

Olhos livres da história

Georges Didi-Huberman

École de Hautes Études em Sciences Sociales

Como ver o tempo? Como o tempo se torna sensível? Essas são perguntas que nunca poderíamos terminar de fazer, pois cada resposta é, a cada vez, questionada na duração específica e na condição de visibilidade de cada nova experiência. Seria muito fácil tratar essa questão num nível metafísico, em que o tempo seria elevado a uma “condição transcendental”, ideal demais, e onde percebê-lo seria menosprezá-lo em alguma experiência demasiado concreta, muito realista, como de uma simples condição imanente, ainda que ilusória, de sensibilidade. Não criemos tão rapidamente hierarquias ontológicas artificiais: é a armadilha em que sempre caem os filósofos generalistas e teóricos apressados. 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 do tempo”. Separar o visível do tempo pode tornar certas palavras 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”. Porque *ver é inerente ao tempo*, seja lá o que ele provoque, pois o tempo está em ritmo pelos mesmos movimentos recíprocos do visível e do vidente. Esses movimentos são complexos e nunca param. A separação acadêmica entre as “artes do tempo” e as “artes do espaço” (de onde viriam as imagens pictóricas, escultóricas ou fotográficas) apresenta uma simplificação ingênua, se não perigosa. Ver é primeiramente ver isso, aqui e de repente. Ver muda perpetuamente a natureza do que é visto, como a constituição daquele que vê. É abrir os olhos, mas é também fechá-los (caso contrário, o olho ficará seco e morrerá), portanto é produzir o ritmo “brusco” de abertura e fechamento das pálpebras. É se aproximar (porque de muito longe não se vê nada), mas é também recuar (porque não se vê nada que esteja muito perto dos olhos). É estar em frente, mas também de lado e em todas as direções. Nossos olhos não param de ir aqui e ali, numa cabeça que não para 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?



Revista Ícone (ISSN 2175-215X)

Recife, Vol. 16, N. 2, 161–172, © 2018 PPGCOM/UFPE.

Artigo recebido em 6 ago. 2018 e aprovado em 3 nov. 2018.



Ver não é também, às vezes, ver através das lágrimas, das emoções em geral? Não é, no escuro, por exemplo, que não sabemos distinguir o que nos parece fenômeno (externo, objetivo) ou fosfeno¹ (interno, subjetivo)?

Toda a dificuldade, nessa experiência sempre movente do visível e no que ela pode nos ensinar, consiste em não reduzir sua complexidade, *não enclausurar* o que experimentamos na ordem do sensível, seja diante de um evento que testemunhamos ou diante de um documento visual que, em si mesmo, é testemunha de tal evento. Seria necessário saber, no plano teórico e prático, *não imobilizar* as imagens, isto é, não as isolar de sua própria capacidade de tornar sensível um certo instante, uma certa duração, uma certa memória, um certo desejo, etc. Enfim, um certo *momento humano* em que as dimensões objetivas e subjetivas do tempo se combinam no que chamamos de história. Mas essa tarefa – deixar ao sensível e ao tempo em sua instabilidade emocional, seus movimentos e mesmo sua turbulência – não é fácil. Os obstáculos não faltam.

Do lado dos especialistas em história, a tentação de imobilizar as imagens – uma maneira de simplificá-las e, assim, simplificar a vida do próprio historiador – manifestou-se por sua redução a um mero status funcional, o dos “documentos visuais”. A imagem então serve pura e simplesmente como um “apêndice iconográfico” nos livros de história, como pode ser visto naquela que permanece como uma das obras-primas da escola dos *Annales*, os *Reis Taumaturgos*, de Marc Bloch (BLOCH, 1983, p. 449-459). Esta é uma maneira de reduzir as imagens a uma *função*, reduzindo-a a uma *imitação* da realidade factual, uma *representação* – apesar de tantas abordagens da imagem que a história e a teoria da arte decisivamente desconstruíram, desde Wölfflin, Warburg ou Riegl, sem contar Walter Benjamin ou Carl Einstein (DIDI-HUBERMAN, 1996, p. 59-86). Os herdeiros da Escola dos *Annales* têm, é claro, prestado cada vez mais atenção às imagens como “monumentos” e não apenas como documentos da história. Mas eles o fazem, a maior parte do tempo, continuando a recorrer a uma noção de representação que supostamente reduz as imagens ao status de um conveniente “espelho de mentalidades” (CHARTIER, 1989, p. 1505-1520; GINZBURG, 2001, p. 73-88; HARTOG, 2007), sem tomar nota do fato de que o espelho, nas imagens e pelas imagens, é frequentemente quebrado.

Do lado dos especialistas em artes visuais, a tentação epistemológica de imobilizar o ver e o objeto do ver não é menor – como o entomologista que mata sua borboleta preferida para prendê-la em uma placa de cortiça e, onde a partir de então, pode vê-la tranquilamente, detidamente, com um olhar tão morto quanto o próprio animal. Imobiliza-se o objeto do ver quando o consideramos antes de tudo como um texto a decifrar, um enigma a ser resolvido. Erwin Panofsky não imaginava a iconologia como a disciplina dedicada diante das imagens a “resolver o enigma da esfinge” (*solving the riddle of the sphinx*) (PANOFSKY, 1967, p. 22)? Mas isso não é somente simplificar a imagem supondo nela uma “chave” de interpretação capaz de abrir todas as suas portas? Por outro lado, o sujeito do ver está imobilizado quando reduzido a um “lugar de

¹ Nota do tradutor (N.T.): Fosfeno é um fenômeno caracterizado pela sensação de ver manchas luminosas ou padrões luminosos, às vezes coloridos, promovidos pela esfregação das pálpebras com bastante pressão.

espectador” atribuído e imóvel, seja para confirmar a regra do “ponto de vista” perspectivista do humanismo (PANOFSKY, 1975. p.37-182; DAMISH, 1987. p. 21-36), seja para estabelecer um regime de visão modernista, segundo o qual o objeto visível deve ser absolutamente “específico”, de modo que o ato de ver seja desembaraçado de toda duração e toda “psicologia”(FRIED, 1990) – que, à luz de nossa experiência concreta das imagens, aparecerá rapidamente como uma visão pura e simples da mente, até mesmo um imperativo categórico vazio de significado.

*

As imagens são tudo, menos borboletas afixadas numa placa de cortiça para a felicidade sábia, porém perversa e mortífera, do entomologista. Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história, como disse Aby Warburg. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas “vidas” por elas mesmas, e são essas mesmas “vidas” que nos interessam e nos “olham”, muito mais do que as cascas de pele morta que podem deixar à nossa disposição. A melhor maneira de olhar para as imagens seria de saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimento; por isso, *observá-las* não seria *guardá-las* para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem. *Emancipá-las* de nossas próprias fantasias de “visão integral”, “classificação universal” ou “conhecimento absoluto”. É procedendo assim - aceitando o risco de um princípio de incompletude perpétua quanto à nossa vontade de saber - que o sujeito da visão poderá *emancipar-se*, de acordo com a feliz expressão de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2008, p. 7-29).

Fica claro, a partir desse vocabulário, que uma decisão *epistemológica* acerca das imagens implica inicialmente uma dimensão *estética*, mas rapidamente passa para o questionamento *ético* e a posição *política* do problema. Para responder a essa demanda, mesmo que brevemente, essas passagens do saber e do sensível – ou do *saber do sensível*, e mesmo do *saber sensível* – ao campo político como tal, eu preciso sem dúvida recordar como a noção de posição mobiliza todas as modalidades que acabo de enumerar. O que me tocou nas fotos de 1875, das mulheres diagnosticadas como histéricas no Hospital Salpêtrière, por Charcot e seus assistentes, é que onde deveríamos ter recursos visuais que refletissem um grau clínico puro, descobri na verdade uma série de aspectos sensíveis em cada imagem que rasgavam, por assim dizer, seu próprio *álibi inteligível* de representação epistêmica.

Essas imagens certamente mostravam *poses*: gestos típicos, “atitudes passionais”. Paradas de tempo e movimento, em suma. Suscetíveis de serem sintetizadas em “tabelas” que fixassem normas no discurso médico para o ataque histérico “completo e regular” (DIDI-HUBERMAN, 1982, p. 113-119). Mas, olhando melhor as imagens, descobre-se mais: uma quantidade enorme de outras coisas que viriam a colocar de cabeça para baixo qualquer regra de significação e visibilidade. Essas eram, em primeiro

lugar, *pausas*: durações. Por exemplo, quando um pé estendido em direção à câmera mostrava que ele estava em movimento, porque ele aparecia fora de foco, ao contrário de outras partes do corpo. A zona da imagem fora de foco deu espessura ao tempo do disparo, uma vez que deu mobilidade à imagem parada. Além disso, ela exibia uma espécie de luta, uma luta contra o desejo do fotógrafo: uma *contra-pose*, em suma. O pé jogado para frente era também um chute direcionado à própria câmera. Com este gesto de desafio ou com esta demonstração agressiva a paciente chorava e dizia: “Não!” - ao protocolo que fazia do seu sofrimento um conhecimento visual (DIDI-HUBERMAN, 1991, p. 267-280). Neste sentido, pode-se dizer que ela *tomava posição*, quando o que se pedia a ela era simplesmente para *posar*.

Contra essas fotografias médicas que tentavam *ter poder* sobre seu corpo em crise, segundo um dispositivo visual tipicamente fetichista e alienante sob o disfarce de um conhecimento objetivo, a mulher tomada como histérica às vezes fazia de seu sofrimento (o sofrimento de uma mulher eticamente “abusada” sob o disfarce de ser medicamente “tratada”) uma potência de contra-efetuação. Ela em sua imagem *tomava posição*, como se seu sintoma naquele instante equivalesse a uma insurreição. O “compartilhamento do sensível” entre o corpo visto e o corpo que vê tornou-se dissimétrico, alienante, dissensual, e logo se tornou um confronto insurrecional. Isso deixou claro – graças, em particular, às análises de Michel Foucault sobre a história conjugada da loucura com a clínica – que esse primeiro “terreno de imagens” já era um terreno político de um lado e do outro.

Parecia então que estar *diante da imagem* não tinha nada de um enfrentamento confortável, já que o objeto que é visto nunca deixava de se mover no espaço e no tempo (ou, melhor, através de tempos múltiplos e heterogêneos) assim como o próprio indivíduo que vê não parava de experimentar novas posturas ou pontos de vista. Mesmo diante dos inocentes afrescos de Fra Angelico é necessário tomar uma posição e em particular, recuar ou *remontar* hierarquias convencionais do alto e do baixo, da iconografia e da “decoração”, da semelhança e dessemelhança, da figura e do lugar (DIDI-HUBERMAN, 1990). Na relação de três termos entre uma imagem, seu objeto (de onde se constrói uma visão) e seu sujeito (que constrói sua visão), encontramos em toda parte a necessidade estrutural da posição. A histérica fotografada não apenas *posa*: ela tenta, no melhor dos casos, rasgar *a posição* do seu status de “mulher-objeto”. A imagem em si mesma não se contém de estar num conjunto vasto de páginas da revista médica, no caso do Hospital Salpêtrière, ou nas celas do convento dominicano, no caso de Fra Angelico: este lugar vem de uma montagem na qual cada figura constrói seu sentido pela posição que assume em relação a todas as outras.

Finalmente, o sujeito que vê não saberia se conter, a menos que fosse puramente passivo, em ter uma certa postura diante da imagem: deve, portanto, construir uma *posição* capaz de afirmar algo da imagem com base numa variação regulada diante dela, e não a partir de uma imobilidade ou univocidade do olhar. Parece então que qualquer posição é parte de um *movimento dialético*. Não uma dialética de acordo com os padrões escolares (onde tudo sempre termina bem como nos filmes de Hollywood, por uma “síntese” ou uma “reconciliação”) mas, ao contrário, uma dialética inquieta,

infinita, inatingível, irreconciliável. Este mesmo movimento, por sua vez *gaia ciência e ciência inquieta*, que fez uma geração de pensadores modernos, leitores de Nietzsche tanto quanto de Hegel, e para os quais uma imaginação dialética não padronizada permitia elaborar posições rigorosas e inventivas, atentas e críticas, próximas e distantes. Antes mesmo da Escola de Frankfurt e da “dialética negativa”, cara a Adorno – de onde Martin Jay (JAY, 1977) foi capaz de retrair a história sob o título sugestivo de *A Imaginação Dialética* –, creio que esta constelação já estava formada, nas primeiras décadas do século XX, por Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein ou Georges Bataille (DIDI-HUBERMAN, 1995; DIDI-HUBERMAN, 2000; DIDI-HUBERMAN, 2002).

Não é coincidência que entre essas quatro personalidades – a quem seria possível acrescentar Ernst Bloch e sua magnífica teoria política das “imagens de desejo” – haja dois que cometeram suicídio por desespero político. Carl Einstein em 5 de julho e Walter Benjamin em 26 de setembro, ambos em 1940. Ambos procuravam fugir do jugo nazista após terem combatido, durante anos, todas as formas de ideologia fascista na Europa. Warburg morreu em 1929, quatro anos antes da chegada ao poder de Hitler, mas ele sentiu a aproximação da catástrofe e a registrou nas últimas pranchas de seu Atlas de imagens *Mnemosyne*, onde os motivos da teocracia e da ditadura fascista convergem contra o pano de fundo de uma longa história do antisemitismo europeu (WARBURG, 2003). Quanto a Georges Bataille, esse procurava ardentemente, entre Nietzsche e o surrealismo, um caminho político que não era nem a do fascismo, nem a do liberalismo burguês, nem a do stalinismo – um caminho comunista e libertário, próximo do que Michael Löwy e Robert Sayre nomearam um “romantismo revolucionário” – (LOWY, M. & SAYRE, R. 2011).

O que chama a atenção nesse quadro mal esboçado é que todos esses pensadores fizeram das imagens seus operadores privilegiados (ou os cristais) da dimensão histórica e política como tal. Eles colocam o tempo no coração da imagem e a imagem no coração do tempo. Como todos leram Freud, com atenção, eles compreenderam que uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo*. Mas um desejo, como todo desejo, é *confuso na memória*. Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam². Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória. Mesmo que façam na forma de um sintoma, como acontece com frequência, isso não impede que, no fundo, as imagens sejam políticas e por essa mesma razão que, voluntariamente ou não, elas *tomem posição* entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um desejo e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma fantasia, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não saber...

2 N.T.: Soulever é aqui traduzido como levantar, para manter-se o mais próximo do sentido original de tomar uma posição política. O que se coloca na idéia de *soulèvement*, ou seja, *levantes*.

*

Sabe-se que no mesmo ano em que George Bataille começou a trabalhar para construir este formidável atlas de antropologia visual que se tornou a revista *Documents*, (Warburg trabalhava ao mesmo tempo em sua coleção *Mnemosine*, Bloch em sua revista *Les Annales* e Walter Benjamin em seu *Livro de Passagens*) ele publicou sob pseudônimo, de tão escabrosa que era a obra, seu romance *História do Olho* (BATAILLE, 1970). Bataille estabeleceu uma exigência da qual nunca desistiu até seu último livro, *As Lágrimas de Eros* (BATAILLE, 1961): 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. Como se o olho devesse ser ao mesmo tempo voraz e devorado. Como se desejo e luto bailassem ao som de uma orquestra. Como se a visão permanecesse inconsolável diante da imagem que finalmente se abre e nos leva a perda de muitas das nossas certezas filosóficas e nossa tranquilidade moral (DIDI-HUBERMAN, 2007).

Bataille tentou levar a sério um grande preceito hegeliano, o de “manter-se à altura da morte”, mesmo no domínio das imagens e no exercício do olhar. Por este motivo que seus primeiros pensamentos sobre a história insuportável dos campos nazistas – reflexões contemporâneas de *A Espécie Humana*, de Robert Antelme, e de *Sim, isto é um homem*, de Primo Levi – tomavam a noção de “semelhante” humano como ponto de ancoragem antropológica (BATAILLE, 1988, p. 262-267). Se houve uma *posição* de Bataille contra as imagens do pior, esta foi sem dúvida um *limite* assumido no coração do movimento de *transgressão* que nunca deixou de anima-lo. Como Michel Foucault mostrou em seu texto de homenagem a Georges Bataille em 1963, “contestar é ir até o coração vazio, onde o ser atinge seu limite e onde o limite define o ser” (FOUCAULT, 1994, p. 238). Na imagem do globo ocular revirado de orgasmo ou de agonia, muito presente na fantasmática batalliana, eis que o olhar toca a sua própria morte por dentro.

O destino do olhar encarna-se assim no sintoma do olho revirado, que nos mostra que essa dialética se assemelhava a algo como um *circulus vitiosus*. Ela exige por consequência ser invertida, “destacada” ou mesmo “exposta”, para que o poder de sua intuição fundamental, com seu limite, possa ser experimentado. Os olhos, em Bataille, são fascinados ou repugnados, orgásticos ou agonizantes: em todos os casos eles sofrem para encontrar sua liberdade. Como reverter essa dialética? Em outras palavras: como encontrar ou recuperar a liberdade dos olhos? Resposta: inventando uma *posição* na qual o *limite* e a *transgressão* possam manter um novo relacionamento, de modo que o olho escape, se emancipe, se exponha. Das muitas lições que aprendi com a simples mas tão difícil tentativa de analisar as quatro imagens feitas por membros do *Sonderkommando*³, dos prisioneiros de Auschwitz-Birkenau, em agosto de 1944, uma

3 NT: Sonderkommando é o nome dado a um grupo de pessoas escolhidas pelos nazistas para executarem funções nos campos de concentração. Eram recrutados para fazerem a limpeza das câmaras de gás, enterrar corpos de prisioneiros mortos. Essas pessoas eram mantidas isoladas dos demais prisioneiros para que não revelassem o extermínio, por esse motivo desfrutavam de alguns

delas, e não a menor de todas, foi que arrancar alguma coisa (mesmo apenas quatro fragmentos), para o “inimaginável” da Shoah⁴, é compreender que o mesmo gesto de resistência de *fazer uma imagem* era também o de revoltar-se *diante da história* (DIDI-HUBERMAN, 2003).

Olhos livres da história. Mas como foi possível? Os membros do *Sonderkommando*, escravos encarregados do extermínio de seu próprio povo, eles próprios condenados à morte, haviam inscrito em seu projeto de insurreição a tentativa aparentemente irrisória de fazer algumas fotografias. Exatamente por ser um projeto insurrecional desesperado que era necessário, por testemunho visual ou escrito, transgredir o próprio limite de sua condição de impossibilidade. Era necessário, em resumo, desenhar fotograficamente uma liberdade – de olhar, de testemunho – de uma total ausência de uma perspectiva viável. Abandonar tantos a morte para transmitir aos eventuais sobreviventes alguns fragmentos de imagens que testemunham, de forma parcial mas irrefutável, uma situação tão difícil de se imaginar no mundo exterior. Foi, portanto, a partir da mais radical servidão que os membros do *Sonderkommando* de Birkenau alcançaram um gesto livre, a partir de uma coisa minúscula – uma folha de contato de seis centímetros, escondida em um tubo de pasta de dente a ser levada do campo – que, ainda hoje, diante de nossos olhos, serve como testemunho histórico, local, mas crucial, da destruição dos judeus da Europa em agosto de 1944.

A história tem seus olhos como o ciclone faz seu olho. As quatro imagens do *Sonderkommando* foram produzidas “no próprio olho da história” (Idem, p. 45-56.). Nós também podemos dizer que elas foram feitas não apenas para serem *vistas* pelos nossos olhos, mas elas *enxergam* como olhos que eles são. Neste momento elas são os próprios olhos da história. Todos sabem o que é o olho de um ciclone: uma zona de calma relativa que se forma no centro de uma “circulação ciclônica”, isto é, uma agitação de ar tão violenta que o mundo fica de cabeça para baixo, com todas as coisas varridas pelo furacão. Os meteorologistas insistem que, mesmo que o clima seja ameno e os ventos se acalmem no olho do ciclone, o local ainda é muito perigoso, porque a área imediatamente vizinha ao olho, chamada *parede do olho*, pode chegar a qualquer momento com uma violência ainda mais terrível, em que as forças dos ventos se chocam umas contra as outras produzindo especialmente no mar, enormes cristas de ondas, caóticas e muito destrutivas.

Que o “olho da história”, no caso específico dessas fotografias, tenha sido a *câmara obscura* mais improvável que fosse, a câmara de gás do crematório V de Birkenau mal esvaziado de seus cadáveres – que, na imagem, se vê queimar os fossos ao ar livre construídos pelos nazistas – foi algo difícil de admitir. Mas o terrível paradoxo estava ali: que aquela câmara de gás tenha se constituído, naquele exato momento, o único lugar em que o membro do *Sonderkommando* podia se esconder dos guardas da SS e que, a partir da penumbra e de uma espécie de calma provisória deste *olho do ciclone*, ele foi capaz de tirar seu aparelho fotográfico do balde onde o escondeu, de trazê-lo ao rosto e,

privilégios no campo de concentração. Até que eram também enviados para a morte e substituídos.

4 Shoah é uma palavra bíblica que significa calamidade e tornou-se o termo hebraico para designar o Holocausto a partir de 1940.

assim, produzir uma imagem corretamente enquadrada (e não desfocada e desorientada, como visto nas fotos em que não dispôs de tal refúgio). A *parede do olho* o protegeu por alguns segundos, antes de desencadear sua violência mortal no novo “comboio” de judeus que já estavam a caminho da morte.

*

É dessa maneira que – mesmo que sumariamente apresentado – o modelo de uma *História do Olho*, animado com hipóteses para esboçar uma antropologia histórica do olhar e da imaginação, se prolonga em um projeto intitulado *O Olho da História*, cuja própria heurística supõe que se achesse uma certa variedade ou multiplicidade de casos⁵. *Olhos da história*, portanto lá, onde ver possa aprofundar e criticar o saber histórico; lá, onde se questionar sobre o *tempo* permitiria tanto historicizar quanto criticar imagens. Olhares que surgem aqui, ali ou em outro lugar, mas certamente não em todo lugar. Explorações transversais, montagens hipotéticas, encontros inesperados com objetos não padronizados. Abordagens plurais e imanes, reaprendendo a cada vez de cada objeto, de cada caso o método a ser seguido para fazer justiça a complexidade das imagens, olhares e tempos.

Sem dúvida, os olhos da história *não veem tudo*. Isso ocorre porque o arquivo visual de tempos passados – e até mesmo os atuais – se revela de uma extraordinária fragilidade e fugacidade. Fabricam-se muitas imagens, e até imagens demais, mas destroem-se muitas também! Assim como qualquer documento de arquivo é limitado à sua circunstância, seu valor de enunciação, sua sorte de ter sido ou não integralmente preservado, uma imagem é nada além que o resto de um mundo, embora ela também saiba como fazer seu próprio mundo. Isso incita a modéstia, diante dela, bem como diante do mundo.

Mas os olhos da história *testemunham, apesar de tudo*. Testemunham o que? Primeiramente, um certo estado de *lugares*. Por exemplo, o pátio de Salpêtrière, que é vagamente visível no fundo de uma imagem de histeria. O que nos informa sobre o fato de que a crise da mulher começou, e sua cama foi puxada para o ar livre, em melhores condições de luminosidade para a foto... o que também revela algo muito ruim sobre a ética de segredo médico ou do mais simples pudor. É também uma forma de testemunhar um certo estado do *tempo*, como de uma certa condição do *médium*, ou seja, tudo o que se mistura com o *corpo* da mulher, como seus gestos e, portanto, a *relação* que os médicos queriam estabelecer com ela, uma relação de *conflito* quando as regras do jogo social se tornavam alienantes e até intoleráveis.

Os olhos da história, portanto, revelam *alguma coisa* do espaço e do tempo em

5 Ver as obras do autor: *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009-2016 (I. *Quand les images prennent position*, 2009. II. *Remontages du temps subi*, 2010. III. *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 2011. IV. *Peuples exposés, peuples figurants*, 2012. V. *Passés cités par JLG*, 2015. VI. *Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016).

que foram vistos por eles. Isso implica re-espacializar e re-temporalizar nossa própria maneira de ver. Naturalmente que muitas coisas nos escapam diante das imagens: frequentemente pode-se apenas fazer suposições sobre o fora de campo, por exemplo, ou sobre a questão de saber se tal movimento, imobilizado por um desenho ou uma fotografia, está começando ou terminando (questões que surgem, embora de forma diferente, no cinema). Mas é suficiente de tomar seu tempo para ver emergir de uma imagem, por mais enigmática que seja, algo como uma *morfologia*. Muitas vezes tenho a sensação de estar diante da imagem, como diante de uma flor desconhecida, em um estágio, também desconhecido, de sua metamorfose. Como Walter Benjamin (BENJAMIM, 1985, p. 43-45) escreveu a partir de uma grande intuição goetheana, o mundo visual fatalmente empírico, faz eclodir aqui *fenômenos originários* de algum lugar – um “algum lugar” anacrônico ou heterocrônico – entre a temporalidade de uma “pré história e de uma “pós-história”.

Acontece que as imagens são férteis: fertilizadas pelos olhos da história, porque só a nossa visão e o nosso pensamento são carregados dessa potencialidade. Então nós nos deparamos com as imagens como diante de “fenômenos originais” que retornarão para nós, algo que pacientemente se pode compreender a partir do que Benjamin chamou de “ritmo” – especificando que ele pensava nessa palavra como uma autêntica configuração “dialética” (Idem, p. 43). O que entender aqui, senão que, a cada vez, encontráramos um ponto de vista desdobrado em cada dimensão de cada evento visual? Um ponto de vista que seria sensível às *descontinuidades* de imagens (suas aparições repentinas, seu caráter de mônada) e suas redes de *contextualidades* temporais ou espaciais (seus eternos retornos ou sobrevivências, seu caráter de migrações ou montagens). Os olhos da história, decididamente, não podem ser reduzidos a simples órgãos perceptivos. Eles pensam, eles olham com palavras e frases, eles percebem e comparam, eles se emocionam e se elaboram, enfim, eles formam - em conjunto com a “ordem do discurso” de que falava Foucault - um autêntico meio de saber sobre o homem e sua história.

Enfim, as imagens *participam de um gesto*. Dizer isso é reconhecer seu conteúdo antropológico fundamental, aquilo que Aby Warburg questionou obstinadamente por meio de sua noção de “fórmulas páticas” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 115-270). Quando René Char, por sua vez, escreveu que “os olhos são capazes de gritar” (CHAR, 1983, p. 200), pode-se abrir esta frase em direção à ideia de que os olhos também seriam capazes de resistir, de se levantar, de fazer bifurcar a injustiça intolerável do mundo, mesmo que apenas pela imaginação. Sobre tudo se lembrarmos do contexto histórico em que essa frase, nas *Folhas do Hypnos*, foi escrita, ou seja, o maquis⁶ da Resistência Francesa durante a ocupação nazista. É certo que a imagem fotográfica tirada do inferno pelo membro do *Sonderkommando* não o ajudou em nada em termos de resistência armada contra o poder arrasador da SS. Hoje se sabe que seus camaradas o chamavam de Alex. Sua identidade exata era dúvida há muito tempo, mas é muito

⁶ N.T.: Maquis designa ao mesmo tempo os grupos da resistência francesa que durante a segunda guerra, se escondiam em zonas de montanha e bosques para atacar de surpresa os nazistas, como também designa os lugares onde se escondiam.

provável que fosse um judeu grego, militar, da resistência chamado Alberto Errera.

Esta imagem não o preservou da morte. Ele sabia desde o começo. Ele, no entanto, assumiu o risco de fazê-la. Impossível a partir daí afirmar que ela foi totalmente “inútil”, ou que acabou sendo um simples documento visual representando os fossos de incineração criados nesta zona do campo, no verão de 1944. Esta imagem – ou melhor, essa série de quatro imagens inseparáveis – carrega nela, sobre ela, as condições de seu próprio gesto. Basta, para vê-la, olhar além de seu “conteúdo” unicamente representativo. O enquadramento, o desfoque, o contraste, a sequência, a orientação e, em geral, todas as características intrínsecas de uma imagem nos ensinam que fazer uma imagem é, fundamentalmente, *fazer um gesto que transforma o tempo*. Isso pode não ser “agir” no sentido da ação política ou do ativismo. Mas é agir da mesma maneira na e sobre a história, de maneira mais modesta ou mais brilhante.

Se me permito, nestas palavras introdutórias, voltar a uma análise de vinte anos atrás, é porque as fotografias do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau constituem, sem dúvida, um exemplo extremo de testemunho visual e seu impacto político. É também porque foi, para mim, o momento crucial de me perguntar mais explicitamente sobre a posição que os olhos de um sujeito ético (mesmo nas profundezas do seu infortúnio), como das imagens nelas mesmas (mesmo no mais improvável de sua viabilidade), são suscetíveis de assumir *diante da história*. Aby Warburg, neste questionamento, nos terá ajudado a compreender que as imagens quando analisadas em detalhe, em seguida comparadas e “remontadas” num atlas, permitem apreender a dialética da história. Elas seriam como os *videntes* de uma “tragédia” ou “psicomaquia”⁷ que sentem a história viver ao ritmo de uma grande luta entre o *monstra* da barbárie e o *astra* da emancipação.

A tragédia nem sempre é inevitável. Sergei Eisenstein, em seus filmes, expôs suntuosamente como o *abatimento* de um luto poderia se transformar em um *levante* revolucionário. Bertolt Brecht mostrou, em suas próprias montagens “fotoepigramáticas”, como era possível inventar imagens dialéticas capazes de produzir, a partir de *documentos* da barbárie moderna, grandes *poemas* subversivos e líricos. Agustí Centelles conseguiu, ao fotografar seus companheiros de infortúnio no campo de Bram, em 1939, transformar uma *humilhação* em um processo de *emancipação*. Samuel Fuller, filmando a abertura do campo de Falkenau em 1945, passou pela *abjeção* do campo de concentração para o caminho da *dignidade* dos mortos. Pier Paolo Pasolini foi capaz de levantar, entre os *párias* da sociedade moderna, uma *alegria* extraordinária abordada através da juventude e da antiguidade misturadas em seus gestos. Jean-Luc Godard concebeu sua *História(s) do cinema* como uma arte renovada do *cinema da história* (ou histórias). Harun Farocki foi capaz de remontar as *imagens da guerra* para desconstruir os meandros da *guerra de imagens* universal em que vivem nossas sociedades contemporâneas (DIDI-HUBERMAN, 2009-2016).

Haveria, é claro, inúmeros outros casos para recorrer: das imensas imagens (como a *Guernica*, de Picasso) até as mais ínfimas delas (como traços desenhados às pressas

7 N.T.: Psicomaquia do latim Psychomachia significa batalha da alma.

nos muros durante o levante do gueto de Varsóvia). Muitas dessas imagens, no Ocidente pelo menos, tiveram “voltado os olhos” para esse momento crucial na iconografia política que foram os *Desastres*, os *Disparates* e os *Caprichos*, de Francisco Goya. Desde aquele momento, que foi ao mesmo tempo Iluminismo (da razão) e Claro-Obscuro (da imagem e da imaginação), os olhos da história tornaram-se mais frequentemente desvendados e politicamente decididos para que o *tornar sensível* ande de mãos dadas com o *criticar*. Para que o ver ande de mãos dadas com o *denunciar* a injustiça. Para que o desejo de emancipação se torne sensível ou imaginado. *Olhos livres da história*: livres de ver a história da maneira como ela nos forma; livres de gritar, e diante dela, criticar; livres de ver dentro desta mesma história as chances de imaginar ou *prever nossa liberdade*.

(2017)

Referências

- BATAILLE, Georges. *Histoire de l'œil - Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard. 1970.
- _____. *Les Larmes d'Éros - Œuvres complètes*, X. Paris: Gallimard. 1987.
- _____. *Réflexions sur le bourreau et la victime - Œuvres complètes*, XI. Paris: Gallimard. 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemande*. Paris: Flammarion. 1985.
- BLOCH, Marc. *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*. Paris: Gallimard. 1983.
- CARLO, Ginzburg. *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris: Gallimard. 2001.
- CHAR, René. *Feuillets d'Hypnos - Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. 1983.
- CHARTIER, Roger. *Le monde comme représentation*. Annales E.S.C., XLIV, 1989.
- DAMISCH, Hupert. *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion. 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique*. In: *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. (org.) J. Baschet et J.-C. Schmitt. Paris: Le Léopard d'Or. 1996.
- _____. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula. 1982.
- _____. *L'observation de Céline (1876-1880): esthétique et expérimentation chez Charcot*. In: *Revue internationale de Psychopathologie*. n° 4. 1991.
- _____. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion. 1990.
- _____. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1990.
- _____. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula. 1995.
- _____. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de

Minuit. 2000.

_____. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2002.

_____. *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard. 2007.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2003.

_____. *L'Œil de l'histoire*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2009-2016.

ERWIN, Panofsky. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris: Minuit. 1975.

FOCAULT, Michel Foucault. *Préface à la transgression*. In: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard. 1994.

FRIED, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard. 1990.

HARTOG, François. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005 (rééd. Paris, Gallimard, 2007).

JAY, Martin. *L'Imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort et de l'Institut de Recherches Sociales (1923-1950)*. Paris: Payot. 1977.

LOWY, Michael & SAYRE, Robert. *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*. Paris: Éditions du Sandre. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions. 2008.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne (1927-1929)*. Berlin: Akademie Verlag. 2000.

Sobre o autor

Georges Didi-Huberman é historiador de arte e filósofo, lecciona na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Herdeiro intelectual de Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Bataille, tem consagrado a sua reflexão a uma leitura crítica da tradição da história da arte e do pensamento das imagens. Abrangendo tanto as artes visuais e a história da arte, como a psicanálise e as ciências humanas, Didi-Huberman publicou mais de 40 títulos, traduzidos em várias línguas. a sua obra recobre uma multiplicidade assombrosa de temas e artistas, da histeria ao Holocausto, de Fra Angelico a Pasolini, entre outros. georges.didi-huberman@ehess.fr

Sobre o tradutor

Eduardo Duarte é doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Professor Associado do Dept. de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Pós-doutor pela École des Hautes Études en Science Sociale. Áreas de atuação: Antropologia, com ênfase em Epistemologia. Comunicação e Experiências Estéticas. Atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura visual e imaginário. edwardte@gmail.com