as noções de *sintoma* em Warburg e Charcot para tratar de Freud posteriormente: “No fim das contas, é preciso reconhecer que as sintomatologias de Charcot e de Warburg se opõem em quase todos os planos: o sintoma, para Charcot, é uma categoria *clínica* redutível a um quadro regular e a um critério nosológico bem definido, ao passo que o sintoma em Warburg é uma categoria *crítica*, que faz explodir o ‘quadro regular’ da história estilística e os critérios acadêmicos da arte. Charcot desejava que o sintoma fosse sempre remetido a sua *determinação* (traumática, neurológica ou tóxica). Já Warburg fez do sintoma uma obra constante, constantemente aberta, da *sobredeterminação*”. (DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 258-9). Tem-se aqui mais claramente a potência encontrada nessa compreensão do *sintoma* como categoria *crítica*, haja vista que a quebra do estatuído caracteriza o seu modo essencial de funcionamento.

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 260.

Pode-se encontrar aqui o deslocamento do sentido de verdade como Identidade para o sentido de verdade como Diferença, expresso pela dialética em que o *sintoma* ocupa o lugar do que seria a síntese, de tal maneira que o movimento aí envolvido se torne infinito, colocando a terra em constante transe, como o faz o *Limite*, haja vista que ele sempre é reencontrado, apesar de ter sido ultrapassado, dado que seu ultrapassamento exige que ainda esteja o sujeito no plano da existência, em que tudo existe através do *Limite*. A Diferença não mais é entendida como algo à que falta a Identidade, mas algo no qual a Identidade se dá pelo movimento de *diferir*. Foi isso que possibilitou Freud ser capaz de adentrar em uma espécie de lógica do *sintoma* ou, melhor dizendo, em sua ilogicidade fundante, ao ponto de conseguir acompanhar sua dinâmica sem comprometê-la, analisando cada caso em sua *singularidade constitutiva*, isto é, em seu *Limite constitutivo*:⁸⁷

O sintoma nos dá acesso – de imediato, intensamente – à *organização de sua própria inacessibilidade*. Essa inacessibilidade é estrutural: não resolve nenhuma “chave” suplementar do dicionário iconológico. Diz-nos apenas que são muito numerosas as portas a abrir e que, se há organização, esta chave deve ser pensada em termos de movimentos, de deslocamentos [...].⁸⁸

Dando acesso à *organização de sua própria inacessibilidade*, o *sintoma* mostra o *Limite* constitutivo da *representação* que o gera. Ele desvela o *Limite* ao *rasgar a representação*, desvelando o próprio *informe* pelo qual é possível encontrar uma via de ultrapassamento desse *Limite*. Em suma, é preciso movimentar a lógica ao invés de imobilizar seus *sintomas*: virar do avesso o modelo da verdade como Identidade, para constituir um modelo de verdade como Diferença. Compreender a verdade como Diferença, então, é o mesmo que compreendê-la a partir do *Limite*, isto é, no momento em que a tensão das polaridades se evidencia, e cada polo se inverte em seu oposto. Esse é justamente o momento em que o saber é colocado em xeque:

Encontramo-nos mais uma vez na situação de escolha alienante. Eis uma fórmula extrema, quando não exasperada, dessa escolha: *saber sem ver* ou *ver*

⁸⁷ “A imagem fotográfica captava os sinais visíveis da histeria ao invés de captar e analisar os sintomas. Charcot desenvolveu uma taxonomia em que cada sintoma individual pudesse ser classificado. Consequentemente, ataques histéricos eram organizados em termos de seu aparecimento visual de modo que cada gesto fosse capturado, categorizado e ‘lido’. Depois, Freud empaticamente alertou sobre os riscos desse tipo de abordagem homogeneizada da interpretação dos sintomas. Freud argumentou pela *singularidade* da interpretação dos sintomas, sustentando que ‘Os sintomas neuróticos, então, assim como lapsos e sonhos, têm seu significado e, como eles, estão relacionados à vida da pessoa em quem eles aparecem’. A pluralidade dos sintomas possíveis poderia apresentá-los com base nas experiências individuais do paciente”. (LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 38).

⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 267-268.

sem saber. Uma perda em ambos os casos. Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta do real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como a sua rasgadura. *Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte. Seria o primeiro meio de recolocar em questão o postulado panofskiano segundo o qual o “historiador da arte difere do espectador ‘ingênuo’ no sentido de que ele é consciente do que faz”. De fato, há a ingenuidade do espectador que nada sabe, mas diante dela há também a dupla ingenuidade de quem reduz inteiramente o saber à verdade e crê, além disso, que haveria sentido em pronunciar uma frase do tipo: “Sou consciente de *tudo* que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a *sei*”.⁸⁹

Ver sem saber ou *saber sem ver* é um falso dilema. Didi-Huberman afirma que se escolheria entre um e outro extremo na tentativa de não sofrer uma perda – desse modo, tanto um lado quanto o outro dirá que seu oposto é a encarnação da falsidade na expectativa de se reafirmar: um aponta as falhas do outro desviando a atenção das suas próprias. Por isso se trata de um falso dilema, visto que se deixa de perceber tudo o que de mais fundamental constitui a existência: a perda é a única possibilidade de ganho, ela é o que de mais denso se pode ganhar, pois perda significa sempre passagem de tempo, e passagem de tempo significa sempre vida que se faz como *sobrevivência* ao seu possível fim no *agora* sobre o qual ela triunfa ao estar *para além dele*. O *agora* é o *Limite*, é o instante sempre presente em que se apresenta a vida, por meio da capilaridade de contingencialidades que compõem cada instante do *agora*. Novamente, as coisas se invertem em seu oposto – se está diante do *Limite* – e aqui se evidencia o *anacronismo* que o *sintoma* denuncia com sua aparição, exigindo a percepção de que a questão do tempo é fundamental no pensamento de Didi-Huberman para pensar a imagem. É o reconhecimento *da* colossal intensidade da existência *em* toda a sua precariedade, de modo que não mais é possível dizer ontologicamente a constituição da coisa, senão por meio do *Limite*, pois o que a constitui também a desfaz.⁹⁰

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, p. 186. Com relação ao desmembramento do sujeito do saber, o eu consciente, encontra-se uma passagem bastante interessante em Deleuze: Ele faz uma crítica à noção de representação em *Diferença e Repetição* e afirma que o momento em que se deve focar, para tanto, é menos o do pré-kantismo e o do pós-kantismo do que o do kantismo, pois Kant introduz uma rachadura no Eu puro do *Eu penso*: “O sujeito só pode representar sua própria espontaneidade como sendo a de um Outro, invocando [...] uma misteriosa coerência, que exclui a sua própria, a do mundo e a de Deus”. (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 97).

⁹⁰ Cf. FOUCAULT, M. *Prefácio à transgressão*.

Esse é o *Limite* constitutivo do mundo que aqui se quer destacar, é essa contradição intrínseca da existência que se apresenta, que transborda uma ilogicidade lógica – percebe-se isso à medida que se pode senti-la, ao invés de entendê-la.⁹¹ Pode-se dizer, desse modo, que o *Limite* e o *sintoma* são interdependentes: o *sintoma* é aquilo que sobrevive, e tudo o que sobrevive, sobrevive através de uma forma dada pelo *Limite*. Sendo assim, o *Limite* constitutivo de algo também expõe o *sintoma* que sua existência significa. A existência é o *sintoma* da sua própria história, é aquilo que sobreviveu, do passado, nas formas em que está configurado o presente. O mundo é constituído, pois, de *sintomas* ambulantes, *sobrevivências*, de sorte que o pensamento é essencialmente o ofício que se atém à necessidade da contingência.⁹²

A importância da noção de *sintoma*, portanto, para uma crítica do tom de certeza da história da arte, se dá à medida que ele significa, em psicanálise, uma quebra da lógica sintética de unidade de autocompreensão do sujeito, que é a totalização, que é a verdade como Identidade. O sujeito é, então, obrigado a se ressituar em relação a sua própria história, pois o *sintoma* o destitui de seu lugar anterior ao defrontá-lo com seus *limites*, empurrando-o para além deles, desde que tal *sintoma* assuma *legibilidade* para aquele que o sofre, do mesmo modo que é necessário em se tratando da *imagem dialética*. Os significados, então, entram em movimento, o novo surge como possibilidade, e tudo está aí quando “[...] a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”⁹³:

O que se pode esperar aqui da “razão freudiana” seria, antes, o ressituar-nos em relação ao *objeto da história* [...]. [...] a ferramenta crítica deveria aqui permitir reconsiderar, no quadro da história da arte, o estatuto mesmo desse *objeto de saber* em relação ao qual seríamos agora convocados a pensar o que

⁹¹ É assim lido aquilo que Deleuze constata sobre a diferença através do eterno retorno: “Cada coisa deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença *diferindo*”. (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 94).

⁹² Esse ponto aproxima-se de Carolina Anglada, uma vez que mapear a necessidade da contingência significa entender como o possível, o contingente, se instaurou como realidade fática, tornando-se, nesse sentido, necessária: “Assim depreendemos que a semelhança é mimese de uma outra semelhança, assim como a forma é derivação de outra forma, sendo que todos os elementos envolvidos na obra artística não mais devem trabalhar pela autonomia, ao contrário, estão sujeitas a incorporar, a dramatizar, a performatizar aquilo que se insinua, que vem de fora, que compromete a sua soberania. Não se trata mais, como na época das vanguardas, de afirmar a fundamentação formal, mas, a partir de sua emergência, deixar-lhe ser adentrada e corrompida, podendo reconhecer-se ao final, à maneira da poesia, como *coincidentia oppositorum* do passado com o presente, do dionísio com o apolíneo, da destruição com a criação, do *daimon* com o *tyché*. O gaio saber é, enfim, um saber órfico – o novo saber é a forma mais radical do saber, assim como o informe é a forma levada às suas últimas consequências”. (ANGLADA, C. *Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman*, p. 101).

⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, p. 34.

ganhamos no exercício da nossa disciplina *em face do que nela perdemos*: em face de uma mais obscura e não menos soberana *coerção ao não-saber*. É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialelizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant –, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece.⁹⁴

Desse modo, para abrir a caixa da *representação*, é necessário *rachar, rasgar*, tanto a noção de *imagem* quanto a noção de *lógica*, ligadas à verdade como Identidade. A quebra dessa noção de *imagem* – que implica a quebra daquela noção de *lógica* – se daria, fundamentalmente, pela ressignificação da concepção de imagem que, basicamente, agora não é mais entendida como objeto, e sim como ato, e pela ressignificação de *representação*, agora entendida como solo sobre o qual opera a transgressão. Se entendida a imagem como ato, ela passa a ser pensada a partir da duração pela qual se faz seu processo produtor, estando fundamentalmente ligada ao *Limite* e ao tempo como duração, ponto que será desenvolvido no próximo tópico. É o caso, por exemplo, do chapéu da *Moça de chapéu vermelho* de Vermeer, cuja ambiguidade da forma o faz aparecer, simultaneamente, como chapéu⁹⁵, mas através de algo que definitivamente não se confunde com um chapéu⁹⁶ – inclusive, à medida que ele é

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. Diante da Imagem, p. 15-16.

⁹⁵ Sendo a dimensão da aura fundamental para tanto, Marcela Tavares afirma o seguinte: “A aura, então, se configura como uma força que parte dos objetos e se impõe sobre aquele que olha, ou seja, a aura é resultado da relação entre aquilo que é visto e aquele que olha. É, pois, devido ao seu caráter aurático que a imagem se torna capaz de nos olhar, nos violentar e nos fazer calar diante dela, ou seja, ‘está viva a imagem que ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente’. Didi-Huberman consegue, assim, reverter a leitura canônica do declínio da aura, fomentando algo que poderia ser uma ‘nova forma aurática’, potente e repleta de poderes (olhar, memória, distância), que possibilita uma relação mais fecunda com as obras de arte. Tais são os poderes da imagem, mas também aí reside sua fragilidade: ‘Seu poder de colisão, onde as coisas, os tempos, são postos em contato, ‘chocados’, diz Benjamin, e desagregados por esse mesmo contato’. Seu poder de lampear e de relacionar os tempos não dura, elas passam velozes, não podemos controlá-las e assim podemos compreender porque a história, particularmente a história da arte, está sempre por recomençar”. (TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, p. 36-7).

⁹⁶ É isso que fica claro a partir de Marcos Beccari: “Pintar é uma questão de saber organizar. Não é como um quebra-cabeça, em que é preciso apenas associar as peças e encaixá-las, e sim como uma fotografia ‘do avesso’, como se pudéssemos ver o que há por trás daquela superfície objetivamente ordenada. O que veríamos ali? Um conjunto inteligível de manchas que se sobrepõem. Em outros termos, é preciso desfazer a organização que já está pronta e reorganizá-la. É preciso deixar de ver as formas e chegar ao ponto em que *nada mais se vê* na foto. A partir de então, deve-se buscar apenas manchas sem forma, intensidades cromáticas e gradações de luz e sombra. Finalmente, e é só isto o ato de pintar, estabelece-se uma hierarquia visual: primeiro, pinta-se o que ficará desfocado, e o foco vai aos poucos se estabelecendo pelas camadas seguintes, que se sobrepõem. Logo, o realismo é também abstrato: quanto mais rompemos as formas reconhecíveis, mais somos capazes de produzi-las. [...]. Trata-se de fazer coincidir visualmente as expectativas com as coordenadas”. (BECCARI, M. *Sobreposições*, p. 60-61).

explorado pela experiência do olhar, pode ser confundido com diversas outras formas – tem-se a inversão da coisa em seu oposto.⁹⁷ É o paradoxo da *representação*, sempre precedida pelo ato ético das escolhas que se faz para produzi-la. É uma série de *limites* que não só estão envolvidos no processo, mas que também possibilitam a existência de cada coisa como si mesma. Como se poderia produzir uma obra “viva”, se nela já não estivesse implícita a sua não-vida, de modo a ser meramente uma *representação*? É justamente pelo efeito de estilização atingido através do enfrentamento radical do *Limite*, como que num jogo irônico em que a verdade se faz como contradição, que a coisa usufrui de sua máxima potência. É o que Didi-Huberman destaca acerca do *Laocoonte*:⁹⁸

Não só a escolha do “momento transitório” dá à escultura a veracidade do movimento que ela representa, como também induz um efeito – empático – em que o *Laocoonte*, mais que uma *escultura em movimento*, torna-se o impensável de todo mármore, ou seja, uma *escultura em movimento*.⁹⁹

Como destacou Osvaldo Fontes Filho em *Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo* – texto que prefacia a edição brasileira de *A Pintura Encarnada* –, o encarnado, o *Limite* que constitui a coisa, a forma que dá corpo à coisa, está para além da verossimilhança iconológica de reconhecimento de uma ideia através da *representação* produzida pela disposição da matéria em uma superfície.¹⁰⁰ O encarnado é um “fato de transição, da superfície da tela pigmentada à profundidade sónica da obra”,¹⁰¹ à moda bataillana das transgressões formais,¹⁰² cuja essência, a verdade, portanto, reside no efeito de inquietação da contradição mesma que o *Limite* entre ideia e matéria produz:

⁹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 237-8; A partir da p. 306, mais especificamente na página 330, Didi-Huberman analisa com maior profundidade a pintura em questão: trata-se da *Moça de chapéu vermelho* de Johannes Vermeer, que se encontra na National Gallery of Art.

⁹⁸ Logo antes da passagem citada no corpo do texto, ele fala da análise que Goethe faz dessa obra, cuja importância do ponto exato de tensão máxima da dialética, isto é, o *Limite*, fica claro: “Diante do grupo escultórico [...], Goethe torna-se morfologista: sabe *contemplar a forma*. Não diz, como faria um iconógrafo, que Laocoonte e seus filhos lutam contra as serpentes. Constata de imediato que os três corpos tentam soltar-se de uma ‘rede viva’, isto é, de uma configuração orgânica que, ao mesmo tempo, sublinha e sufoca a representação dos corpos humanos. Além disso, Goethe sabe *contemplar o tempo*: compreende que o *momento* escolhido, construído pelo artista, determina inteiramente a qualidade escultural do *movimento* representado. Momento ‘transitório’, portanto: é esse o nó, cabe dizer, de toda a imagem e do problema estético que ela resolve. O *momento-intervalo*, o momento que não é a posição da frente nem a de trás, o momento de não estase que *se lembra* das estases passadas e futuras e *as antecipa*, é isso que dá ao *páthos* uma chance de encontrar sua formulação mais radical: ‘(...) a mais alta expressão patética situa-se na transição de um estado para outro [...]’”. (DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 181).

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 181.

¹⁰⁰ FILHO, O. Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo. In: *A Pintura Encarnada*, p. 12.

¹⁰¹ FILHO, O. Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo. In: *A Pintura Encarnada*, p. 12.

¹⁰² ANGLADA, C. *Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman*, p. 100.

“soberana imposição’ do que nas formas resiste ao saber, mostrando-as capazes de ‘inquietante e irritante proliferação’ por entre as palavras”:¹⁰³

[O encarnado] corresponde, pois, à intensidade do corpo, às suas “reviravoltas de humor” que se fazem visíveis mediante a matéria pictórica, mas que, fantasmáticas, vêm de certo modo “tocar” o olhar que as contempla. Corresponde igualmente a um investimento colorido que, ao sabor da multissecular alquimia do ateliê, nutre o anseio da pintura de ser vista como corpo, com vida: capaz, portanto, de se mostrar *carne amabile*. [...] O *incarnat*/encarnado, verdadeiro tormento da/na representação, é mesmo o fenômeno-índice do desejo de metamorfose pelo qual o próprio plano pictórico quer se fazer pele, ou carne.¹⁰⁴

Percebe-se, assim, que *Limite*, forma e transgressão devem um ao outro a densidade do seu ser. Acredita-se que aquilo que Didi-Huberman pensa, em *Imagens apesar de tudo*, acerca dos quatro pedaços de película retirados do inferno está relacionado a esse entendimento:¹⁰⁵

¹⁰³ FILHO, O. Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo. In: *A Pintura Encarnada*, p. 15-16.

¹⁰⁴ FILHO, O. Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo. In: *A Pintura Encarnada*, p.12.

¹⁰⁵ No corpo do texto foi colocada somente um trecho da passagem, mas aqui está a passagem inteira: “Por mais estranho que possa parecer, num contexto – a disciplina histórica – que habitualmente respeita o seu objeto de estudo, as quatro fotografias do *Sonderkommando* foram frequentemente transformadas com o objetivo de torná-las mais *informativas* do que eram originalmente. O que é uma outra forma de as tornar ‘apresentáveis’ e de as fazer ‘dar a cara’... Podemos constatar, em particular, que as imagens da primeira sequência [...] são frequentemente enquadradas [...]. Há sem dúvida, por detrás desta operação, uma – boa e inconsciente – vontade de se *aproximar*, isolando ‘o que há a ver’, purificando a substância imageante do seu peso não documental. Mas, ao reenquadrar estas fotografias, comete-se uma manipulação simultaneamente formal, histórica, ética e ontológica. A *massa negra* que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa mancha onde *nada é visível*, dá, na realidade, uma *marca visual* tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. Esta massa onde nada é visível é o espaço da câmara de gás: a *câmara obscura* onde alguém teve de se retirar para trazer à luz o trabalho do *Sonderkommando*, lá fora, nas fossas de incineração. Esta massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência dessas fotografias. Suprimir uma ‘zona de sombra’ (a massa virtual) em proveito da luminosa ‘informação’ (a confirmação visível) é fazer como se Alex tivesse podido tirar tranquilamente estas fotografias ao ar livre. É quase insultar o risco que ele corria e a sua manha de resistente. Ao reenquadrar estas imagens, quis-se sem dúvida preservar o *documento* (o resultado visível, a informação distinta). Mas suprimiu-se a sua fenomenologia, tudo aquilo que fazia destas imagens um *acontecimento* (um processo, um trabalho, um corpo a corpo). Essa massa negra é a própria marca do estatuto último a partir do qual estas imagens devem ser compreendidas: o seu estatuto de acontecimento visual. Falar aqui do jogo de sombra e de luz não é uma fantasia do historiador de arte ‘formalista’: é nomear *aquilo mesmo que sustenta* estas imagens e que se manifesta como o limiar paradoxal entre um interior (a câmara de morte que preserva, até então, a vida do fotógrafo) e um exterior (a ignóbil incineração das vítimas que acabaram de ser gaseadas). Esse limiar oferece o equivalente da enunciação da palavra da testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado. Quando se diz que a última fotografia [...] não tem ‘qualquer utilidade’ – histórica, entenda-se –, esquece-se tudo aquilo que ela, fenomenologicamente, testemunha, no que diz respeito ao fotógrafo: a impossibilidade de ver através do visor, o risco que correu, a urgência, talvez a corrida, a atropelamento, o ofuscamento provocado pelo sol, talvez a falta de fôlego. Esta imagem, formalmente, não tem fôlego: pura ‘enunciação’, puro *gesto*, puro ato fotográfico sem fito (logo, sem orientação, sem alto nem baixo), ela nos permite aceder à condição de urgência na qual quatro fragmentos foram arrancados ao inferno de Auschwitz. Ora, esta urgência também faz parte da história”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 58-61).

Falar aqui do jogo de sombra e de luz não é uma fantasia do historiador de arte “formalista”: é nomear *aquilo mesmo que sustenta* estas imagens e que se manifesta como o limiar paradoxal entre um interior (a câmara de morte que preserva, até então, a vida do fotógrafo) e um exterior (a ignóbil incineração das vítimas que acabaram de ser gaseadas). Esse limiar oferece o equivalente da enunciação da palavra da testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado. Quando se diz que a última fotografia [...] não tem “qualquer utilidade” – histórica, entenda-se –, esquece-se tudo aquilo que ela, fenomenologicamente, testemunha, no que diz respeito ao fotógrafo: a impossibilidade de ver através do visor, o risco que correu, a urgência, talvez a corrida, a atrapalhão, o ofuscamento provocado pelo sol, talvez a falta de fôlego. Esta imagem, formalmente, não tem fôlego: pura “enunciação”, puro *gesto*, puro ato fotográfico sem fito (logo, sem orientação, sem alto nem baixo), ela nos permite aceder à condição de urgência na qual quatro fragmentos foram arrancados ao inferno de Auschwitz. Ora, esta urgência também faz parte da história.¹⁰⁶

Percebe-se, através deste exemplo, que o *Limite* não é somente uma categoria que possibilita pensar esta questão. O *Limite* é, na verdade, a *possibilidade de existência do próprio objeto* que se pensa, e não somente do próprio *pensar a questão*. O *Limite* de constituição da coisa é o fundamento da própria coisa, é o que a corporifica, o que a encarna. É isso que serve para sustentar o argumento de Didi-Huberman acerca da importância de se produzir pensamento com relação às fotografias do horror: sim, a Shoah é inimaginável e tais imagens não são capazes de dizer tudo sobre ela. Contudo, não cabe eximir-se de produzir saber sobre esses fragmentos, ainda que esse saber seja, também, fragmentário, visto que a *condição de possibilidade do saber é a sua fragmentariedade*, bem como o é toda e qualquer coisa que sobrevive à destruição.

Não há distinção, nesse caso, entre ato e potência, como se a potência da imagem se desse à medida que ela é capaz de *representar* a totalidade do acontecimento, de modo a tornar novamente presente algo que agora se mostra como ausência. Muito pelo contrário, a *representação* produzida é presença em si mesma, através da sua própria apresentação fragmentária, pelo seu *Limite*, de modo que a potência já é ato, pois todo ato, assim como toda potência, nunca realiza plenamente seu desejo. A busca pela realização do desejo é o motor do processo de insatisfação infinita que caracteriza o desejo mesmo. Querer que o desejo se realize plenamente é o equivalente a matá-lo, pois retira dele sua potência constitutiva, proveniente da sua estruturação pelo *Limite*, pela falta. Por isso, Didi-Huberman afirma que, para garantir o conceito autorreferencial da arte, foi preciso *matar a imagem*, que era, na verdade, uma forma de *matar a morte*,¹⁰⁷ não aceitar o *Limite*. Desse modo, em contraposição ao anteriormente exposto, esse

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 61

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 283-284.

modelo de racionalidade toma o *Limite*, a morte, como obstáculo e, portanto, simplesmente o nega ao invés da tentativa de entender seu modo de funcionamento, seu movimento.

Entende-se, desse modo, haver um fundamento ontológico aberto que se dá mediante a Diferença, que afirma sua Identidade através do seu movimento de *diferir*, sendo, portanto, um fundamento sem fundo, que implica abertura e não o fechamento. Pode-se dizer também que a ontologia que há é aquela que nega a própria possibilidade da ontologia, de modo que a única coisa que permanece é a tensão que caracteriza essa terra em transe onde se deu e se dá a história. A verdade, desse modo, só adquire sua potência através do reconhecimento da distância que a Diferença implica, e isto significa reconhecer os *limites* que levam cada coisa ao seu extremo, de modo a *rasgar a representação*. Só existe verdade, nesse caso, se ela for entendida como o efeito do encontro mediante a relação sempre contingente, limitada, possível, nunca necessária, das Diferenças. Abordar-se-á, mais adiante, especialmente a ligação entre isso, a experiência e a formação da comunidade como processo de constante transformação através de tensões em *A Semelhança Informe* e *O Ensaio como forma*.

É preciso, desse modo, explorar a temporalidade *anacrônica* tão enfatizada por Didi-Huberman, pois é através desse modelo que pode-se entrar em contato com toda a duração do processo produtor para “tocar com o dedo o valor *virtual* daquilo que tentamos apreender sob o termo *visual*”,¹⁰⁸ isto é, a imagem em germe, ainda sem forma determinada, como experiência *acontecendo* e não como experiência *acontecida*, mas sempre tendo em vista a sua materialização como experiência cristalizada: “Freud argumentou que o que importava era menos as manifestações visíveis do sintoma, mas sim a compreensão dos processos inconscientes subjacentes a eles”.¹⁰⁹ Tratar as imagens como atos e não como objetos.

1.2. ANACRONISMO

Neste ponto, a intenção é demonstrar como a concepção de *Limite* com a qual se está trabalhando funciona para pensar o modelo de temporalidade fundado no *anacronismo*. Sabe-se que o *anacronismo* está em Freud, em Warburg e em Benjamin, mas acredita-se que o *eterno retorno* à moda deleuziana tem um papel fundamental para

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 187.

¹⁰⁹ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 38.

entendê-lo, além de ser bastante importante para pensar a noção de *Limite* que aqui se quer sustentar, pois a ideia de que *o movimento do retornar "é" o um que retorna pelo múltiplo* – e não é o um *quem* retorna no múltiplo através de um movimento – é bastante precisa para tanto.

Escolheu-se, para desenvolver o *anacronismo*, o livro *Diante do tempo* que, lançado dez anos depois de *Diante da imagem*, é visto, por Chari Larsson, como uma extensão da segunda obra mencionada, a fim de aplicar os pressupostos críticos lá apresentados à história em geral¹¹⁰ por meio da extensão do potencial crítico do *sintoma* para a temporalidade histórica.¹¹¹ Sua proposta é a de fazer uma crítica ao método através do qual geralmente se produz história, disciplina que considera o *anacronismo* um “horrível pecado”.¹¹² Daí o questionamento levantado em *Diante da imagem*: “Seria então *com o tempo* que poderíamos reabrir a questão da imagem?”,¹¹³ dado que “toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo”,¹¹⁴ explica Didi-Huberman em *Diante do tempo*. Através dessas reflexões, ele afirma que o *anacronismo* é uma forma de abrir o método da disciplina chamada “História”.¹¹⁵ Esse método, capaz de expor o tempo, reabrir a imagem, é justamente a *montagem*, que será tratada ao longo do trabalho e, mais especificamente, em *O Ensaio como forma*.¹¹⁶

Se a *montagem* é o método que expõe o tempo por trabalhar com essa concepção de *anacronismo*, ela só se dá mediante a *imaginação* – ato de produzir imagens –, entendendo-se, então, por que se reabre, assim, a questão da imagem. Isso significa desfazer clichês e buscar imagens, a *imagem dialética*, que emerge do encontro entre uma obra e seu espectador, porque ela é capaz de explodir o tempo.¹¹⁷ O ato de ver uma imagem do passado se dá através dos *limites* constitutivos desse espectador, isto é, do presente através do qual ele é capaz de percebê-la: “Independentemente da idade da imagem, é impossível ignorar o fato de que nós a encontramos em nosso próprio tempo,

¹¹⁰ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*.

¹¹¹ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*.

¹¹² DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 28.

¹¹³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 187.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 28.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*.

¹¹⁶ ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*.

¹¹⁷ “Essas imagens são os verdadeiros objetos da história, não porque elas pertencem a uma época determinada, como que fixadas em uma linha do tempo, mas porque elas se tornam legíveis em um determinado momento da história, em um movimento onde elas se desapegam, saltam, libertam-se do *continuum* da história para determinar o presente, fazendo ‘explodir’ o tempo. Nas imagens encontramos o que está ‘irremediavelmente perdido’, na imagem encontramos sobrevivências, elas são verdadeiros ‘fósseis antediluvianos’, nas palavras de Benjamin”. (TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, p. 24-5).

trazendo à tona nossas próprias histórias subjetivas e memórias pessoais”.¹¹⁸ O olhar se dá através, não somente de *limites* temporais, mas também dos *limites* que constituem a experiência do ver: “Nossos olhos não param de ir aqui e ali, numa cabeça que não pára de girar para a direita e para a esquerda, para cima e para baixo. Tudo isso não ocorre num corpo que nunca cessa de se mover no espaço?”.¹¹⁹ Se, portanto, a imagem é aquilo que emerge da relação que se estabelece no encontro de Diferenças, então o *Limite* não é simplesmente uma categoria do pensamento, mas pode-se dizer que o pensamento, de certa maneira, é uma categoria do *Limite*, de modo que o pensamento emerge em função dos *limites* através dos quais se constituem os encontros. E mesmo esses encontros já estão permeados pelos *limites* através dos quais as coisas podem vir a existir – tomar corpo –, pois a forma do corpo humano, por exemplo, não é neutra em absoluto. A constituição fisiológica do corpo é fruto de uma série de contingencialidades históricas que a fez na sua forma atual: forma pela qual é possível experienciar o mundo.¹²⁰

A imagem, que não se confunde com o clichê, é, como já dito, a *imagem dialética*, essa imagem que lampeja como um raio no agora da cognoscibilidade e que estará irremediavelmente perdida no instante seguinte.¹²¹ Eis a *dialética do ganho e da perda* estruturada através do *limite* constitutivo de cada coisa, porque a dupla faceta do *Limite* é o que o caracteriza, de tal maneira que sua condição de possibilidade é sua condição de impossibilidade e vice e versa. A verdade emerge, assim, como efeito de tempo, e portanto de relação, que é expressão da transformação e não de acumulação progressiva, pois à medida que as coisas se transformam, a possibilidade de síntese das Diferenças se torna cada vez mais difícil pelo fato de que, para compreender cada uma, é preciso que se tenham linguagens que façam justiça a sua forma de *diferir*.¹²² Observa-se isso ao se

¹¹⁸ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 70.

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 161.

¹²⁰ Vale lembrar, por exemplo, que Foucault escreveu que o corpo “e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros [...]”. Ele conclui dizendo que o corpo é a “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise de proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, M. *Nietzsche, a genealogia e a história*, p. 65). Desse modo, a corporificação das coisas é a expressão da não neutralidade da existência mediante os *limites* que lhes dão forma.

¹²¹ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 515.

¹²² Exemplo disso é aquilo que Didi-Huberman destacou sobre as análises de Carl Einstein: “Um *campo de formas*, segundo Carl Einstein, é, portanto, outra coisa que uma simples ‘fórmula estética do estilo’ supostamente capaz de redizer o real ou a substância ‘sob outra forma’. Inventar um campo novo de formas é inventar um *campo de forças* capaz de ‘criar o real’, de ‘determinar uma nova realidade por meio de uma forma óptica nova’. Um modo de dizer que o quadro – o quadro cubista, primeiramente – não tem que

atentar para o que Didi-Huberman destaca acerca do que Carl Einstein escreveu sobre a escultura africana:

Nessas condições, escreve Einstein em forma de preâmbulo irônico, “parece em vão tentar dizer alguma coisa sobre a escultura africana” – a menos que, como todo o seu empreendimento ulterior o atestar, deva-se trabalhar para transformar radicalmente os modelos epistemológicos do que se compreende usualmente por *história*, assim como os modelos estéticos do que se entende usualmente por *arte*. [...] É, portanto, de uma *situação de estranhamento*, até mesmo de “estrangeiridade”, que a escultura africana nascerá como objeto de conhecimento novo”.¹²³

Ora, essa situação de estranhamento é justamente o enfrentamento do *Limite*, cuja percepção se dá quando o *agora* do presente é estranho a si mesmo ao tornar-se o seu *depois*, haja vista que é passado com relação a ele, sua anterior projeção de futuro, que agora se faz novo *agora*. Por isso Einstein exigiu o impossível da história da arte, exigiu que ela tocasse a própria morte, como será demonstrado em *A dimensão visceral da existência*. Desse modo, pode-se dizer que a verdade de cada ato (ato de conhecimento – e quaisquer outros adjetivos que os categorizem) se faz a partir da relação que se estabelece mediante a Diferença constitutiva de cada um e de cada momento em que se dá cada encontro. Acontece que, como foi anteriormente explicitado, esse ato de conhecer, tradicionalmente concebido na cultura ocidental nos moldes da verdade-Identidade, provém de um processo identificante que se caracteriza, pelo menos sob determinados aspectos, como um exercício de poder sobre a Diferença.¹²⁴ Opera transformando, na Identidade de um presente que nunca passa, a dinamicidade constitutiva da Diferença em categoria lógica estanque.¹²⁵ Um presente que nunca passa é aquele que ainda não se defrontou com seu *limite*: o fato de que ele é estruturado através da fricção entre a sua afirmação e a sua negação, como o exemplo supramencionado do *agora* – serve aqui também a anteriormente tratada *dialética do ganho e da perda*.

Sendo assim, o presente se faz através de sua própria negação em seu movimento de passagem – mas não como sucessão de eventos, o que estaria mais próximo de um modelo estanque, e sim como tensão dialética:

representar, mas *ser*, *trabalhar* (no sentido quase freudiano do termo, mas também no duplo sentido da agonia e do parto). Esse trabalho só se faz, então, na incessante dialética de uma *decomposição* fecunda e de uma *produção* que nunca encontra descanso nem resultado fixo, justamente porque sua força reside na abertura inquieta, na capacidade de insurreição perpétua e de autodecomposição da forma”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 220).

¹²³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 202.

¹²⁴ SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*.

¹²⁵ SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*.

Como formulou Gilles Deleuze, o *retornar* oferece a Nietzsche a expressão ou o *próprio ser daquilo que se transforma*: nele se constitui a temporalidade como uma necessária "co-ação" ou coexistência – fatalmente anacrônica – de passado, presente e futuro: [...]. Em suma, o passado constitui-se a partir do interior do presente – em sua potência intrínseca de *passagem* e não em sua negação por outro presente que o rejeite como morto atrás de si –, assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*.¹²⁶

É dizer, então, que o tempo é duração e não sucessão, dado que a duração não pode ser dividida (senão didaticamente, para uma análise provisória, por exemplo), visto que a densidade de seu sentido se faz na integridade do seu *durar*, ao passo que a sucessão pressupõe uma série de coisas separadas que passam e, nesse caso, a divisão é pressuposto necessário para entendê-la – enquanto na duração interessa o movimento, enfrentamento do *Limite* que o presente enuncia, na sucessão interessam as coisas. Isso fica claro através de uma citação que Didi-Huberman faz de Gilles Deleuze:

[...] como pode o passado constituir-se no tempo? Como pode o presente passar? [...]. É preciso que o presente coexista consigo mesmo, como presente, passado e futuro, que fundamenta sua relação com outros instantes. O eterno retorno, portanto, é uma resposta ao problema da *passagem*. Nesse sentido, não deve ser interpretado como o retorno de algo que exista, que seja uno, ou que seja o mesmo. Interpretamos erroneamente a expressão *eterno retorno* quando compreendemos retorno do mesmo. Não é o ser que retorna, mas o retornar em si que constitui o ser como aquele que se afirma pelo devir e pelo que passa. Não é o um que retorna; o próprio retornar é o um que se afirma pelo diverso ou pelo múltiplo.¹²⁷

Em suma, toda vez que se tenta dizer o *agora*, esse *agora* já é passado. O presente se afirma, então, na forma de passado, à medida que sobrevive ao futuro, e é entendido como presente, diferenciando-se da incerteza do futuro, e da inacessibilidade do passado, através da contingencialidade dos seus *Limites*, mas também se confundindo com cada um deles pelos mesmos motivos. O passado nunca foi, então, presente ele é, desde sempre, na imagem que passa no passado do presente.¹²⁸ Desse modo, todo o presente é uma contração singular do conjunto do passado, isto é, uma configuração singular das relações que se fazem possíveis por meio do passado que sobrevive em cada um. Dessa forma, o tempo *anacrônico* pode ser entendido como o movimento constante de enfrentamento e, conseqüentemente, ultrapassamento do *Limite*, uma vez que ele se faz

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 150.

¹²⁷ DELEUZE, G. *Apud* DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 150.

¹²⁸ A frase do corpo do texto é uma rearticulação da seguinte frase de Lapoujade: “[...] o passado nunca foi presente; [que] ele é desde sempre o antigo presente que se tornará posteriormente, para nós, a imagem no passado do presente que passa”. (LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 73).

através da constante negação do seu fim, isto é, mediante sua potência intrínseca de sobrevivência a partir do interior do seu passado. Reconhecido, então, o paradoxo do presente, que se constitui pelo *Limite*, na sua própria negação, na sua Diferença, ressalta-se aquilo que Lapoujade chama de filosofia-limite:

Cada faculdade deve religar-se ao fora em que ela se engendra, como se só pudesse se constituir passando pelo avesso dela mesma, lá onde o avesso e direito se comunicam: um fora mais distante que todo mundo exterior, um dentro mais profundo que todo mundo interior. Não é essa a razão dos movimentos aberrantes – levar-se sempre até os limites?¹²⁹

Quando um quadro, então, se choca com seu presente, seu avesso, denunciado por seu espectador – pois o futuro do passado é o presente –, a sua ancestralidade é dialetizada pela novidade daquele que o encontra, fazendo emergir o *anacronismo* ao ser exposto o *Limite*. Ao que parece, é a este ponto que Didi-Huberman chama atenção, residindo aí a possibilidade de *temporalizar* cada imagem, evocar sua duração, entendê-la como ato:

[...] sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. É o que Gilles Deleuze indicou de maneira intensa, quando introduziu, no plano filosófico, a noção de *imagem-tempo* através da dupla referência à montagem e ao “movimento aberrante” (que eu chamarei de sintoma).¹³⁰

A conclusão é de que deve-se estar atento ao *Limite* que implica o sujeito, e também aos *limites* implicados naquilo que se faz, visto que a ignorância desses *limites* gera a impressão equivocada de uma neutralidade do saber, que perde de vista um ponto importantíssimo: o saber é antes feito para decidir do que para compreender.¹³¹ Em outras palavras, não existe saber que não esteja fundado em uma prática – intuição que possibilita concluir, como *Limite primordial* do pensamento, a implicação de cada sujeito no mundo através de seus próprios *limites* constitutivos, assunto que será retomado em *O Ensaio como forma*¹³². Tendo isso em mente, é possível encontrar alternativas à construção do saber que não o deixem ser um instrumento de dominação da Diferença, um objeto de poder que interrompe a passagem do tempo com o intuito de neutralizar a novidade – como era o caso do *tom de certeza* da história da arte do qual tratou-se em *Representação & Rasgadura*. Isso, porque

¹²⁹ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 312.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 31.

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 30.

¹³² ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*.

Nós só apreendemos o tempo através da nossa experiência psíquica, do corpo e do espaço ao nosso redor. Nós só nos localizamos e nos encontramos no visível através de uma certa percepção da duração, memória, desejo, antes e depois: um certo “tremor de tempo”. Separar o visível do tempo pode tornar as coisas mais claras, mais unívocas; mas, na realidade, tornaria as coisas – e especialmente as relações – incompreensíveis e desencarnadas. Seria necessário entender, portanto, como *ver* e *estar no tempo* não se separam e *se compreendem* reciprocamente. Ver o tempo – uma experiência que envolve, em particular, toda a contribuição necessária das imagens para o conhecimento da história, incluindo a história política – é, na verdade, ampliar a própria experiência do tempo, se é verdade que para ver já se “leva tempo”.¹³³

Conclui-se, diante disso, que o *sintoma*, a *sobrevivência*, a imagem, que provém do *Limite*, é o que faz ver o tempo. É através desse processo que se pode perceber as temporalidades sobrepostas que a imagem carrega, suas durações. Em vista disso, a responsabilidade ética¹³⁴ do historiador é a de *temporalizar* essas imagens. *Temporalizar* nada mais é do que, entre a tentação de se agarrar a algum dos extremos dos paradoxos, decidir habitar o intervalo, a zona de tensão existente entre eles: o *Limite*. O tempo não é uma espécie de lugar em que se dão os acontecimentos, mas é ele o próprio acontecer das coisas.¹³⁵ Trata-se de perceber que não há separação, dentro da cognição humana, entre tempo e mundo, pois o mundo que se conhece é o mundo do tempo e a maior prova disso é que a sua transcorrência é a própria possibilidade do pensar.¹³⁶ Tentar cindir o mundo e a temporalidade que o transcorre é trair a condição de possibilidade do pensamento:

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. [...]. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito desprezioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento de

¹³³ DIDI-HUBERMAN G. *Olhos livres da história*, p. 160.

¹³⁴ Deriva-se a ética como fundamento a partir do que escreve Ricardo Timm de Souza ao trabalhar a filosofia levinasiana: “A substituição ética, no pensamento levinasiano, não é extrapolação pura e simples dos limites do pensamento, mas, sim, decorrência da forma de pensamento que tem como constitutivo primeiro não a identidade postulada ou conquistada, porém a ‘des-identificação’ original do *desencontro* do pensamento com o pensado e, por decorrência, consigo mesmo: a pluralidade. [...]. Minha realidade deriva da capacidade que eu possa ter de *suportar* o fato de que minha subjetividade apenas se constitui, se esta constituição significa que na minha mais remota origem sou mais do que ‘eu’ apenas: sou o ‘eu’ ético, ou seja, múltiplo – antes de ser um ‘eu racional’, ou seja, identificante-totalizante. Minha racionalidade deriva do ‘re-conhecimento’ ético que se posta, paradoxalmente, como anterior ao conhecimento racional: reconhecimento que não se resolve, porque o tempo não se resolve em seu sentido de abertura, mas reconhecimento no qual eu posso vir a me reconhecer apenas e na exata medida em que não conheço, mas sustento apenas a mim mesmo, mas a todo o universo das relações: sentido de realidade realocado por sua procura e sua construção.” (SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*, p. 153-4).

¹³⁵ SOUZA, R. *Crítica da razão idolátrica*, p. 162.

¹³⁶ SOUZA, R. *Crítica da razão idolátrica*, p. 163.

futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.¹³⁷

Assim, “pode-se então compreender em que sentido um pensamento da imagem terá podido exigir algo como a *abertura de uma lógica*”¹³⁸, visto que a “chuva de estrelas de imagens singulares”¹³⁹ é irreduzível tanto ao mundo racional, lógico¹⁴⁰ – que funciona através de proposições atinentes às formas que atendem ou não a demandas de verdades verificáveis –, quanto ao mundo empírico, que também as articula e carrega cada um nas ondas internas produzidas pelo ritmo do batimento de seus corações. Didi-Huberman, então, propõe a dialetização dessa oposição entre racional e empírico, de modo que a neutralização ocasionada pela exclusão mútua dos termos seja transformada em tensão dinâmica que busque a *potência de cada coisa no ponto de fricção entre ela e a sua negação*, isto é, no *Limite*. Isso remete diretamente ao momento em que Didi-Huberman diz ter escolhido trabalhar o *anacronismo* por sua virtude dialética:

A noção de anacronismo será aqui examinada, trabalhada, por sua virtude – eu espero – dialética. Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. [...]. O problema dessa “dobra” torna-se mais claro: fazer *história da arte* nos impõe, fatalmente, movimentar cada um dos dois termos como uma ferramenta crítica aplicável ao outro.¹⁴¹

Sendo assim, o *sintoma* e o *Limite* devem um ao outro a densidade do seu ser e, portanto, a potência das imagens e o *Limite* devem um ao outro a densidade do seu ser, como já foi demonstrado anteriormente: o *sintoma* expõe o *Limite* e enuncia o *além de si*. Movimentar, desse modo, é sinônimo de dialetizar. E dialetizar quer dizer, ao dirigir o olhar às imagens, “observá-las sem comprometer sua liberdade de movimento; por isso, *observá-las* não seria *guardá-las* para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem”.¹⁴² Ato esse, cujas decisões epistemológicas implicam dimensões estéticas, éticas e políticas,¹⁴³ de modo que o sujeito que vê deve “construir uma posição capaz de afirmar

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 16.

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 188

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 188

¹⁴⁰ “Essa é a razão pela qual as lógicas de Deleuze sempre são lógicas irracionais. Seguir uma lógica é desterritorializar o pensamento, mas na medida em que o pensamento, por sua vez, arranca a lógica ‘a sua submissão aos valores de verdade’”. (LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 313).

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 30-31.

¹⁴² DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 163.

¹⁴³ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 163.

algo da imagem com base numa variação regulada diante dela, e não a partir de uma imobilidade ou univocidade do olhar”.¹⁴⁴

“Dialelizar”, “deixar as coisas serem” e “buscar algo em uma variação regulada” remete sempre a esse movimento de defrontação com o *Limite*, cuja operação se dá por meio da sua própria transgressão. Essa transgressão não significa uma negação absoluta desses *limites*, mas sim um engajamento em um “trabalho de parto”, que faz nascer o novo através de uma separação (dolorosa) em relação ao próprio corpo que o gestou, sendo necessário, então, “seu encontro com sua íntima possibilidade de não ser”, a morte, a Diferença radical, o *Limite*.¹⁴⁵ Ao observar isso em paralelo com a ideia deleuziana, a partir de Lapoujade, de que “[...] o limite não é mais uma forma, forma imperativa da lei ou forma englobante do todo; pelo contrário, é “o informal puro”, o ponto em que a impotência se converte em nova potência [...]”¹⁴⁶, pode-se trabalhar com uma concepção de *Limite* que ultrapassa àquela de que ele seria uma categoria acessória ou operativa, compreendendo-o como um fundamento ontológico aberto do existente.

O *Limite* é, assim, o ponto em que a impotência de ser si mesmo, única possibilidade de existência, se torna sua máxima potência ao afirmar-se como Diferença, em seu *diferir* que pulsa desejo: “O desejo, essencialmente fluido, é sem fim e, ao mesmo tempo, é uma espécie de *Limite*, no sentido de ser uma experiência extrema, recortada pela violência, uma morte que não triunfa”.¹⁴⁷ Com isso, pode-se avançar na análise e partir para aquilo que Didi-Huberman desenvolve como transgressão da forma e forma da transgressão, para que se compreenda com maior profundidade como esse fundamento ontológico aberto toma corpo através das formas.

1.3. TRANSGRESSÃO DA FORMA, FORMA DA TRANSGRESSÃO

Nesse ponto, pretende-se demonstrar como a forma e a transgressão estão ligadas pela noção de *Limite* como condição de possibilidade da *forma* e da *transgressão* simultaneamente. As ideias expostas, especialmente nos últimos parágrafos da parte anterior, acerca do *Limite* como ponto em que a impotência se converte em nova potência, serão a base para que se interprete a passagem de *A semelhança informe* em que Didi-Huberman ressalta que

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 164.

¹⁴⁵ SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*, p. 97.

¹⁴⁶ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 313. O

¹⁴⁷ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 18.

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas. E o que terá constituído o desafio desse “trabalho”, desse conflito fecundo, não era nada além de uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia [...].¹⁴⁸

Percebe-se, aqui, uma luta, cuja extensão não se restringe somente ao campo da arte – vale lembrar do momento em que Didi-Huberman fala que Einstein quis pensar a história da arte “como uma luta, um conflito de *formas contra formas*, de experiências ópticas, de ‘espaços inventados’ e de figurações reconfiguradas”¹⁴⁹. Essa luta acompanha o sujeito desde o contato mais primário com o mundo, pois consolida-se como Diferença a partir do momento em que ele é expurgados do útero: “[...] somos *separados*, e somos separados porque não nos confundimos com o que não somos nós. [...]. Assim, não nos resta senão assumirmos nossa visceral *unicidade*”,¹⁵⁰ e, a partir de então, “viver, já desde suas primeiras instâncias é um *sobre-viver*: viver por 'sobre' a infinidade de circunstâncias que nos desafia continuamente [...]”¹⁵¹. Tudo é luta, luta de desejos que se expressam através dos *limites* que lhe dão forma – em *A dimensão visceral da existência* essa ideia será melhor desenvolvida.

Os *limites* dessas formas, os *limites* de cada um, aparecem por meio do *sintoma*, que pode ser entendido como expressão do desejo, evidenciando simultaneamente suas oportunidades de *transgressão*, uma vez que *rasga* a Identidade e abre fendas que possibilitam a emergência do potencial de se diferenciar de *si mesmo*, de modo que o *Limite*, que gera a *forma*, é o solo a partir do qual opera a *transgressão*. Foucault o coloca nos seguintes termos:

A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para sua desapareição iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 29-30.

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 189.

¹⁵⁰ SOUZA, R. *Sobre a construção do sentido*, p. 28.

¹⁵¹ SOUZA, R. *Sobre a construção do sentido*, p. 28.

exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda.¹⁵²

Isso significa um renascimento, pois trata-se da afirmação da Diferença de si para si, visto que a forma *precisa* assassina as outras versões.¹⁵³ Aqui se pensa no que Manuela Mattos afirma sobre a *imagem dialética*: essa imagem mostra a dialética do experienciar e do conhecer que adquire o caráter do *em si para si*, “expondo uma constelação que revela mais do que já não está presente e do que não poderá ser conhecido integralmente do que a progressividade do Espírito e a Ideia do Absoluto”.¹⁵⁴ Pensa-se nisso querendo criticar a ideia de uma transformação que configure uma progressividade, entendida como um encontro da própria essência ou uma evolução pessoal, como se o sujeito estivesse, cada vez mais, em posse de si mesmo. Pelo contrário, a transformação não inaugura uma acumulação de partes de si, mas simplesmente reconfigura o si, de modo que o novo não fala mais a mesma língua do antigo, o que se entende de maneira próxima àquilo que destaca Sandro Chignola ao analisar o pensamento de Foucault:

E o ‘sujeito’ – ou melhor dito, o ‘si mesmo’, o ‘ser si mesmo’ – não é mais que o efeito do processo de subjetivação através do qual o *dehors* pelo qual está tomada a vida (trabalho, reprodução, linguagem, retomando as escansões internas d’*As palavras e as coisas*) pode ser dobrado, não para suturar uma identidade, mas para *des-dobrar* uma possibilidade, uma potência”.¹⁵⁵

Ambos possuem, assim, igual densidade, mas não se confundem em razão de sua Diferença constitutiva. Desse modo, há um autodistanciamento com relação àquilo que se era, mediante a percepção de um *Limite* que faz com que aquilo que se foi torne-se, neste *para si* que constitui o presente, um *em si* que anteriormente era o *para si*. Constituir-se como si mesmo é um trabalho dialético de afirmação da negatividade e de negação da positividade. Essa conclusão provém do momento em que Didi-Huberman traz uma passagem de Foucault que está, em seu *Prefácio à transgressão*, pouco antes daquela trazida anteriormente:

Foucault dizia sobre as relações entre limite transgredido e transgressão do limite: “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade do seu ser”, proposição que eu gostaria de transpor assim: *a forma e a transgressão devem uma à outra a densidade do seu ser*. É isso, aliás, que, em outro nível, Alfred Métraux testemunhava quando observou o destino considerável da frase de Mauss – “Os tabus são feitos para serem violados” – no pensamento de seu

¹⁵² FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: *Ditos e escritos*, vol. III, p. 32-3.

¹⁵³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 189-190.

¹⁵⁴ MATTOS, M. *O inconsciente nas passagens de Walter Benjamin*, p. 38.

¹⁵⁵ CHIGNOLA, Sandro. *Foucault além de Foucault*, p. 106.

amigo Bataille. Não há violência que valha sem um tabu no qual se possa situar a violência; não há transgressão que valha sem uma forma na qual se possa situar, fazer agir a transgressão. É preciso dizer não somente que a transgressão está *ligada* à forma ou ao limite que ela transgride, mas também que a forma talvez constitua menos o objeto da transgressão – no sentido trivial, segundo o qual transgredir a forma seria recusá-la pura e simplesmente, o que Bataille, a meu ver, jamais quis fazer – do que o seu *lugar* fundamental. A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido.¹⁵⁶

Ao considerar que o *Limite* é o lugar fundamental da transgressão, fica evidente como o *Limite* pode ser considerado como um fundamento ontológico aberto, uma vez que ele implica necessariamente a possibilidade do seu *além de si*. Desse modo, se a constatação de uma verdade exige sempre a delimitação, é possível pensá-la como *Limite*, como *forma*, como *montagem*, como a configuração dialética da imagem benjaminiana. Disso tira-se a conclusão de que não há verdade em si a ser alcançada, porque a negatividade funda a possibilidade de existência de algum conteúdo de verdade. Desse modo, qualquer posição que o pensamento assume se configura como parte de um movimento dialético¹⁵⁷ que constitui a vida em comunidade. Não uma dialética “escolar”, como aquela dos filmes de Hollywood, em que a reconciliação das tensões acontece e, ao final, tudo acaba bem; “[...] ao contrário, uma dialética inquieta, infinita, intangível, irreconciliável”.¹⁵⁸

Pode-se entender melhor, assim, porque Didi-Huberman, em certo ponto de *Imagens apesar de tudo*, afirma que “Hannah Arendt mostrou que o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou, mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção”.¹⁵⁹ Um “movimento dialético”, uma “dialética inquieta”, “o lugar onde o pensamento se retira”, “o ponto em que o pensamento fracassa”, são todas rotas que direcionam justamente para o *Limite* como um fundamento; que direcionam para a *forma* e a *transgressão*, que devem uma a outra a densidade de seu ser, mostrando a importância da modéstia do pensador em assumir a parcialidade daquilo que pensa, ao invés de ceder à tentação de totalização.

Nessa proposição sobre o *Limite*, há quase que um modo irônico de funcionamento, porque existe a exigência de um ato que afirma e nega a si mesmo ao se materializar. Para entender isso, pode-se pensar, por exemplo, na cronologização do tempo: ela é simultaneamente uma necessidade e um contrassenso, uma vez que é preciso

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 28.

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 164.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 165.

¹⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 43.

contar o tempo para que se consiga organizar uma rotina, mas a dimensão temporal experienciável da rotina não se confunde com sua cronologização e, portanto, essa necessidade é um simples instrumento de operação. É como que uma necessidade relativa. Aí se evidencia o *Limite* constitutivo, haja vista que evidencia a tensão entre, pelo menos, dois *limites*: uma condição sensorial-temporal e uma condição racional-espacial.

“Esse é o paradoxo do limite: inacessível e aí desde sempre, justamente para constituir o que dele se afasta e se aproxima. Estamos sempre encavalados nele ao mesmo tempo em que jamais o atingimos”, escreveu Lapoujade.¹⁶⁰ É precisamente essa ironia que pode ser encontrada em funcionamento no *sintoma*, visto que ele se utiliza do símbolo para explodi-lo, subvertendo não somente seu sentido, mas também a sua finalidade, fazendo aparecer o tempo – desse modo, pode-se concluir que essa concepção de *Limite* também serve como base para interpretar o *sintoma* em Didi-Huberman. Tem-se aqui um exemplo claro de como a *forma* e a *transgressão* devem uma à outra a densidade de seu ser, dado que o símbolo, nesse caso, serve como solo para a sua própria transgressão:

O *símbolo*, comumente feito para ser compreendido, transforma-se em *sintoma* a partir do momento em que se desloca a ponto de perder a identidade original, onde prolifera até asfixiar sua significação, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico. Assim, levantar o chapéu na rua é um símbolo, na ordem da convenção social [...] ou no folclore onírico [...]. Torna-se sintoma a partir do momento em que o obsessivo, por exemplo, desenvolve até o infinito a casuística da saudação, dispondo de toda uma rede de significações próprias para infectar – o deslocamento é uma espécie de epidemia – tudo que o cerca [...].¹⁶¹

Assim como, nas mulheres diagnosticadas com histeria, o *phátos* do *sintoma* tomava forma através de gestos que, no seu conjunto, pareciam sem sentido, no exemplo acima, o ato de tirar o chapéu tem seu sentido transgredido em função da repetição obsessiva que se explica por meio de um outro campo de significação que já não é mais o da saudação convencional. A Diferença, portanto, exige uma linguagem que faça justiça ao seu modo de *diferir* para que seja compreendida, de tal maneira que fica evidente a limitação da Identidade para avançar na leitura de questões como essas. Trata-se da percepção de uma ligação radical entre pensamento e *Limite*, uma vez que um deve ao outro toda a densidade do seu ser. A conclusão, então, é de que o pensamento é sempre *forma*, é sempre *representação*, desde que se entenda que ele se faz como *apresentação* da Diferença e não da Identidade. Seu processo de produção é sempre um processo

¹⁶⁰ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 312.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 268.

dialético, mas uma dialética infinita em que a síntese seja substituída pelo *sintoma*, e assim pode-se retomar a “fórmula” exposta no tópico *Representação & Rasgadura: forma-antiforma-sintoma*. Desse modo, pode-se dizer que o pensamento opera sempre através do *Limite*, não parecendo possível conceber essa atividade sem uma concepção de *Limite*.

Quando o *sintoma* aparece, e isso se verifica em ambos os casos mencionados, há fundamentalmente um despedaçamento da organização que o pensamento tentou construir. Diante disso, analisar-se-á a ideia de *Pathosformel*, que Didi-Huberman trabalha através de Aby Warburg, para compreender como essa transgressão das formas, associada ao corpo entendido como *Limite* que funda o possível da experiência, se relaciona com a transgressão das formas na história da arte mediante o dilaceramento da ideia tradicional de *representação*.

1.4. PATHOSFORMEL E TRANSGRESSÃO DAS FORMAS

Para que se entenda de que modo a *Pathosformel* está associada ao *Limite*, é preciso compreendê-la como um “verdadeiro princípio dialético do gesto expressivo”.¹⁶² Ela provém da articulação de uma tensão que se expressa através dos gestos, a tensão entre o passado e o presente: os gestos, sejam eles de revolta, de desespero, de alegria, não são pensados, mas simplesmente aparecem involuntariamente, e sempre de modo mais ou menos semelhante em cada um, frente às situações que são, de alguma maneira, desafiadoras.¹⁶³ Esses gestos emergem das profundezas do passado ancestral que cada um carrega, por mais distante que ele esteja. Tendo isso em vista, conclui-se que o corpo é o solo no qual encarna o efeito dessa dialética.¹⁶⁴

Ainda que Didi-Huberman se apoie em Foucault em *A imagem sobrevivente*, quanto à articulação da genealogia nietzschiana, no sentido de que o objeto dessa genealogia se opõe ao sentido de uma história absoluta, visando as *singularidades do devir*, ele o critica por rejeitar o conceito de origem (*Ursprung*), tratando a descontinuidade da história, entendida como *sintoma*, como esquecimento, um evento

¹⁶² DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 202.

¹⁶³ “Gestos nesse sentido são contagiantes; eles podem acender desejos nas outras pessoas. Didi-Huberman olha os gestos como mais primários que as ações. Como ele escreve no catálogo da exibição [Levantes], ‘Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de tentarmos fazer uma ação ‘voluntária’ e ‘compartilhada’, nós nos levantamos com um simples gesto que repentinamente derruba o fardo que a submissão tinha, até então, colocado em nós’”. (CAUWER, S. *Potentiality and Uprisings: Georges Didi-Huberman in Dialogue with Giorgio Agamben and Antonio Negri*, p. 193).

¹⁶⁴ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 7.

perdido.¹⁶⁵ Ocorre que o saber genealógico, para funcionar, exige uma ideia dialética do *sintoma*, dado que os contratempos surgem da matéria das repetições, os esquecimentos surgem da matéria das lembranças conscientes e as diferenças surgem da matéria sobrevivente das semelhanças.¹⁶⁶ Isso, porque não se pode separar a forma do conteúdo,¹⁶⁷ de modo que tanto a forma quanto o conteúdo vêm de algum lugar, que sempre remete ao passado que constituiu o *agora* do presente. Percebe-se aqui a centralidade do *Limite*, pois ele é, simultaneamente, aquilo que une e separa os polos em oposição, de tal maneira que não se pode pensar um sem levar o outro em consideração.

O *sintoma*, portanto, não pode ser pensado como descontinuidade rigorosa, de tal maneira que esteja destituído de uma origem – desde que ela seja entendida como uma multiplicidade de raízes, como afirma Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente*¹⁶⁸ e também em *Radical, radicular*: “A ‘radicalidade’ das raízes estaria, justamente, em elas estarem ali, e não além, justamente sob nossos passos, em volta de nós, e não no céu das ideias, e não no fundo arquetípico de alguma fonte ‘verdadeira’ ou de alguma antiguidade ‘inacessível’”.¹⁶⁹

É verdade: não há como retornar ao passado (pelo menos até o presente momento). Contudo, é preciso perceber justamente que os *limites* que constituem cada um são aqueles que se formaram através da história que os trouxe até o *agora* em que se faz seu pensamento: “[...] esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pensadores, na pulsação de nosso sangue. Pensam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo”.¹⁷⁰ É nessa dialética inquieta – do *Limite* como tensão entre potência e impotência –, de um presente que se constitui mediante a *sobrevivência* do passado, que a existência, em todas as suas dimensões, se desenvolve. Se a *Pathosformel* não funciona sem essa ideia dialética, significa que é possível pensá-la a partir da compreensão de *Limite* aqui sustentada.

Trata-se de uma intricação dialética que justamente buscou pensar uma forma para as paixões, ou uma ‘morfologia afetiva’, nas palavras de Didi-Huberman, uma maneira de perceber [*sic*] no exuberante drapeado de um vestido, as

¹⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 153.

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 154.

¹⁶⁷ GRATTON, J. PATHOS FORMULA (PATHOSFORMEL). In: *The Didi-Huberman Dictionary*, p. 168.

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 154.

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Radical, radicular*. In: *Pandemia crítica inverno 2020*, p. 385.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 176.

turbulências de um desejo que animam uma bela figura feminina em movimento.¹⁷¹

Há, portanto, um campo de possibilidades que as turbulências do desejo visam transgredir, levá-lo ao *Limite* através do *Limite* que ele significa, de modo a tocar o impossível, a morte, transgredindo, pois, esse próprio campo de possibilidades que constitui o seu meio de expressão. O desejo visa sempre um *além de si*, e é nesse sentido que se entende a busca do *além do humano* de Nietzsche. Nesse movimento de transgressão, “onde se encontram a vida e a morte”,¹⁷² é que se constitui a *sobrevivência* que forma o mundo, pois ela é o ser que enfrenta seu *Limite* e o ultrapassa, que sobrevive, metamorfoseada por tê-lo enfrentado,¹⁷³ ao seu possível fim: “O desejo, essencialmente fluido, é sem fim e, ao mesmo tempo, é uma espécie de *limite*, no sentido de ser uma experiência extrema, recortada pela violência, uma morte que não triunfa [...]”.¹⁷⁴ Essas sobrevivências

[...] não são manifestações de uma manutenção ou de uma estabilidade de significado. Não é a ordem do Mesmo que é expressa nelas; não é uma permanência tranquilizadora, mas sim um sintoma de 'desorientações temporais' [tradução nossa].¹⁷⁵

Em se tratando de obras de arte, Hagelstein nos diz que “elas são cheias de sobrevivências, o que significa dizer cheias de **desejo**, de desejo de viver. Elas são perfuradas com elementos que insistem, que ficam no chão, que deixam rastros [tradução nossa e grifo no original]”.¹⁷⁶ A partir disso, então, Didi-Huberman afirma que Warburg encontrará, através da *Pathosformel*, a possibilidade de pensar essas obras de arte como vestígios do tempo que se foi, como aquilo que do passado sobrevive no presente, como aquilo que coloca o sujeito diante do tempo:

Neste sentido, o trabalho de Warburg escapava dos métodos descritivos tradicionais que concentravam suas análises nas características formais das imagens, pois para ele as razões implicadas no surgimento das imagens, e também no que diz respeito às suas formas, são de uma ordem não necessariamente visível. Para o historiador alemão [*sic*] as imagens são portadoras de uma “memória coletiva”, que circulam através do tempo, reatualizando-se em momentos históricos distintos. Tal característica é o que permite o rompimento da linearidade histórica e o surgimento do anacronismo no saber histórico. O conceito de “memória coletiva” é central no pensamento

¹⁷¹ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 7.

¹⁷² VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 15.

¹⁷³ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the Image*, p. 88.

¹⁷⁴ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 18.

¹⁷⁵ HAGELSTEIN, M. SURVIVAL. In: *The Didi-Huberman dictionary*, p. 199.

¹⁷⁶ HAGELSTEIN, M. SURVIVAL. In: *The Didi-Huberman dictionary*, p. 199.

warburgiano, pois somente a partir dessa ideia lhe foi possível formular um outro conceito-chave central em seu pensamento, já brevemente comentado, o conceito de *Nachleben*, a sobrevivência das imagens. Tal conceito permite compreender como as imagens sobreviventes romperiam com o *continuum* da história, já que traçam pontes entre o passado e o presente. Por isso, pode-se dizer que elas funcionam como “sintomas”, já que as imagens ao sobreviverem [*sic*] se deslocam temporal e geograficamente, “criando fenômenos diacrônicos complexos.”¹⁷⁷

É possível, assim, expandir o escopo de compreensão da história da arte para analisar seus objetos mais como artefatos de cultura, cristalizações de experiências de pensamento na luta de desejos que a constitui, e menos como obras que caminham para uma progressão em direção à realização de um ideal de beleza, que despolitiza a arte:

Estamos diante de *vestígios*, de inscrição de desejos e, sobretudo, de temores, não apenas daquilo que passou, mas daquilo que de *memória* se faz experiência como documento cultural. [...]. Imagens como memória que se deixam apenas interpretar como *sintomas*.¹⁷⁸

Desse modo, a *Pathosformel* está para a história, como o *sintoma*¹⁷⁹ está para a psicanálise, visto que “permite explicar como ocorre a transmissão dessa memória através das imagens, em outras palavras, tal conceito permite explicar como a sobrevivência devém imagem”.¹⁸⁰ A dialetização que esse projeto demanda, provém do fato de que o que se desloca não é uma coisa, uma Identidade, mas a própria capacidade de movimento. É o retornar que se expressa pelo múltiplo; o *sintoma* que toma corpo na forma estatuída e quebra, por uma subversão dos sentidos, a ordenação, exigindo uma reelaboração do pensamento.

Destitui-se, desse modo, a verdade da obra de arte através da sua submissão a um ideal, do mesmo modo que, em Deleuze, segundo Lapoujade, *Diferença e Repetição* se sustenta através de uma concepção de *Limite* que desarticula a associação enrijecedora entre um original e sua cópia.¹⁸¹ Se está aqui às voltas com a *rasgadura* das concepções

¹⁷⁷ TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, p. 72-3.

¹⁷⁸ AMARAL, A. *Política da criminologia*, p. 350-351.

¹⁷⁹ “O que substancialmente diferencia a análise de Didi-Huberman da *Pathosformel* de outras abordagens é a sua decisão radical de interpretar esse conceito em termos do **sintoma** Freudiano [tradução nossa e grifo no original]”. (GRATTON, J. PATHOS FORMULA [*PATHOSFORMEL*]. In: *The Didi-Huberman Dictionary*, p. 170).

¹⁸⁰ TAVARES, M. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, p. 74.

¹⁸¹ “Nenhum texto ilustra tão bem essa transformação do conceito de limite quanto o de *Diferença e repetição*, dedicado aos dois modos de distribuição ontológica da terra. De um lado, um limite que julga e mensura os seres em função de um princípio exterior; de outro, o limite intrínseco que os seres encontram quando vão até o fim do que podem”. (LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes* p. 310).

tradicionais de *representação*, dado que a repetição é generativa e não mais imitativa, uma vez que ela se afirma somente mediante a Diferença em fricção com a Identidade: mediante o *Limite* portanto.¹⁸² Acredita-se, considerando o que foi dito, que a articulação feita por Didi-Huberman não funciona sem uma concepção de *Limite*, pois ela não nega a Identidade, apenas a coloca em contraposição à Diferença: a tensão desses opostos se movimenta sempre em direção à transgressão, visto que a Identidade da forma é o solo no qual opera a transgressão para se configurar como Diferença, que contesta tudo que a precede por meio do seu *diferir*. Interpreta-se, nesse sentido, o que escreve Carolina Anglada:

Nas análises que Didi-Huberman faz das imagens recolhidas por Warburg, o sintoma retorna não só como resultante dos embates entre forma e informe, entre força apolínea e força dionisiaca, entre humanidade e animalidade, mas como operador contestatório da noção de simbólico e de arquétipo, na medida em que ele atua mais precisamente como repetição e diferença".¹⁸³

O *sintoma*, portanto, não é um mero produto de dois polos constituídos pela própria Identidade, mas um operador crítico, capaz de transformar os próprios termos que o gestaram. Desse modo, a própria Identidade da Diferença é levada ao *Limite*, fazendo com que tudo esteja contaminado por essa transgressão infinita que se dá mediante o movimento da dialética das tensões. Tudo está em constante devir, tudo toma posição e é afetado pelas posições da Diferença em relação à Identidade.

Assim se pode alcançar o *além do humano*, uma vez que ele não é um ideal a se concretizar, mas simplesmente a Diferença, seja ela como for, que necessariamente se constitui a partir da transgressão.¹⁸⁴ O *além de si*, o futuro, não é aquilo que se faz pela concretização do desejo que tem a esperança de ser satisfeito. Muito pelo contrário, a não

¹⁸² LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*, p. 89.

¹⁸³ ANGLADA, C. Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman, p. 96-97.

¹⁸⁴ Encontra-se apoio especificamente em De Cauwer. Ele fala de uma crítica que Didi-Huberman faz a Agamben em *Désirer désobeir* – livro do qual não trataremos neste trabalho – no sentido de que Agamben reduz a potência à impotência ao reduzir a primeira à privação que se manifesta no ato de dizer não a alguma coisa. Grosso modo, ocorre que o ato de dizer não só assume sua potência quando a recusa se dá mediante a possibilidade de se fazer o contrário: dizer sim. A questão é significativamente mais complexa, mas o que interessa, agora já dado o contexto, é a seguinte passagem: “Didi-Huberman coloca Agamben contra Deleuze, quem teoriza a potencialidade alinhado a Spinoza e Nietzsche, como uma força em que a ‘decriação’ está sempre entrelaçada com a ‘criação’ e a negação com a afirmação ou alguma outra coisa. [tradução nossa]”. (CAUWER, S. *Potentiality and Uprisings: Didi-Huberman in Dialogue with Giorgio Agamben and Antonio Negri*, p. 188). Ou seja, a crítica do presente não serve para realizar a projeção de uma utopia, mas para simplesmente transformar as coisas, uma vez que não existe realização plena do desejo, pois cada coisa que se concretiza está sempre acompanhada de sua negação. Desse modo, o que interessa é justamente o processo da crítica, o processo de busca do desejo, e não a realização da utopia ou a satisfação do desejo.

satisfação do desejo é a prova da esperança de que, talvez, ele tenha um futuro, continue a pulsar em busca de uma satisfação que nunca chega. Por estar pulsando no *agora*, ele pode *transgredir* o *Limite*, esse presente em tensão dialética com o passado, e transformar-se em *além de si*: em *sobrevivência*. O verdadeiro problema é antes a satisfação do desejo do que a sua não satisfação, visto que a um desejo satisfeito falta, justamente, desejo.

Por isso que, para Deleuze, “o ser igual está imediatamente presente em todas as coisas, sem intermédio nem mediação, se bem que as coisas se mantenham desigualmente neste ser igual”.¹⁸⁵ Desse modo, não há nada que já não esteja justificado pelo mero fato de existir, e a verdade, portanto, emerge como o efeito da dialética infinita que constitui a temporalidade caracterizada pela luta, que sempre ressoa notas de alegria e angústia, comédia e tragédia, proveniente dessa terra em transe, solo – *Limite* geográfico, geológico, biológico, físico, químico, cultural e histórico – da existência conhecida. O *efeito de verdade* é sempre a *sobrevivência* que constitui a experiência. O transcendental, nesse caso, seria sempre pensado a partir das condições imanentes e, portanto, negaria a si mesmo em seu processo de autoafirmação. A *Pathosformel*, então, é extremamente importante para pensar essa visceralidade da luta em que se constitui o existir, e isso está diretamente ligado àquilo que Didi-Huberman encontra em Carl Einstein, cuja figura servirá ao prosseguimento da análise.

2. NO OLHO DA HISTÓRIA

Há que se trabalhar, antes de analisar o que Didi-Huberman desenvolve a partir de Carl Einstein, uma questão sobre a morte e o morrer, como já se apontou anteriormente. A importância disso está em esclarecer o que significa a exigência do impossível, característica do desejo, e sua relação com o eu da consciência e a morte como Diferença radical, pois são estes são pontos importantes que surgirão nesta próxima parte.

Em *Diante da imagem*, Didi-Huberman fala que a racionalidade totalizante da história da arte teve como objetivo matar a morte.¹⁸⁶ A partir disso, acredita-se que é possível interpretar a resposta de Didi-Huberman como uma resignificação da morte que está para além de sua simples aceitação como uma sentença, que trataria de maneira

¹⁸⁵ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*, p. 68.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 283-284.

excessivamente crua esta questão. Considerar-se-á, para tanto, que morrer é um ato, o ato de encontro da vida com seu próprio princípio: o seu *Limite*.¹⁸⁷ Desse modo, o morrer não é a negação do existir, mas é na verdade algo que, por existir, se dá somente em vida. Ocorre que, se aquilo que existe, existe somente através de um *Limite*, então a morte, para existir, teria de o fazer em sua própria medida, dentro dos seus próprios *limites*. Diante disso, conclui-se que existir não é uma propriedade da morte, e ela se constitui, desse modo, como um impossível. Dessa maneira, a figura da morte, que gera a figura do morrer, é como um espelho que circunscreve o *Limite* através do qual se constitui o sujeito.

Pode-se dizer, assim, que a ideia de morte é o *sintoma* que *rasga* a Identidade da *representação* pela qual o sujeito compreende a si mesmo, evidenciando seu *Limite* e possibilitando, ao constituir o desejo mediante a exibição do que lhe falta, a exigência do impossível, que é a busca do *além de si*. O *além de si* é, na verdade, ao mesmo tempo possível e impossível, daí sua ligação fundamental com o *Limite*. Ocorre que, se a vida é um constante devir, a Diferença é condição necessária do ser e, por isso mesmo, o fato de ser si mesmo, como Diferença, já coloca o sujeito na posse de sua Identidade no *diferir* da Diferença. Sendo assim, é absolutamente impossível existir sem ser si mesmo, ainda que seja possível *diferenciar-se de si* no decorrer do existir, do mesmo modo que o presente se desfaz, a todo instante, para se fazer, a cada instante, presente. Morrer é, portanto, o movimento de transgressão em busca do *além de si*. Pode-se concluir, desse modo, que não existe uma essência a se concretizar através da existência. O que existe, na verdade, é a essência que se pode tentar perceber através da forma como cada coisa se configura em determinado momento.¹⁸⁸ O *Limite* é plástico e contingente, de maneira que

¹⁸⁷ "O erotismo, diz Bataille, é uma experiência de morte, porque é a experimentação da ausência de *limites*. Uma morte vislumbrada, experimentada como potência e não como ato, mas que nos faz reencontrar uma unidade perdida com a vida. O erotismo reinstaura uma possível cena primitiva, sem a restrição e os *limites* trazidos pela consciência; como a ausência total de *limites* nos levaria à indeterminação, à morte, o erotismo, ao nos permitir morrer sem morrer, é uma experiência que potencializa a vida; não é à toa que os franceses chamam o orgasmo de *petit mort*". (MOSE, V. *A espécie que sabe*, p. 40). Ressalta-se que, ao ler essa frase, é fundamental pensar essa experiência antes como exercício do desejar do que como simplesmente um ato sexual, de modo que ela se estenda para outras esferas que não somente o sexo.

¹⁸⁸ Pensamos aqui em Sandro Chignola: "Um 'sujeito' não tem nada de universal: marca uma constelação de posições (historicamente) singulares no interior de um 'se fala' de um 'se luta', de um 'se vive' que descreve um puro recorte de imanência. 'Chamarei subjetivação' – escreve Foucault – 'ao processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que evidentemente não é senão uma das possibilidades de organização de uma consciência de si'. Remontar o processo moderno de individualização disciplinar, organizar a resistência às técnicas de governo pastoral, significa ir mais além da memória do poder, significa reativar a memória da 'vida' à qual ele está constantemente interconectada [*sic*], *branchée*, como aquilo que sempre forçou o poder a se transformar e a regredir seus dispositivos". (CHIGNOLA, S. *Foucault além de Foucault*, p. 106). Entende-se essa dimensão de organização de uma subjetividade como a *montagem*, proveniente da *imaginação*, que dá *legibilidade* ao objeto em questão –

o “é” das coisas se constitui na circunstancialidade da sua existência, que se faz singular a cada momento: a cristalização desse *Limite*, que gera a circunstancialidade do momento, é a *imagem dialética*. Por isso que as imagens assumem um papel fundamental para pensar a história e a cultura. Sendo assim, esse eu que considera o *Limite* como uma obstáculo ao invés de uma alavanca, é aquele que, fundamentalmente, teme pela inexistência da consciência, sem perceber que essa inexistência não é a existência experienciando sua falta, mas é algo que não comporta nem a ideia de existência e nem a ideia de inexistência, uma vez que é radicalmente Diferente de tudo aquilo que lhe é concebível.

Em suma, não há linguagem que seja capaz de esgotar a Diferença. A bem da verdade, à existência que experiencia sua falta dá-se o nome de vida, não de morte, de tal maneira que o *Limite* não é aquilo que faz as coisas serem de maneira imperfeita, mas sim aquilo que permite a própria concepção de *ser* das coisas. Essa questão alcança até mesmo uma dimensão referente à ideia de Deus, como demonstrar-se-á posteriormente. É nisso, portanto, que reside a ligação fundamental entre experiência e esperança, dado que a possibilidade da experiência, embora se faça como queda, é prova de que há esperança, ainda que na intensidade da humilde fagulha emitida pelos vagalumes, pois esta fagulha sinaliza que, apesar de tudo, ainda se está aqui.¹⁸⁹

2.1. A DIMENSÃO VISCERAL DA EXISTÊNCIA

Carl Einstein, com quem Didi-Huberman trabalha em *Diante do tempo*, teve como objetivo quebrar essa submissão da *representação* a um ideal e, para tanto, teve de levar a história da arte até o *Limite* do seu ser: ele “colocou tanta esperança na bela disciplina

três pontos que serão trabalhados em *O Ensaio como forma*. Tendo isso em vista, e considerando a reativação da memória da vida, acredita-se que se possa falar em uma espécie de universalidade básica, que diz respeito à dimensão visceral da vida, que será trabalhada em *A dimensão visceral da existência*. Seria esta a universalidade do desejo (*páthos*), que está diretamente ligado ao *Limite*, uma vez que ele funciona através de uma tensão dialética com a sua falta, operando, assim, sempre em função do *Limite* que se enuncia mediante essa tensão. De Cauwer fala dessa universalidade do desejo em Didi-Huberman: "o desejo de resistir à opressão é universal e pode sempre eclodir [tradução nossa]". (CAUWER, S. *Potentiality and Uprisings: Georges Didi-Huberman in Dialogue with Giorgio Agamben and Antonio Negri*, p. 186). Larsson, por sua vez, fala de sua potência de transformação: "O desejo é entendido como produtivo, é o motor que impulsiona a potência da transformação". (LARSSON, C. DESIRE. In: *The Didi-Huberman Dictionary*, p. 59). Trata-se de uma universalidade, pois expressa a *temporalidade* do tempo, condição de possibilidade do humano (que foi trabalhada em *Anacronismo*) destacada por Ricardo Timm: “a temporalidade de um existir anterior ao pensar, incontornável condição de princípio para que a própria questão da diferença seja equacionada, ou, em outros termos, condição de origem de toda e qualquer posição frente à realidade, incluindo a intelectual”. (SOUZA, R. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*, p. 155).

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 127.

da história da arte, que *exigiu dela o impossível, nem mais nem menos*”.¹⁹⁰ Einstein propôs encarar a história da arte como discurso, para então tratá-la como um conflito de pensamentos contra pensamentos.¹⁹¹ Ele o fez com o intuito de extirpar da estética e da história da arte a primazia de um eu, qualificado por ele como pequeno-burguês.¹⁹² Entende-se isso como equivalente à proposta da *Pathosformel* acima exposta, uma vez que o eu pequeno-burguês seria aquele que busca a linearidade e progressão dos tempos, a polidez e a evolução da cultura, a síntese e a neutralidade do pensado. A *Pathosformel* e a crítica que Carl Einstein faz, através de uma análise do cubismo, à história da arte e à estética, por outro lado, pretendem fundamentar o estudo da cultura no *anacronismo*, na impureza e na tomada de posição:¹⁹³

Exatamente por serem anacrônicas ao presente, por mais instantâneas que sejam, ainda restará às imagens uma radical interrogação *entre a história e a memória*. Sua verdade, se é que assim se pode dizer, como escreve Deleuze, estará em sua complexa expressão de ser capaz de fazer sensíveis as relações temporais irreduzíveis ao presente. Disso que não se sabe diretamente (*sintoma*) é que se pode extrair algo decisivo, daí a força das imagens para o *conhecimento*.¹⁹⁴

Já foi dito que o *sintoma*, ao aparecer, enuncia o *Limite* do sujeito ou da coisa em questão, e é por isso que se pode extrair algo de decisivo nesse caso: a força das imagens para o *conhecimento* vem do fato de serem como os *sintomas*, denunciam o *Limite*, possibilitando, assim, sua transgressão, o *além desse Limite*. Considerando que a tomada de posição é sempre fruto de um desejo, e considerando que desejo é sempre desejo de

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 186.

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo*, p. 190.

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 221.

¹⁹³ Isso é algo muito similar ao que Deleuze destaca em *Diferença e repetição*: “A unicidade e a identidade da substância divina são na verdade a única garantia do Eu uno e autêntico, e Deus se conserva enquanto se guarda o Eu. Eu finito sintético ou substância divina são a mesma coisa. Eis porque as permutações Homem-Deus são tão decepcionantes e não nos fazem dar nenhum passo. Nietzsche parece ser de fato o primeiro a ver que a morte de Deus só se torna efetiva com a dissolução do Eu. O que então se revela é o ser que se diz de diferenças que nem estão na substância nem num sujeito: outras tantas afirmações subterrâneas. Se o eterno retorno é o pensamento mais elevado, isto é, o mais intenso, é porque sua extrema coerência, no ponto mais alto, exclui a coerência de um sujeito pensante, de um mundo pensado, de um Deus garantia”. (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 94). Há aqui relações com uma crítica ao cristianismo e ao iluminismo que busca promover uma alternativa mais equilibrada à oposição entre sensação e razão. Trata-se, basicamente, da polaridade entre as ideias de sensibilidade absoluta, que seria a dimensão da fé irrestrita, ou de uma racionalidade pura, que se converteria em fé irrestrita à razão. Nesse caso, a dimensão do Eu não é absolutamente negada, mas é *dialética* com o seu oposto que seria o Outro, o inconsciente, nesse caso, que está sempre colocando a organização do Eu em questão. Isso também parece estar bem próximo à ideia de que a ciência veio substituir os mitos para se tornar o mito maior, exposta na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer. Desenvolver-se-á tais questões com maior profundidade no tópico *A semelhança informe*.

¹⁹⁴ AMARAL, A. *Política da criminologia*, p. 351-352.

transgressão e, portanto, desejo de realização do impossível, entende-se por que, em *Olhos livres da história*, Didi-Huberman escreve que Bataille estabeleceu como exigência "[...] que nossos olhos saibam se expor ao impossível. Por um lado, a fascinação erótica. Por outro, a própria morte. Ou ainda, mais radicalmente, o fascínio pelo risco de contato com a morte".¹⁹⁵

Exigir o impossível, como foi dito, é levar a coisa até o seu *Limite*, é tocar a morte, o *além de si*, constituindo-se a coisa, nesse movimento de transgressão, como Diferença com relação a sua anterior Identidade. O impossível gera o possível da experiência, como foi trazido a partir de Derrida. A transgressão, desta maneira, “afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência”.¹⁹⁶ O nascimento do novo, mediante a transgressão, que reivindica o informe, que é o retornar, está ligado à morte, ao impossível exigido por Bataille e Einstein. Isso, porque, como foi trazido em *Transgressão da forma, forma da transgressão*, reivindicar o informe é engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente a um *trabalho de parto*: “uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo”.¹⁹⁷

Assim, quando Maura Voltarelli diz que “foi o próprio Bataille, ao pensar o erotismo, quem disse que a vida, em estados extremos, levada à máxima intensidade no embate de suas paixões, toca a morte”, ela reforça o argumento de que o *Limite* é central para que Didi-Huberman desenvolva suas análises. Isso, porque ele considera o desejo como o indestrutível motor da vida, então, se a vida levada à máxima intensidade através do erotismo – que está ligado ao desejo e à vida que resulta dele¹⁹⁸ – toca a morte, significa que o desejo se faz na sua relação com o seu oposto e, portanto, sua condição de possibilidade é também sua sentença de morte, ficando evidente a dimensão fundante do *Limite*.

O mesmo ocorre com a vida, uma vez que sua possibilidade, que toma corpo por meio dos *limites* que a constituem, é também sua absoluta sentença de morte. É por isso que os vagalumes, através de sua frágil emissão de esparsos lampejos em noites escuras, são, para Didi-Huberman, uma imagem de esperança, visto que *representam a sobrevivência*. Ele não entende o sobreviver como uma manifestação precária de um ideal

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 166.

¹⁹⁶ FOUCAULT, M. *Prefácio à transgressão*, p. 33.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 29.

¹⁹⁸ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 19.

de vida, mas o entende como a vida em sua densidade mais profunda, pois *não há vida que não seja sobrevivência*. Tudo é *sobrevivência*, tudo é luta pela vida, tudo é *sintoma* e, portanto, tudo é *Limite*:

Se é verdade, como dizia Pierre Fédida, que “o sonho tocou o morto” em sua constituição metapsicológica fundamental, se é verdade que “o tocar o morto é que torna o sonho vidente”, então podemos compreender essa *vidência*, reconfigurada por pedaços nas narrativas oníricas, sob a *autoridade do moribundo*, de cuja experiência transmitida Benjamin fazia o paradigma derradeiro. Mas o moribundo inteiramente no agonizante, no sem-voz, no “muçulmano”, segundo Agamben. Moribundos, todos nós somos, a cada instante, somente por afrontar a condição temporal [lembramos do que já foi trabalhado aqui no tópico do *anacronismo*], a extrema fragilidade de nossos “lampejos” de vida. “Nós todos morremos *incessantemente*”, escrevia Georges Bataille na época da Segunda Guerra Mundial. E acrescentava: “O pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho”.¹⁹⁹

Exigir o impossível, então, significa levar o *limite* até o *Limite* de seu ser, fazer a forma morrer para que dessa morte se produza um nascimento, como a lagarta que se torna borboleta, de modo a extrair uma casca do Real. Por isso Foucault disse que a transgressão “tem uma ligação com o divino, ou melhor, ela abre, a partir desse limite que indica o sagrado, o espaço onde atua o divino”,²⁰⁰ porque essa concepção do *Limite* como possibilidade ontológica aberta, que se faz mediante uma dialética infinita, onde nada tem um começo nem um fim, substitui uma ideia do divino como o inalcançável, um Real inalcançável, que será trabalhada mais profundamente no tópico *Semelhança Informe*, para torná-lo o *sempre alcançado e sempre perdido* do movimento temporal que constitui a existência, uma vez que o Real, nesse caso, só aparece como *rastro, vestígio*, como *sintoma*, como imagem portanto. É a partir desse trauma, dessa tragédia primordial que configura a densidade da existência, que se deve olhar a arte para potencializá-la politicamente:

Os rastros daquilo que sobreviveu reconhecidos nas imagens, se levado a sério que são pó e cinzas da experiência, são inclassificáveis. Mas isto apenas aumenta a responsabilidade profunda do artista, historiador, criminólogo, jurista etc. em fazer visível a tragédia na cultura inseparável de sua memória, noutros termos [*sic*], “ver nas imagens onde se sofre”.²⁰¹

A cultura é sempre “trágica, porque *o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico* [...]”²⁰² e a “[...] a tragédia da cultura é a tragédia de sua memória. É a

¹⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*, p. 139.

²⁰⁰ FOUCAULT, M. *Prefácio à transgressão*, p. 34.

²⁰¹ AMARAL, A. *Política da criminologia*, p. 352.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 135.

tragédia de nossa memória deficiente do trágico [...]”.²⁰³ É a tragédia, talvez, do esquecimento fugaz do sofrimento opressor que significa o existir, do trauma que é o nascimento, da sentença de morte absoluta que é o estar vivo, capaz, contudo, de se transmutar em desejo gerador de um novo ser que vem a nascer, como ocorre na experiência erótica, cuja ênfase na potência mediante a impotência fica clara em Bataille:

Parece ao amante que só o ser amado – isso se deve a correspondências difíceis de definir, que acrescentam à possibilidade de união sensual a de uma união dos corações – pode, neste mundo, realizar o que nossos limites interdizem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos.²⁰⁴

Ainda que não se reduza simplesmente a isso, pode-se pensar, a partir daí, em uma dialética da memória e do esquecimento que geram o movimento, essa relação de *forças* entre “‘o histórico’ e ‘o anistórico’ [...] – tal como o apolíneo e o dionisíaco são forças na esfera estética –, cuja atuação recíproca possibilita o *movimento*, portanto, a ‘vida’ do devir. Uma vida inteiramente feita de conflitos: forças “ativas” contra forças ‘reativas’”²⁰⁵. Didi-Huberman o tem (o *devir*) como uma “*polaridade*” capaz de formar um “nó de tensões”, em permanente proliferação, adjetivado como uma “extraordinária *complexidade em ação*”.²⁰⁶ Diz também, alinhado com Nietzsche, que o devir “não deve ser pensado como uma *linha* dotada de sentido e de continuidade, nem como uma *superfície*, tampouco como um *objeto* isolável e fixo”,²⁰⁷ pois “precisa [...] do *movimento*, da metamorfose: fluxos refluentes, protensões sobreviventes, retornos intempestivos”,²⁰⁸ o que leva a reforçar a ideia de que o *devir* pode ser entendido como a duração do tempo mencionada anteriormente, duração que toma corpo sempre através *do Limite* que emerge *no Limite* da tensão entre os opostos *antes* e *agora* na projeção de um *depois*.

Com isso, pode-se melhor entender a afirmação de Carl Einstein de que, se o sentido das imagens estivesse circunscrito pela sua especificidade histórica ou estilística, elas não seriam tão apaixonantes,²⁰⁹ o que lembra da ênfase de Didi-Huberman no fato de que “o historiador – ou o filósofo – da arte, com efeito, não está diante de seu objeto como diante de algo objetivável, cognoscível e rejeitável para a distância do puro passado da

²⁰³ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 134.

²⁰⁴ BATAILLE, G. *O erotismo*, p. 43.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 138.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 138.

²⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 137.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 137.

²⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 187.

história”,²¹⁰ pois “diante de cada obra, somos afetados, *implicados* em algo que não é exatamente uma coisa, e sim [...] uma *força vital* que não podemos reduzir a seus elementos objetivos”:²¹¹ trata-se da aura, do desejo que pulsa nas obras e mostra o tempo ao espectador ao envolvê-lo no olhar lançado a ele. Por isso, justamente, Didi-Huberman evoca a “lição nietzschiana fundamental” de que, em oposição às ideias de Kant,²¹² “a arte não é desinteressada”, visto que ela “[...] não cura, não sublima, não acalma absolutamente nada”.²¹³ Ignorar essa dimensão é castrar as perigosas forças do inconsciente presente nas obras de arte e não reconhecer o seu impulso originário,²¹⁴ a *dor de existir*, e é assim que “a tragédia como matriz central da própria arte”²¹⁵ se torna um pressuposto essencial para Didi-Huberman, fazendo-o interessado em uma abordagem

[...] segundo a qual o ponto de vista *estético* devia ser criticado e substituído por uma *teoria* capaz de identificar, nas obras de arte, não o que está "destinado a adular a sensibilidade", mas o que faz dela um "conhecimento" fundamental – um conhecimento entendido aqui à maneira de uma antropologia filosófica.²¹⁶

Portanto, a luta das formas contra formas se dá aqui mediante o entendimento de que a arte emerge do extremo da experiência de vivenciar a dor originária de existir como si mesmo, ganhar a si à medida que se perde a si nesse constante *dever* fundamental da temporalidade, onde o *Limite* configura cada um como ser singular, necessariamente acompanhado de um espectro que os defronta com ele, que é possibilidade de vida acompanhado do espectro da morte. Maura Voltarelli, nessa esteira, faz um apontamento acerca do filme *Limites*, de Mário Peixoto:

Os muitos “limites” de que nos fala o filme são também aqueles da psique humana, os limites suportáveis da dor, vazio, desejo, espera da morte. Talvez possamos dizer que *Limite* é, ele mesmo, uma *Pathosformel* em movimento. Uma bela montagem de diversas fórmulas patéticas imemoriais para dizer da dor e do desejo. Uma bela montagem de intermitências, suas tempestades,

²¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 128.

²¹¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 128.

²¹² Além de opor esses aspectos de Nietzsche e Kant, Didi-Huberman também o faz com Einstein e Kant – o que remete àquilo que foi tratado no início deste trabalho. Veja-se uma passagem de *Diante do tempo* que fala disso: “Poderíamos dizer, resumidamente, que ele tentou desenvolver uma *crítica não kantiana*, uma análise crítica das imagens que nada deve à estética dos julgamentos de gosto (o que não quer dizer, naturalmente, que ele colocava todas as produções plásticas sobre o mesmo plano). 'Meu a priori', escrevia Carl Einstein desde 1905, 'é oposto a Kant'". (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 190).

²¹³ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 128.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 191.

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 129.

²¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 191.

metaforizam não uma revolução popular, como no filme de Eisenstein, cineasta, aliás, que Mário Peixoto tinha como referência fundamental, mas uma revolução íntima, do sujeito em constante debate consigo mesmo, revolução nos afetos, sem a qual tampouco se faz uma revolução nos processos políticos da história.²¹⁷

Essa revolução íntima está relacionada à escrita como autoanálise que será trabalhada em *O Ensaio como forma*. E por que, como destacado na passagem citada de Didi-Huberman, o conhecimento é entendido à maneira de uma antropologia filosófica? “Porque a tragédia *repete* o nascimento da arte, a geração da arte pela dor”,²¹⁸ o que significa que toda superfície bela resguarda uma profundidade assustadora:

Assim, saber olhar a imagem [...] não requer meramente tê-la como um objeto metodologicamente ordenável, trata-se de “discernir onde ela queima”, ou seja, ter a criatividade de romper o limite da representação que a imagem tenta consolidar e injetar uma crise inquietante na sua beleza eventual.²¹⁹

Entende-se que a arte é fruto da elaboração dessas dores de existir como si mesmo em um contexto específico, visto que a existência, por melhor que sejam as condições de cada um, é sempre permeada de privação, frustração, isto é, sofrimento.²²⁰ Nisso a *Pathosformel* destacada no tópico anterior assume um papel fundamental, possibilitando a investigação, a nível histórico e antropológico, dessas experiências, que são cristalizações da dialética entre interior e exterior.

Dito de outro modo, se “a própria noção de imagem – na sua história como na sua antropologia – se confunde precisamente com a tentativa incessante de *mostrar o que não se pode ver*”,²²¹ isto é, se os artistas, em particular, se recusam a se render ao irrepresentável, embora conheçam sua experiência *esvaziante*,²²² torna-se possível pensar as imagens como a cristalização da duração de experiências, de exceções, como ato que revelam estados extremos.²²³ As obras de arte tornam-se, assim, uma via de acesso a determinado momento da história, bem como os sonhos se tornam uma via de acesso ao inconsciente, uma vez que ambos expõem o *sintoma*. Entende-se, dessa maneira, porque

²¹⁷ VOLTARELLI, M. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*, p. 17.

²¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 129.

²¹⁹ AMARAL, A. *Política da criminologia*, p. 353.

²²⁰ Pensa-se aqui no pano de fundo schopenhaueriano presente em Nietzsche, para quem a condição miserável do humano é a da “[...] vontade, concebida como impulso cego e insaciável, que se manifesta no homem como desejo irrefreável que leva ao sofrimento, já que nunca é satisfeito [...]”. (ITAPARICA, A. L. M. Posfácio. In: *O nascimento da tragédia*, p. 166).

²²¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 191.

²²² DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, p. 179.

²²³ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 191.

o critério do belo em história da arte será considerado, para Didi-Huberman, na esteira de Einstein e Bataille, um parâmetro idealista e medíocre de apaziguamento das tensões e de esvaziamento do real conteúdo das obras, do mesmo modo que o sonho, para ser acessado, deve ser visto como um *rébus*.²²⁴

Pode-se também retomar as análises de Carl Einstein sobre o cubismo e suas críticas à representação clássica, que perpassa tudo o que já foi tratado até o presente momento. O cubismo surge como essa singularidade que se opõe à regra de exigência substancial que impunha a representação clássica. A representação clássica, por sua vez, “[...] cria um espaço contínuo no qual são dispostos, como entidades descontínuas, objetos e personagens [...]”²²⁵ e “[...] eterniza o homem, congela o espaço, fossiliza os objetos num mesmo *continuum* ideal”, recalcando todo medo, toda inquietação “[...] diante do desabamento do tempo e da disseminação vivida do espaço” e “inventa essa ‘inabalável mentira’ metafísica que se chama ‘absoluto’”.²²⁶ Aqui se está às voltas com a já abordada questão da temporalidade.

Faz parte, então, daquilo que aqui se tentou demonstrar ser o modelo de racionalidade fundado na Identidade, no imobilismo, que tem o *Limite* como obstáculo, perspectiva que Didi-Huberman está preocupado em criticar. O cubismo, por sua vez, inverte as relações entre continuidade e descontinuidade, entre Identidade e Diferença, se comparado ao naturalismo da pintura tradicional,²²⁷ de modo que ele se aproxima da compreensão da imagem enquanto ato, ao passo que a representação clássica a compreende como objeto: “O homem do Renascimento acentuava em seus quadros a resultante *objeto*. O cubista acentua, ao contrário, os elementos da *formação* do objeto; em outras palavras, ele acaba com o ‘motivo’ enquanto fator independente”.²²⁸

Nessa linha de pensamento, o cubismo estaria abrindo, ou melhor, *rasgando* o campo de legitimação de experiências visuais que precisavam corresponder às categorias preestabelecidas, tomando o *Limite* que constitui e diferencia as experiências como potência e não como impotência, obstáculo. Se, na representação clássica, existia um

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*, p. 191.

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 218. Por isso mesmo que Ricardo Timm, com Adorno, afirmou que “Toda verdade é uma – uma obra de arte verdadeira”, pois a obra de arte é aquilo que, pelo seu mero existir, coloca em questão toda a pretensão de verdade de uma totalidade não verdadeira, da mesma forma que o sonho coloca em questão, através do diferir do inconsciente, toda pretensão de totalidade da Identidade não verdadeira do eu consciente: isso que quisemos demonstrar em *Rasgadura & Representação*. SOUZA, R. *Crítica da razão idolátrica*, p. 262.

²²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 219. As passagens anteriores não foram referenciadas, porque estão no mesmo parágrafo desta última.

²²⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 218.

²²⁸ EINSTEIN, C. *Apud* DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 219.

conjunto de regras que normatizava a experiência visual, ou seja, delimitava o seu escopo, retirando dela sua potência de possibilidades diversas, o cubismo inverte o jogo, de modo que cada experiência visual seja portadora de seu próprio sentido, cuja densidade extravasa sempre qualquer tentação normativa. Daí que o cubismo solicita uma nova posição do sujeito ao considerar o *caráter sintomal da experiência visual*.²²⁹ Não há uma autoridade que legitima a experiência, dado que a experiência é a própria autoridade.

Esse real conteúdo é o seu conteúdo trágico. Ele é trágico, pois a arte é sempre aquilo que restou de um desejo, esse desejo, sempre acompanhado da falta, de denunciar a verdade da experiência que, segundo Bataille, é a única autoridade:²³⁰ “[...] uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo* [...]”²³¹ e, por isso mesmo, ela é política, por isso mesmo ela toma posição, que é sempre assunção dos próprios *limites* frente aos *limites* do mundo.²³²

“Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam”.²³³ Elas levantam as pessoas justamente quando encontram aquelas que, através de sua *imaginação*, são capazes de lê-las. Esses espectadores não leem a verdade da imagem, mas encontram condições de *legibilidade* através da *montagem* que fazem desse *esparso*²³⁴ que é o mundo das *sobrevivências* e, assim, dão a elas sentidos legíveis que impulsionam o pensamento: “[...] Benjamin evoca a potência de uma certa narrativa vinda de tempos longínquos, mas ‘ainda capaz, após milhares de anos, de nos surpreender e nos fazer refletir. [...]’”²³⁵ As imagens, portanto, são políticas, tomam posição frente às coisas: e por isso a história da arte é uma história de luta dos desejos, de experiências ópticas, de formas contra formas.²³⁶ Luta, como foi dito, é sempre a luta pela

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 219.

²³⁰ Cf. BATAILLE, G. *A experiência interior*.

²³¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 165.

²³² Acredita-se que o sentido dessas ideias fica muito claro ao ler o que Didi-Huberman fala dos papéis do Gueto de Varsóvia: “Foi esta a empreitada, louca e sábia, do *Oyneg Shabes*: tentar capturar o máximo possível de migalhas, de restos ainda visíveis, de pequenos pedaços vindos da destruição, e depois reuni-los, escondê-los, coletá-los, montar um arquivo. Uma obra decisiva que transformava o que a destruição tornou esparso num apanhado de verdade. [...] Se a montagem de todos esses textos pode ser lida como uma imensa lamentação espalhada ao longo de 35 mil páginas de escritas diversas, cada qual com sua singularidade, é preciso também dizer que *essa lamentação nos ensina uma história* e que, mais ainda, sua própria existência e sua sobrevivência representam, para nós, algo que testemunha um intenso desejo e que, portanto, traz alguma esperança. Uma esperança, a princípio, ligada à escrita enquanto tal ou, mais exatamente, enquanto algo que um dia, próximo ou distante – em todo caso, através de mil armadilhas –, pode encontrar um leitor atento”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Esparsas: viagens aos papéis do gueto de Varsóvia*, p. 124-126).

²³³ DIDI-HUBERMAN, G. *Olhos livres da história*, p. 165.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Esparsas*, p. 127.

²³⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Esparsas*, p. 129.

²³⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, p. 189.

sobrevivência, visto que “nascer é atritar a realidade, e *viver é atritar o real*. [...] viver consiste primariamente em ir tomando consciência”²³⁷ da separação sofrida ao ser expurgado do útero, pois é nessa separação “que consiste, em sua forma primigênia, nosso verdadeiro existir”.²³⁸ Desse modo, o existir consiste, em sua forma fundante, em tomar consciência do *Limite*.

2.2. A SEMELHANÇA INFORME

Adentrar-se-á agora na relação entre as ideias da semelhança e do *Limite*, que estão diretamente ligadas a uma crítica à ideia de Deus como Identidade. Para que se entenda este ponto de maneira aprofundada, é importante abordar a questão da semelhança trabalhada em *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, através da *tese tomista em face da antítese bataillana*. O seu ponto central reside no fato de que “[...] toda a teologia cristã da semelhança maneja ao mesmo tempo uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu [...]”.²³⁹ A estrutura de mito provém da “[...] relação sobrenatural, transcendente, metafísica, temível em um sentido: [que] é a relação do homem com seu Deus”,²⁴⁰ enquanto a estrutura de tabu provém da interdição, transgredida, sobre a fruição da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, de modo que “[...] o homem, adquirindo a culpa, devia sofrer uma perda tão radical quanto precisa: *a perda da própria semelhança* [...]”, a perda da sua imortalidade divina. Estamos às voltas com uma “[...] ‘promessa de origem’ [...] e uma proibição que fez dessa promessa o intocável por excelência”,²⁴¹ e a conclusão é a de que

A semelhança cristã não apenas se exprime hierarquicamente – [...] uma cópia (um retrato, ou o próprio homem) se assemelha a seu modelo (à pessoa retratada, ou a Deus), mas [...] o inverso jamais deve ser dito, pois o inverso, justamente, *desclassificaria* a relação de semelhança –, como também ela só se postula nos dois tempos *impossíveis* e míticos que são a origem (perdida) e o fim último (sob a forma de um Julgamento em que somente os Eleitos poderão ser regravados com seu “bem de semelhança”). Nesse contexto mítico e hierarquizado, nesse contexto produtor de interdito, a semelhança só podia ser considerada um objeto perdido.²⁴²

²³⁷ SOUZA, R. *Sobre a construção do sentido*, p. 27-8.

²³⁸ SOUZA, R. *Sobre a construção do sentido*, p. 27-8.

²³⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 34.

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 33.

²⁴¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 34. As citações anteriores não foram referenciadas, pois se encontram no mesmo parágrafo desta última.

²⁴² DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 34.

Posteriormente, Didi-Huberman dirá que, ao reivindicar aquilo que chamará de *semelhança informe*, Bataille começará a desfazer esse contexto mítico e hierarquizado dos tempos *impossíveis*, em que o ser humano se encontra despossuído de si mesmo mediante a perda de sua semelhança, de sua Identidade.²⁴³ Didi-Huberman fala de uma dupla expressão da dessemelhança com Deus, sendo uma delas *positiva* e a outra *negativa*. A *positiva*, chamada de semelhança relativa, por imitação, se manifesta por uma tentativa falha de uma semelhança por imitação com o intuito de incorporar as marcas que *representam* o ideal almejado: “[...] essa semelhança aparece no gesto de São Jerônimo, que, diante de um crucifixo, bate no próprio peito com todas as forças, mas só consegue produzir, em seu próprio corpo, uma vaga silhueta sangrenta 'a imagem e à semelhança'” da ferida de Cristo.²⁴⁴ Isso está diretamente ligado ao que já foi exposto sobre a hierarquia entre original e cópia no modelo Identitário de *representação*. A *negativa*, por sua vez, chamada de *semelhança informe*, se manifesta através “[...] desta dessemelhança radical que é a destruição das figuras humanas [...]”,²⁴⁵ interpretada como equivalente à transgressão da forma pela própria forma, cuja relação com a frase de Foucault, anteriormente trazida, sobre o *Limite* e sua transgressão é direta. Aqui trata-se da *rasgadura*, que dilacera a Identidade da *representação* por meio do seu *diferir*, entendida como *sintoma*. Importante destacar, ainda, que é por não considerar a semelhança como um objeto perdido que Didi-Huberman faz a crítica à descontinuidade radical de Foucault, trazida em *Pathosformel e transgressão da forma*. A frase supracitada e o que se segue após ela é bastante elucidativa sobre o que aqui se quer sustentar:

Foucault dizia das relações entre limite transgredido e transgressão do limite: “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser”, a proposição que eu gostaria de transpor assim: *a forma e a transgressão devem uma à outra a densidade de seu ser*. [...] É preciso dizer não somente que a transgressão está *ligada* à forma ou ao limite que ela transgride, mas também que a forma talvez constitua menos o objeto da transgressão – no sentido trivial, segundo o qual transgredir a forma seria recusá-la pura e simplesmente, o que Bataille, a meu ver, jamais quis fazer – do que seu *lugar* fundamental. A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido. Assim, quando Georges Bataille “transgride a forma” – especialmente quando escreve suas decisivas quinze linhas sobre o “informe” –, ele não se limita, como sugere Michel Leiris, ao “*não!* da criança que bate o pé”. Ele *revira*, é verdade, alguma coisa: uma tese que, de acordo com ele,

²⁴³ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 34.

²⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 35. Da nota 241 até esta, tudo foi retirado do mesmo parágrafo da página referenciada.

²⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 36.

engaja a “filosofia inteira”, uma tese “exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma”. [...] Ele constrói uma semelhança no próprio enunciado do informe e da não-semelhança, operação que eu qualificaria já não como contraditória, mas como *dialética* [...]. Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia [...]. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrelaçamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas.²⁴⁶

No caso da *dessemelhança positiva*, há o “não” da criança que bate o pé, dado que é a recusa da forma, do próprio corpo constituído como ele é. Há a recusa da constituição de si mesmo como ser dessemelhante ao ideal, que se manifesta através da intervenção, nesse corpo, a fim de torná-lo mais próximo desse ideal, ainda que pouco. Não é isso que interessa, uma vez que, em certo sentido, é o que vai levar ao problema que Didi-Huberman enfrenta em *Imagens apesar de tudo*, quando critica a posição da recusa em tentar imaginar a Shoah.²⁴⁷ A *dessemelhança negativa*, por sua vez, é considerada radical por estar em sintonia com o *revirar* de Bataille, uma vez que vira a lógica do avesso: *a dessemelhança não é uma manifestação imperfeita do ideal, mas ela é seu próprio sentido de semelhança, seu próprio sentido de ideal.*²⁴⁸

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 28-9.

²⁴⁷ A relação com essa questão reside no fato de que, sob a impossibilidade de imaginar a Shoah em sua totalidade, as quatro imagens destacadas por Didi-Huberman são descartadas por seus críticos, em especial Gérard Wajcman, pois não são capazes de dizer tudo sobre a Shoah. Em sua resposta, Didi-Huberman afirma que, ou se espera demais das imagens, como se tivessem que dizer tudo, ou delas se espera de menos, como se, ao não dizerem tudo, não dissessem nada. Trata-se da negação da potência de cada coisa por uma interpretação do *limite* como obstáculo e não como possibilidade. Entende-se, nesse caso, que o fato de cada coisa ser constituída através dos próprios *limites* é algo mais *limitante* do que *delimitante*. Esse entendimento enxerga a condição de possibilidade, a possibilidade de potência, como impotência, e não dá outra alternativa senão negar a posse do próprio corpo por não ser semelhante ao ideal.

²⁴⁸ Vale lembrar daquilo que está escrito em *A imagem sobrevivente*: “Arte como ‘força vital’? Dizer isso é também nos unirmos a Burckhardt e sua percepção das ‘forças’ em ação na ‘impureza do tempo’”. Essa impureza, que Nietzsche reivindicava num plano filosófico geral – ‘(...) minha filosofia, *platonismo invertido*: quanto mais longe estamos do ente verdadeiro, mais puro, mais belo, melhor ele é’ –, seria pois reconduzida por Warburg, através de Burckhardt, no plano específico e historicamente documentado da civilização renascentista. É esse o *Mischstil* florentino do Quattrocento: sua ‘mescla de elementos heterogêneos’ [...] faz dele, como vimos, um ‘organismo’ tão ‘enigmático’ [...] quanto dotado de ‘energia vital’ [...]. Nos trabalhos especializados de Warburg, portanto, a inversão nietzschiana é filologicamente diagnosticada e antropológicamente reformulada. Onde Nietzsche clamava por uma beleza livre de qualquer ‘bom gosto’, uma intranquilidade da estética, ou mesmo uma consciência da dor como ‘fonte originária’ da arte, Warburg partiria de sua própria aversão a uma ‘história da arte estetizante’ para mostrar a que ponto a própria arte renascentista só foi ‘vital’ por integrar todos esses elementos de impureza, feiura, dor e morte. Só é possível compreender antropológicamente a graça das figuras de Ghirlandaio no cotejo com as práticas votivas, genealógicas e fúnebres do mercador Sasseti: dores mescladas de beleza, angústias de morte misturadas com fé na ressurreição, realismo ‘moderno’ misturado com deselegância ‘etrusco-pagã’... Tudo isso compõe o próprio movimento de uma *Lebensenergie*, de um fluxo e refluxo a partir do qual as belezas pictóricas da Santa Trinità sobrevivem diante de nossos olhos como uma espuma

Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão como uma maquiagem, uma mentira: *o que esconde* a essência verdadeira das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de um embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é *o que cai das coisas*: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. A casca não é menos verdadeira que o tronco.²⁴⁹

A Identidade da Diferença não depende, pois, do ideal, que emprestaria uma parte de sua potência de *ser*. A Diferença é *potência em si mesma* através do seu *diferir*. Seu sentido de verdade se faz como efeito de provocação, relação e, assim, transformação do mundo. Do mesmo modo, *a Identidade da dessemelhança existe à medida que essa dessemelhança não é semelhante a algo senão a ela mesma*. A sua singularidade é o único parâmetro possível de medida, por isso não é a casca menos verdadeira que o tronco. Seria isso dizer que ela não se assemelha a nada, como Didi-Huberman diz explicitamente que não quer fazer?²⁵⁰ Não, pois não se está dizendo que ela é uma não-forma, um informe. Muito pelo contrário, se está exigindo que cada coisa tenha sua forma, como quis o Bataille de Didi-Huberman. É dizer, portanto, que coisa tem seu sentido de forma, sua densidade de matéria em sua completude, pautada somente por si mesma. Em suma, seus sentidos serão sempre encontrados no *Limite*, e isso a fará sempre incapturável por qualquer aparato intelectual-ontológico,²⁵¹ dado que o *Limite* não é da ordem do dizível, mas somente do experienciável.

Retomando e resumindo: há a assunção da forma para a sua própria transgressão, de modo que o corpo, através de seu *Limite* constitutivo, é capaz de colocar em xeque e

solidificada”. (DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 128-9). É o que se pode verificar sobre o eterno retorno em Diferença e Repetição: “É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso que cada termo de uma série, sendo já diferença, seja colocado numa relação variável com outros termos e constitua, assim, outras séries desprovidas de centro e de convergência. É preciso afirmar a divergência e o descentramento na própria série. Cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença diferindo”. (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 94).

²⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*, p. 70.

²⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 28-9.

²⁵¹ Considerando que a *imagem dialética* é o que faz aparecer o *Limite*, vale observar o que diz Anglada: “O paradigma do *sintoma* se vê entrelaçado, portanto, com a negatividade que gera, a partir do informe, o *sintoma* como resto, como sobrevivência, como desclassificação, como aquilo que é desprezado, inaudito ou inobservado, como o *detalhe*, em suma. A imagem dialética benjaminiana, entrevista nos portais, nas passagens e nos labirintos das cidades em modernização, serve ao crítico, pois pressupõe-se que olhá-las, assim como experienciar esses espaços, é deixar-se incorporar por eles – a mera visualidade cede, portanto, a uma experiência mais vasta de sensorialidade e de materialidade, isso quando não se transforma no dispositivo capaz de dar a ver a distância paradoxal entre sujeito e obra”. (ANGLADA, C. *Forma, informe, formação*, p. 95).

transgredir o ideal de semelhança que lhe foi imposto, encontrando sua Identidade em sua Diferença constitutiva, chamando-se, por esse motivo, de *semelhança informe*. A Diferença, desse modo, não é mais entendida como uma Identidade imperfeita, mas sim como Identidade em seu próprio sentido de Diferença; ela tem substância própria, mas é esta uma substância sempre em movimento, uma vez que seu *diferir* a coloca em constante *devenir*, que é sempre enfrentamento do *Limite* que visa o *além de si*. Isso fica evidente na seguinte passagem:

Ora, é ao reivindicar tal “semelhança informe” [...] que Bataille [...] terá começado a desfazer e a decompor sistematicamente [...] toda essa construção mítica: revirando [...] a hierarquia entre modelo e cópia, de maneira a perturbar todas as relações de “alto” e “baixo” [...]; ao renunciar, em seguida, a toda mitologia da origem, assim como a toda esperança de fim redentor ou consolador; ao quebrar, enfim, o tabu do toque, sobre o qual todo esse mito cristão da semelhança parecia construído. Aí reside, talvez, o mais importante: o fato de que Bataille interveio, provavelmente com todo o conhecimento de causa, no próprio nó filosófico da questão em que podem ser apreendidos os termos, as expressões “semelhança” ou “figura humana”. Qual é, pois, mais precisamente, esse nó filosófico? Em que consiste, então, o tabu fundamental de todas essas relações? Ele consiste nesta única evidência que, mais profundamente, se reveste de um caráter de interdição ou de proibição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supõe-se normalmente que elas não se tocam, que permanecem num afastamento material mais ou menos afirmado. O retrato se assemelha ao retratado e a cópia, ao seu modelo, justamente porque o retrato não tem a substância do retratado, assim como a cópia não se encontra no mesmo “lugar” hierárquico – ontologicamente falando – que o modelo.²⁵²

Essa passagem remete ao momento do livro em que Didi-Huberman analisa um detalhe de *Trionfo della Morte* e a *Anatomies* de Man Ray. Com essa análise, ele pretende demonstrar que o próprio corpo humano, por exemplo, pode não se parecer com a ideia de como um corpo humano deveria se parecer, a depender da perspectiva pela qual é observado, uma vez que é possível confundi-lo com outra coisa que não um corpo humano, o que permite questionar a solidez de uma noção de semelhança, que está ligada à noção de um ideal, que está ligada ao que foi tratado em relação à dimensão meramente estética da arte. Parece clara a relação entre a crítica dos tempos *impossíveis*, a origem perdida e o fim último, que foi trazida, e a crítica de Didi-Huberman à cronologização do tempo. Os dois tempos impossíveis e míticos da semelhança são equivalentes ao passado e ao futuro: se não há mais divisão estrita, ontológica, entre passado e futuro, pelas razões já demonstradas, então já se está em posse da semelhança, assim como já se está em posse do próprio tempo através da própria experiência sensorial de duração.

²⁵² DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 37-8.

A existência já não precisa mais de uma explicação intelectual-ontológica, pois sua densidade reside nessa experiência sensorial de duração. Há aqui uma refundação do pensamento, visto que agora ele não mais busca a síntese, a unidade, o idêntico, o centro, mas sim a tensão, a multiplicidade, a Diferença, o esparso. Trata-se da *forma-antiforma-sintoma* e não mais da *forma-antiforma-síntese*. O *eterno retorno*, mediante a ideia de que o movimento do *retornar* é o um que se encarna na Diferença, parece ser capaz de oferecer uma alternativa tanto à ideia de uma verdade do divino inalcançável, que resulta em uma magicização do mundo,²⁵³ quanto à ideia de que a verdade é totalmente alcançável, que resulta em um desencantamento do mundo, já denunciado pelo romantismo²⁵⁴ e por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*,²⁵⁵ como destacado por Deleuze em *Diferença e Repetição*: “Se o eterno retorno é o pensamento mais elevado [...] é porque sua extrema coerência, no ponto mais alto, exclui a coerência de um sujeito pensante, de um mundo pensado, de um Deus garantia”.²⁵⁶

Desse modo, não é mais o estático e o uno que garantem a sólida verdade e a confortável esperança apesar de tudo. *É o apesar de tudo que garante a frágil verdade e a atormentadora esperança através do movimento e do múltiplo*. Verdade frágil, dado que ela só existe por meio dos *limites* que a formam; atormentadora esperança, visto que a própria possibilidade de a pensar, e mesmo a possibilidade de decretar sua morte, mostra sua inegável presença, uma vez que *existência é movimento dialético* e, portanto, *luta*. Cada um é feito da carne que pulsa esperança por meio dos batimentos de um coração, e a luz é aquela que ilumina tanto quanto queima:

Tal seria, em todo caso, a “glória” miserável dos condenados: não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim. Ao contrário das falenas que se consomem no instante extático de seu contato com a chama, os pirilampos do inferno são pobres “moscas-de-fogo” – fireflies, como se chamam em língua inglesa os nossos vaga-lumes – que sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura.²⁵⁷

É verdade, Deus disse “faça-se a luz” e, ao ver que a luz era boa, separou-a das trevas. Acontece que essa luz é o fogo, profanado por Prometeu, que deixa, na carne, as queimaduras da existência, transformadas em cicatrizes pela cauterização. Deus nada

²⁵³ Cf. SOUZA, R. *Crítica da Razão Idolátrica*.

²⁵⁴ Cf. LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*.

²⁵⁵ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*.

²⁵⁶ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 96.

²⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p.13.

mais é do que o desejo, que atravessa os *limites* do possível da imanência em busca do impossível da transcendência. Eis a glória dos condenados a essa grande peça tragicômica denominada existência, que, entre choros e risos, se apresenta com uma intensidade colossal e despedaça suas personagens, deixando-as em cacos, com os quais elas se reconstituem em busca de uma Identidade sempre encontrada, sempre perdida, dado que existe somente como *diferir*. A esperança é a Diferença, que gera o possível da Identidade. A esperança é uma condição do mundo.

É a importância dessa dimensão que fica clara em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, quando Didi-Huberman traz, para contrapor Agamben, uma crítica que Adorno faz a Heidegger, afirmando que o problema em Heidegger é que ele desenvolve seu pensamento “no plano da *impossível secularização* de um pensamento metafísico cujas estruturas mais fundamentais se apoiam em um mundo teológico cuja retomada, justamente, nada tem de *profanação*”.²⁵⁸ É preciso, portanto, profanar o mundo sagrado, tornando comum esse poder divino que se quer na mão de poucos. Torná-lo comum, profaná-lo, é transformar o poder de dominação em potência de transgressão:

Foi como os titãs se tornaram pobres “culpados”, castigados pela lei olímpica. No destino comum dos levantes, eles *caíram* ao tentar tomar o poder do Olimpo. É a única lição que se pode extrair dessa história? De forma alguma. Pois eles *libertaram* o gênero humano, transmitindo – para compartilhar, tornar comum – uma parte crucial do poder dos chefes: certo saber (no que se refere a Atlas: a ciência da Terra e das estrelas) e certo *know-how* (no que se refere a Prometeu: o controle do fogo). Os titãs caíram no *confronto* pelo poder, mas tiveram sucesso na *transmissão* de certa força – a força de um saber e de um *know-how* indefinidamente prolongáveis. E só Deus sabe como os deuses detestam que se revelem a todo mundo os seus segredos de Polichinelo: por exemplo, que basta esfregar duas pedras no escuro e se obtém o milagre do fogo e da luz.²⁵⁹

²⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 82. Ao que tudo indica, Didi-Huberman está se referindo aqui ao *profanar* de Agamben ainda que não esteja trabalhando especificamente com este livro na passagem transcrita. Primeiro vale destacar que Agamben faz uma distinção entre secularização e profanação que parece estar em conformidade, pelo menos em parte, com as colocações de Didi-Huberman, uma vez que a secularização, por natureza, nada tem de profanação: “A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política dos conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder”. (AGAMBEN, G. *Profanações*, p. 68). Acredita-se estar, logo após essa passagem, um ponto significativo para que Didi-Huberman desenvolva sua crítica ao filósofo italiano em *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Agamben afirma que “Precisamente porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo”. (AGAMBEN, G. *Profanações*, p. 70). Justamente é essa denúncia que Didi-Huberman quer fazer em *A sobrevivência dos vaga-lumes* ao analisar as conclusões pessimistas e catastróficas de Pasolini e Agamben, que podem muito bem ser contrapostas por outros de seus escritos.

²⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*, p. 16.

Pouco antes dessa passagem, Didi-Huberman ressalta que “onde reina a obscuridade sem limite não há mais o que esperar. Isso se chama *submissão ao obscuro* [...]. Isso se chama pulsão de morte: morte do desejo”.²⁶⁰ Talvez ele esteja falando da obscuridade que o reino de um Deus inalcançável produz, como ocorreu na Idade das Trevas. Acontece que, com a feroz luz dos projetores, o campo de visão não será iluminado. A cegueira se dará pelo excesso de luz, como talvez o tenha feito o Iluminismo. Em nenhum dos dois casos parece haver uma resposta: “É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. [...] é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem rosto nem resistência. É não ver mais nada”.²⁶¹

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*, p. 14.

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 42. Em *Diante da Imagem* e em *O que vemos, o que nos olha* pode-se encontrar a importância dessa questão para Didi-Huberman e quais suas pretensões com ela. Veja-se o que escreve em *Diante da Imagem*: “Até o fim Panofsky vai considerar sua própria ‘metapsicologia’ das formas simbólicas como a exposição de uma função que ele não temia qualificar de *metafísica*, precisamente porque Kant, antes dele, havia assumido a tarefa de fundar a metafísica como “ciência”. Até o fim ele vai considerar a psicanálise – suntuosamente ausente do livro sobre a melancolia, por exemplo – como o equivalente do que podia ser a astrologia das cortes principescas do século XVI: uma moda intelectual, um sintoma cultural. Inversamente, Freud propunha sua ‘metapsicologia’ das profundezas contra todos os usos ‘mágicos’ e românticos do inconsciente; de maneira mais fundamental, ele a propunha como alternativa à metafísica (mais ou menos associada a uma operação mágica), e mesmo como uma *conversão da metafísica* entendida – para parafrasear o próprio Panofsky – como uma conversão da astrologia em astronomia”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*, p. 216). Depois ele continua na nota de rodapé 63, localizada na mesma página da citação anterior, afirmando o seguinte: “Essa reflexão de Freud vem significativamente concluir uma passagem sobre as raízes da superstição [...]: ‘Admito portanto que são essa ignorância consciente e esse conhecimento inconsciente [...] da motivação dos casos psíquicos que formam uma das raízes psíquicas da superstição. É *porque* o supersticioso nada sabe da motivação de seus próprios atos acidentais, e *porque* essa motivação busca se impor ao seu conhecimento, que ele é obrigado a deslocá-lo, situando-a no mundo exterior. [...] Em boa parte, a concepção mitológica do mundo, que anima inclusive as religiões mais modernas, não é senão uma *metapsicologia projetada no mundo exterior*. O obscuro conhecimento [...] dos fatores psíquicos do inconsciente [...] se reflete [...] na construção da realidade suprassensível [...] que a ciência transforma numa psicologia do inconsciente. Poder-se-ia tomar como tarefa decompor [...], colocando-se nesse ponto de vista, os mitos relativos ao paraíso e ao pecado original, a Deus, ao mal, ao bem, à imortalidade etc., e traduzir a *metafísica* em *metapsicologia* [...]’”. Há aqui uma preocupação em desfazer o nó metafísico que mistifica os processos orgânicos da vida, mas sem recair no erro do Iluminismo, que o tentou fazer desencantando o mundo e criando, na verdade, com o extremo oposto da superstição, uma tecnicização emburrecedora: “O mundo como um gigantesco juízo analítico, o único sonho que restou de todos os sonhos da ciência, é da mesma espécie que o mito cósmico que associava a mudança da primavera e do outono ao rapto de Perséfone”. (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*, p. 34). Didi-Huberman tem em mente essa problemática de como se pode construir conhecimento sem ceder a algum dos dois extremos, mas também sem deixar de valorizar alguns aspectos dos quais se valem – esse intento é evidente na passagem citada no corpo do texto sobre o *saber sem ver* e o *ver sem saber*. Por isso a questão do *Limite* é tão importante, pois ela reconhece a potência da razão para, justamente, delimitar as coisas e, a partir de um processo imaginativo, relacioná-las de modo a produzir conhecimento – uma montagem, portanto –, mas sem deixar que o conhecimento produzido recaia na falácia da totalidade, haja vista que é necessário partir do pressuposto que tudo que existe, existe através de determinados *limites* e, portanto, não contempla a totalidade das coisas. Isso, contudo, não faz com que essa coisa seja menos perfeita, pois sua impotência, o fato de não ser outra coisa senão si mesma, é também sua máxima potência, o fato de sua singularidade não se confundir com qualquer outra. Por isso Didi-Huberman se preocupa em “secularizar a aura” benjaminiana em *O que vemos, o que nos olha* e toma a ciência como obra de arte em *A imagem sobrevivente*. Respectivamente: (DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, p. 157); (DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*, p. 147). Pode-se aprofundar esse ponto a partir do que Maura

Acontece que ambos os projetos estão se orientando pelo ideal do horizonte: horizonte da salvação, no caso dos otimistas, e pelo horizonte do apocalipse, no caso dos pessimistas.²⁶² É preciso romper de uma vez por todas com esse paradigma de que

Voltarelli destaca em sua tese de doutorado ao falar de alguns poemas de Manuel Bandeira: "Bandeira também parece se valer nesse momento de uma ideia que aparece em alguns de seus outros poemas. Trata-se da tentativa de, pelo apego às coisas mais simples, "sobrepôr-se à efemeridade das coisas e vencer a distância e a perenidade", tentativa que se desenvolve no poema "Belo Belo", presente em *Lira dos Cinquent'anos*. [...] Uma descrição da mesma experiência e sensação de plenitude a partir das pequenas coisas do cotidiano, é feita no poema "Sob o céu todo estrelado", de *O Ritmo Dissoluto*, onde o "momento mais feliz" surge justamente a partir da visão das estrelas que brilham "divinamente distantes" e do vagalume que, assim como as estrelas, também aparece "luzindo misteriosamente".[...] A imagem dos vagalumes nesse poema – quase um desdobramento da própria imagem da estrela distante – traz em si algo da resistência dessas coisas menores e fugidias que o poeta nunca pode tocar, mas que, paradoxalmente, sempre o tocam, que, a despeito da sua frágil existência, estão sempre ali a emitir o seu brilho intermitente. Diante delas, o poeta parece encontrar uma certa exuberância rápida o suficiente para, em poucos momentos, *viver na morte*". (VOLTARELLI, M. *Uma poética da Ninfa: aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea*, p. 29-30). Este ponto, inclusive, reforça o peso que se quer dar à noção do *Limite*. A valorização das pequenas coisas do cotidiano implica a assunção dos *limites*, pois contrasta com uma hipervalorização dos grandes acontecimentos que, sob determinados contextos, pode assumir a feição de uma negação da própria finitude e da condição lacunar a que o ser humano está submetido. A partir disso, surge o delírio de grandiloquência da valorização dos abstratos como os grandes heróis ou os grandes acontecimentos da história, permeados por uma série de idealizações que descaracterizam toda a contextualização que poderia vir a dar a tais acontecimentos um tom mais orgânico e cotidiano. Didi-Huberman chama atenção para isso em *Esparsas*: "Esparsas: maneiras de sobreviver – provisoriamente – na grande armadilha que se fecha. Toda sobrevivência é composta, ao mesmo tempo, dos maiores e dos menores gestos, e é disso, no dia a dia, que se constitui o arquivo dos documentos reunidos pelo *Oyneg Shabes*. Trata-se então de um arquivo de vozes aterradas, de fatos apavorantes, documentos enterrados. É um arquivo de coisas modestas e terrivelmente *com os pés no chão*: papeizinhos, alternadamente medíocres e avassaladores. É a literatura menor de uma minoria moribunda, ou seja, um acontecimento maior da história. Vemo-lo tecido a partir dos mais simples gestos da sobrevivência cotidiana, gestos de grandeza na miséria, gestos não épicos. [...] Papéis decisivos, portanto, mas sem nunca deixarem de ser 'papeizinhos', nos quais são ditas mil pequenas coisas esparsas a partir das quais é tecido cada acontecimento decisivo [...]. Hoje, ao mergulharmos no corpus esparso dessas inúmeras situações singulares, apenas nos aproximamos, por uma leitura interposta, do conteúdo concreto e existencial de cada *história vivida* [...]. O extraordinário desafio por Emanuel Ringelblum face a seus perseguidores – como também face ao 'mundo civilizado' em geral, do qual fala Isaac Schiper – seria construir, para o gueto de Varsóvia, uma história monumental, irrefutável e inesquecível, uma história feita, no entanto, desses milhares de pedaços de papel que escaparam, tais como grãos de poeira, de cada tragédia singular". (DIDI-HUBERMAN, G. *Esparsas*, p. 63-65). Há também, nesse ponto, uma ligação com o desencantamento do mundo, constatado por Löwy e Sayre em *Revolta e melancolia*: "Com efeito, os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas "orgânicas" e comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta – que constituem uma dimensão importante da civilização capitalista, cujo centro principal é a cidade". (LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*, p. 66). Esse isolamento do indivíduo em seu eu egoísta é justamente o *sintoma* da incapacidade de lidar com a Diferença, fazendo com que as relações humanas fiquem alienadas e tenham de encontrar o preenchimento, que o cotidiano é capaz de proporcionar àqueles que o sabem valorizar, na pulsão de morte, que toma corpo na totalização. O mundo se desencanta, pois o cotidiano perde o seu valor, o *Limite* é visto como obstáculos e, desse modo, aquilo que é a possibilidade da vida é pervertido, fazendo com que os sujeitos se entreguem à pulsão de morte. Tudo isso, para dizer que o conhecimento do mundo a partir da razão, que tinha como objetivo desmágica a realidade para que se pudesse tratá-la de forma mais orgânica e compreendê-la, foi movido por uma reatividade ao mundo sensível, de tal maneira que confundiu a desmágica do mundo com o seu desencantamento. A perspectiva oferecida por Didi-Huberman, relacionando especialmente à psicanálise, à secularização da aura e à ciência como obra de arte, proporciona uma leitura coerente e orgânica da realidade que mantém o mundo encantado, isto é, pulsando vida. O estabelecimento de *limites* entre o interno e o externo contém o *Limite* que separa a Identidade e a Diferença, cuja distância pode ser também possibilidade de contato.

²⁶² DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 84.

somente o ilimitado e o todo irão promover uma emancipação e assumir que somente o limitado e o parcial são capazes disso, uma vez que a existência é constituída pelo limitado e pelo parcial; é tudo o que se tem, é a condição de possibilidade, sendo a potência daí derivada. Os Deuses, mesmo com o fogo, continuaram iguais pela eternidade, ao passo que o ser humano, com uma fagulha, virou o mundo do avesso no pior e no melhor sentido. Não é a verdade divina e longínqua que, se alcançada, os emancipará, mas a verdade carnal do *agora*, do qual ele já está em posse pelo mero fato de estar vivo mediante os *limites* pelos quais se faz sua carne, o corpo onde pulsa a aura do desejo:

Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto ao seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?).²⁶³

O fantasma não é aquilo ao que falta a carne. A carne do fantasma é o seu espectro fantasmal. Assim, é preciso entender que os esparsos lampejos só são vistos em noites escuras e, quanto mais escura a noite, mais intenso é o seu brilho, apesar da sua fugacidade, apesar de tudo. Por isso os vagalumes dão rosto a essa imagem da esperança:

Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. Uma “política das sobrevivências”, por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos. [...]. Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). [...]. A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redeseaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá *logo*) ou como *horizonte* (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de um futuro *sempre*).²⁶⁴

A saída messiânica se torna imagem, uma vez que o messianismo funciona aqui da mesma forma que o desejo: cada momento pode ser o momento do seu triunfo, do

²⁶³ DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 84.

²⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 84, 85 e 86.

encontro àquilo que tanto deseja. Ambos se retroalimentam de sua própria fome insaciável, de sua falta originária. O desejo é messiânico. A imagem, portanto, provém do *Limite*, e emerge, na sua forma aurática, dialética, quando o objeto sintoniza com o ritmo de sístole e diástole do coração daquele que a encontra. Se a destruição é certa, mas nunca absoluta, entende-se, então, por que essa semelhança (da mesma forma que o tempo) não é uma semelhança consoladora, e sim desoladora, que quebra qualquer tipo de construção ideal das coisas. Estar em posse de sua semelhança, possuído por ela, é, assim, uma experiência de laceração, uma experiência de confronto, não de conforto. Isso parece evidente na seguinte passagem:

[...] Bataille [...] recusa [...] considerar o próprio corpo humano como uma forma substancial, estável ou simplesmente harmoniosa. Assim, um substancialismo e um *antropomorfismo do conhecimento* – tanto quanto um antropomorfismo da própria semelhança – são aqui postos em causa e, por assim dizer, dilacerados, rasgados em mil pedaços, em tantos pedaços quantos “documentos” pudesse haver. Os “documentos” não ilustram um conhecimento: criticam, ao contrário, todo valor axiomático desse conhecimento, constituindo-o como dilapidado, pois cada um deles opõe sua singularidade, sua *exceção*, à regra cuja exigência substancial um conhecimento seria tentado a postular antes mesmo de reconhecer a “insubordinação material” de seus próprios objetos.²⁶⁵

Dessa forma, é dilacerada qualquer possibilidade de harmonia, visto que nem mesmo o corpo humano é substancial, estável ou harmônico. A Identidade e a fidedignidade que buscava a representação clássica não era senão uma possível perspectiva sobre as coisas. A autoridade, então, é a própria experiência singular de cada um,²⁶⁶ que explora dimensão mais visceral da sua constituição: a tensão entre o fora e o dentro, o passado e o presente, a Identidade e a Diferença, que o encarna. Os sentidos de realidade, assim, se fazem através dos *limites* que constituem essa relação entre sujeito e objeto: “A experiência atinge por fim a fusão do objecto e do sujeito, sendo como sujeito o não-saber, e como objecto, o desconhecido”.²⁶⁷

Trata-se, desse modo, não de definir a realidade por meio de conceitos que o intelecto é capaz de formular, de modo que eles sirvam para justificar a densidade da experiência de estar vivo. Isso não é necessário e muito menos suficiente. Trata-se, com efeito, de entender que o fundamento da existência emerge em um momento anterior ao do poder intelectual-ontológico, e que este último é, na verdade, uma potência, um

²⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*, p. 51.

²⁶⁶ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 21.

²⁶⁷ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 23.

instrumento para que se possa encontrar caminhos para navegar nos mares da existência, e não um poder ditador dos possíveis percursos. A autoridade deixa de ser o exterior, um ideal divino inalcançável, e passa a ser o interior que constitui visceralmente cada um, e do qual se está sempre em posse pelo simples fato de estar vivo.

O sujeito é constituído dos *limites* que lhe dão a forma através da qual sua energia vital é capaz de se expressar, como o movimento de sístole e diástole de seu coração, fazendo a música da vida através dos ritmos de sua pulsação. Assim, percebendo que toda a filosofia começa pela responsabilidade ética que estar em um mundo constituído pela Diferença implica,²⁶⁸ não mais se trata de fixar essências, mas de perceber o sentido de realidade que as relações entre as coisas que existem proporcionam, e pensar, assim, sobre os sentidos que a experiência pode criar. A sua interioridade atravessa o indivíduo de modo que o abre para o mundo exterior, criando um efeito de provocação que gera o comum mediante o engajamento que exige dos outros.²⁶⁹ É o chamamento para o diálogo. É a dialética. Esse é o fundamento da comunidade, esse é o fundamento da política.²⁷⁰

2.3. “O ENSAIO COMO FORMA”²⁷¹

Neste tópico final, tratar-se-á da forma-ensaio adotada por Didi-Huberman para desenvolver sua escrita e demonstrar-se-á como o *Limite* é central para que se entenda a opção por essa maneira de escrever. É preciso compreender, basicamente, que o ensaio constitui-se como uma obra de arte capaz de mostrar aquilo que não se pode ver, através de uma modéstia fundamental, que é a de o seu autor se constituir como um explorador do assunto em questão. No resultado proveniente do ensaio, está implicado um *Limite de si* e um *Limite da obra produzida*, gerando uma forma que pensa, que toma posição: um pensamento potente, mas não totalizante; uma *representação* que aguarda pela sua *rasgadura*. A partir disso, surge, justamente, a relação já demonstrada acerca da forma e

²⁶⁸ SOUZA, R. *Ética como fundamento II: pequeno tratado de ética radical*.

²⁶⁹ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 20.

²⁷⁰ “Em Bataille, o autor encontra a força da afirmação do pensamento à altura da experiência, o ‘brilho solar’ que nossos corpos possuem, inexoravelmente, e que a tanto custo tentamos conter para nos enquadrar no controle da máquina régia, e ‘grita’ que a experiência é indestrutível, ainda que ela se dê na forma de lampejos perdidos na noite. Em Agamben, busca o ser comum, amável e humano em sua face, ‘que passa do comum ao próprio e do próprio ao comum’, da comunidade que vem e se depara novamente com o ‘reino messiânico’ da luce, apelando não para uma *communauté qui vient*, utópica e escatológica, mas para uma comunidade que resta, os restos das comunidades que escapam aos reinos e sua governabilidade, segundo Foucault, ou às suas ‘polícias’, segundo Rancière”. (SANTAFÉ, V. *Sobrevivência dos vagalumes: a política minoritária das luzes*, p. 97).

²⁷¹ ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*.

da transgressão, e esse produto serve como solo para uma crítica que gera o *além de si* do pensamento, e não para que se estabeleça qualquer tipo de dogmatismo.

Tendo isso em vista, vale começar por aquilo que Didi-Huberman diz em *Tables de Montage* para que se entenda o que a escrita significa para ele:

E eu acho que gemer é desejar dizer. É desejar... É desejar formular... É estar no caminho da formulação sem alcançá-la. [...]. Então geme-se, geme-se de não poder dizer. Então você geme também porque você não entende, você não entende o monólito [referindo-se à cena de 2001: Uma odisseia no espaço]. Você geme de não entendê-lo. E você tem razão de dizer que, desde o início, tudo o que faço é esse gemido. Sob a condição de que o trabalho transforme esse gemido em... em frases, e, portanto, em alegria. [...] É exatamente o movimento que me interessa nos levantes.²⁷²

Se todo o seu trabalho se constitui como o frasear de um gemido, se o gemido é esse desejar dizer, e se essa manifestação de desejo é precisamente o que lhe interessa nos levantes, é preciso esclarecer qual é o principal objetivo de um levante. Didi-Huberman encontra uma resposta naquilo que Kant considera como sendo o Iluminismo:

Kant reivindica o termo “Iluminismo” [...] como a expressão, se não de uma insurreição no sentido estrito, pelo menos de um *movimento* liberatório *de saída*: a “saída [...] do homem de seu estado de tutela pelo qual ele mesmo é responsável. O estado de tutela [sendo] a incapacidade de fazer uso do entendimento sem a condução de um outro”. [...] os famosos “progressos da razão humana” não serão pensados senão na dinâmica de um movimento de “saída” como esse [...]. A questão filosófica mais urgente antes mesmo de saber “como se orientar no pensamento”, seria, então, a de saber como “retirar o próprio pensamento” desse estado de tutela que o precede e o oprime.²⁷³

O gemido é o prenúncio do levante que, mediante o trabalho de fazer justiça ao próprio desejo, atenta contra o estado de tutela que o oprime. O levante, portanto, é o movimento de transgressão gerado pela situação que fez aparecer um *sintoma*, que *rasga* a *representação*, que expõe o *Limite*, possibilitando que se busque o *além dessa representação*, retirando o pensamento do estado de tutela que o restringe aos *limites* que o constituem daquela maneira naquele momento. O trabalho a que ele se refere é precisamente o trabalho de elaboração²⁷⁴ do pensamento, que visa se libertar, visa o *além*

²⁷² ARTEFÍSSIL. *TABLE DE MONTAGE*, 1h29min31seg – 1h31min02seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ki-4bgh9WYc&t=4406s>

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*, p. 330.

²⁷⁴ “A ideia de *formação* se insere nesse procedimento de *apresentação*. Freud surge como um dos que contribuem para a sedimentação semântica do termo, inscrevendo o processo de *formação* e *deformação* seja das imagens, da memória, do sonho ou do *sintoma*, em uma noção de *trabalho*. Trabalhar significa ocupar-se de algo que pode ou precisa ser feito; é também sinônimo de *lida*; fenômeno de *vitalidade*. Nesse sentido, o que é construído se faz sempre por meio de uma *desconstrução*, do mesmo modo que pressupõe

de si. Por isso mesmo que Didi-Huberman afirma o seguinte: “a escrita é para mim uma constante auto-análise, tenho a impressão quando escrevo, embora escreva sobre outras coisas, de que escrevo uma perpétua auto-análise”.²⁷⁵ A análise nada mais é do que o constante defrontar-se com o *Limite*, enunciado pelos *sintomas*, as *rasgaduras* que sempre colocam em xeque as *representações* que a Identidade não cessa de criar. Ora, uma análise é, então, aquilo que visa abrir o sujeito ao mundo, ao invés de fechá-lo, fazendo com que ele seja capaz de articular de maneira cada vez mais fluida o esparso Real de modo a criar *montagens* que o tornem *legível*.

O resultado deste processo é a cristalização de uma experiência extrema, que é a experiência de defrontar-se com o *Limite*. Para que isto ocorra é preciso, justamente, que uma *montagem* seja elaborada para que seja ele ultrapassado. Entende-se, assim, o motivo pelo qual as imagens têm um papel central nisso: a *montagem* é fruto da *imaginação*, esse processo produtor de imagens. Ainda que ela sempre trabalhe mediante a coerência, ela nunca pode ser dogmática,²⁷⁶ e isso tem relação direta com essas questões. A potência para tanto é encontrada no ensaio, uma vez que ele “não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas”, de modo que “não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” e “recua, assustado, diante da violência do dogma”. “Este leva em conta a consciência da não identidade [...] ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total”.²⁷⁷

Pode-se dizer, então, que o ensaio é como o esparso lampejo dos vagalumes, que pulsam cores em meio à escuridão, compondo, em tintas neon, uma imagem da esperança para aquele que os observa. Como foi demonstrado, o *Limite* pode ser entendido como pressuposto fundamental para pensá-los da forma como o faz Didi-Huberman. Considerando tudo o que foi exposto sobre essa noção, especialmente a ideia de que o *Limite* e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser, pode-se concluir que o *Limite* é uma noção crítica por excelência, da mesma forma que o é o ensaio:²⁷⁸

Um ensaio, segundo Adorno, é uma construção do pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas escritas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”, diz ele. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona por

uma *transformação* – de outros conteúdos quaisquer da *psique*”. (ANGLADA, C. *Forma, informe, formação*, p. 90).

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, G.; HORENSTEIN, M. *Ninguém pode olhar pelos outros*, p. 174.

²⁷⁶ LARSSON, C. *Didi-Huberman and the Image*, p. 167.

²⁷⁷ ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*, p. 25. As citações anteriores não foram referenciadas, pois se encontram no mesmo parágrafo desta última.

²⁷⁸ ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*, p. 38.

consequente – e esta será, pelo menos, minha hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*. Adorno nos diz que ele rompe decisivamente com as famosas “regras do método” cartesianas. O ensaio exhibe, contra essas regras, uma *forma aberta* do pensamento imaginativo onde jamais ocorre a “totalidade” enquanto tal. Assim como na imagem dialética em Benjamin, “a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso”.²⁷⁹

Com a forma-ensaio, portanto, Didi-Huberman encontra a possibilidade de construir uma *montagem de imagens*, de tal maneira que faz imagens que, agindo como *sintomas*, mostram o *Limite* que pode ser transgredido. O teor crítico do ensaio se deve ao fato dele provir de um ato ético: a “essência da escrita é o testemunho de sua honestidade, do ato ético no qual escrever se constitui”.²⁸⁰ E todo ato ético é um ato de *tomada de posição*, atividade que exige sempre a assunção do *Limite*, como Didi-Huberman destacou acerca de Brecht e seus escritos:

Assim agindo, Brecht tomava posição no debate em curso sobre a modernidade literária e artística: tratava-se para ele, como para muitos outros, de renunciar às vãs pretensões de uma literatura “para a eternidade”, e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a *atualidade* histórica e política.²⁸¹

Semelhante ao que foi constatado no último tópico acerca da experiência interior que abre o sujeito ao mundo externo, o *Arbeitsjournal* de Brecht foi capaz, segundo Didi-Huberman, de criar um diário que fosse voltado, ao mesmo tempo, para uma leitura de si e uma leitura do mundo, cuja relação com a escrita como autoanálise para Didi-Huberman parece direta:

Se a “consciência de si” é aí constantemente obrigatória, nem por isso a pura relação de si a si mesmo é aí visada [...]. Se a intimidade aí se exprime, não é tampouco que ela procure seu “refúgio matriarcal”: ao contrário, ela não procura senão uma “forma aberta” capaz de romper as barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto. Se há mesmo uma “gênese de si” no trabalho, esta não procura “descer na intimidade do indivíduo” [...], senão “para separá-lo de si mesmo, para colocá-lo em relação consigo mesmo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem”.²⁸²

As palavras de Bataille são muito elucidativas neste ponto, ao dizer que é preciso “voltar a entrar em si mesmo para aí encontrar aquilo que faltou desde o dia em que contestámos as construções. «Si mesmo» não é o sujeito que se isola do mundo, mas um

²⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 108.

²⁸⁰ SOUZA, R. *Ética do escrever*, p. 60.

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 21.

²⁸² DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 26-27.

lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objecto”.²⁸³ Desse modo, é a partir do encontro com a visceralidade do *Limite* que constitui o sujeito, a impotência de não ser mais que si mesmo, e, por isso mesmo, ser tudo o que é, que torna-se possível transgredi-lo e, assim, potencializar sua impotência: “É só ao enunciar este princípio: «a própria experiência interior é a autoridade», que saio dessa impotência”.²⁸⁴ É nesse engajamento de cada um consigo mesmo que está a base da comunidade.

Desse modo, dispõe-se “já não do velho, do limitado, mas do extremo possível”.²⁸⁵ Trata-se de uma experiência que talvez somente o ensaio possa comportar, dado que, se o *Limite* exige sempre um *além de si*, e não há como separar forma e conteúdo, é preciso que a forma pela qual se materializa o pensamento também esteja aberta ao movimento de transgressão para *além de si*: “[O ensaio] torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados”.²⁸⁶ A comunidade, por sua vez, está implicada nessa experiência interior que significa escrever ensaios, como afirma Georges Bataille,²⁸⁷ e, a partir disso, acredita-se que Didi-Huberman almeja, com suas obras, fundamentalmente, a *comoção*:

A comoção seria a emoção quando ela olha, não o *eu*, mas o *nós* da comunidade. Para isso, é preciso a ação de “linhas de tato” pelas quais uma emoção – lágrimas sobre um único rosto – tornar-se-ia problema de todos, ou, na melhor das hipóteses, a causa política de todo um povo.²⁸⁸

Trata-se de promover um movimento conjunto, que começa pela potência de ser afetado. Pode-se dizer que isso é o efeito de verdade, de provocação mencionado anteriormente. Percebe-se, assim, que sua escrita não pode estar desvinculada do *páthos*, a base das obras de arte, essas obras de elaboração, que cristalizam estados extremos por meio desse gesto movido pelo desejo, cuja falta, essa dor originária, é o impulso. É a partir daí, acredita-se, que Didi-Huberman compara o *Arbeitsjournal* de Brecht a uma obra de arte proveniente de um ateliê ou de uma sala de *montagem*: “Esse tipo de diário se parece menos com uma crônica dos dias que passam [...] do que com um ateliê provisoriamente em desordem, ou com uma sala de montagem na qual se fomenta e se

²⁸³ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 23.

²⁸⁴ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 22.

²⁸⁵ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 22.

²⁸⁶ ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*, p. 30.

²⁸⁷ BATAILLE, G. *A experiência interior*, p. 20.

²⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 489.

reflete não menos que a obra toda de um escritor”.²⁸⁹ A importância dos trabalhos de Brecht, em especial o *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel*, para Didi-Huberman, está na sua potência para ler as imagens e, assim ler o tempo, de modo que, se essas obras permitem *saber* através do que *mostram* (ao invés de o fazerem por meio de uma descrição analítica), é porque elas são fruto de uma “montagem das imagens [e das palavras também, que] fundamenta toda sua eficácia numa arte da *memória*”,²⁹⁰ precisamente como Didi-Huberman interpreta o ensaio a partir de Adorno.

Para que se entenda com maior profundidade essa arte da *memória*, vale ressaltar que, em *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman diferencia dois tipos de história: há aquela tranquilizadora do positivista que *mata o passado*, do mesmo modo que o entomologista mata sua borboleta preferida para estudá-la, e há aquela que se entrega à história em que vive, em que sobrevive o passado, cujo substantivo mais característico é a inquietude.²⁹¹ “Ora, Nietzsche qualifica essa história de ‘potência artística’, a única capaz de perceber *as realidades que lhe são impenetráveis* [...]. Para isso, antes de tudo, é necessária uma grande potência artística [...]”.²⁹² “Aceite ela o limite – e a beleza, repito – de seu estatuto, e sua vocação ‘científica’ se revelará como uma obra, uma construção, uma forma de arte”. Trata-se não de fazer uma história da arte, mas de fazer da história uma arte. A história só será ciência, se encarada como arte, e justamente por essa razão Didi-Huberman adota a forma ensaio, uma vez que ela permite que seus escritos sejam ciência entendida como poesia, a coerência sem o dogmatismo, uma ciência que, assim compreendida, desenvolverá seus estudos no olho do furacão da história: “A *arte* constitui para Nietzsche, portanto, o *centro-redemoinho* – o lugar crítico por excelência, o lugar de não saber – da disciplina histórica”, haja vista que ela opera precisamente no ponto de fricção entre as tensões, no *Limite*. “Quanto a Warburg, ele fez da *história da arte* uma disciplina crítica por excelência – um lugar de saber e não saber misturados – para toda a inteligibilidade histórica de sua época”.²⁹³ O ensaio é o que permite criar essa arte da memória. Eis, portanto, a questão: “Como escrever o que sofremos, como construir um *lógos* [...] com seu próprio *páthos* do momento?”.²⁹⁴ Ao que Didi-Huberman responde:

²⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 24.

²⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 35.

²⁹¹ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 146.

²⁹² DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 147.

²⁹³ DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente*, p. 147. As citações anteriores não foram referenciadas, pois se encontram no mesmo parágrafo desta última.

²⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 27.

Diante dos constrangimentos ligados à sua situação, mas confrontando às exigências intelectuais, éticas e políticas, de *tomar posição* apesar de tudo, Brecht terá, espontaneamente, seguido o preceito wittgensteiniano, segundo o qual aquilo que não se pode dizer ou demonstrar deve ser mostrado. Renunciava assim ao valor discursivo, dedutivo ou demonstrativo da *exposição* – quando expor significa explicar, elucidar, narrar em boa ordem – para desenvolver mais livremente o valor icônico, tabular e mostrativo. Eis por que seu *Journal de travail* aparece como uma gigantesca *montagem de textos* dos mais diversos status, e de *imagens* igualmente heterogêneas que ele recorta e cola, aqui e ali, no corpo ou na corrente de seu pensamento associativo.²⁹⁵

Eis a ciência entendida como poesia, a construção de um *logos* com o *páthos* do momento. Esse valor mostrativo, característico do olhar que as obras de arte não cessam de dirigir ao seu espectador, é o que surgirá a partir da *montagem*, movida pela *imaginação*, conferindo *legibilidade* ao mundo:

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos “clichês linguísticos” que elas suscitam enquanto “clichês visuais”.²⁹⁶

A isso está ligada a *aporia* sofrida pelo *logos* através do entendimento do *phátos* como seu impasse, que consiste na situação em que “a emoção, essa palavra em suspenso, essa linguagem impedida, fosse como que requisitada a se curvar às condições ‘categoriais’ do pensável e do dizível”.²⁹⁷ Esse impasse, portanto, se deve à rigidez das compreensões logicistas, organizadas em categorias ou em formas substanciais, excessivamente racionais, que tentam fechar os buracos, que se evidenciam através do *Limite* que a *aporia*, entendida como *sintoma*, expõe, numa tentativa de domesticar a dinamicidade que constitui a experiência de estar vivo, retirando a intensidade das emoções. Trata-se do modelo de racionalidade fundado na Identidade, da história positivista e tranquilizadora, em contraposição ao modelo de racionalidade fundado na Diferença, da história inquieta.

Acredita-se que a proposta de Didi-Huberman reside no entendimento de que esses esquematismos esquecem algo de fundamental na própria estrutura daquilo que significa a linguagem *lato sensu*, a comunicação humana: aquilo que possibilita o pensamento²⁹⁸ nada mais é do que uma forma de captar algo que está para além das

²⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 27-28.

²⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*, p. 37.

²⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 37.

²⁹⁸ "Benveniste talvez tenha razão ao afirmar que 'a possibilidade do pensamento está ligada à faculdade de linguagem, pois a língua é uma estrutura informada de significação, e pensar é manipular os signos da língua'. Tudo aquilo que eu mesmo posso *pensar da emoção* passa pelas palavras, que eu organizo em

próprias ferramentas que se utiliza. Elas são, na verdade, janelas para acessar aquilo que por si só não podem dizer. Nenhuma palavra diz a si mesma, cada palavra é uma ferramenta para que se possa enxergar aquilo que ela não é. A palavra exterioriza a percepção de uma Diferença. Ao diferenciar duas coisas, um intervalo se cria. A percepção desse intervalo significa a apreensão da aura que pode surgir do contato entre as distâncias, os *Limites*, que é a relação que se estabelece no encontro que se dá entre sujeito e objeto, como dito por Bataille.

A *aporia*, esse *sintoma* que mostra o *Limite* do pensamento, é, assim, virada do avesso: se antes significava o fim do pensamento, agora significa seu começo. A *aporia* é uma abertura²⁹⁹ que, pelos poetas, é encarada com muita seriedade. É por isso que cabe a eles explodir a língua, saber entrar em seu uso “não categorial”, e assim fazer “*a emoção falar* para além das limitações da sua própria língua”, dizendo, ao mesmo tempo, “a paixão do ato e o ato da paixão, quando ‘queimo’ e ‘sou queimado’ coincidem totalmente, na mesma frase (por exemplo, uma frase de amor)”,³⁰⁰ de modo que a potência já seja ato. É, assim, na *aporia*, no *Limite do representável*, que a escrita pode assumir sua “vocação ‘científica’” colocando-se como *rasgadura*, como *sintoma*, como aquilo que faz explodir os muros de uma linguagem petrificada para construir pontes com os vestígios do que um dia foi um muro. Uma verdade que exsurge como efeito de provocação, exigindo, através da própria posição, uma posição dos demais: uma comunicação, uma comunidade;³⁰¹ uma anarquia dialética das Diferenças, que caminha somente em direção a sua constante transformação, e que se faz através dessa luta das pulsões, umas de vida, outras de morte:

frases, de acordo com as regras estruturais – ou as ‘categorias’ – da língua, na página branca em que estou escrevendo agora. (DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 37).

²⁹⁹ “Não podemos dizer, então, que o sujeito da emoção produz, na sua revolta oblíqua, uma coisa que Claire-Line Mouchet chama de uma ‘efetividade anterior, inatual, em tensão com a situação atual’, através da qual ‘o impasse diante do mundo constituído’ se transforma em ‘abertura efetiva?’” (DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 44).

³⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*, p. 37. As citações anteriores não foram referenciadas, pois se encontram no mesmo parágrafo desta última.

³⁰¹ Isso também é encontrado em Clayton Marinho: “Temos um saber que assume suas posições e sabe que, a partir daí, algo sempre se perde. Por isso, está sempre em vista de uma perda, e/ou de uma dor (‘como dar forma a uma dor?’), coloca o autor, no início de *Invenção da histeria*). Assim, que tipo de conhecimento temos por essa abordagem? Se lembramos mais uma vez Benjamin, ainda no prefácio do drama barroco, poderíamos assumir a proposição de dizer: busca uma educação, mas não um ensinamento. Ou seja, busca apresentar a experiência formada na vida (a citação autorizada) que aconselha mostrando exemplos, mas não coage à assunção de uma regra a ser seguida, muitas vezes, à pena de algum castigo em caso de desobediência. Funciona como Šahrāzād que, ouvindo os conselhos de seu pai (através de uma fábula com vistas a dissuadi-la) responde conhecer tantas outras histórias para contrapor a dele, em *As mil e uma noites*. Educar aqui é uma forma de emancipação, ao colocar as possibilidades em jogo, para que o sujeito seja capaz de decidir e de responsabilizar-se por sua decisão, e não o estabelecimento de um trilho a percorrer, com a ‘alternativa’ fornecida com base na coação, uma forma de controle e posse”. (MARINHO, C. *Por uma política das Imagens em Georges Didi-Huberman*, p. 62-63).

“não há comunidade viva sem uma fenomenologia da *apresentação* em que cada indivíduo afronta – atrai ou repele, deseja ou devora, olha ou evita – o outro”.³⁰²

Sendo assim, a *montagem* nada mais é do que essa configuração que imobiliza a dialética e confere, a partir dessa inimaginável potência da *imaginação*,³⁰³ *legibilidade* ao tempo, desfazendo os clichês linguísticos e imagéticos, que imobilizam o pensamento, evocando a aura, a duração desse(s) tempo(s) que cada coisa carrega, de maneira que se possa acompanhar o movimento que constitui a existência. Pode-se concluir, então, que o ensaio é a peça em que forma e conteúdo são inseparáveis, uma vez que ela leva o *Limite* a sério por saber que somente ao ser si mesma e não se confundir com qualquer outra coisa, alcançará seu extremo possível, sua máxima potência, funcionando também como um *sintoma* ao denunciar a violência do mundo:

Essas são verdadeiras *imagens dialéticas*, “dialéticas imobilizadas”, integradas na dinâmica de uma montagem, “comparáveis por isso às imagens da fita cinematográfica”. [...] E é assim que as formas tomam posição. “Formas que pensam”, dirá Godard. Formas que suscitam, em sua própria poética, um pensamento da história e uma prática da política. [...] Mostrar o povo em luta, sem dúvida, mas mostrá-lo na liberdade de seus “arranjos experimentais”: o artista, longe de simplesmente se assujeitar às mensagens que lhe seriam ditadas por uma “linha de Partido” qualquer, recusa energicamente a separação da forma e do conteúdo; tanto é verdade que os “contextos sociais vivos”, diz ainda Benjamin, nunca cessam de recolocar a questão das formas e de transformar nossas linguagens.³⁰⁴

Como foi dito, a tentativa de frasear os gemidos consiste, antes de tudo, em retirar o pensamento desse estado de tutela que o oprime, de modo a transformá-los em música, em alegria, produzindo as mais belas melodias que colocam os corpos a dançar, fazendo-os cintilar com a chama do desejo:

Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças

³⁰² DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 57-58.

³⁰³ “[...] em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou, por sua vez, a partir de premissas bem gerais extraídas da filosofia de Kant. [...] Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então pode-se compreender a que ponto esse encontro de tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente”. (DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 60-61).

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Passados citados por Jean-Luc Godard*, p. 38-39.

apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca.³⁰⁵

Qual é, então, a grande questão por trás disso? O dar corpo, como dito, é dar uma forma e, portanto, é dar um *Limite*, que significa construir uma *montagem* que afira sentido ao esparso, cristalizando, em um movimento de transgressão, a experiência extrema de defrontar-se com o *Limite*. O tom poético, que ao não se contentar em descrever o não, deseja dizer sim apesar de tudo, tem como proposta fazer a língua explodir por levá-la ao extremo de si, às suas *aporias*, uma vez que cria imagens, que, funcionando como *sintomas*, mostram o tempo, a Diferença. Essa forma, através da qual cada coisa existe, se dá pela *sobrevivência*, que são as formas *sobreviventes* que encarnam a *Repetição* por meio dos seus *Limites* constitutivos. Como foi dito, tudo é *sintoma*, e por isso mesmo o ensaio se torna tão importante:

A legibilidade própria ao ensaio seria como a significação própria aos sonhos: Freud dizia, em resumo, que para cada fenômeno *sobredeterminado*, como os sonhos ou os sintomas, é preciso naturalmente construir uma legibilidade *sobreinterpretativa*. Adorno, por sua vez, dirá que o critério para tal legibilidade é, antes de tudo, “sua capacidade de fazer falar juntos os elementos do objeto”. De modo que, “diante da *convenção* da inteligibilidade, da ideia de verdade como conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar, desde o primeiro passo, a coisa em sua verdadeira complexidade [e] se livra da ilusão de um mundo simples, fundamentalmente lógico”.³⁰⁶

Isso se dá mediante uma experiência interior, um aprofundamento de si em si. Esse aprofundamento significa necessariamente uma abertura para o mundo, um diálogo com a comunidade que se inaugura através desse ato, visto que é a elaboração dos gemidos provenientes da forma como o exterior e o interior tensionam cada singularidade. A comunidade, que se faz através dessa partilha de experiências singulares, de seus efeitos de verdade, se constitui não como síntese, mas como tensão, dialética infinita do engajamento de cada um consigo mesmo e com o mundo que o cerca e o constitui, como fica evidente quando Didi-Huberman fala sobre o cineasta Harun Farocki:

Por isso Farocki é um artista de ensaios sempre retomados, sempre retrabalhados. Ele não se cansa de *rever*, de *reler*, depois de *remontar* o que ele reviu com o que releu. Sua exigência está na modéstia de saber que o que ele vê não lhe pertence e o que ele pensa – pois é preciso pensar para ver, para organizar o que se vê – procede daquilo que o precedeu. Por isso seu trabalho está em constante diálogo com o trabalho dos outros, de um modo que não se

³⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 154-155.

³⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 111.

reduz ao simples empréstimos ou “influências” de que nós, historiadores da arte, falamos constantemente.³⁰⁷

Trata-se, portanto, de fazer aparecer, tornar *legível*, a violência do mundo, de tal maneira que, mediante essa posição que lhe confere *legibilidade*, a ela se dirija uma crítica. Fazer lampejar, desse modo, a *imagem dialética*, visando frasear gemidos para transformar o sofrimento em poesia, em música, em alegria. Talvez uma tarefa insuficiente, parcial, frágil, que não extingue a violência, mas que é, contudo, capaz de perdurar para além do tempo de vida que tem cada um, tornando-se, a obra, um artefato da cultura, um *sintoma*, a cristalização de uma experiência, o testemunho de um desejo lançado aos ventos da história.

CONCLUSÃO

Como já foi dito na introdução, o objetivo deste texto foi sustentar o argumento de que é possível percorrer a obra de Georges Didi-Huberman a partir da concepção de *Limite* delineada neste trabalho: o *Limite* não é somente condição de impossibilidade, mas também condição de possibilidade. Sendo assim, a miséria de toda impotência pode sempre inverter-se no seu oposto, tornando-se a expressão máxima de sua potência. A inspiração para tanto provém da ênfase que Didi-Huberman dá à necessidade de manter o pensamento no ponto de fricção entre as tensões que o compõe. Vale destacar que a concepção aqui proposta ainda está em desenvolvimento e acredita-se que ela pode ser refinada ao longo do tempo. Além disso, o recorte que se fez das obras de Didi-Huberman é pequeno com relação a tudo o que ele produziu até agora. Foram analisadas somente as obras traduzidas para o português, sendo *A pintura encarnada* a mais antiga (1985 em francês e 2012 em português) e *Esparças* a mais recente (2020 em francês e 2022 em português) em se tratando do ano de publicação na língua francesa.

Ainda que possa eventualmente ser um pouco repetitivo, será feita, para fins didáticos, uma breve retomada do que foi aqui abordado. Como já se sabe, a dissertação foi dividida em duas grandes partes, quais sejam: *Defrontagem* e *No olho da história*. O primeiro bloco foi constituído por quatro subitens e o segundo por três. Todos eles serão didaticamente expostos e retomados sinteticamente a seguir.

1. Defrontagem: Neste início de capítulo, aprofundou-se o que foi esboçado na introdução. Para tanto, definiu-se precisamente o que se entende por *Limite* e como

³⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*, p. 114-115.

esta noção foi abordada no presente trabalho, relacionando-a à imagem/ à *representação* e a *rasgadura*, à forma de escrita adotada por Didi-Huberman. Teve-se como objetivo estabelecer quais pressupostos foram o enfoque do primeiro capítulo.

1.1. Representação & rasgadura: Neste ponto, trabalhou-se a partir da crítica de Didi-Huberman à noção de *representação*, sendo a categoria da *rasgadura* fundamental para tanto. Desenvolveu-se a crítica feita pelo ensaísta à *representação* tradicional a partir da categoria de *rasgadura* e demonstrou-se como a concepção de *Limite* trazida se mostra fundamental para tanto. Isso ocorre pelo fato de que o *sintoma* mostra o *Limite* constitutivo da *representação* que o gera dando acesso à *organização de sua própria inacessibilidade*. Ele desvela o *Limite* ao *rasgar* a *representação*, desvelando o próprio *informe* pelo qual é possível encontrar uma via de ultrapassamento desse *Limite*. Relacionou-se isso à experiência aurática, cujo valor é de *sintoma*, dado que é a aura que faz com que o sujeito se abra para sofrer o olhar daquilo que observa. Exsurge, dessa dialética dos olhares, a imagem, e defronta-se o *Limite* ao defrontar-se com a imagem. Sofre-se uma metamorfose, pois o *sintoma* coloca o sujeito em um estado de crise, um estado de aberrância, que, exposto ao *Limite*, permite que ele busque o *além de si* por meio da transgressão.

1.2. Anacronismo: Neste subitem, o intuito foi demonstrar como a concepção de *Limite* trabalhada funciona para pensar o modelo de temporalidade fundado no *anacronismo*. O *eterno retorno*, à moda deleuziana, teve um papel fundamental para tanto, além de ele ser bastante importante para pensar a noção de *Limite* que foi sustentada, em função da ideia de que *o movimento do retornar "é" o um que retorna pelo múltiplo*. Fundamentalmente, partiu-se do fato de que toda vez que se tenta dizer o *agora*, esse *agora* já é passado. O presente se afirma, então, na forma de passado, à medida que sobrevive ao futuro, e é entendido como presente, diferenciando-se da incerteza do futuro, e da inacessibilidade do passado, através da contingencialidade dos seus *Limites*, mas também se confundindo com cada um deles pelos mesmos motivos. Desse modo, todo o presente é uma contração singular do conjunto do passado, isto é, uma configuração singular das relações que se fazem possíveis através do passado que sobrevive em cada um. Isso já implica *limites* através dos quais as coisas podem vir a existir, visto que a forma do corpo humano não é neutra: a sua constituição fisiológica é fruto de uma série de contingencialidades históricas que a fez na sua forma atual, que possibilita experienciar o mundo. Dessa maneira, o tempo *anacrônico* pode ser entendido como o movimento constante de enfrentamento e, conseqüentemente, ultrapassamento do *Limite*, uma vez

que ele se faz através da constante negação do seu fim: o presente se torna sobrevivência ao triunfar sobre o seu *Limite* constitutivo quando alcança o futuro.

1.3. Transgressão da forma, forma da transgressão: Neste ponto, demonstrou-se como a forma e a transgressão estão ligadas pela noção de *Limite* simultaneamente como condição de possibilidade da *forma* e da *transgressão*. Para tanto, baseou-se no entendimento de que *limites* dessas formas aparecem através do *sintoma*, evidenciando simultaneamente suas oportunidades de *transgressão*, uma vez que *rasga* a Identidade e abre fendas que possibilitam a emergência do potencial de se diferenciar de *si mesmo*, de modo que a *forma*, possibilitada pelo *Limite*, é o solo a partir do qual opera a *transgressão*. Isso significa um renascimento, pois trata-se da afirmação da Diferença de si para si, visto que a forma *precisa* assassina outras possíveis versões. Percebeu-se, então, que a transformação não inaugura uma acumulação de partes de si, mas simplesmente reconfigura o si, de modo que o novo não fala mais a mesma língua do antigo. Ambos possuem igual densidade, mas não se confundem em razão de sua Diferença constitutiva. Disso, se concluiu que a Diferença exige uma linguagem que faça justiça ao seu modo de *diferir* para que seja compreendida, de tal maneira que fica evidente a limitação da Identidade para avançar na leitura de questões como essas. Entendeu-se que há uma ligação radical entre pensamento e *Limite*, uma vez que um deve ao outro toda a densidade do seu ser do mesmo jeito que a *forma* e a *transgressão* devem uma à outra a densidade do seu ser. A conclusão, então, foi a de que o pensamento é sempre *forma*, é sempre *representação*, desde que se entenda que ele se faz como *apresentação* da Diferença e não da Identidade, servindo essencialmente como solo para sua transgressão.

1.4. Pathosformel e transgressão da forma: Neste subitem, partindo da ideia de que a organização que o pensamento constrói é *rasgada* pelo *sintoma*, que evidencia seu *Limite*, analisou-se a *Pathosformel* que Didi-Huberman trabalha através de Aby Warburg. Com isso, o intuito foi compreender como a transgressão das formas, associada ao corpo entendido como *Limite* que funda o possível da experiência, se relaciona com a transgressão das formas na história da arte mediante o dilaceramento da ideia tradicional de *representação*. Constatou-se, assim, que os *limites* constituintes de cada sujeito são aqueles que se formaram através da história que os trouxe até o *agora* em que se faz o pensamento. Percebeu-se, então, que, por não funcionar sem o caráter dialético, a *Pathosformel* pode funcionar a partir da compreensão de *Limite* delineada. Além disso, foi analisado o entendimento de que as obras de arte são frutos de desejo, o que possibilita compreendê-las como elementos anacrônicos, como vestígios de um tempo que se foi.

Demonstrou-se como isso possibilita expandir o escopo de compreensão da história da arte para analisar seus objetos como artefatos de cultura, cristalizações de experiências de pensamento na luta de desejos que as constituem. Tratou-se também da relação entre essa ideia e a de que a repetição é generativa e não imitativa, afirmando-se pela Diferença e não pela Identidade, cuja fricção ocasionada pela contraposição desses dois polos aponta sempre em direção à transgressão, ao *além de si*. Demonstrou-se, a partir disso, a importância da *Pathosformel* para pensar a dimensão visceral da existência, que é a luta.

2. No olho da história: Nesta segunda parte, trabalhou-se de forma sucinta a relação entre o *Limite* e a Diferença radical em que se constitui a morte. Delineou-se, assim, o sentido que assume o morrer nesta linha de raciocínio, e o modo como isso se relaciona com aquilo que foi trabalhado nos subitens anteriores, com ênfase na questão do *além de si* e da esperança. Teve-se como objetivo estabelecer quais pressupostos foram o enfoque do segundo capítulo.

2.1. A dimensão visceral da existência: Neste ponto, foi dada sequência ao desenvolvimento das ideias do subitem anterior para mostrar a sua relação com aquilo que Didi-Huberman concebe para a história da arte a partir da sua análise de Carl Einstein, bem como a centralidade do *Limite* para desenvolver tais compreensões. A luta das formas contra formas que caracteriza a história da arte se dá aqui através do entendimento de que a arte emerge do extremo da experiência de vivenciar a dor originária de existir como si mesmo, ganhar a si à medida que se perde a si nesse constante *devir*: o *Limite* fundamental de cada ser, que configura cada um como ser singular, necessariamente acompanhado de um espectro que os defrontam com o *Limite*, que é possibilidade da vida sempre acompanhada do espectro da morte. A conclusão foi de que o impossível, exigido da história da arte por Carl Einstein, no entendimento de Didi-Huberman, é o movimento de transformação que visa o *além de si*, cujo intuito principal é promover uma politização da arte, entendida como luta de desejos cristalizados nas obras, permeadas pelo conteúdo trágico da cultura. A título de exemplo, foi trazida a interpretação de Didi-Huberman, apoiado em Einstein, sobre o cubismo e foi feita a relação dessa análise com aquilo que já foi trazido anteriormente nos subitens anteriores.

2.2. A semelhança informe: Neste subitem, tratou-se da relação entre as ideias de semelhança e do *Limite*, que estão diretamente ligadas a uma crítica à ideia de Deus como Identidade a partir de *A semelhança informe*. Estabeleceu-se, ainda, uma ligação entre a crítica à ideia de Deus como Identidade e a noção de esperança desenvolvida em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, o que exigiu que se trabalhasse a ligação entre

experiência, esperança, comunidade e *Limite*. De maneira resumida, em se tratando da *semelhança informe*, entendeu-se, a partir do que foi trabalhado anteriormente que o corpo, através de seu *Limite* constitutivo, é capaz de criticar e transgredir o ideal divino de semelhança que lhe foi imposto, de modo que a Identidade “perdida” é encontrada em sua Diferença constitutiva. A Diferença, desse modo, foi entendida como Identidade em seu próprio sentido de Diferença, através do seu próprio modo de *diferir*, que a coloca em constante *dever*, que é sempre enfrentamento do *Limite* que visa o *além de si*. Entendeu-se que há, nisso, uma refundação do pensamento, pois ele agora não mais busca a síntese, a unidade, a Identidade, o centro e o concentrado, mas sim a tensão, a multiplicidade, a Diferença, a margem e o esparso. Demonstrou-se que, em razão disso, e a partir da compreensão que se estabeleceu sobre o *Limite*, a fragilidade das sobrevivências caracteriza sua máxima potência, de tal maneira que a esperança é entendida como uma condição do mundo e não uma possibilidade dentro de determinado contexto. Frente a isso, concluiu-se, relacionando com a experiência interior de Bataille, que o sentido de realidade se faz através da relação que se estabelece entre sujeito e objeto e não através da normatização da experiência, o que permite dizer que esperança e experiência são interdependentes. Por fim, concluiu-se que a interioridade da experiência atravessa o indivíduo de modo que o abre para o mundo exterior, criando um efeito de provocação que gera o comum mediante o engajamento que exige dos outros, sendo este o fundamento da comunidade e, portanto, da política.

2.3. O ensaio como forma: Neste último ponto, como continuação da questão da comunidade, tratou-se da forma-ensaio adotada por Didi-Huberman para desenvolver sua escrita, e foi demonstrado como o *Limite* é central para que se entenda a opção por essa maneira de escrever. Partiu-se do fato de que Didi-Huberman considera todo o seu trabalho como o frasear de gemidos que significam o desejo de elaborar a experiência de ser olhado, implicado por alguma coisa. Com essa elaboração do pensamento, ele visa o *além de si* através da autolibertação do estado de tutela que o oprime, isto é, não ter as palavras para dizer aquilo que experiencia. Desse modo, é a partir do encontro com a visceralidade do *Limite* que o constitui, uma vez que considera sua escrita como uma autoanálise, que é possível transgredi-lo e, assim, potencializar sua impotência, transformando a si mesmo e ao mundo que o afeta. Concluiu-se, por fim, que a comunidade, que se faz através dessa partilha de experiências singulares, de seus efeitos de verdade, se constitui não como síntese, mas como tensão, dialética infinita do engajamento de cada um consigo mesmo e com o mundo que os cerca e os constitui.

Desse modo, o ensaio funciona mediante a relação com a Diferença, servindo como uma crítica genuína à totalização, à violência.

Teve-se como objetivo fundamental desenvolver, na presente dissertação, um fio condutor que foi sendo elaborado à medida que as obras de Didi-Huberman foram sendo lidas. Acredita-se que a relevância de tal proposta reside na possibilidade de oferecer uma via de acesso basilar e aberta ao pensamento de Georges Didi-Huberman, cuja expressão se dá de maneira vasta, riquíssima, mas que, justamente por isso, pode ser de difícil acesso. De toda maneira, ainda que uma chave de leitura ou um fio condutor possam, sob determinado ponto de vista, soar como algo estranho à abordagem de Didi-Huberman, o intuito da presente pesquisa não foi o de estabelecer a forma como a sua obra deve ser lida, mas sim partilhar o modo como ela foi lida ao longo desses dois anos em que foi desenvolvida esta dissertação. Trata-se, portanto, de uma humilde sugestão e a efetiva consistência ou não das ideias grafadas nestas folhas ficam aos juízos que o tempo, mais cedo ou mais tarde, lança sobre os objetos que encontra. Pode-se dizer, antes de tudo, que este escrito não é mais que a tentativa de frasear gemidos, o testemunho de um desejo de dizer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012

_____. HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, A. *Política da Criminologia*. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2020.

ANGLADA, C. Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi - Huberman. In: *Revista Digital do LAV, vol. 9, núm. 3, septiembre-diciembre, 2016, pp. 86-103* Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria, Brasil

ANTELO, T. História (s) : a arte arde. In: *A imagem queima*. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

ARTEFÍSSIL. TABLE DE MONTAGE. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ki-4bgh9WYc&t=4406s>

BATAILLE, G. *A Experiência Interior*. Tradução: António Hall e Lurdes Júdice. Lisboa: Editora 70, 2021.

_____. *O Erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

_____. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006.

CAUWER, S. *Potentiality and Uprisings: Georges Didi-Huberman in Dialogue with Giorgio Agamben and Antonio Negri*. *Italian Studies*, 76:2, 186-199, DOI: 10.1080/00751634.2021.1896223

CHIGNOLA, Sandro. *Foucault além de Foucault: uma política da filosofia*. Tradução: Augusto Jobim do Amaral; Evandro Pontel; André Rocha Sampaio. Revisão: Augusto Jobim do Amaral. Porto Alegre: Criação Humana, 2020.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução: Caio Meira e Fernando Scheib. Revisão: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova, 2018.

_____. *Cascas*. Tradução: André Telles. Revisão: Alberto Martins. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante da imagem*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. Des gammes anacroniques: interview par Robert Maggiori. In: *Plaquette du Journal Libération*, 2000.

_____. *Esparsas: Viagem aos papéis do Gueto de Varsóvia*. Tradução: Flávio Magalhães Taam. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

_____. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. Tradução: António Preto, Eduardo Brito e Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: KKYM, 2015.

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

_____. *Levantes*. Tradução: Edgard Carvalho, Eric Heneault, Jorge Bastos e Mariza Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

_____. Olhos livres da história. In: *Revista Icone*, v. 16, n. 2, 161-172, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/download/238900/pdf>.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Passados citados por Jean-Luc Godard: O olho da história V*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

_____. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Tradução: Hortencia Lencastre São Paulo: N-1 Edições, 2021.

_____. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história I*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. Radical, radicular. Tradução: Vera Ribeiro. In: *Pandemia crítica inverno 2020*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

_____. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____.; HORENSTEIN, M. *Ninguém pode olhar pelos outros*. Tradução: Laura Posadas e Gabriela Levy. Disponível em: https://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/1_2018_Por-170-188.pdf

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura, musica e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GRATTON, J. PATHOS FORMULA (*PATHOSFORMEL*). In: *The Didi-Huberman Dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

HAGELSTEIN, M. SURVIVAL. In: *The Didi-Huberman Dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

IMPARATO, M. *Imagens em Georges Didi-Huberman*. Dissertação de mestrado. Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2023.

ITAPARICA, A. L. M. Posfácio. In: *O nascimento da tragédia, ou, Os gregos e o pessimismo*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

JÚNIOR, I. C. Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin: História da Arte e o Tempo das Imagens. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 75–89, 2021.

DOI: 10.5216/rth.v24i2.71170. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71170>

KRASINSKA, M. SYMPTOM. In: *The Didi-Huberman Dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. Revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LARSSON, C. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

LÖWY, M; SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brandt, [trad. teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARINHO, Clayton Rodrigo da Fonseca. Por uma política das imagens em Georges Didi-Huberman. 2020. 364f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

MATTOS, Manuela Sampaio de. O inconsciente nas passagens de Walter Benjamin. São Paulo: Benjamin Editorial, 2022.

MONTAIGNE, M. Que filosofar é aprender a morrer. In: *Ensaio: que filosofar é aprender a morrer e outros textos*. Porto Alegre: L&PM.

MOSÉ, V. *A espécie que sabe: do Homo sapiens à crise da razão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Tradução: Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1979.

SANTAFÉ, V. Sobrevivência dos vagalumes: a política minoritária das luzes. In: *REVISTA PASSAGENS*. V. 7. Nº 3. Ano 2016. Páginas 84-98

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Org.: Artur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Crítica da Razão Idolátrica*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

_____. *Ética como fundamento II: pequeno tratado de ética radical*. Caxias do Sul: Educ, 2016.

_____. *Ética do escrever: Kafka, Derrida e a Literatura como crítica da violência*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

_____. *Justiça em seus termos: dignidade humana, dignidade do mundo*. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2021.

_____. *O pensamento e o outro, o outro do pensamento*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

_____. *Sobre a construção do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Totalidade e desagregação: sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

TAVARES, M. B. O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

VOLTARELLI, M. A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo. *Visualidades*, Goiânia, v. 19, 2022. DOI: 10.5216/v.v19.58836. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58836>

VOLTARELLI, Maura. *Uma poética da Ninfa: aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2019

