

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas**

**DIANTE DA FOTOGRAFIA**  
Ética e estética do contato no pensamento de  
Georges Didi-Huberman

Guilherme Rodrigues Ferraz Silva

RIO DE JANEIRO  
2014

Guilherme Rodrigues Ferraz Silva

**DIANTE DA FOTOGRAFIA**  
Ética e estética do contato no pensamento de  
Georges Didi-Huberman

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Professor Dr. Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro  
2014

F381 Silva, Guilherme Rodrigues Ferraz

Diante da fotografia: ética e estética do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman/Guilherme Rodrigues Ferraz Silva. il.: 2014.

115 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lissovsky.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2014.

1. História da arte. 2. Fotografia. 3. Imagem. I. Didi-Huberman, Georges. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 709

Guilherme Rodrigues Ferraz Silva

**DIANTE DA FOTOGRAFIA:**  
Ética e estética do contato no pensamento de  
Georges Didi-Huberman

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Maurício Lissovsky PPGCOM ECO/UFRJ

---

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos, PPGAV EBA/UFRJ

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Victa de Carvalho Pereira da Silva PPGCOM ECO/UFRJ

Rio de janeiro, 25 de fevereiro de 2014.

*Para Julia*

## AGRADECIMENTOS

A Maurício Lissovsky, pela atenção com a qual recebeu e orientou meu projeto.

A Tadeu Capistrano e Victa de Carvalho, pelas generosas contribuições no exame de qualificação e por aceitarem o convite para integrar a banca examinadora desta dissertação

Aos professores que enriqueceram o processo do mestrado: Anita Leandro, Denílson Lopes, Ivana Bentes e Maria Cristina Franco Ferraz.

À Prof.<sup>a</sup> Barbara Le Maître, da Universidade de Paris III, cujas aulas durante um intercâmbio na graduação instigaram o desejo de melhor conhecer o autor que é objeto desta pesquisa.

Aos colegas com que compartilhei o percurso do mestrado: Laila Melchior, André Duchide, Flor Brazil, Hermano Callou; E àqueles do Grupo de Estudos Imagem-Tempo, cujas discussões alimentaram minhas reflexões ao longo da pesquisa: Patricia Machado, Teresa Bastos, Raquel Nunes, Leandro Pimentel, Denise Trindade, Julio Bandeira, entre outros.

A todos os amigos que me acompanharam nestes últimos dois anos: Patricia Matos, por partilhar as angústias da vida de mestrando; Tadeu Ribeiro pela paciência e atenção irrestritas; Lidiane Queiroz, parceira de mil aventuras; Ana Araki e Luiza Magalhães que, de uma forma ou de outra, estimularam as inquietações que acabaram por resultar nesta pesquisa.

À minha família, pelo apoio sem o qual não teria chegado aqui.

À CAPES, pela bolsa concedida.

## RESUMO

FERRAZ, Guilherme. Diante da Fotografia: Ética e estética do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman, 2014. 115f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação investiga o pensamento do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman acerca da imagem fotográfica. Apoiando-se em textos em que uma crítica filosófica das noções de história e representação é empreendida pelo autor à luz de uma arqueologia da imagem na era de sua reprodutibilidade técnica, este trabalho pretende averiguar a hipótese de que a fotografia assume a posição de um verdadeiro instrumento de pensamento em sua prática intelectual. Para tal, procura-se explorar o olhar lançado por Didi-Huberman sobre a complexidade dos processos de produção de semelhança por contato, ou seja, processos de caráter indiciário como aquele do qual resulta a imagem fotográfica. Tal estratégia objetiva tornar possível compreender o modo pelo qual as singularidades destes processos oferecem ao autor o terreno para a construção de um paradigma estético capaz de propor a recuperação de uma reflexão ética acerca do valor de uso das imagens. Através de uma pesquisa bibliográfica, propõe-se, então, compreender a construção do que será chamado de um “paradigma do contato” na obra de Didi-Huberman e, assim, da forma como ele é operado pelo autor em suas atividades de conhecimento. Com isso, acredita-se, será possível avaliar como o pensamento do autor pode contribuir para apresentar um olhar renovado acerca de algumas questões historicamente estabelecidas sobre a questão do fotográfico.

**Palavras-chave:** Fotografia, Georges Didi-Huberman, Contato.

## **ABSTRACT**

This dissertation investigates philosopher and art historian George Didi-Huberman's thinking on the photographic image. Supported by texts upon which a philosophic criticism on the notions of history and representation is undertaken by the author in the light of an archeology of the image in the age of mechanical reproduction, this study intends to inquire the hypothesis that photography takes on the status of a true instrument of thought in his intellectual endeavors. For such a task, this study explores Didi-Huberman's look at the processes of resemblance production through contact, that is, processes of an index nature such as photography, taking into consideration the manner in which they offer the grounds for the construction of an aesthetic paradigm, capable of suggesting a recovery of an ethical meditation on the image's use value. A bibliographic research is, then, performed in order to understand the construction of a "contact paradigm" in Didi-Huberman's work, as well as the way the author puts it in motion in his investigations. Therewith, it will be possible to evaluate how the author's thinking may contribute to present a fresh view on a few historically established debates on the photographic question.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
	<b>Resumo dos Capítulos</b> .....	15
<b>1</b>	<b>FOTO HISTÉRICA: CONTATO E SINTOMA</b> .....	18
1.1	<i>Aura hysterica</i> .....	19
1.2	<b>Paradigma clínico</b> .....	25
1.2.1	<u>Arqueologia da impressão</u> .....	26
1.2.2	<u>Saber absoluto</u> .....	28
1.2.1	<u>Antropologia da impressão</u> .....	30
1.3	<b>Paradigma crítico</b> .....	33
1.3.1	<u>Imagens paradigmáticas</u> .....	34
1.3.2	<u>A via do sintoma</u> .....	35
1.3.3	<u>Campo operatório da impressão</u> .....	37
1.3.3.1	Sintoma-tempo.....	38
1.3.3.2	Semelhança-sintoma.....	42
1.4	<b>Ética e estética do contato</b> .....	45
<b>2.</b>	<b>FOTO FANTASMA: CONTATO E MEMÓRIA</b> .....	49
2.1	<b>Histórias de fantasmas</b> .....	51
2.1.1	<u>Plasticidade do devir</u> .....	52
2.1.2	<u>Patologia do tempo</u> .....	55
2.2	<b>Aparições</b> .....	57
2.2.1	<u>Marcel Duchamp e o paradigma do contato</u> .....	58
2.2.2	<u>Formas intangíveis</u> .....	60
2.2.2.1	Potência do <i>pathos</i> .....	62
2.2.2.2	Princípios dialéticos de desconstrução .....	64
2.2.3	<u>Máquina de memória impessoal</u> .....	68
2.3	<b>Carne da memória</b> .....	73

<b>3</b>	<b>FOTO MONSTRO: CONTATO E EXPERIÊNCIA</b> .....	78
<b>3.1</b>	<b>Imagem e experiência</b> .....	78
<u>3.1.1</u>	<u>Imagem e empatia</u> .....	80
<u>3.1.2</u>	<u>Experiência e imaginação</u> .....	83
<b>3.2</b>	<b>Imagem e conhecimento</b> .....	85
<u>3.2.1</u>	<u>Heurística da impressão</u> .....	87
<u>3.2.2</u>	<u>Montagem</u> .....	89
<u>3.2.2.1</u>	<u>Fotografia e montagem</u> .....	93
<u>3.2.2.2</u>	<u>Ética da montagem</u> .....	97
<b>3.3</b>	<b>Poética do saber</b> .....	100
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	109
	<b>REFERÊNCIAL BIBLIOGRÁFICO</b> .....	114

## INTRODUÇÃO

Publicado pela primeira vez em 1935, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* reverbera ainda hoje, quase oitenta anos depois. Embora relegado ao esquecimento durante algumas décadas, o texto de Walter Benjamin seria redescoberto ao longo das décadas de 1980 e 1990, em plena era digital, graças ao olhar fértil que apresentava sobre “o papel das mídias nas mudanças das formas de arte, de comunicação e experiência” (SCHÖTTKER, 2012, p.94). Ainda me recordo do impacto causado por sua leitura, em meu primeiro período no curso de comunicação social, já no fim da primeira década do novo milênio. De algum modo, entretanto, parecia-me injusta a forma como, no texto, a influência da fotografia e de outras técnicas de reprodutibilidade sobre a percepção moderna aparecia associada à ideia de um empobrecimento da experiência histórica e de uma crítica aos meios de massa que ecoava o algo obsoleto discurso adorniano sobre a “indústria cultural” (ADORNO, 2009) – contexto que seria sintetizado na famosa, porém enigmática, hipótese da decadência da aura na era das imagens reprodutíveis.

Apesar da “ambiguidade irritante” do conceito e da “postura ambivalente” do autor em relação ao seu declínio, como aponta Miriam Hansen (2012, p.212), o suposto atestado de óbito da aura acabaria por contribuir para a construção de um valor ontológico da imagem fotográfica a ser definitivamente internalizado pelo pensamento teórico. A trajetória de sua decadência corresponderia, assim, a um declínio da fotografia do status de “espelho do real”, conquistado em seus primórdios, até aquele de avatar de um princípio de “simulação” que orientaria as mídias de massa na direção da produção de uma realidade inventada ou de uma “hiper-realidade”, tal como afirmaria Jean Baudrillard em uma interpretação do texto de Benjamin (SCHÖTTKER, 2012, p.95). Se, de algum modo, *A obra de arte* sugeria uma espécie de crítica utópica, como afirma Hansen (2012, p.208), “deslocando a ênfase de uma definição do que é o cinema [ou mesmo no que consistiriam as técnicas de reprodutibilidade, em um sentido geral] para suas oportunidades perdidas e suas promessas não realizadas”, o texto tornava claro, entretanto, a maneira pela qual as imagens se modificariam a partir do momento em que passavam a ser orientadas em função de sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 2011, p.180), tornando obsoleta e sem

sentido uma discussão sobre as noções de origem e originalidade no campo da arte e da mídia.

Só restaria, então, ao mundo contemporâneo lidar com esta transformação ou bem pela reivindicação positiva da perda da origem a partir de um ponto-de-vista pós-moderno ou, ao contrário, chorando esta perda, através do que seria considerado um ponto-de-vista “antimoderno” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.15). Quer se entregasse ao luto do valor de culto ou celebrasse o triunfo definitivo do valor de exposição, parecia impossível para o homem contemporâneo não reconhecer que as técnicas de reprodutibilidade teriam alterado em profundidade o entendimento da própria ideia de arte. Não por acaso, uma obra tão definitiva para a arte do século XX – e, se poderia sugerir, de impacto tão profundo quanto o texto de Benjamin – como foi a de Marcel Duchamp viria a ser interpretada a partir de um paradigma fotográfico, seus *readymades* ou rejeitados como “*n’importe quoi*” (Idem) ou recebidos como a nova realidade da prática artística, representantes do valor de exposição em seu estado mais puro.

No entanto, o pensamento teórico não renunciaria às tentativas de reaver um valor de verdade para a fotografia. Se a *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin (1983), a declarava uma “revelação do real”, *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, por sua vez, a entenderia nos termos de “uma emanção do *real passado*: uma magia, não uma arte” (BARTHES, 1980, p.138)<sup>1</sup>. Algo parecia óbvio e inescapável: diante de uma fotografia – fosse um retrato familiar ou o registro de um rosto anônimo na Alemanha do início do século XX –, algo na experiência do ver continuava a ser afetado. As considerações de Barthes pareciam restituir à imagem a capacidade de propor uma experiência tida como extinta na era da reprodutibilidade técnica.

A ideia de uma experiência da fotografia como magia parecia trazer consigo o retorno a uma temática relacionada ao fenômeno da aura, ainda que dentro da oposição semiológica entre o codificado e o não codificado (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.312). Ao luto do valor de culto seria substituída a insistência do *punctum* na imagem – refúgio renovado da aura – e sua afirmação inexorável: “isso foi”. Insistência paradoxalmente “amorosa e fúnebre” (BARTHES, 1980, p.17) que

---

<sup>1</sup> Todas as citações com original em língua estrangeira presentes neste trabalho foram traduzidas para o português pelo autor.

marcaria a relação entre a fotografia e seu referente, “colados um ao outro, membro a membro”, escreve Barthes, “como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou, ainda, semelhantes àqueles casais de peixes (...) que navegam juntos, como que unidos por um coito eterno” (Idem). Representação do próprio Tempo (Ibid., p.148), o *punctum* atravessaria, então, o olhar por uma intensidade aurática que faz com que a fotografia se apresente, simultaneamente, como o modo pelo qual a imagem do ser desaparecido “vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela” (Ibid., p.126) e como “signo imperioso” de nossa morte futura, de nosso devir-fóssil através da imagem.

O exemplo do *punctum* barthesiano deixa entrever o modo pelo qual, no decorrer de sua pequena história, a fotografia não cessara de se encontrar sob a ameaça dos retornos inesperados e acidentais, embora soberanos, de fenômenos de caráter aurático. Os discursos científicos que pretendiam lhe atribuir uma eficácia objetiva, fundamentando-se em sua natureza de índice, permaneceram assombrados pelo poder obscuro com o qual o contato entre o referente e o suporte material dotava a imagem. Não importa qual fosse o nome recebido (*punctum*, aura), restava, ainda, a sensação de que haveria algo na imagem capaz de “infectar nosso olhar”, (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.278), qualquer coisa capaz de devastar o olhar, mesmo que este aguentasse, resistisse e retornasse (Idem), algo que se poderia chamar de “*fascínio*: [um] encanto, no sentido de feitiço maligno, má sorte” (Idem). A aura viria nomear, então, o lugar paradoxal onde a magia encontraria a técnica, através de seus próprios meios formais. Deste feitiço, desta eficácia obscura, o saber precisaria se livrar e exorcizar, portanto, o fantasma da aura do corpo da fotografia.

Para o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, entretanto, o paradoxo da aura se apresenta como um sintoma cuja arqueologia seria capaz de revelar as implicações históricas, psíquicas e antropológicas que permeiam a relação entre homem e imagem. Deste modo, um olhar sobre a imagem em busca de seu caráter aurático vai oferecer ao autor menos a matéria-prima para a elaboração de uma ontologia da fotografia do que um elemento crítico capaz de propor a confluência entre os termos paradoxo e paradigma ou, ainda, capaz de permitir um entendimento das potências e riscos envolvidos nos usos que se faz da fotografia, seja em uma atividade artística, de culto ou de saber. A pesquisa da qual este trabalho resulta se orienta, então, na direção de uma investigação acerca do modo como Didi-Huberman compreende a imagem fotográfica e dela se apropria em sua prática intelectual,

partindo da hipótese de que a reflexão do autor pode ser capaz de propor uma forma de aproximação em relação a este poder ou magia fotográfica, que procurei expor brevemente através do tema da aura, como desenvolvido na obra de Walter Benjamin.

Procedendo do campo da história da arte, o pensamento de Didi-Huberman suscita a exigência de realizar uma reflexão sobre cada um dos termos que se conjugam para nomear a disciplina. Isto significa que seu pensamento acerca das imagens buscará promover tanto uma crítica epistemológica do saber histórico, quanto uma “crítica filosófica da noção de representação” (DIDI-HUBERMAN, 2002a, p.91). Neste projeto, a fotografia assumirá, como será verificado, um lugar central desde o primeiro texto do autor, *Invenção da histeria – Charcot e a Iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2003b), no qual propõem uma genealogia da noção moderna de histeria a partir de uma investigação acerca das relações entre as práticas de saber que a constituíram e o dispositivo de visibilidade fotográfico que participara desta operação.

Um estudo da obra de Didi-Huberman indica, assim, que mais do que um simples objeto de análise, a imagem fotográfica se apresenta como um verdadeiro instrumento de pensamento, no âmbito da produção intelectual do autor. Através dela, Didi-Huberman poderá desenvolver o paradigma de conhecimento capaz de operar uma crítica epistemológica no campo do saber sobre as imagens, tornando sua eficácia compreensível para além das fronteiras da disciplina. É caminhando no sentido de uma revisão crítica e histórica dos discursos formulados acerca da fotografia que o autor será capaz de encontrar, então, o paradigma ético e estético que guiará seu pensamento sobre as imagens. Neste percurso, irá se servir de um olhar voltado para as formas de produção de semelhança através do contato (DIDI-HUBERMAN, 2008b), ou seja, formas de reprodutibilidade técnica, cuja arqueologia será capaz de oferecer ao autor um acesso à complexidade do processo pelo qual as imagens tomam forma, antes de sua apropriação pelos sistemas de representação correntes. Tal movimento o proporcionará uma maneira de se aproximar do modo pelo qual “a própria fotografia, no seio da técnica – como diria Heidegger –, faz-se aí também pensamento.” (LISSOVSKY, 2008, p.14).

Este trabalho objetiva compreender a construção de tal paradigma e o modo como Didi-Huberman o opera em suas atividades de conhecimento. Para isto, realizei uma pesquisa bibliográfica partindo de alguns textos fundamentais, selecionados em meio a obra do autor. Nesta seleção, lancei mão dos seguintes critérios: no corpus

principal da pesquisa, foram incluídos os textos nos quais lida com a fotografia de forma mais concreta, seja como objeto de análise – *Invenção da histeria* (2003a), *Imagens apesar de tudo* (2003b) – seja como produtora da própria experiência de conhecimento – *Cascas* (2011); foram trabalhados, ainda, textos nos quais o autor assume a tarefa de realizar uma crítica teórica sobre as noções de história e representação no âmbito da construção de um saber sobre as imagens. Além disso, uma bibliografia complementar, composta de textos de outros autores, contribuiu para a composição do campo conceitual que sustenta esta pesquisa.

As referências teóricas agenciadas por Didi-Huberman se afastam do que o autor descreve como um tom neo-kantiano que, sugere, dominaria o campo da história da arte acadêmica. Ele convoca, em seu projeto, toda uma outra tradição filosófica, de pensadores como Walter Benjamin, Aby Warburg, Sigmund Freud, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze, substituindo valores como os de ideia e transcendência por uma filosofia da matéria e da imanência. Contra os paradigmas positivistas em história da arte, Didi-Huberman irá estabelecer um campo de saber apoiado, principalmente, nos conceitos de sintoma (Freud) e imagem dialética (Benjamin) – campo, este, cuja complexidade e exuberância conceitual se manifestaria, como será observado, nas singularidades do processo de produção de semelhança por contato explorado pelo autor. A partir dessa perspectiva, o próprio elemento material do contato na imagem torna-se capaz de promover uma crítica interna dos sistemas de representação que sobre ela se levantam. Com isso, será possível pensar a imagem não através de princípios canônicos e valores abstratos, mas a partir da materialidade da experiência por ela proposta que, como declara o autor, “modifica a própria matéria do pensar” e “faz surgir singularidades inesperadas, fecundas e capazes de transformar, de repente, toda nossa visão do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2002a, p.91).

Pretendo, portanto, esclarecer a forma como o que chamei de um “paradigma do contato” responde aos problemas filosóficos enfrentados por Didi-Huberman em seu projeto, funcionando como um “centro de vibração” (DELEUZE, 1992, p.35) para a multiplicidade de conceitos emprestados dos filósofos aos quais se remete. A análise das características deste paradigma permitirá, ainda, uma compreensão mais aprofundada do procedimento adotado pelo autor em sua atividade de produção de conhecimento através das imagens. Uma vez exposto o paradigma ético e estético mobilizado por Didi-Huberman, acredito que será possível avaliar como ele pode

contribuir para propor um olhar renovado sobre algumas questões historicamente estabelecidas acerca do tema do fotográfico, principalmente no que toca à compreensão de problemas cruciais, tais como aqueles referentes ao paradigma indiciário (BARTHES, 1980; GINZBURG, 1989; KRAUSS, 2010) e ao declínio da aura na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2011).

## **Resumo dos capítulos**

### Capítulo 1 – Foto histórica : contato e sintoma

Este capítulo introduz a ideia do paradigma do contato, formulado na obra Georges Didi-Huberman a partir de uma arqueologia da imagem na era de sua reprodutibilidade técnica. Tal paradigma assumirá, aí, a função de realizar uma crítica do valor de uso atribuído às imagens pelos saberes que delas se apropriam. A fim de melhor compreender esse paradigma, proponho examinar, inicialmente, duas situações nas quais a imagem fotográfica seria apropriada por disciplinas de saber, a partir de análises do autor encontradas nos textos *Invenção da histeria – Charcot e a Iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2003b) e *Imagens apesar de tudo* (2003a). Nelas, observa-se que a arqueologia de um paradigma clínico ao qual as imagens estariam submetidas revela, segundo o autor, o estabelecimento de um pensamento ontológico sobre a fotografia, com a consequente normatização de seu uso e empobrecimento de sua potência.

Em seguida, exponho a hipótese, sugerida por Didi-Huberman, sobre a formulação de um paradigma crítico a ser manejado pelos saberes que engajam as imagens em suas atividades de conhecimento. Tal paradigma, uma alternativa ao modelo anterior, englobaria uma crítica das noções de história e representação, trabalhando a partir de conceitos propostos tanto pelo materialismo histórico de Walter Benjamin – tais como as noções de aura e imagem dialética – quanto pelas especulações metapsicológicas de Sigmund Freud – principalmente no que toca a sua concepção da noção de sintoma. Exploro, ainda, a afinidade, revelada pelo autor, entre o elemento do contato produtor de semelhança nas imagens fotográficas e as noções de aura e sintoma, revelando, assim, o privilégio do qual goza a fotografia em seu projeto, propondo simultaneamente um paradigma teórico e um instrumento de conhecimento.



Acredito que este movimento permitirá, em primeiro lugar, entender os princípios fundamentais adotados por Didi-Huberman em sua prática intelectual no campo da história das imagens. Compreende-las a partir de seu caráter dialético ou “sintomal” vai permitir ao autor propor a desconstrução de qualquer pensamento ontológico e de qualquer binarismo estabelecido entre falso e verdadeiro na fotografia e, assim, se aproximar da eficácia que ela apresenta em cada contexto histórico singular. Pretendo, ainda, tornar inteligível o campo teórico ao redor do qual gira o projeto filosófico do autor, composto pelos autores citados acima, entre outros.

## Capítulo 2 – Foto fantasma : contato e memória

A proposta de uma crítica das noções de representação e história através do paradigma do contato torna necessária uma reflexão acerca da ideia de memória como objeto de conhecimento do saber histórico. Neste capítulo, procuro investigar as implicações trazidas por um paradigma do contato para o entendimento da relação entre fotografia e memória. Para isso, busco, primeiramente, entender a ideia de uma plasticidade da memória em obra nas imagens, explorada por autores como Aby Warburg, Friedrich Nietzsche e mesmo Sigmund Freud e, conseqüentemente, tornada operante no âmbito da história das imagens efetuada por Didi-Huberman (2002b). Em seguida, procuro expor o modo como o autor trabalha esta hipótese a partir de sua investigação acerca da obra de Marcel Duchamp, especialmente da forma como o artista lida com a técnica de impressão, ou seja, com os processos de obtenção de semelhança através do contato (DIDI-HUBERMAN, 2008b). Através dessa obra, o autor será capaz de assinalar o modo como uma estética do contato trabalha de forma concreta as singularidades da memória como material plástico.

Tal percurso oferecerá a oportunidade de compreender de que forma a fotografia, em seu caráter de impressão, pode advir à condição de uma “máquina de memória impessoal” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.275), propondo uma ferramenta de extrema importância para o entendimento tanto das relações propostas pelo paradigma do contato entre memória e imagem, quanto daquelas estabelecidas entre uma ética e uma estética do contato, ponto crucial para a estratégia filosófica e para a prática intelectual de Didi-Huberman.

### Capítulo 3 – Foto monstro : contato e experiência

Neste capítulo, pretendo examinar a maneira como a adoção de um paradigma do contato em uma atividade de conhecimento a partir das imagens pode se relacionar com o projeto de recuperação da experiência histórica, aventado pelo pensamento de Walter Benjamin. Na medida em que propõe uma reapropriação da noção de aura, desenvolvida por Benjamin no âmbito de sua reflexão acerca do impacto da reprodutibilidade técnica sobre a percepção moderna, o pensamento de Georges Didi-Huberman apontaria também para uma reavaliação do papel da fotografia no contexto de empobrecimento da experiência derivado de tal contexto.

Parto, para isso, de uma investigação acerca da noção de experiência a fim de, por um lado, compreender melhor de que modo é possível dizer que ela se torna inacessível e, por outro, entender sua relação com os campos do saber, da percepção e da estética. Procurarei demonstrar, a partir do pensamento de Aby Warburg, como a noção de experiência coloca em jogo a ideia de uma estética da empatia, através da qual a clássica separação entre sujeito e objeto se veria ameaçada. Buscarei expor, ainda, a forma pela qual as reflexões de Walter Benjamin sugerem que uma apropriação das imagens fotográficas pela imaginação histórica seria capaz de promover a recuperação da experiência, a partir de uma forma de conhecimento atravessada pelo olhar empático.

Em seguida, exploro o modo como as implicações epistemológicas trazidas pelo paradigma do contato tornam necessária a adoção de um princípio de montagem pelos saberes que lidam com as imagens através de um procedimento que será entendido como o mais apto a colocar em movimento a potência imaginativa que estas encerram. Com isso, pretendo, finalmente, tornar possível compreender a forma pela qual Didi-Huberman engaja a fotografia em uma produção intelectual que visa recuperar o valor ético das imagens a partir de uma reflexão estética.

## 1 FOTO HISTÉRICA: CONTATO E SINTOMA

De um lado, quatro fotografias “arrancadas” do inferno de Auschwitz por um prisioneiro judeu, diante de um risco extraordinário, no verão de 1944. De outro, uma violenta irrupção de sintomas prolifera nos corpos de pacientes histéricas em incontáveis registros que se enfileiram na extensa iconografia fotográfica do maior manicômio da Paris da *Belle Époque*. De um lado, vestígios de um gesto de resistência admirável relegados ao esquecimento, sob o interdito representado pelo “inimaginável da *Shoah*”. De outro, a perversão de um saber que insistia em submeter os corpos de suas pacientes a uma rotina espetacular de poses iconografáveis. Ainda hoje inquietantes, esses *corpus* fotográficos se tornaram paradigmáticos no pensamento de nossa relação paradoxal com as imagens. A esses atos de imagem, a essas atitudes de excesso, Georges Didi-Huberman dedicou dois importantes estudos: *Imagens apesar de tudo* (2003a) e *Invenção da histeria. Charcot e a Iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2003b).

Em ambos os casos, o autor identifica uma recusa em olhar as imagens, fenômeno que resultaria do estatuto ontológico ao qual estas são constrangidas, em cada um de seus contextos. De um lado, Didi-Huberman (1992) observa a atitude que descreve como “um exercício da crença”, que levaria a ver sempre alguma outra coisa além daquilo que se vê (Ibid., p.25): acreditar, por exemplo, no absoluto inimaginável de Auschwitz – um horror que desafia a imaginação e que, portanto, não poderia ser representado – significa contradizer “a experiência singular das quatro ‘imagens apesar de tudo’” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.98). De outro, aquilo que descreve como “um exercício da tautologia”, que consistiria em “recusar as latências do objeto, afirmando como que um triunfo da identidade manifesta” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.19). Entre os psiquiatras de Salpêtrière, haveria vigorado “um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível” (Idem, p.19-20), ou seja, diante do conceito de histeria que tomava corpo graças ao dispositivo de visibilidade ali instaurado com o auxílio da fotografia (DIDI-HUBERMAN, 2003b).

Oscilando em um duplo regime de verdade e obscuridade (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.48), a fotografia, entretanto, proporcionou inegável eficácia às disciplinas do saber que dela se apropriaram. É através de uma arqueologia da

imagem na era de sua reprodutibilidade técnica que Georges Didi-Huberman vai procurar se aproximar de uma certa potência paradoxal da fotografia, em sua relação com os saberes. Pretendo, neste capítulo, explorar a fecundidade de tal paradoxo para a obra do autor, procurando compreender de que modo o pensamento acerca da imagem fotográfica vai lhe permitir abrir o campo da história da arte e reivindicar uma nova relação entre o saber e as imagens.

### 1.1 *Aura Hysterica*

Em 1844, o inglês William Henry Fox Talbot, pioneiro no campo da fotografia, lançava uma das primeiras publicações dedicadas à técnica ainda incipiente, sob o título *O Lápis da Natureza*. Desde cedo, a qualidade mecânica com a qual a natureza inscrevia a si mesma no contato com a superfície fotossensível, sem a exigência de uma intervenção direta do homem, havia rendido à fotografia o *status* de espelho do real (DUBOIS, 2010). Tamanha objetividade a levaria a ser coroada como “a verdadeira retina do cientista” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.32) por Albert Londe, diretor do departamento fotográfico do Hospital de Salpêtrière na década de 1880 – momento, aliás, no qual a fotografia acabava de conquistar sua instantaneidade, reduzindo as horas de exposição necessárias em seus primórdios à marca do décimo de segundo (LISSOVKY, 2008, p.34). Qual técnica poderia demonstrar maior eficácia, àquela época, em dar conta da desmedida fonte de erros que o corpo histérico infligia ao saber psiquiátrico?

Ao longo de séculos, o termo “histeria” designara um verdadeiro mistério para a medicina. O excesso e a intensidade de sintomas apresentados, somados à impossibilidade de encontrar um suporte concreto para a doença no organismo provocavam uma grande inquietude para o saber médico. Seguindo os comandos do Dr. Jean-Martin Charcot, instaurou-se, então, nas dependências do manicômio parisiense, um dispositivo de visibilidade que combinava fotografia a técnicas de hipnose (DIDI-HUBERMAN, 2003b). Através da *Iconografia Fotográfica de Salpêtrière*, extensa coleção de registros das mais variadas contorções e poses singulares dos corpos em crise, o psiquiatra pôde tornar visível uma forma regular da patologia. Sob a égide do que ficou conhecido como paradigma indiciário (GINZBURG, 1989), regime através do qual a fotografia seria entendida como uma forma de acesso a um referente não apreensível em sua materialidade, Salpêtrière

responderia, então, a uma das maiores demandas da ciência que despontava no século XIX: atingir a “visibilidade total dos corpos, dos indivíduos e das coisas” (FOUCAULT, 2008, p.210).

À mesma época, no entanto, um psiquiatra próximo ao círculo da Escola de Salpêtrière realizava experimentos fotográficos não tão celebrados pelos seus pares no meio acadêmico. Certa vez, após fotografar o próprio filho tendo um faisão morto sobre o colo, o Dr. Hippolite Baraduc obteve uma espécie de véu na imagem revelada (Figura 1). O detalhe, entretanto, não foi compreendido como um defeito, mas como uma impressão da força vital gerada pelo estado de alma da criança. Desde então, o médico entusiasta da fotografia se tornara um obcecado em registrar tais fenômenos através de experimentos aos quais atribuía um caráter científico. O resultado foi *A alma humana, seus movimentos, suas luzes e a iconografia do invisível fluídico* (1896), verdadeira iconografia de afetos fotografados (DIDI-HUBERMAN, 2003b).

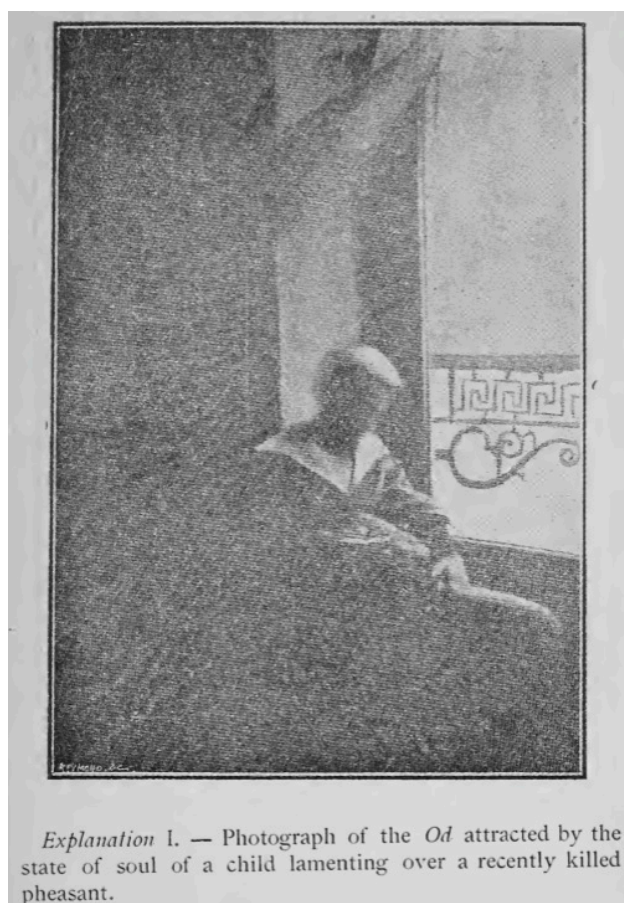


Figura 1: Aparição da “força vital” na fotografia de uma criança, foto por Dr. Baraduc, *L’Âme Humaine*, 1896.

O compromisso da fotografia oitocentista com uma “agenda do invisível” (LISSOVKY, 2008, p.23) pautaria as mais diversas práticas que nasceram naquele período: “os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e

Marey (...), os inventários dos tipos criminais (de Francis Galton a Bertillon), a fotografia etnográfica (...)", (Ibid., p.23-24) são apenas alguns exemplos. A figura do Dr. Baraduc assume, desta forma, um lugar exemplar no projeto conduzido por Didi-Huberman em *Invenção da Histeria* (2003b), texto no qual pretende deslindar a complexa trama de enunciados que forneceu o solo positivo para que a gênese da noção moderna de histeria se desse como uma invenção figurativa. Segundo o autor, os experimentos de Baraduc, como representantes dessa agenda, nos ofereceriam não o lado oposto do "mito epistêmico da total inscrição-descrição" proporcionado pela fotografia, mas "sua realização mais extrema" (Ibid., p.94).

A proposta genealógica de Didi-Huberman irá remontar ao momento em que os saberes foram capazes de constituir não somente um discurso objetivo sobre a histeria, mas também de instituir a imagem fotográfica como técnica de verdade. Aí, a análise de Didi-Huberman se aproxima daquela efetuada por Jonathan Crary (2012) em seu estudo sobre a emergência do observador moderno. Nele, Crary demonstra como o advento da fotografia acabou por perpetuar o paradigma da câmara escura na forma como foi entendido por filósofos modernos tais como Descartes e Locke, para os quais os códigos de seu espaço monocular e perspectiva geométrica colocariam a materialidade do corpo do observador fora do processo de observação (CRARY, 2012, p.46), proporcionando algo como um "olho ideal", um "instrumento do *cogito*". Embora esse modelo já estivesse em declínio em fins do século XIX, as possibilidades técnicas conquistadas pela fotografia, "ou seja, as velocidades do obturador e as aberturas da lente, que fizeram com que o tempo decorrido se tornasse invisível e registraram os objetos em foco" (Ibid., p.132), preservariam a ilusão de um sujeito livre, incorpóreo, da câmara escura e de uma produção de verossimilhança a partir de códigos naturalistas (Ibid.).

Enquanto Crary pensou o papel dos aparatos ópticos na delimitação dos aspectos de verossimilhança fotográfica, Didi-Huberman buscou entender de que maneira a fotografia – em sua condição de traço ou vestígio ou, ainda, na qualidade de uma forma obtida a partir do contato luminoso entre um corpo e um suporte – teria sido historicamente circunscrita pelo paradigma indiciário. Observa-se em sua análise a formulação do que acredito poder chamar de um "dispositivo do contato", através da qual o autor assinala a maneira como os mesmos enunciados que atribuem um valor de verdade à fotografia, graças à contiguidade física que, em dado momento, manteve com seu referente, sustentariam, por um lado, práticas do campo do saber

que a tomam como representação objetiva do real e, por outro, aquelas que a utilizam como ferramenta para a manifestação do oculto, práticas ligadas ao campo do misticismo ou da paranormalidade<sup>2</sup>.

Tal dispositivo produziria o que Didi-Huberman descreveu como um “paradoxo da evidência espetacular” ou um “paradoxo da semelhança fotográfica” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.59). Com efeito, à fotografia é sempre creditado um valor de verdade: não a de um significado, mas a evidência da existência de seu referente, como afirmam os defensores de um paradigma indiciário. “E desta forma, [a foto] sempre nos fornece algum sentido”. Porém, “é essa sua exatidão?”, pergunta o autor (Ibid., p.61). Àquela época, “o que todos em fotografia chamavam evidência, Baudelaire já chamava crença” (Ibid., p. 60).

Em *Invenção da Histeria*, Didi-Huberman define a fotografia como uma prática de facticidade. “Facticidade é a dupla qualidade daquilo que é *de fato* (irrefutável, mesmo que contingente) e daquilo que é artificial” (Idem). Para o autor, “um retrato fotográfico (...) nunca apresentou o ‘modelo’ ‘como tal’. Sempre representou e *complicou* o modelo, já o esculpiu em outra coisa, talvez um ideal, talvez um enigma, talvez ambos” (Ibid., p.65). O paradoxo da fotografia é, portanto, o paradoxo de uma semelhança que excede a própria evidência e, deste modo, configuraria um risco para qualquer saber que pretendesse utilizá-la como método de observação.

Deparamo-nos, então, com um novo paradoxo: o de um saber para o qual surge a necessidade de continuamente modular, aperfeiçoar e regular as condições de visibilidade da semelhança. Para os psiquiatras de Salpêtrière, assim como para os diversos outros campos do saber que adotaram a fotografia em fins do século XIX, foram preocupações constantes a normatização da pose, a uniformidade dos procedimentos e os *scripts* a serem seguidos para a otimização do desempenho da técnica, a fim de que sinais legíveis pudessem ser identificados na imagem, com uma margem mínima de erros (Ibid.).

A fotografia que emerge neste fim de século pode ser percebida, portanto, como um efeito-instrumento do dispositivo do contato descrito acima. A fim de escapar dos riscos de uma semelhança paradoxal, a imagem fotográfica,

---

<sup>2</sup> A noção de dispositivo utilizada aqui segue as características daquela apresentada pela analítica do biopoder segundo Michel Foucault (2010): trama de saberes e poderes, que ao mesmo em que engendra uma série de enunciados e práticas, sustenta os próprios discursos que os contrapõem.

institucionalizada como tecnologia produtora de verdade, é coagida a obedecer os protocolos de eficácia da boa imagem ou da imagem saudável. Em paralelo, experiências como as do Dr. Baraduc fornecem o campo de estudos das patologias desta técnica de reprodutibilidade, seu excessos e seus déficits. Partilham, dessa forma, apesar de desacreditadas, do mesmo compromisso que os experimentos científicos “sérios” na definição dos contornos que a fotografia viria a assumir. Afinal, a “teratologia científica é efetiva no próprio domínio da ciência”, afirma Didi-Huberman. (Ibid., p.99).

“E assim,” sugere, “a ‘face da loucura’ se tornou a ‘*facies* patológica da doença nervosa’, o que significa que o rosto perdeu sua aura” (Ibid., p.58). Em referência direta à passagem de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na qual Walter Benjamin (2011, p.174) afirmava o refúgio derradeiro da aura “na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos”, o autor sintetiza o movimento pelo qual, inventando o modelo padrão da histeria moderna, o saber inventa também a fotografia, ou pelo menos a forma forte da fotografia que vigorará, a partir de então, na era da decadência da aura.

Didi-Huberman sugere que antes da nomeação de Albert Londe para a chefia do serviço fotográfico do manicômio, as práticas aventureiras de seus predecessores, Désiré-Magloire Bourneville e Paul Régnard, produziam imagens muito mais enigmáticas e desconcertantes (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.59). É com a expansão do domínio da fotografia no hospital, operada por Londe à ocasião do lançamento do primeiro volume da *Nova Iconografia de Salpêtrière*, em 1888, que a tecnologia se torna mais sofisticada (Ibid., p.54) e, ao mesmo tempo, impõe-se toda uma normatização de procedimentos que tornariam a *Iconografia Fotográfica de Salpêtrière* uma obra canônica. Assim, a aura se tornaria apenas mais um problema técnico em fotografia, uma spectralidade indesejada, um problema de regulação de um contato à distância.

Se a aura entrava em declínio nas fotografias de Salpêtrière, o termo, no entanto, persistiria no vocabulário psiquiátrico como sintoma. Palavra grega que significa ar, “aura” nomeava também a fórmula médica que descrevia “um sopro que ‘atravessa o corpo’ no momento preciso em que este se encontrava mergulhado em dor e crise” (Ibid., p.100). *Aura hysterica* foi o nome dado por Charcot ao sintoma premonitório de um ataque:



“*Aura hysterica*: a sensação de uma queimação ácida por todos os membros, músculos torcidos e quase inflamados; o sentimento de ser vítreo e quebrável; um medo; um recuo do movimento; uma disposição que se esforça perpetuamente para realizar o gesto mais simples; a renúncia do gesto simples; uma assombrosa fadiga central, uma espécie de cansaço repentino; a sensação de uma ondulação – Augustine dizia que era como se um sopro subisse de seus pés até sua barriga, e daí para sua cabeça” (Idem).

Como fotografar a expectativa de uma crise? Para além de um defeito do contato, a aura surge no texto de Didi-Huberman como um problema metodológico enfrentado pelos fotógrafos do manicômio. Pois se a histérica era capaz de se abandonar a um “espetáculo de dores latejantes e choros, estrangulamentos, ou convulsões espontâneas” (Ibid., p.101), os momentos que precediam estes ataques eram marcados por uma “bela indiferença”. Este “paradoxo da intermitência” (Idem) gerava, inclusive, suspeitas de dissimulação das crises por parte das histéricas. O que dizer quando a diferença visível entre o aproximar-se e o início do ataque, momentos registrados em algumas imagens da iconografia, se resume a uma simples inflexão no olhar da paciente? (Ibid., p.102). Não se manifestando para a imagem, a *aura hysterica* permanece algo “mais do que uma aparência e menos que um fenômeno. Algo como um *fenômeno-indicativo*, talvez” (Ibid., p.103). Confrontada com tal paradoxo, à medicina só restava esperar, observar. Didi-Huberman se interessa por esse fenômeno na medida em que a expectativa gerada sugere “uma questão do tempo transformada em uma questão do visível” (Ibid., p.104).

Em razão do seu duplo regime de evidência e “dissimulação” – e de sua obscura relação com o desejo feminino – a histeria acabaria por se tornar a grande *bête noire* da psiquiatria. Nela, um corpo oferecia todos os sintomas, um espetáculo de todas as doenças de uma vez só, mas como que saídos do nada, pois não apresentavam base orgânica (Ibid., p.74). Para além do triunfo iconográfico de Charcot sobre a fera histérica, Didi-Huberman recorda que muitos discursos médicos, diante do paradoxo da histeria, também a interpretaram como uma patologia do contato.

Paul Briquet, autor do *Tratado clínico e terapêutico da Histeria* (1859), sustentava que esta seria uma “doença da impressão”, da “impressionalidade”: “o produto do sofrimento da porção do encéfalo destinada a receber impressões afetivas e sensações” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.73). “Uma doença da paixão? – Ah, sim, talvez. A paixão [...] proporcionava algo como uma providencial ‘superfície de contato’ entre corpo e alma” (Ibid., p.72). Uma patologia do contato que, portanto,

gera um paradoxo do tempo e do visível. A reflexão de Didi-Huberman nos estimula a perceber como, em sua tentativa de dominar e regular a histeria, a fotografia se inventa uma “real proximidade com a loucura” (Ibid., p.65).

## 1.2 Paradigma clínico

Proliferação de paradoxos. No pensamento de Georges Didi-Huberman, a fotografia reencontra algo como uma potência de contágio: ela “infecta nosso olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.278). A imagem na era de sua reprodutibilidade técnica é a imagem na era de sua “potência epidêmica” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.35). Por um lado, arruinando a interdição absoluta de transmitir para além dos campos de concentração as atrocidades ali cometidas: “astúcia da imagem” (Ibid., p.36). Por outro, sendo colonizada pela esperança perversa de encontrar o padrão adequado à fórmula da histeria que se impunha em Salpêtrière: ódio transformado em imagem (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.279). Perder de vista essa potência fotográfica seria deixar escapar o ponto mesmo onde “a imagem toca o real” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.93).

É com a singularidade desse contato em vista que o autor vai se dedicar a compreender os valores de uso da imagem fotográfica. Se esta ainda é capaz de oferecer algum estranhamento, é através da própria materialidade do contato que a produz que o arqueólogo vai se atrever a entendê-lo. Uma arqueologia da imagem na era de sua reprodutibilidade técnica equivalerá, então, segundo a proposta de Didi-Huberman, a uma arqueologia da semelhança produzida pelo contato. Desta forma, o problema da foto terminará por se inscrever em um campo ampliado do saber sobre as imagens e suas potências.

Este será o movimento empreendido pelo autor em *A semelhança por contato – Arqueologia, anacronismo e modernidade da impressão* (2008b). Se a análise do que chamei de um “dispositivo do contato” havia mostrado que a fotografia sofre um empobrecimento do seu horizonte ontológico – se é que ainda se pode falar em ontologia aqui – a partir do diagnóstico e circunscrição de seus estranhamentos no território do patológico, Didi-Huberman mostrará, neste texto, que o paradigma clínico pelo qual foi entendida a imagem fotográfica a partir do fim do século XIX não é, de forma alguma, estranho ao campo das imagens tecnicamente reprodutíveis.

### 1.2.1 Arqueologia da impressão

*Empreinte*: o termo da língua francesa designa uma forma deixada pela pressão de um corpo sobre uma superfície, ou seja, uma impressão. Para Georges Didi-Huberman, esta supõe um “dispositivo técnico completo”, composto de “um *suporte* ou substrato, um *gesto* que o afeta (em geral, um gesto de pressão ou, ao menos, de contato) e um resultado mecânico que é uma *marca*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.27). Um gesto rudimentar, arcaico, de origens imemoriais, como atestam as impressões de mãos em cavernas pré-históricas ao redor do mundo. Porém, um gesto tradicionalmente eficaz e eminentemente complexo.

A forma como o texto de Walter Benjamin (2011) tem sido tradicionalmente apreendido foca no diagnóstico de uma liquidação definitiva da aura da obra de arte pela fotografia. Interpretada como uma “qualidade antropológica originária” da obra (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.235), a aura deixaria de existir quando o valor de culto, ligado às noções de unicidade e autenticidade, é finalmente substituído por um valor de exposição, que seria elevado à máxima potência graças à reprodutibilidade fotográfica. Uma arqueologia da impressão ou da semelhança por contato, tal como é empreendida por Didi-Huberman, revela mais um paradoxo: longe de ter sido uma invenção da era da fotografia, o discurso de decadência acompanha o campo da reprodutibilidade técnica há tempos, opondo-a ao próprio conceito de arte.

Muito antes que os primeiros retratos pictóricos fossem substituídos por suas versões fotográficas, um certo desprezo pela reprodução mecânica já era corrente no discurso dos homens do *Quattrocento* italiano. Pode-se afirmar, inclusive – essa é a hipótese de Didi-Huberman –, que o próprio ideal de Renascimento se constitui com base em uma oposição a práticas ligadas à reprodutibilidade técnica, sobretudo àquelas que, no campo da escultura, procediam pela moldagem em gesso. Para o autor, a ideia de um movimento artístico humanista e moderno se fundaria sobre a linha de partilha entre as artes liberais, atividades do intelecto, e as artes mecânicas, práticas artesanais que persistiam em meio à sociedade das luzes, como resquícios da Idade Média (DIDI-HUBERMAN, 2008a; 2008b).

Neste contexto, estava em jogo menos o valor de culto da obra na unicidade de sua presença do que um entendimento da arte como faculdade intelectual e humanista. Segundo a análise de Didi-Huberman, todo o projeto do Renascimento pode ser compreendido através da noção instrumental de *disegno* (desenho), “conceito

estratégico para o humanismo (...), pensado inteiramente como ‘procedente do intelecto’” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.93). *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, texto fundador de Giorgio Vasari, considerado o primeiro historiador da arte, definiria o *disegno* como um “princípio de unidade genérico” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.94) entre as três artes maiores ou “belas-artes”: pintura, escultura e arquitetura. Submetendo as chamadas artes do desenho à “noção-totem” de imitação – a ser perseguida por todas as obras renascentistas –, o texto de Vasari concretizaria uma norma estética “trivialmente idealista e vagamente platônica” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.93) que reivindicava uma atividade de invenção artística liberada o máximo possível da aderência material (Idem, p.92).

Através do desenho, o artista seria capaz de, por um lado, se “extrair do mundo sensível em direção aos ‘conceitos puros’ do entendimento” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.97), e por outro, de “extrair o julgamento puro e ‘exprimi-lo’, contudo, por meio do carvão ou da pedra” (Idem). “E, sempre, sob a autoridade da mesma palavra mágica”, afirma Didi-Huberman, “a forma produzida sobre o suporte se tornaria forma dos filósofos, ou seja, *Idea* (ou seja, negação de todo suporte material)” (Ibid., p. 98-99). Ocupando o lugar de “uma palavra do espírito tanto quanto uma palavra da mão” (Ibid., p.96), a noção de *disegno* acabaria por ser concebida como uma faculdade da alma, a própria faculdade de representação. Realizando uma mediação entre matéria e essência, serviria, enfim, a “constituir a arte como um campo do conhecimento intelectual” (Idem).

Quanto à História da Arte, a disciplina recém-criada pelo humanismo se definiria, ela mesma, como o “auto-movimento de uma *idea* de perfeição (...), uma *idea* no caminho de sua total realização” (Ibid., p.58). Segundo o discurso de Vasari, esta seria, enfim, a história das artes do desenho e da virtuosa elite dos artistas humanistas. A narrativa, portanto, do renascimento da arte após o fim da Idade Média e de seu progresso rumo ao domínio total do instrumento do desenho, conquistado com a perfeição mimética atribuída ao estilo realista de Michelangelo.

Entretanto, Didi-Huberman chama a atenção para o fato de que tal “apogeu do realismo” teria sido cronologicamente anterior e mesmo convivido lado a lado com sua suposta realização total pela técnica humanista: por um lado, nos milhares de *ex-votos* que cobriam as igrejas florentinas, objetos de uma devoção religiosa medieval (Ibid., p.262); por outro, nas máscaras mortuárias que assombravam seus palácios (DIDI-HUBERMAN, 2008b). Objetos hiperrealistas obtidos pela técnica da

moldagem em gesso, extremamente comuns à época e resultantes da “intensa atividade” de profissionais especializados que se nomeavam “*fallimagini*, os ‘fazedores de imagens’” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.262), não foram inclusos, contudo, em nenhuma história dos grandes movimentos figurativos. De acordo com o autor, pode-se mesmo afirmar que não seriam esculturas a julgar pelos critérios humanistas (DIDI-HUBERMAN, 2008b).

Se, através da noção de *disegno*, Vasari havia pensado a escultura “como uma procissão *da ideia à forma*, ao curso da qual a matéria deveria ser constantemente ‘retirada’, ‘assujeitada’, ‘reduzida’” (Ibid., p.101), o grande panteão das artes do desenho nunca poderia aceitar um objeto cujo modelo operatório procedia por impressão, ou seja, “por progressão direta *da matéria à matéria*” (Idem). É possível observar, portanto, como uma retórica do idealismo metafísico no domínio das artes visuais (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.93) teria desqualificado o procedimento de impressão como objeto de atividade artística, concedendo às artes liberais um cânone de semelhança que se opunha às formas produzidas pelas artes mecânicas. Enquanto as regras da imitação humanista ofereciam o caminho para a verdadeira invenção formal, a reprodução seria rejeitada como a “não-obra por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.20), mera impressão da realidade. De um lado, o elogio do caráter estético, de unicidade, autenticidade e pureza dos processos de imitação; de outro, o desprezo pelo caráter não-estético da multiplicação em série pelos processos de reprodução (Idem, p.22).

### 1.2.2 Saber Absoluto

Logo, verifica-se que o idealismo vasariano propunha um sistema composto por um conjunto de normas estéticas e um modelo temporal através do qual estas seriam realizadas. A ideia de progresso histórico sugeria, em contrapartida, que a história da arte não teria apenas um início, mas também um fim. E que o historiador, tendo seu objeto encerrado, seria capaz de dele tudo saber. *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* apresenta a operação pela qual, legitimando-se como uma disciplina supostamente responsável por um tipo de conhecimento específico, a História da Arte configura, no mesmo movimento, os limites de seu próprio objeto do saber.

Na segunda metade do século XVIII, sob a influência do que Didi-Huberman descreve como um “tom kantiano”, a História da Arte começaria a tentar relativizar uma tal “retórica da certeza” herdada de Vasari. Na esteira da Crítica da Faculdade do Juízo, segundo Kant, os historiadores da arte começavam a entender sua disciplina como uma faculdade de conhecer a natureza e não mais através do objetivo de julgar a arte. Com Johann Winckelmann, a disciplina iniciaria uma real “crítica do conhecimento”: “o historiador da arte deveria tentar então essa primeira contorção de não inventar o objeto de saber à sua própria imagem de sujeito conhecedor. Ou ao menos conhecer os limites dessa invenção” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.112-113).

Graças à consolidação da Iconologia, tal como desenvolvida por Erwin Panofsky, já no século XX, a disciplina conquistara um novo objetivo: “ver em uma obra singular ou em um estilo inteiro, os ‘princípios subjacentes’ que condicionam sua própria existência, *a fortiori* sua significação” (Ibid., p.122). Segundo este método, a essência da imagem seria deduzida de um duplo movimento que partiria de uma análise racional, ao nível iconográfico (formal) e de uma posterior síntese “intuitiva” fundada em uma “familiaridade adquirida com os *temas* e *conceitos* específicos tais como transmitidos pelas fontes literárias” (Ibid., p.150).

Apesar de ter se legitimado no campo universitário através das operações filosóficas que visavam garantir-lhe o “estatuto de um saber realmente desinteressado e objetivo” (Ibid., p.116), a História da Arte perpetuaria, de certa forma, algo da metafísica vasariana, no decorrer do século XX. De acordo com Didi-Huberman, a disciplina agora guiada por Panofsky se inventaria uma espécie *disegno* neo-kantiano (Ibid., p.137). Para o autor, a iconologia panofskiana teria submetido a imagem à tirania do conceito e da definição, a “tirania do legível” (Ibid., p.150). Sua hipótese consiste em afirmar que, ao mesmo tempo, um tom kantiano haveria servido a uma crítica e inversão das noções-totem da disciplina humanista, mas igualmente as teria reforçado, lhes conferindo uma nova razão. De todo modo, o que se vê aí novamente é a busca por uma unidade sintética na imagem, um valor absoluto, ontológico, próximo aquele da *Idea* platônica.

Uma arqueologia das relações entre o saber e a imagem tecnicamente reproduzível traz à tona uma equivalência entre o discurso da medicina psiquiátrica e os enunciados que permeiam, de Vasari a Panofsky, o campo da história da arte. Tanto o que foi chamado de um “dispositivo do contato” no contexto do uso disciplinar da fotografia, quanto os preceitos do discurso renascentista operam um

declive da noção de semelhança. De um lado, a afinidade entre o uso da fotografia em Salpêtrière e o *disegno* vasariano (e sua versão iconológica) como instrumentos de conhecimento revela um pensamento da semelhança como síntese, unidade entre dois termos de uma relação. Deste modo, essas ferramentas conjugariam os verbos “ver” e “saber” na mesma ação. De outro, uma aversão às características materiais da imagem, também presente em ambos os contextos, torna visíveis, através de suas margens, as condições de possibilidade para a construção de um saber absoluto através da imagem. Se é possível falar de um paradigma clínico também no campo da história da arte é porque nela, o historiador “assume os traços de um médico especialista que se dirige ao seu paciente com a autoridade de direito de um sujeito *que supõe tudo saber* em matéria de arte” (Ibid., p. 10).

### 1.2.3 Antropologia da impressão

Do duplo regime da imagem fotográfica, os dispositivos de saber investigados por Didi-Huberman guardariam apenas seu valor de objetividade e verossimilhança. A imagem ideal que produzem é transparente, evidente e eficaz. Sua obscuridade e seus paradoxos são mantidos de fora, à margem da ordem do discurso. Mais do que efeito de uma escolha epistemológica consciente entre modelos temporais e estéticos, tal atitude é avaliada pelo autor nos termos de um recalçamento (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.94).

Tomemos o busto de *Niccolò da Uzzano* (Figura 2) como exemplo: ainda hoje, observa Didi-Huberman, os historiadores se recusam a atribuir sua paternidade estilística a Donatello. “Desqualifica-se nele o procedimento de impressão (a moldagem facial)”, diz, “colocando-se e recolocando-se a equação brutal: se é obtido por impressão, não é arte. Se não é arte, não pode ser Donatello” (Ibid., p.104). Se o uso da reprodução mecânica por Donatello excede as fronteiras do estilo ideal do humanismo é porque, para se firmar, a disciplina criada por Vasari precisou esquecer parte da história que a havia precedido. Para renascer, precisou esquecer que já havia nascido.

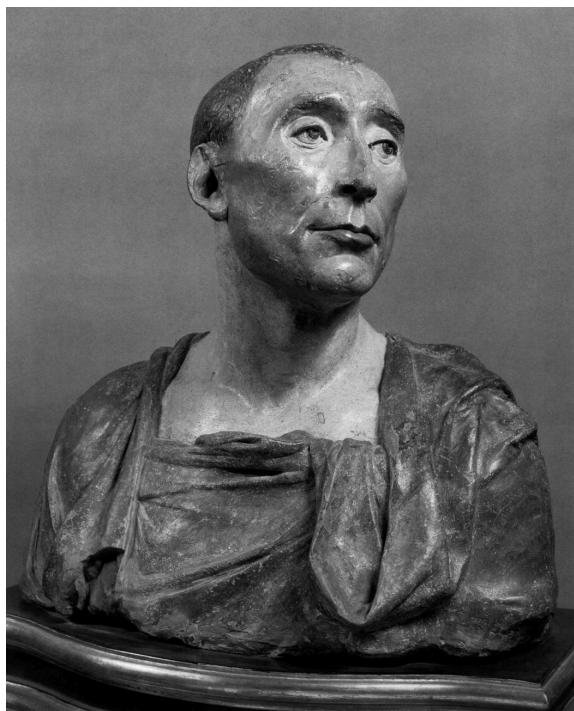


Figura 2: Busto de Niccolò da Uzzano, Donatello, século XV.

Didi-Huberman lembra que, quinze séculos antes da proposição de uma ontologia da arte pelos padrões renascentistas, Plínio, o Velho, já se questionava sobre a origem da pintura, em sua *História Natural*. Ao contrário do modelo de ressurreição pós-medieval elaborado pela narrativa vasariana, o autor romano do século I sugeria que “o início da história da arte implica[va] a morte de uma origem” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.65). De acordo com Plínio, o que restava da pintura, em seu tempo, faria referência a uma arte que não haveria existido senão em estado de vestígio (Idem).

Tradicionalmente, as traduções da *Historia Natural* interpretavam esse objeto perdido, nomeado por Plínio como “*imagingum pictura*”, como a prática da pintura de retratos. Didi-Huberman propõe, no entanto, que ao significado dessa expressão – existente mesmo antes de qualquer pressuposição de gêneros pictóricos – seja aplicada uma torção antropológica que permitirá entendê-la como a descrição de um ritual relativo ao direito privado, através do qual “uma matriz de semelhança [era] destinada a tornar legítima uma certa posição dos indivíduos na instituição genealógica da *gens romana*” (Ibid., p.68). Sob esta ótica, o *imago* romano viria a supor, então, não o retrato pintado, mas um “rosto expresso na cera”, “uma duplicação por contato do rosto” por um processo de impressão, em suma, uma “imagem-matriz” das relações genealógicas que organizavam o clã (Ibid., p.69).



Georges Didi-Huberman apresenta, assim, a hipótese antropológica de uma noção de arte em cuja origem se encontra o próprio procedimento de impressão, o que o permite afirmar que “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica não é outra senão a própria obra de arte, a obra de arte desde que existe história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.70). No entanto, essa imagem não será o objeto de uma cultura estética, mas o produto de um culto genealógico (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 69). Mais do que uma concepção acadêmica das noções de representação, gênero ou estilo, a primeira história da arte ocidental coloca a questão jurídica que emerge do encontro de uma matéria e de um rito (Ibid.).

Diversas são as linhas de partilha que materializam as duas concepções de imagem que aqui foram apresentadas. No entanto, interessa perceber como elas constituem um sistema. De acordo com Didi-Huberman, se “o *moderno* vasariano se apresentou explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano, para além daquela ‘era sombria’, *vecchio*, que a Idade Média impunha aos olhos do historiador florentino” (Ibid., p.60), simultaneamente, procedeu a uma “inversão sub-reptícia do ‘nascimento’ pliniano da história da arte” (Idem), contorcendo toda a concepção que fazemos, ainda hoje, das noções de “imagem”, “semelhança” e “arte” (Idem). E, assim, a casta dos artistas liberais se afirmaria sobre aquela dos artesãos de máscaras funerárias, prática que, entretanto, se afirmava como uma sobrevivência anacrônica de um rito originário da imagem. A arqueologia da imagem tecnicamente reprodutível revela, portanto, que não existiria apenas *uma* história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.61):

“Arrisquemos o seguinte: o discurso histórico não ‘nasce’ jamais. Ele sempre recomeça. Constatemos o seguinte: a história da arte – a disciplina assim nomeada – *recomeça a cada vez*. A cada vez, parece, que seu próprio objeto é experimentado como uma morte... e como renascente.” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.11)

Uma arqueologia da impressão ou da reprodutibilidade técnica se faz necessária, portanto, na medida em que reconhecemos que o regime desta imagem não se reduz à oposição entre transparência e opacidade, mas que o campo de disputas em torno dela opera através de um jogo de esquecimentos e latências. Uma antropologia da impressão se faz igualmente necessária se pretendemos compreender sua eficácia para além dos dualismos e das recusas declaradas pelos discursos de decadência aos quais ela é submetida pelos saberes. Aqui, a aura, longe de ser o

objeto perdido, oferece a possibilidade de entender a ligação antropológica entre a imagem de culto e a obra de arte moderna.

### 1.3. Paradigma crítico

“Imagem-malícia” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.124): assim a fotografia se firma diante dos que dela pretendem extrair algum saber. Como a histeria, a fotografia “nos toca e nos escapa” com sua capacidade de gerar, ao mesmo tempo, um “mal-estar na representação” e um “mal-estar na história”. (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.310). Aos discursos que a desejam fonte de saber, ela impõe um excesso de evidência paradoxal. Aos que a julgam causa de uma decadência da autenticidade, ela se afirma como herdeira anacrônica de um rito originário da imagem. Como a histeria, a fotografia adentra o campo do saber como um “objeto-questão”, um “objeto de inevidência” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 76).

De que maneira, então, podemos pretender utilizar a fotografia como fonte de conhecimento? Georges Didi-Huberman considera vão procurar determinar tipologias para um conhecimento geral da fotografia. Pois em sua natureza de impressão, esta parece não existir senão em particular:

“Particular cada assunto da impressão, cada objeto que se imprime; particular, cada lugar onde se opera a impressão (de acordo com a matéria, com a textura, com a plasticidade do substrato); particular cada dinâmica, cada gesto, cada operação onde a impressão advém” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.11).

O fenômeno da aura, formulado por Benjamin nos termos de uma “figura singular”, parece ocupar um lugar central em relação a essa questão, na medida em que marca uma distinção entre os territórios do particular e do geral, da unicidade e da multiplicação, da autenticidade e da reprodutibilidade. Em Salpêtrière ou em Auschwitz, situações paradigmáticas na obra de Didi-Huberman, pode-se chamar de aura aquilo que vem perturbar os excessos ontológicos aos quais as imagens foram submetidas: “retorno do recalcado na esfera do visual” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.181), afirma o autor.

Mais do que entender as razões epistemológicas de tal recalçamento no olhar, Didi-Huberman vai buscar uma outra forma de acesso a essas imagens. Pois se é um analfabeto o fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens, como bem pudera afirmar Benjamin (2011, p.107), que outra coisa poderia ser um crítico, um

historiador, ou mesmo qualquer pessoa que, ao ser interpelada por uma imagem, não consiga lhe devolver o olhar?

### 1.3.1 Imagens Paradigmáticas

Em *Signatura Rerum* (2009a), texto no qual propõe uma reflexão sobre o método arqueológico desenvolvido pelos escritos de Michel Foucault, Giorgio Agamben chama atenção para o papel que a noção de paradigma assume no pensamento do filósofo. O autor recorda o modo como o modelo arquitetônico do panóptico de Jeremy Bentham foi entendido por Foucault como uma figura exemplar, capaz de dar a ver o funcionamento geral das técnicas de poder e vigilância nas sociedades disciplinares. O panóptico apareceria, então, como “um paradigma em sentido próprio: um objeto singular que, valendo por todos os outros da mesma classe, define a inteligibilidade do conjunto de que faz parte e que, ao mesmo tempo, constitui” (Ibid., p.24).

Agamben observa que o paradigma, em Foucault, pretende menos enunciar um critério de verdade capaz de determinar os problemas que a comunidade deve considerar científicos ou não (Ibid., p.16) do que tornar compreensível, através de uma “analogia do exemplo” (Ibid., p.25), o regime discursivo que governa tais enunciados, ou seja, a dimensão da episteme. Isto o permitirá dizer que “a arqueologia é sempre uma paradigmologia” (Ibid., p.43), pois a episteme – essa “espécie de ‘*a priori* histórico’ na qual os saberes e os conhecimentos encontram sua condição de possibilidade” (Ibid., p.129) e que é o objeto da investigação arqueológica – só se deixa entrever a partir de relações de semelhança que o historiador deve produzir mediante um “gesto paradigmático” (Ibid., p.38).

A noção de paradigma, no sentido indicado por Agamben, fornece pistas de como o olhar arqueológico, tal qual o que é experimentado por Didi-Huberman, pode se aproximar das fotografias, entendidas em sua qualidade de impressão. O autor recorda que Aristóteles já propunha uma distinção entre o conhecimento que opera através de paradigmas e aquele que realiza processos de indução ou dedução. Ao contrário destes últimos, o paradigma exigiria uma “espécie paradoxal de movimento, que vai do particular ao particular” (Ibid., p.26). Seria possível, deste modo, encarar as formas saídas do processo de impressão como dotadas de uma “condição paradigmática”, a partir do momento que se compreende em que medida elas põem

em questão “a oposição dicotômica entre o particular e o universal que estamos habituados a considerar inseparável dos procedimentos cognoscíveis” e apresentam “uma singularidade que não se deixa reduzir a nenhum dos termos da dicotomia” (Ibid., p.27).

Tal condição paradigmática asseguraria, então, o lugar da afinidade entre o método arqueológico e a fotografia, apreendida em seu caráter de impressão. Essa condição poderia ser definida, ainda, como aurática, se concordamos em uma concepção da aura como aquilo que põe em questão o sujeito do conhecimento e a dimensão epistemológica através da qual as imagens são apropriadas. Deste modo, *Invenção da Histeria* (2003b) adquire um valor fundamental no movimento que proponho investigar no pensamento de Didi-Huberman, graças a sua proposta de desconstrução de uma ontologia da fotografia e aproximação de sua potência paradoxal. Em sua aproximação inaugural entre fotografia e histeria, o texto revela, desde o primeiro momento, a intuição de que um paradigma do contato no campo das imagens poderia ser desenvolvido seguindo o caminho concebido pela metapsicologia freudiana a partir da noção de sintoma.

### 1.3.2 A via do sintoma

Foi com o olhar voltado para a intensidade excessiva das crises histéricas que Sigmund Freud pôde desenvolver uma nova disciplina voltada para o conhecimento da psique humana, de pressupostos fundamentalmente opostos àqueles da psiquiatria executada em Salpêtrière. “As histéricas sofrem principalmente de reminiscências” (BREUER e FREUD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.152): propunha, junto a Breuer, em uma fórmula pioneira que inauguraria a psicanálise e abriria uma nova via para a compreensão do sintoma.

Na Grécia antiga, a medicina hipocrática definiria seus métodos a partir da noção de sintoma (*semeion*). Considerando a doença como um fenômeno em si inatingível, os hipocráticos propunham que ela fosse lida ou decifrada através destes signos – os sintomas –, que deveriam ser observados e registrados com extrema minúcia (GINZBURG, 1989, p.155). No entanto, o sintoma freudiano, trabalhado por Didi-Huberman em seus escritos sobre imagem, será profundamente crítico desta concepção semiótica, da qual a Iconografia Fotográfica de Charcot seria herdeira.

Através de suas análises das imagens do sonho e das crises histéricas, Freud formula uma noção de sintoma para a qual é interdita “a via de uma metapsicologia idealista, transcendental ou metafísica, ou seja, a via de um saber unificado em seu princípio ou por seu princípio fundador” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.192). Afastando-se da ilusão de um saber absoluto, o método interpretativo de Freud propunha que o acesso ao sintoma exigisse uma nova modificação, depois de Kant, da posição do sujeito de conhecimento: “Aceitar a restrição do não-saber e se remover da posição potente do *sujeito que sabe*” (Ibid., p.194). Tal modificação consistiria, fundamentalmente, na formulação da noção de inconsciente.

Em sua tentativa de dar conta do problema do sonho, por exemplo, Freud abandonara a perspectiva de uma significação oculta em suas imagens, procurando pensar as relações de semelhança aí produzidas como o resultado de um trabalho do inconsciente. Uma série de “procedimentos figurativos” – tais como a condensação, o deslocamento e a sobredeterminação – governariam a economia do sonho, constituindo a semelhança onírica como um processo que apontava para além de sua própria evidência. Com isso, Freud pôde refletir sobre uma semelhança enigmática, cuja eficácia paradoxal não resultaria em uma “reconciliação do mesmo”, mas em um desvio, uma dissimulação do fantasma inconsciente. Insensível à contradição, a imagem do sonho saberia representar a coisa e seu contrário:

“O bom senso nos dizia que o ato de se assemelhar consistia em exhibir a *unidade formal* e ideal de dois objetos, de duas pessoas ou de dois substratos materiais separados; o trabalho do sonho, ao contrário, oferece a Freud a ocasião de insistir sobre o vetor de *contato*, material e não formal que engendra na imagem onírica os processos ou as vias da semelhança. Assemelhar-se não dirá mais, então, uma condição de fato, mas um *processo*, uma figuração em ato que vem, pouco a pouco ou de uma vez, fazer se tocar dois elementos até então separados (ou separados na ordem do discurso)” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.182).

A via do sintoma freudiano aparece, no projeto de uma arqueologia do sujeito, como a única forma de acesso a um conteúdo psíquico trabalhado pelas forças do inconsciente. É por ela que Georges Didi-Huberman vai se orientar em seu pensamento sobre a imagem, entendendo a noção de sintoma como uma ferramenta essencial, capaz de tornar possível uma crítica das noções de história e representação, no território da história da arte. Território que, de acordo com o autor, há muito, se encontraria tanto sob a “tirania do *visível* (e da imitação)”, quanto sob a “tirania do *legível* (e da iconologia)” (Ibid., p. 16). Desconstruir o império de Panofsky sobre a disciplina – a exemplo de como Freud desconstruiu o império de Charcot sobre a

histeria – será, portanto, um dos nortes de seu projeto intelectual. Veremos como tal projeto passa, necessariamente, pela elevação da fotografia ou, ainda, da impressão, ao status de imagem-sintoma, por excelência.

### 1.3.3 Campo operatório da impressão

O termo impressão (*empreinte*) designa um gesto técnico de pressão ou contato cujo resultado consiste em “qualquer coisa que chamaríamos espontaneamente de uma *forma em negativo*, a contra-forma do resultado desejado” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.54). Para além de uma concepção metafísica da forma como domínio do *logos* sobre o mundo material, a impressão nos compele, antes de mais nada, a refletir sobre a “*experiência de uma relação*, o vínculo de emergência de uma forma a um substrato” (Ibid., p.33). Sua complexidade reside no fato de que, nela, a “*tomada de forma*, como exprime [Georges] Simondon, escapa ao operador porque é um fenômeno invisível, *interno* ao ‘sistema’ técnico” (Ibid., p.34), cujo centro ativo permanece inacessível ao homem: “Seria necessário poder entrar no molde junto com a argila, se fazer simultaneamente molde e argila, viver e sentir sua operação comum para poder pensar a tomada de forma em si mesma” (SIMONDON *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.34). Assim, a forma obtida por impressão não é nunca previsível, sempre comporta uma “margem de indeterminação” (DIDI-HUBERMAN, 2008b), em razão do acaso. Para Didi-Huberman, a operação de impressão teria “uma capacidade particular de impor a função de uma espécie de *inconsciente técnico*” (Ibid., p.35).

Uma tentativa de aproximação do processo de tomada de forma da impressão “nos obriga a pensar, em um mesmo movimento, a pressão (o contato com o substrato onde *se forma* a impressão) e o afastamento (a distância em relação ao substrato onde *se apresenta* a impressão)” (Ibid., p.76). Se esta operação é dotada de uma “*potência de forma*” (Ibid., p.55), esta é também uma “*potência do negativo*” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.174) ou, ainda, uma “*potência de reversibilidade*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.89). Adquirindo o status de um “operador visual de contradição” (Idem), o elemento do contato faz da forma que produz “não uma aparência, um objeto ou uma entidade isolável, mas uma *aparição*, um fenômeno aurático” (Idem), responsável pela introdução de uma “eficácia sombria” na imagem

que “escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e mortifica o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.174).

### 1.3.3.1 Sintoma-tempo

A formulação do problema da aura estava intimamente ligada ao projeto filosófico através do qual Walter Benjamin pretendia encontrar uma forma específica de saber histórico capaz de liberar o presente de seu estado mítico (BUCK-MORSS, 2002). De tal projeto inacabado – em razão do suicídio do autor após uma tentativa fracassada de fuga do nazismo, em 1940 (Idem) – restou o *Livro das Passagens*, coleção de notas sobre a indústria cultural no século XIX, nas quais as arcadas ou passagens da cidade de Paris – espécies de galerias comerciais criadas no século XIX, que acabavam de sair de moda graças aos projetos de urbanização e da criação das grandes magazines na virada do século – se apresentavam como objetos paradigmáticos capazes de iluminar as relações entre mito e mercadoria.

Benjamin procurou revelar a “fragilidade e transitoriedade da cultura capitalista” (Ibid., p.203) a partir de um olhar lançado sobre o lixo da história (objetos descartados, mercadorias em desuso, edifícios antiquados), estabelecendo, assim, um “contraste dialético com o mito futurista do progresso histórico (que só pode ser sustentado com o esquecimento do que aconteceu)” (Ibid., p.128). Com estas ruínas modernas, cuja aura original havia se desintegrado, o autor pretendia criar as “contra-imagens do progresso” que o permitiriam realizar uma espécie de “revolução copernicana” na disciplina, explodindo o *continuum* da história (Ibid., p.20).

No contexto deste projeto, a aura deve ser entendida não como um dado ontológico, um valor primordial que deva ser projetado para o período anterior à decadência, mas como o elemento que está sempre colocando o discurso histórico em crise. Detlev Shöttker (2012) sugere que este sentido pode ser inferido do próprio texto de *A obra de arte...* quando, em uma nota de pé de página, Benjamin afirma existir “certa oscilação entre os dois modos de recepção artística” (BENJAMIN *apud* SHÖTTKER, 2012, p.71) da obra, ou seja, entre seu valor de culto e seu valor de exposição.

Como foi observado em Plínio, a reprodutibilidade técnica oferecera um paradigma antropológico para pensar a questão da transmissão genealógica, na sociedade romana. Didi-Huberman (2008b, p.72) recorda, ainda, que técnicas de reprodutibilidade tais como a cunhagem de moedas garantiram, historicamente, a

possibilidade de uma centralização e de uma disseminação simultâneas do poder de um império, tal como o do César romano, por exemplo, através da aderência a uma matriz capaz de se reproduzir indefinidamente. Desenvolvido de forma a marcar uma distinção entre a reprodução manual e a reprodução técnica (SHÖTTKER, 2012, p.68), o conceito de aura serviria, portanto, menos a um pensamento essencialista da reprodutibilidade fotográfica do que a uma crítica de seus valores de uso em um contexto de indústria cultural e, valeria lembrar, com Foucault, de regulação das massas através de estratégias biopolíticas (BUCK-MORSS, 2012, p.180; FOUCAULT, 2010).

Em sua crítica da história, Benjamin compreendia a memória como “uma atividade de escavação arqueológica, na qual o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto o próprio objeto” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.130). O ato histórico seria por ele pensado como uma “aproximação sempre dialética” entre a memória e seu lugar de emergência, visto que seu próprio exercício modificaria o solo onde jaziam os vestígios investigados (Idem). O pensamento dialético, mantendo-se a uma dupla distância do passado, entre a representação acessível e a perda do seu contexto – não mais buscaria reproduzi-lo, mas produzi-lo (Ibid., p.132), através de um gesto que poderia ser entendido como a conjugação sutil de um próximo e um distante.

A virtude arqueológica da impressão, tão cara ao projeto de Didi-Huberman, se manifestará a partir de seu caráter “aurático”, ou seja, da maneira pela qual, nela, uma potência de forma e uma potência em negativo se conjugam para oferecer “a possibilidade técnica de *dar forma à ausência*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.55). Deste modo, a metáfora arqueológica de Benjamin se beneficiaria do ponto de vista da impressão, se pensada, por exemplo, através da situação arqueológica de Pompéia, (cidade do Império Romano, destruída pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.). Aí, a potência histórica da forma obtida pelo contato se concretiza de maneira extraordinária. Em Pompéia, exploradores que haviam descoberto espaços vagos nas camadas de cinzas deixados pela impressão dos corpos decompostos das vítimas, desenvolveriam uma técnica para recriar a forma destes corpos, através da injeção de gesso no solo, que agora atuaria como seu molde. O resultado da exumação destes corpos de gesso implicaria na perda do solo que guardara seus traços, dando a ver o objeto histórico como uma forma aurática, dialética, configurada, ao mesmo tempo, pelo contato e pela perda.



Contra o discurso da eliminação da aura pela reprodutibilidade técnica, Didi-Huberman assevera que “o elemento do contato mantém uma garantia de unicidade, autenticidade e poder – portanto, de *aura* – para além de sua própria reprodução” (Ibid., p.72-73) e, poderia se acrescentar, mesmo em função dela. Contudo, na medida em que apresenta “um espaço vazio, um traço de desaparecimento” (Ibid., p.76), a forma obtida através do gesto de impressão nos obriga a pensar, simultaneamente, o contato e a perda – ambos movimentos efetuados pelo gesto histórico, tal como concebido por Benjamin.

A interpretação desta condição aurática da forma obtida através do contato como efeito do que Didi-Huberman descreve como uma “função sintomal” (*symptomale*) do campo operatório da impressão, ou seja, de sua função crítica (Ibid., p.309), oferecerá ao autor a oportunidade fecunda de “abrir o ver” e substituir o que analisou como um paradigma clínico no âmbito da história da arte pelo paradigma do contato – um paradigma crítico ou, ainda, um paradigma paradoxal. De acordo com o autor, uma vez que arruína o cânone da imagem ideal, uma forma obtida através do processo de impressão só poderá ser entendida em sua contrapartida, ou seja, como “objeto de uma *contra-história da arte*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.101). Pensar a materialidade do contato da forma e de sua contra-forma corresponderá, no movimento da investigação arqueológica, a pensar um “*contra-modelo da [própria] noção de arte*” (Ibid., p.102). Segundo a hipótese dialética do autor, a impressão ofereceria “uma contrapartida necessária da imitação” (Ibid., p.61), uma noção de imagem ainda não reconhecida “em toda a extensão de sua significação histórica, filosófica e antropológica” (Idem).

Com base neste paradigma, seria possível, portanto, operar um “retorno crítico” sobre cada um dos elementos que compõem a expressão “história da arte”: “retorno crítico da arte sobre a história e da história sobre a arte, retorno crítico da imagem sobre o tempo e do tempo sobre a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.27). A impressão aparece como o objeto paradigmático a partir do qual será possível alterar, em profundidade, o regime epistemológico de um conhecimento das e pelas imagens.

O tema da aura oferece a oportunidade de considerar a importância da imagem e, particularmente, da imagem tecnicamente reprodutível, para a crítica do pensamento histórico à qual se dedicou Benjamin ao longo de sua obra, na tentativa de elaborar um modelo não cronológico e não idealista de apreensão do tempo. Pois o

que o gesto arqueológico produz – o que emerge do solo da memória – é a própria imagem como “fenômeno originário da história” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.117), uma “imagem dialética”: “aquilo em que o Outrora encontra o Agora em um clarão para formar uma constelação” (Idem, p.241).

Através deste conceito, o autor propõe o abandono de uma concepção do passado como objeto fixo, fechado e absoluto. “Enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua”, afirma, “a relação do Outrora com o Agora presente é dialética” (Idem). O fato histórico, sugere, não é algo dado, mas somente pode ser apreendido a partir do trabalho de um presente para o qual se torna urgente que o passado possa se fazer legível. Assim, Benjamin transformaria o anacronismo, “parte maldita do pensamento histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.39) em uma ferramenta capaz de, através de seu estranhamento, fazer emergir os objetos de saber de um passado agora pensado em suas múltiplas camadas (Idem, p.20).

Lembremos que a análise da histeria já impunha aos olhos de Freud um regime de temporalidade descontínuo, intermitente, funcionando através de um jogo de crises e latências. Regime este não apreensível através das relações de causa e efeito que regulavam os modelos de historicidade positivista. “A histérica sofre de reminiscências”, postulava Freud, e assim propunha a perspectiva de uma plasticidade do tempo, pois, no corpo em crise, o sintoma irromperia como imagem de uma memória traumática recalçada.

Atento à potência paradoxal que emerge no campo operatório de caráter crítico ou “sintomal” das formas do contato, Didi-Huberman propõe o desafio de questionar em que medida um pensamento de sua tomada de forma encontra a hipótese de uma complexidade das formas do tempo. Se o sintoma irrompe no corpo como imagem, é também uma imagem, como foi visto, que vai emergir das crises do tempo. É essencial compreender que, longe de propor um movimento de síntese, como em Hegel, a dialética de acordo com Benjamin não visaria a resolução da crise, mas sua manutenção: a imagem que dela emerge será definida, então, como essa imobilização momentânea no movimento do devir que dá a ver uma “dialética em suspensão”, um “cristal de tempo” ou, nas palavras de Didi-Huberman (2008b, p.310), um “sintoma-tempo”. Desta forma, o paradigma crítico desenvolvido pelo autor, no que diz respeito ao modelo temporal e seu regime de visibilidade, terá o anacronismo como modelo operatório.

Para um pensamento que se efetua através desse paradigma “sintomal”, “a questão de saber se a aura foi ‘liquidada’ ou não [na era da reprodutibilidade técnica] revela se constituir uma falsa questão” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.235). Didi-Huberman sugere que a ideia de declínio, em Benjamin, não significaria exatamente uma desapareção: “Antes, uma curva para baixo, uma nova inclinação, um novo desvio, uma nova inflexão” (Ibid., p.234). A aproximação do modelo temporal imposto pelo fenômeno aurático tornará indispensável uma renúncia em relação aos ideais de progresso elaborados pelo positivismo e, com isso, “aos seculares modelos da *continuidade* histórica” (Ibid., p.102).

O pensamento dialético da história exigirá, portanto, que se desconstrua a concepção metafísica de um tempo linear, marcado por um conceito de origem, entendido como causa sempre estável e regular de onde tudo provém. No lugar de uma “origem-fonte”, Benjamin convocará a imagem do “turbilhão em um rio”, de uma “catástrofe interna ao desenvolvimento do devir” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.17). A história deverá, agora, procurar levar em conta a complexidade das formas do tempo, se acercando de uma “origem-turbilhão”, que não se entenderá como “um dado situável em uma cronologia” (AGAMBEN, 2009a, p.151), mas como um campo de forças, sempre em tensão.

Se a aura não se deixa satisfazer por nenhuma sentença de morte (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.237) é porque sua emergência faz sistema com seu próprio declínio. Este é seu regime de aparição. Neste sentido, “ela se aparenta a uma questão de memória e não de história no sentido usual, em resumo, a uma questão de sobrevivência” (Idem), afirma Didi-Huberman. Desta forma, uma história feita de sintomas e anacronismos impõe a condição de um passado entendido como “fato de memória” (Ibid., p.103). O movimento arqueológico não poderá se separar, então, de uma metapsicologia, isto é, de uma teoria do inconsciente do tempo. “Imagens também sofrem de reminiscências”, afirma Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.307).

### 1.3.3.2 Semelhança-sintoma

Benjamin já sugeria a ideia de que técnicas de reprodutibilidade modernas tais como o cinema e a fotografia seriam capazes de revelar, através de recursos técnicos como a câmera lenta ou a ampliação, o que o autor descrevera como um “inconsciente óptico”, em uma analogia com o inconsciente pulsional que seria objeto da psicanálise

(BENJAMIN, 2011, p.94, p.189). Para Didi-Huberman (2003b, p.90), o fenômeno da aura, consistindo no modo como o tempo queima a imagem, invocaria esta noção de “inconsciente óptico”, impondo-nos, porém, o que o autor definiu como “*punctum*, *punctum caecum*, o ponto cego do contato e da distância no visível”.

Analisando o conceito de *punctum*, tal como formulado por Roland Barthes em seu *A Câmara Clara*, Rosalind Krauss (2010) já notara nele uma elaboração próxima àquela do *Unheimlich*, o estranho freudiano. Para Barthes, a noção de *punctum* não se referiria ao que na foto é percebido com base na cultura, no saber ou no gosto (campo que comporia o que chamou de *studium*), mas à certeza do “isso-foi”, ou seja, da condição inexoravelmente passada, distante, perdida do objeto fotografado – o que acabaria por fazê-lo ver, em uma antiga fotografia de sua mãe na infância, a imagem de sua própria mortalidade. Segundo Krauss, o assombro experimentado por Barthes diante da natureza indiciária da fotografia, a erigiria em um fenômeno *Unheimlich*, estranho, opondo-a às pretensões de uma nitidez objetiva. Contudo, para além da apreensão psicanalítica que levaria Rosalind Krauss a ver no *punctum* um correlato do “complexo de castração” (Idem) ou Miriam Hansen (2012, p.239, p.243) a entender o “olhar aurático” de Benjamin como impulsionado por um desejo pré-edipiano de relação com o corpo materno, Didi-Huberman reconhece uma familiaridade entre as questões da aura e do estranho, mas prefere analisá-la nos termos metapsicológicos de uma “dialética do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.238).

Afirmando que “sentir a aura de uma coisa é lhe conferir o poder de levantar os olhos” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.85), Benjamin já reconhecia que um certo “poder mágico de animação” – umas das principais características do estranho freudiano – poderia ser emprestado a um objeto inanimado através de uma espécie de “potência de olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.86). Não será difícil admitir que a forma obtida através da impressão possui inegável privilégio na elaboração de tal fenômeno, graças ao contato que manteve, em determinando momento, com o objeto no real (Ibid., p.86). No entanto, Didi-Huberman sugere que essa potência resultaria menos da percepção de uma identidade visual entre imagem e referente do que da própria “natureza defectiva” (Idem) dessa semelhança em negativo, que levaria o elemento do contato a se tornar “o operador de um desejo e de uma expectativa” na imagem, agora entendida como “o suporte aurático de uma semelhança a vir” (Idem).

A proposta de pensar a experiência aurática como um fenômeno da ordem do estranho coloca, para o autor, a impossibilidade radical de pensar a imagem de outra forma que não “além do princípio de visibilidade, ou seja, além da oposição canônica entre visível e invisível” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.76). Mais do que o lugar de uma transformação da percepção humana pela técnica, como parece ter sido a preocupação dos textos de Benjamin, Didi-Huberman vai propor pensar o inconsciente óptico, em sua “potência de olhar”, como algo “que nos fala da obsessão (*hantise*), como daquilo que nos retornaria de longe, nos concerniria, nos observaria e nos escaparia, de uma só vez” (Ibid., p.104). Desta forma, o paradigma “sintomal” intervém, aqui, demandando que se pense a hipótese de um “olhar aurático” como um “olhar trabalhado pelo tempo” (Ibid., p.105).

Tal olhar estaria atento a uma região da imagem que Didi-Huberman (2008a, p. 16) denomina como “visual” (*visuel*), a fim de distingui-la das noções clássicas de visível e invisível. O autor busca, assim, ultrapassar o valor de representação e se aproximar do regime de apresentação (*Darstellung*) da imagem. Portanto, o “visual” seria aquilo que “faz sintoma no visível” (Ibid., p.28), auratizando-o, investindo-o com um “valor de figurabilidade” (Ibid., p.45) resultante de um “poder da memória” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.105) que se impõe como a aparição virtual de um sem número de “figuras associadas, surgindo, se aproximando e se afastando para poetizar, trabalhar e abrir tanto o aspecto quanto a significação” (Idem).

Compreender o campo operatório do contato como uma região do “visual” implicará, portanto, na apreensão das relações de semelhança aí produzidas como efeitos de um trabalho do inconsciente ou, ainda, de uma “estética do sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.310). Aqui, o paradigma do sonho, do qual se falou anteriormente, vem esclarecer a função “sintomal” desta semelhança a partir de uma “crítica da imitação” presente na teoria freudiana (Ibid., p. 57). De acordo com Freud, os “procedimentos de figuração” oníricos destruiriam “o que entendemos habitualmente como ‘representação figurativa’” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.184), se servindo da semelhança apenas para “dar à representação um nível de deformação tal que à primeira vista o sonho parece de todo modo ininteligível” (Idem). No trabalho do sonho, a produção de semelhança incluiria em si o movimento de dessemelhança: em suas “formações compósitas”, “a semelhança não mais exhibe o Mesmo, mas se infecta de alteridade uma vez que os termos semelhantes se entrecrocaram em um caos” (Idem).

Pensada a partir de um paradigma do contato, a fotografia não mais poderá se apresentar como uma imagem total e absoluta. Ela só poderá oferecer algum valor de verdade a partir de sua condição de vestígio. À ideia de um instante absoluto, se substitui a de um instante “sulcado pela duração” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.106) e à da transparência representativa, aquela de um “trabalho do negativo”. O caráter aurático da foto se afirma a partir do momento em que uma dialética do desejo se investe sobre a natureza lacunar da imagem, convocando um trabalho da memória sobre a visão. A experiência deste olhar estará, contudo, constrangida ao fato de que esse desejo supõe uma alteridade, uma perda do objeto, uma clivagem do sujeito, enfim, um relação inobjetivável (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.238). Aí, ver significaria perder (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.100).

Contudo, se pode ser dito que a arqueologia se beneficia de um “olhar aurático”, este deve estar sempre atento ao fato de que uma potência em negativo atua não somente na relação entre forma e contra-forma mas, ainda, recolocando incessantemente um “princípio de incerteza”, uma relação dialética entre o elemento do saber e o do não-saber. Como consequência do paradigma do contato, uma “semelhança-sintoma” surgirá, então, como contrapartida a um “sintoma-tempo”. Sua tomada de forma irá impor ao saber algo como um “inconsciente da representação” e um “inconsciente da história”.

#### **1.4. Ética e estética do contato**

Apenas quatro fotografias restam hoje do que foram os crematórios de Auschwitz em pleno funcionamento. Desfocadas, superexpostas, enviesadas ou dominadas por uma grande penumbra, elas tiveram seu valor de documento questionado durante muitas décadas. Em *Imagens apesar de tudo* (2003a), Georges Didi-Huberman reivindica que se volte a olhá-las, apesar de toda sua obscuridade. Aqui, o ponto de vista do contato vai possibilitar uma mudança radical na atitude do sujeito do conhecimento em relação às imagens e na relação destas com a história. Para além de abrir as fronteiras da história da arte em direção a uma história das imagens, Didi-Huberman vai se colocar diante da fotografia em sua condição de material, de “material-imagem” (*matériau-image*). Como bom arqueólogo, buscará na icnologia – ramo da geologia responsável pelo estudo dos vestígios – o método para lidar com estas imagens produzidas pelo contato. Pois “o icnólogo jamais questiona o

que vê como a consequência intangível de alguma operação única, voluntária, ideal. Ele é obrigado a reconhecer a complexidade das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.323).

Um paradigma do contato só poderá se apresentar como ferramenta dialética no conhecimento da imagem se reconhecer que, sob o ponto de vista de uma estética do sintoma, a forma obtida pela impressão adquire o caráter de uma “entidade semiótica de dupla face” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.307), colocando-se entre as noções de acontecimento e estrutura. Pois o sintoma seria

“um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão mas, ao mesmo tempo, a efetuação de uma estrutura significativa, um sistema que o acontecimento tem a função de fazer surgir, mas parcialmente, de maneira que o sentido não advenha senão como enigma ou fenômeno-índice, e não como conjunto estável de significações” (Idem).

O saber arqueológico deverá, então, abraçar essa instabilidade e pensar seu objeto para além de qualquer oposição binária entre forma e informe. Tal movimento supõe, segundo o autor, uma conjugação da semiologia e da fenomenologia: “uma semiologia não apenas dos dispositivos simbólicos, mas, ainda, dos acontecimentos, acidentes ou singularidades da imagem”, afirma (Ibid., p.310). Deste modo, seu caráter indiciário irá nos impelir a pensar, dialeticamente, “a questão do sentido (...) em sua articulação indefectível com aquela da sensação (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.191).

Por um lado, trata-se de liberar as singularidades da fotografia da redução imposta por saberes de tradição positivista, que visavam convertê-las em identidades, em signos. Para Didi-Huberman, o paradigma indiciário, tal como desenvolvido por Carlo Ginzburg (1989), por exemplo, se tornaria abusivo a partir do momento em que quer “englobar *toda* impressão sob um mesmo gênero conceitual,” isto é, “ignorar a potência crítica de *cada* impressão” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.318). Por outro, trata-se de liberá-la de discursos que, apesar de sua pertinência fenomenológica, propõem uma “dessemiotização” absoluta da imagem. Este seria o caso da noção de *punctum*, a partir da qual Roland Barthes entende a fotografia como “mensagem sem código” (DIDI-HUBERMAN, 2008a., p.312); ou, ainda, da noção de “informe”, como desenvolvida por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois (DIDI-HUBERMAN, 2008b).

Só assim Didi-Huberman poderá compreender que a massa negra nas fotos feitas por um oficial do *Sonderkommando*<sup>3</sup> – muitas vezes eliminadas em posteriores reenquadramentos que visavam tornar estas fotos mais “informativas” – que esta zona de sombra, que ocupa boa parte do espaço em algumas destas imagens, oferece ao nosso olhar sua própria condição de existência (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.52). Toda essa obscuridade fornece o único acesso possível à situação de urgência na qual aquelas imagens foram arrancadas, apesar de tudo, a um mundo que as queria inexistentes.

Tendo o olhar voltado para os acidentes da imagem, Didi-Huberman foi capaz de formular uma hipótese de reconstituição da trajetória do prisioneiro judeu ao fotografar os arredores do crematório. Movimento para o qual este contara com um tempo ínfimo, e diante do risco de ser descoberto, teria utilizado a escuridão da câmara de gás, em um intervalo de seu funcionamento, como refúgio para o gesto de testemunho. A massa negra na imagem, vestígio da situação de pouca iluminação no interior da câmara, então sobrevive como “inquietação contínua do processo em ato”, puro gesto, puro ato fotográfico.

Encontra-se, assim, o ponto em que o paradigma do contato propõe a conjugação de uma ética e de uma estética. Voltar o olhar para estas quatro imagens de Auschwitz, estando atento às condições materiais através das quais elas tomaram forma, significa acolher um elemento de não-saber no conhecimento histórico. Nenhuma imagem nos dá a ver todo o real, nenhuma imagem é absoluta. Ela será sempre parcial, lacunar. No entanto, afirma Didi-Huberman, “uma imagem é feita para ser olhada por outro” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.21). Nisto reside a importância do gesto de imagem efetuado por aquele prisioneiro judeu em Auschwitz: capturado pela “máquina de desaparecimento” nazista, ousou não somente “arrancar algumas imagens àquele real”, mas também “arrancar ao pensamento humano em geral (...) um imaginável para algo que ninguém, até então (...), considerava possível” (Idem).

---

<sup>3</sup> “Comando especial” de prisioneiros judeus em Auschwitz, responsável por colocar em funcionamento a máquina de extermínio em massa e, portanto, de “manipular a morte de seus semelhantes” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.13). Eram encarregados de tarefas como retirar os corpos das câmaras, introduzi-los nos crematórios, retirar deles as cinzas humanas, etc. (Idem). “O primeiro *Sonderkommando* em Auschwitz”, escreve Didi-Huberman, “foi criado em 4 de julho de 1942 (...). Doze equipes se sucederam a partir desta data: elas eram suprimidas ao final de alguns meses, e a iniciação da equipe seguinte consistia em queimar os cadáveres de seus predecessores” (Ibid., p.12).



Uma ética das imagens corresponderá, então, a uma “questão de escolha: nós precisamos, diante de cada imagem, escolher como desejamos fazê-la participar, ou não, dos nossos desafios de conhecimento e ação” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.223). Atuando neste sentido, o paradigma do contato, na medida em que exige uma arqueologia das próprias imagens reproduzíveis, encontra o lugar histórico de emergência de uma condição ontológica da fotografia e, desconstruindo o fantasma da origem, libera-a deste passado, “para acessar (...) o que nunca foi, o que nunca se quis” (AGAMBEN, 2009a, p.142). A formulação de tal paradigma permitirá – e nisto consiste o projeto de Georges Didi-Huberman – que se torne a olhar para essas imagens esquecidas, porém buscando uma aproximação de suas latências, de suas singularidades e sobrevivências a fim de que se possa construir um conhecimento histórico que “nos ajude a *abrir* o presente do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.226)

## 2 FOTO FANTASMA: CONTATO E MEMÓRIA

Entre as diversas reações da sociedade oitocentista ao advento da fotografia, ficou famosa a insólita “Teoria dos Espectros”, formulada por Honoré de Balzac e relatada por Félix Nadar em seu livro de memórias *Quando eu era fotógrafo*:

“Portanto, segundo Balzac (diz-nos Nadar), cada corpo na natureza é composto de séries de espectros em camadas sobrepostas ao infinito, folheadas em películas infinitesimais (...). E, é claro, cada operação daguerriana, cada fotografia vem surpreender, destacar e reter nela uma das camadas do corpo revelado. Daí, para o tal corpo, e a cada operação repetida, perda evidente de um de seus espectros, isto é, de parte de sua essência constitutiva” (NADAR *apud* DUBOIS, 2010, p.227-228).

Para além de um instrumento de materialização do invisível, a fotografia teria entrado para o imaginário da época como uma ameaça ao corpo fotografado. Além do risco de “descamação”, existiram “relatos, particularmente de mulheres, que declararam ter sentido seus olhos sendo sugados pela lente da câmera enquanto estavam sendo fotografadas” (LISSOVSKY, 2008, p.46). Práticas comuns à época como a “fotografia dos espíritos” e os retratos mortuários intuiriam uma relação íntima entre fotografia e morte, entendendo-a como um “verdadeiro processo de ‘fantasmização’ dos corpos” (DUBOIS, 2010, p.222).

Analisando a fotografia à luz da temática do estranho freudiano, Rosalind Krauss atentara para o modo como Roland Barthes iria ver, em uma foto de sua mãe na infância, não somente um fantasma, mas o ameaçador espectro de sua própria morte (KRAUSS, 2020, p.198). Embora, em geral, o discurso do índice proponha um reconhecimento da imagem fotográfica como “certificado de presença” (BARTHES, 1980, p.135), não raro a força de seus efeitos de ausência a fizeram objeto do que Philippe Dubois chamou de uma “estética do desaparecimento” (DUBOIS, 2010, p.247).

“Aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2011, p.170), a noção de aura foi colocada no centro dessa oscilação entre presença e ausência que nunca deixaria de ser assunto da fotografia. No entanto, como foi visto anteriormente, mais do que à determinação de um campo ontológico do fotográfico, o conceito de aura serviria como ferramenta dialética a um saber

histórico que pretendia liberar o presente de seu estado mítico (BUCK-MORSS, 2002).

No *Livro das Passagens* não eram propriamente fantasmas que incitavam a preocupação de Benjamin, mas “fantasmagorias”, termo que deve ser apreendido no sentido usado por Marx para descrever “o ‘mundo das mercadorias’, as quais, em sua mera presença visível, ocultam todos os vestígios do trabalho que as produziu” (BUCK-MORSS, 2012, p.178). À “fantasmagoria das mercadorias em exposição” (Ibid., p.173) – nas quais o valor de uso e de troca perdiam toda a significação prática, entrando num jogo puramente representacional (BUCK-MORSS, 2002, p.113) –, Benjamin procuraria contrapor um olhar lançado sobre aqueles objetos que acabavam de sair da paisagem do consumo e que, perdendo o fetiche da novidade, apareceriam, então, em sua condição de fóssil.

Georges Didi-Huberman chama atenção para a forma como, na obra de Benjamin, a oposição entre as noções de aura (“aparência de uma coisa distante”) e traço (“aparência de uma proximidade”) condicionaria a atitude do espectador diante do trabalho humano (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.256): a maioria das imagens auráticas seria feita para que se crese que não seriam criadas pela mão do homem. No entanto, objetos sagrados do cristianismo, por exemplo, tais como o Santo Sudário e o Véu de Verônica, nos colocariam o paradoxo da simultaneidade entre a exigência do contato com o corpo do Cristo e a exclusão deste contato, dada sua “formação miraculosa e imediata” (2008b, p.90), fazendo pensar em um movimento de “*auratização* do traço” (Ibid., p.80) que justificaria seu poder como objeto de culto.

Também a fotografia teria adentrado o pensamento ocidental na qualidade de imagem “*archeipoieta*”, ou seja, não feita pelas mãos do homem – todo o discurso de sua objetividade científica encontra aí sua condição – impondo ao olhar o paradoxo de um “traço aurático”. Se Benjamin concebera o gesto histórico como uma produção de fósseis, é possível sugerir que um pensamento acerca do caráter aurático do traço e do elemento do contato que o engendra possa não somente renovar nossa relação com o trabalho humano, como afirma Didi-Huberman (2000, p.256), mas ainda com o trabalho da própria memória. Pretendo, neste capítulo, procurar investigar o modo como o pensamento de Didi-Huberman, considerando a fotografia a partir da potência de forma que obtém do que chamei de um paradigma do contato, vai utilizá-la como ferramenta para fazer emergir no presente objetos sobreviventes ao progresso ou à

catástrofe (formas míticas da história), firmando-a como uma técnica capaz de opor fantasmas às fantasmagorias.

## 2.1 Histórias de fantasmas

Como foi observado no capítulo anterior, a imagem se afirma no centro do pensamento histórico em sua potência de combater um saber de pretensões metafísicas, impondo algo como uma impureza na transparência do sistema, um excesso de materialidade na construção do ideal. Com efeito, a aderência entre uma forma e uma contra-forma materiais, responsável pela produção dos ex-votos e máscaras funerárias florentinos, já apresentava o vestígio de um culto em meio ao ambiente intelectualmente idealizado do *Quattrocento* italiano, colocando em crise a narrativa evolucionista do humanismo renascentista. Contudo, para além desses objetos anacrônicos, Aby Warburg – historiador da arte a quem se atribui a criação do método iconológico – buscava investigar o que, em meio à placidez das próprias obras renascentistas, descreveria como uma sobrevivência (*Nachleben*) de um paganismo orgiástico.

Entre 1924 e 1929, Warburg se dedicara ao projeto de *Mnemosyne*, espécie de atlas por imagens “ilustrando a história da expressão visual na região mediterrânea” (BING *apud* AGAMBEN, 2009b, p.137), focado na questão central do gesto e do movimento na arte renascentista. Em um conjunto de painéis, o historiador distribuiria “uma série heterogênea de imagens (reproduções de obras de arte ou de manuscritos, fotografias recortadas de jornais ou feitas por ele mesmo, etc.)” (AGAMBEN, 2009a, p.38). Cada painel se referia especificamente a uma determinada *Pathosformel* ou fórmula de *pathos*, conceito que procurava dar conta de “expressões visíveis de estados psíquicos que se fossilizaram, por assim dizer, nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.16). Desta forma, Warburg desejava dar a ver o que entendia como uma “vida póstuma” da civilização pagã expressa nas soluções formais que os artistas do *Quattrocento* adotaram para representar a emoção.

Contrapondo-se ao modelo vasariano, que, através de uma sucessão de fatos artísticos, tecia a narrativa causal do renascimento da arte e seu progresso rumo ao ideal, o pensamento warburguiano da sobrevivência invocava uma temporalidade marcada por um ritmo que oscilava entre remanências e retornos formais. Temporalidade anacrônica, que não poderia mais estar calcada em um padrão

acadêmico de transmissão de saberes e, inclusive, possibilitaria sua decomposição teórica (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.28). Com o projeto do *Atlas Mnemosyne*, que descrevera como uma “história de fantasmas para gente grande”, Warburg elaboraria um paradoxal “*modelo fantasmal da história*” (Idem), simultaneamente indicador de uma vida e de uma morte continuada das formas (Ibid., p.94). Um modelo, sem dúvida, arqueológico por sua proposta de “olhar as coisas presentes em vista das coisas ausentes, que determinam, como fantasmas, sua genealogia e a própria forma de seu presente” (Ibid., 323-324).

A proposta de Warburg, como a de Benjamin, apresentava uma crítica implícita ao historicismo acadêmico, tornando claro que não poderia haver história da arte sem, por um lado, “uma filosofia da história (...) e sem uma certa escolha de modelos temporais” e, por outro, “sem uma filosofia da arte e uma certa escolha de modelos estéticos” (Ibid., p.15-16). Seu método estabelece, então, o ponto de colisão – de contato – entre a história e a estética na medida em que convida a refletir sobre o que significa falar em uma “morfologia das ‘formas do tempo’” (Ibid., p.111).

### 2.1.1 Plasticidade do devir

Warburg descrevera as *Pathosformeln* como “impressões fóbicas”, “engramas da experiência emotiva” ou, ainda, “impressões do *pathos* orgiástico”, valores expressivos pré-existentes na memória da cultura com os quais os artistas tiveram de se confrontar (WARBURG, 2009). Influenciado tanto pela antropologia de Edward Tylor quanto pela biologia de Richard Semon e Charles Darwin (DIDI-HUBERMAN, 2002b), autores cuja reflexão sobre o funcionamento da memória seria marcada por um vocabulário da impressão, Warburg entenderia a noção de *Pathosformel* como vestígios ou manifestações, na esfera estética, deste outro tipo de temporalidade pelo qual propunha entender as formas de transmissão cultural.

A grande vantagem que este vocabulário da impressão ofereceria ao estudo da memória da cultura, seria a de considerá-la como um material plástico capaz de acolher as marcas do tempo. As imagens se apresentariam, sob o olhar de Warburg, como resultado de “movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados” no solo da cultura (Ibid., p.39), ou seja, como resultado de uma obra contínua do tempo. Logo, como afirma Didi-Huberman (2000, p.108) “a sobrevivência diz, ao mesmo tempo, um resultado e um processo: ela diz os *traços* e ela diz o *trabalho* do tempo na

história”. Ou seja, o modelo temporal do *Nachleben* corresponderia, então, à hipótese de uma plasticidade do tempo.

Em sua extensa monografia sobre a obra de Warburg, Georges Didi-Huberman (2002b) trata da profunda influência exercida pela filosofia de Nietzsche sobre o pensamento do autor, principalmente no que toca a uma concepção do devir como movimento resultante da conjugação entre uma potência do contratempo e da repetição (Ibid., p.169). Aproximando-se da noção benjaminiana de imagem dialética, o tema nietzschiano da inatualidade, ou da estranheza temporal, ofereceria o terreno sobre o qual as imagens poderiam ser concebidas como “acontecimentos de sobrevivência”, mistura de “intrusão (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora)” (Idem). Assim, “tudo que, na história, é significativo, tudo que ‘exerce uma influência’ real não saberia aparecer, segundo Nietzsche, senão como um ‘agir contra o tempo e, portanto, sobre o tempo’” (Idem). O movimento do devir só poderia, assim, ser entendido como o produto de um jogo entre forças ativas e reativas, elementos históricos e não-históricos, memória e esquecimento, formando um “nó de tensões, um nó sempre proliferante (...), algo como uma extraordinária complexidade em obra” no devir (Ibid., p.157).

Para além disso, a filosofia nietzschiana da história seria investida do contramotivo de uma “tragédia da cultura” ocidental (Ibid., p.152), expressa na fundamental polaridade entre Apolo e Dionísio, ou seja, entre humanidade civilizada e força animal. Este seria um conflito latente, porém operante no movimento do devir e do qual emergiriam tanto a arte quanto o homem em sua condição de ser da cultura (Ibid.). Segundo o autor, para que seja possível utilizar a história “em benefício da vida” (Ibid., p.156), será imprescindível se acercar deste movimento do devir pelo qual a tragédia sobrevive na cultura, o que não ocorre quando o saber disciplinar apenas conserva uma forma do passado, renunciando ao pensamento de sua força (Ibid., p.166). As *Pathosformeln* através das quais se organiza o *Atlas* de Warburg se aproximam desta meta na medida em que se apresentam como “dinamogramas” (*dynamogramm*) de uma plasticidade do tempo e buscam tornar visível uma “estética das forças” em obra nas imagens, mais do que se dedicar à mera decifração de sua significação (Ibid., p.182).

O modelo da sobrevivência das imagens sugerido por Warburg, assim como o caráter aurático do objeto histórico no pensamento de Benjamin, estaria marcado pelo “elemento não natural” no qual consiste a noção de cultura (Ibid., p.103), o que –

como alertara Nietzsche – exigiria que ele fosse pensado não a partir de uma narrativa histórica, no sentido trivial, mas de uma dimensão memorativa. Para isso, seria necessário aceitar sua ancoragem no inconsciente, afirma Didi-Huberman (2000, p.37). Por isso, o autor propõe utilizar a metapsicologia freudiana e o processo de “formação de sintoma” como um interpretante dos “modelos temporais, corporais e semióticos elaborados por Warburg (...) de modo a lhes restituir um valor de uso que parecem ter perdido há muito tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.274).

Em sua investigação sobre os sintomas histéricos, Freud já sugeria que a memória reprimida só se tornava traumática através de uma ação deferida, a posteriori (*après-coup*) (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.158). A temporalidade paradoxal do psiquismo, de acordo com a teoria freudiana, supunha, então, em toda formação inconsciente um processo intervalar (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.331) pelo qual a origem não se constitui senão no “atraso” de sua manifestação (Ibid., p.332), através destes “momentos-sintoma, surgidos como ações póstumas de uma origem perdida, real ou fantasmática” (Ibid., p.331). Esse fenômeno só pode ser compreendido na medida em que se reconhece o caráter atemporal (*zeitlos*) da memória inconsciente, “insensível às continuidades narrativas e contradições lógicas” (Ibid., p.308).

Georges Didi-Huberman propõe entender a atemporalidade do inconsciente como uma condição dialética da passagem do tempo, apresentando-a em uma imagem que, ao mesmo tempo, remete à noção benjaminiana de “origem-turbilhão” e convoca um pensamento do campo operatório crítico ou “sintomal” da impressão:

“Pois, sob o rio do devir, há o seu leito: ou seja, o *outro tempo do escoamento* (sedimentos, impressões geológicas, etc.). Há, então, sob a *cronologia* do rio que corre através dos sulcos do leito, sua condição *crônica*, cujos acidentes, invisíveis na superfície, determinam suas zonas de turbilhão, os anacronismos da corrente que se bifurca bruscamente ou se contorna sobre si mesma (são essas as zonas onde há o risco de se afogar: os perigos, os sintomas do rio)” (Ibid., p.320).

Abordar a memória a partir de um ponto de vista da impressão, ou seja, como efeito de uma relação entre forma e contra-forma do tempo, significa reconhecer nela a conjunção de uma “potência de forma” e de uma “potência em negativo” que garantem, simultaneamente, a absorção dos traços e sua transformação, *après-coup*. Didi-Huberman sugere que se considere o tempo histórico como um “material semi-plástico” (2002b, p.164), na medida em que exige que se pense conjuntamente suas “latências (processos plásticos)” e suas “crises (processos não plásticos)” (Idem). A plasticidade será apreendida, então, como uma “força material” que permite que as

fraturas da história sobrevivam na memória através de uma “temporalidade dúplice” ou de uma “conjunção de dois ritmos heterogêneos” (Ibid., p.157): por um lado, um “regime do choque” (*régime du coup*) – através do qual, “no coração do abalo, sob o choque, nós esquecemos tudo” – e, por outro, um “regime do contra-choque” (*régime du contre-coup*) – que diz respeito à maneira como, “no curso das sobrevivências, après-coup, nos lembramos, mesmo que sem saber”, afirma o autor (Ibid., p.158). Este duplo regime explicaria o modo pelo qual o trauma retorna sob a forma de “sintoma (processo ao mesmo tempo plástico e não plástico) sem destruir o meio em que faz irrupção” (Ibid., p.164). Torna-se, assim, evidente que a potência da sobrevivência, ou seja, da “indestrutibilidade dos traços”, não pode operar sem sua metamorfose, “seu relativo apagamento, suas perpétuas transformações” (Idem).

### 2.1.2 Patologia do Tempo

Benjamin já afirmava: “A história se desagrega em imagens, não em histórias” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.118). O *Nachleben*, por sua vez, vai se apresentar como um conceito estrutural que desorienta a história, liberando suas imagens – seus fantasmas. Através dele, a cultura se revela como a “movimentação sem limites” de que já falava Jacob Burckhardt, “impregnada das tradições de todos os tempos, de todos os povos e de todas as civilizações” (Ibid., p.113). Nesse contexto, as noções de tradição e transmissão se tornam especialmente complexas na medida em que se as reconhece como efeitos da conjunção de “processos conscientes e inconscientes, esquecimentos e redescobertas, inibições e destruições, assimilações e inversões de sentido, sublimações e alterações” (Ibid., p.86).

A noção de sobrevivência coloca em evidência um conflito entre forças no devir que nos obriga a reconhecer toda cultura como um “produto em formação” (Ibid., p.113), tornando impossível fixar qualquer periodização hierárquica na história, seja entre Renascimento e Idade Média – épocas sobre as quais Warburg trabalhou – ou entre barbárie e civilização. A “vida histórica” só se torna apreensível se nos aproximamos da cultura em sua condição de campo de batalhas, e do tempo, como um jogo de “forças” ou “potências” de onde, segundo Burckhardt, “todas as formas existentes decorrem” (Ibid., p.110). Ou, ainda, se entendemos com Deleuze que:



“a história de uma coisa, em geral, é a sucessão de forças que dela se apoderam, e a coexistência das forças que lutam para dela se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que dele se apropria. [...] Uma coisa tem tantos sentidos quanto forças capazes de dela se apoderar” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 157).

Somente um “saber plástico” será, então, capaz de dar conta do “jogo de formas” ao qual corresponde este “jogo de forças” da história, ou seja, da maneira como a plasticidade atua como força material sobre a memória da cultura. Com seu *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg remodelaria “a inteligibilidade histórica das imagens sobre a pressão – a impressão – de cada fecunda singularidade” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.160), renunciando à busca de qualquer tipologia para o estudo da arte graças à capacidade de sua investigação de se metamorfosear, “sem jamais se fixar em um resultado obtido, em uma síntese, em um saber absoluto” (Idem).

Se é possível afirmar que *Mnemosyne* atua sob um domínio estético da história é em razão da maneira pela qual Warburg faz de sua interrogação sobre o estilo, uma análise morfológica ou, ainda, uma estética das “formas psíquicas” da cultura (Ibid., p.107). Se, como foi visto com Nietzsche, a cultura se origina de um conflito em obra no movimento do devir, se tornará essencial para Warburg convocar o pensamento de um “inconsciente do tempo” a fim de realizar uma reflexão que leve em conta o estilo e o sintoma, lado a lado, entendendo que, para a psicologia, toda clivagem do ser (*schize de l'être*) sabe tomar forma (Ibid., p.387).

Conforme se entende que a psique na história deixa traços, é possível formular a exigência de que uma arqueologia psíquica da cultura assuma o papel de uma arqueologia material. Nada mais apropriado do que convocar o paradigma do contato em sua capacidade de propor um “olhar aurático” sobre os objetos da cultura, tal como aquele adotado pelo “materialismo histórico” de Benjamin, que, como afirma Didi-Huberman (2000, p.107), se expressava “menos em uma adesão aos esquemas filosóficos de Marx do que na certeza espontânea, infantil, sempre verificada, segundo a qual *o tempo é a própria matéria das coisas*”.

Logo, um paradigma do contato irá inquietar o ponto de vista na medida em que coloca em evidência a complexidade material das imagens. Sua capacidade dialética de produzir a colisão entre um contato e uma ausência “explica a potência de sua relação com o tempo, a potência fantasmática dos ‘retornos’, das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.47). Segundo Didi-Huberman, a partir dele, o pensamento será obrigado a reconhecer que “*as formas são processos* e não somente

o resultado de um processo” e que a imagem vista é apenas “o presente anacrônico de um jogo ininterrupto de deformações (Ibid., p. 324); e, ainda, que “*as formas são substratos* ou, ainda, o processo dialético das modificações do substrato por um gesto qualquer” (Ibid., p.325); por fim, que “*as formas são tempos em obra, tempos contraditórios intrincados na mesma imagem*” (Idem).

Na obra de Warburg, uma antropologia das imagens encontra a hipótese de uma “sintomatologia” ou mesmo de uma “patologia do tempo” (Ibid., p.112) através de um movimento que busca o que Foucault descreveria como o “ponto onde vêm se articular as formas e as condições de existência” (FOUCAULT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.386). Abordar as imagens a partir do campo operatório de caráter crítico ou “sintomal” proposto pelo paradigma do contato é o que permite tanto a Warburg quanto a Benjamin reivindicar o pensamento de uma morfologia do tempo como objeto da disciplina histórica e entender de que maneira “os elementos da cultura continuam a viver inconscientemente (...) no próprio sangue da humanidade” (BURCKHARDT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.114).

## 2.2 Aparições

No capítulo anterior, a análise do paradigma do contato já havia revelado a maneira como Didi-Huberman sugere que o olhar arqueológico se aproxime da matéria fotográfica: na massa negra que ocupava boa parte do espaço visível em duas das imagens feitas pelo fotógrafo clandestino de Auschwitz – ou seja, no que poderia ser entendido como sua principal característica formal –, o autor havia visto sua própria condição de existência, a saber, o vestígio da condição de pouca luz dentro de uma câmara de gás, na qual o prisioneiro judeu precisara se esconder, em um intervalo de funcionamento, a fim de realizar o gesto de testemunho. Mais do que uma simples aparência, a fotografia adquire aqui o *status* de aparição – de um acontecimento visual que dá conta de um processo, de um trabalho, do próprio corpo a corpo entre o fotógrafo e a máquina nazista (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.53). Aparição única, diante da qual, segundo o autor, “se extrai a convicção de que a imagem surge lá onde o pensamento – a “reflexão”, como se diz tão bem – parece impossível ou ao menos suspensa: estupefeita, estupefata. Lá, portanto, onde uma memória é necessária” (Ibid., p.46).

Didi-Huberman apresenta, deste modo, a hipótese de que a fotografia possa oferecer um lugar propício – um lugar de aparição – para o trabalho da memória, cuja temporalidade tentei esboçar anteriormente a partir das teorias de Warburg, Benjamin, Nietzsche e Freud. Para além da simples narrativa rememorativa ou da decifração de um conteúdo semiótico – como poderia supor o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) –, é necessário entender como a plasticidade do contato ou da impressão oferece um campo material para a figuração de um evento de memória. Com este objetivo em vista, pretendo, a seguir, aprofundar a reflexão sobre uma estética do contato a partir da investigação realizada por Didi-Huberman em *A Semelhança por Contato* (2008b) acerca da obra de Marcel Duchamp e sua incansável exploração plástica do campo operatório “sintomal” da impressão.

### 2.2.1 Marcel Duchamp e o paradigma do contato

Uma das mais influentes do século XX, a obra de Marcel Duchamp transformara em profundidade o modo como se viria a entender a arte a partir de então. Didi-Huberman (2008b) classifica a posteridade da obra do artista em duas formas pelas quais foi apreendida no âmbito da crítica artística e a que, de acordo com o autor, corresponderiam duas formas de “recusa [por parte do crítico] a entrar na complexidade visual e processual do objeto em si” (Ibid., p.175). Por um lado, o que descreveu como uma “hipótese enunciativa” é expressa pela perspectiva de alguns teóricos como Thierry de Duve que consideram o *readymade* como o grande *coup de force* de Duchamp sobre a instituição da arte. Segundo estes, ao selecionar um objeto qualquer e afirmar “isto é arte”, o artista estaria realizando uma “operação de discurso ou sobre o discurso: uma operação sobre o sentido da ‘instituição da arte’” (Ibid., p.178). Desta posição decorreria uma declaração de “morte da arte” na medida em que o gesto do artista, traduzindo-se na palavra de ordem “faça qualquer coisa” (*fais n’importe quoi*), incitava o “abandono da técnica” (Ibid.). Por outro, de acordo com a hipótese de um “paradigma fotográfico”, a obra de Duchamp seria “colocada sob o signo (...) da ‘obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, serializada, anônima” (Ibid., p.187). Enquanto Jean Clair tratava a fotografia como um “primado técnico” que Duchamp iria explorar como um motivo de sua obra (Ibid., p.188), Rosalind Krauss colocaria o “fotográfico” como uma condição semiótica para a

compreensão desta obra – principalmente do elemento do *readymade*, cuja operação a autora interpretaria de acordo com um paradigma indiciário (Ibid., p.189-190).

No entanto, Didi-Huberman considera este último, o “modelo fotográfico”, por demais simplificador já que permitiria salvaguardar algo como um sentido ideal da história e da arte na medida em que a fotografia, entendida aí como fruto do progresso da técnica, viria não somente transformar as condições da atividade artística como purificá-la de seu caráter material, fazendo-a aceder à condição de uma arte da era industrial (Ibid., p.192). Embora o autor reconheça a pertinência de um olhar lançado sobre a questão do índice na obra de Duchamp, prefere investigar o papel da experimentação com os processos de obtenção de semelhança através do contato a partir da função fundadora que, em sua obra, assumiria um “paradigma da impressão” que o artista nunca deixaria de desenvolver, sempre ampliando seus modelos de aplicação (Ibid., p.200).

De acordo com Didi-Huberman, o pensamento sobre a produção de semelhança a partir do contato esteve a serviço de uma questão central para as preocupações de Marcel Duchamp: a crítica do que chamou de um “*frisson retiniano*” (Ibid., p.203) nas artes visuais. A impressão forneceria ao artista não somente um dispositivo técnico, mas um verdadeiro paradigma da imagem (Ibid., p.226), que o permitiria adotar uma “atitude anti-retiniana” (Ibid., p.198 – nota) na criação de suas obras, isto é, uma atitude contrária a um tipo de arte que se endereçaria à retina. Mais do que produzir um conjunto de puras “ideias, frases ou axiomas” (Ibid., p.227-228), Duchamp procuraria se aproximar tanto da “questão do material” quanto da “questão da experiência” (Ibid., p.228) através da formulação de uma “ideia da fabricação” (Ibid., p.203) obstinadamente regulada por uma “dialética da forma e da contra-forma” (Ibid., p.265).

Em um desafio lançado ao estatuto do objeto de arte tradicional, Duchamp pretendia reformular as relações que aí vigoravam entre as noções de visível e invisível (Ibid., p.203). Contra a ideia por demais metafísica de aparência – “definida como ‘impressão retiniana’ do objeto, suas ‘consequências sensoriais em geral’” (Ibid., p.199) –, o artista convocaria o modelo do molde (*moule*), ou seja, um paradigma do contato, para pensar o processo pelo qual uma aparência é capaz de “tomar corpo, transitando de um mundo dimensional ao outro” (Idem) e adquirindo, assim, o status de uma “aparência”.

A questão dimensional, como aparece na produção conceitual de Duchamp, estaria ligada ao modo singular como abordou o processo de impressão. Segundo Didi-Huberman, “lá onde percebemos espontaneamente que uma moldagem reproduz o objeto guardando intactas suas dimensões, Duchamp, ao contrário pensou a impressão como uma *distância de coisa (écart de chose)* e uma modificação essencial da ‘dimensão’” (Ibid., p.203). A noção de aparição vai nomear então a “condição simultaneamente *nativa e negativa* do objeto” duchampiano (Ibid., p.199) – característica essencial da impressão em sua “potência de forma” e em sua “potência em negativo” – e orientar sua busca pela produção de uma “verdadeira forma invisível” (Ibid., p. 203).

Georges Didi-Huberman vai se interessar, então, em investigar a importância metodológica da impressão como procedimento heurístico na obra de Duchamp. Logo, buscará examinar a maneira pela qual “as manipulações materiais e processuais” praticadas pelo artista através do contato correspondem à formulação de numerosas hipóteses de trabalho (*working hypothesis*) (Ibid., p.150-151) e oferecem uma espécie de “dispositivo operatório generalizado que [engajaria] a totalidade dos objetos e todo o sistema de suas relações” (Ibid., p.265). A proposta de analisar a noção duchampiana de “aparição” à luz de um paradigma do contato procura, assim, verificar a hipótese de que, em sua obra, a impressão teria colocado em movimento um “sistema completo de engendramento” de formas (Ibid., p.266) conforme o artista construía “um mundo de dispositivos técnicos imaginados para que as matérias ou os corpos [fossem] entregues à ação constringedora das contra-formas” (Ibid., p.203).

Uma compreensão mais aprofundada desse sistema não pode se dar, portanto, sem o reconhecimento da atuação de um campo operatório de caráter crítico ou “sintomal” da produção da semelhança por contato na obra de Duchamp. A partir dele, a impressão não vai ser encarada apenas como uma operação para reproduzir formas, mas também como portadora de uma “função crítica” (Ibid., p.309), de uma potência de “alterar e desconstruir tudo que ela toca” (Ibid., p.230). Didi-Huberman percorrerá então, de obra em obra, o campo operatório da impressão em Duchamp, a fim de entender os diversos paradoxos lógicos produzidos pela sua crítica do retiniano (Ibid., p.200). Interessará, aqui, compreender como a obra do artista foi capaz de fornecer ao autor meios para a construção de uma concepção da fotografia como técnica de produção de aparições – de fantasmas – ou, ainda, como forma de dar corpo à memória.

### 2.2.2 Formas intangíveis

Uma análise do fenômeno aurático nos termos do inconsciente óptico benjaminiano já havia oferecido a oportunidade de observar como uma arqueologia acerca do elemento do contato no território do visível não se separa da convocação de um trabalho da memória sobre o olhar. A forma obtida a partir do contato, em sua função crítica, daria acesso a algo como um inconsciente do tempo e da representação, arruinando a oposição canônica entre visível e invisível.

Na obra de Marcel Duchamp, a exploração de um campo operatório da impressão também orientaria a produção de formas através do contato na direção de uma questão de invisibilidade, ou melhor, na direção da busca de uma “forma intangível” (Ibid., p.205). Afastando-se da ideia de uma de uma “forma ontológica” hierarquicamente superior e independente do mundo material, a imagem pensada pelo artista como aparição, se apresentaria como molde ou fôrma, se aproximando, portanto, de uma experiência de relação entre dois corpos ou substratos. Duchamp convida, então, o espectador a apreender sua produção artística a partir de um regime visual que se manifesta menos como uma forma pronta – uma noção esquemática de representação – do que como um fenômeno de “apresentação” ou “formação” – da mesma maneira em que Freudalaria em “formação inconsciente” – ou seja, em sua qualidade de processo.

Em um de seus famosos aforismas, o artista escreveria: “a Guest + a Host = a Ghost” (DUCHAMP *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.255). Didi-Huberman vê aí a invocação do tema do contato entre uma forma e uma contra-forma como base para a formulação de uma hipótese dialética sobre a experiência visual. Segundo o autor, a operação “receber mais ser recebido [que] resulta nesta lógica da aparição (como um fantasma)” propõe a ideia de um “espaço reversível” que, por sua vez, poderia ser considerado como mais “uma definição da *aura*” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.255). Aproximando o conceito benjaminiano de aura do discurso duchampiano sobre o fenômeno de aparição, Didi-Huberman nos desafia a pensar em que medida o que o artista define como uma “mudança de dimensão” gerada através da impressão coloca em jogo a produção de uma “semelhança-sintoma”, isto é, de uma série de processos de deformação característicos de um “trabalho da figurabilidade” (*travail de la figurabilité*) – processo que seria entendido por Freud como a via real utilizada

pelo inconsciente para dar forma às imagens do sonho e aos sintomas. Trata-se de pensar, portanto, até que ponto uma “potência em negativo” impõe certa ambiguidade na relação entre semelhança e dessemelhança que opera no processo de tomada de forma da impressão e como este pode ajudar a pensar o “tomar corpo” da memória, em seu movimento conjugado de sobrevivência e metamorfose.

### 2.2.2.1 Potência do *pathos*

De acordo com a metapsicologia freudiana, o espetáculo de sintomas que afloravam nos corpos histéricos deveria ser entendido como um “formalismo do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.167), a forma como “pulsões gesticulam” (Ibid., p.262) – manifestações dos poderes de uma “memória em sofrimento” (Ibid., p.309). De forma similar, uma reflexão sobre a operação do *Nachleben* – sobre a hipótese de um inconsciente do tempo – não poderia deixar de propor um olhar sobre a memória a partir de uma “potência do *pathos*”. Trazendo à tona a relação entre corpo e memória a partir da expressão da emoção pelos gestos, a noção de *Pathosformel* demandava o abandono de “definições puramente negativas ou privativas do *pathos*, que o opõem tradicionalmente à ação (*poiein*), à substância (*ousia*), à impassibilidade (*apathéia*) e, portanto, à sapiência (*sophia*)” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 203). Ao contrário de autores que o pensaram como uma “doença da alma que deforma os corpos” (Ibid., p.22), arruinando o ideal de repouso e beleza nas imagens, Warburg iria insistir que o *pathos* não somente não se opõe às formas, como também as engendra (Ibid., p.212). Suas fórmulas de *pathos* colocariam em jogo uma “plasticidade positiva do paradigma patético” (Ibid., p.203), fazendo pensar na forma como o modo temporal da sobrevivência “toma corpo” em um nível estético (Ibid.). “Tratava-se [aí] de não separar a *psique* de sua carne ou, reciprocamente, de não separar a *substância imagificante (imageante)* de suas potências psíquicas” (Ibid., p.307).

Não por acaso, em sua busca por entender o modo como essa potência do *pathos* trabalha o material da memória, tanto Warburg quanto Freud seriam influenciados pelos estudos desenvolvidos por Charles Darwin em *A Expressão das emoções nos homens e nos animais*. Fornecendo-lhes uma “teoria das transformações biológicas aplicada aos gestos animal e humano” (Ibid., p.231), Darwin iria permitir pensar a “questão antropológica do gesto” (Idem) – ou seja, a articulação entre a animalidade do corpo em movimento e seu caráter psíquico e simbólico (Idem) – para

além do tempo dos biomorfismos triviais (Ibid., p.296). Este pensamento interessa a uma reflexão sobre a fotografia na medida em que propõe pensar um trabalho da memória em ação nos movimentos patéticos em sua relação com o que chamei de um paradigma do contato.

Os “Princípios gerais da expressão”, de acordo com Darwin, consistem em três tipos de processos que servirão como alicerce para o pensamento warburguiano da plasticidade da memória. Adotarei, a seguir, na exposição resumida destes princípios, uma ordem distinta da original, tal como faz Didi-Huberman (2002b) na intenção de esclarecer a utilização feita por Warburg. Primeiramente, o princípio de impressão (*empreinte*) fornece, segundo o autor, “as premissas fisiológicas de um princípio da *memória inconsciente* comandando os atos expressivos humanos” (Ibid., p.236) na medida em que descreve a “ação direta do sistema nervoso” sobre os gestos corporais a partir de uma independência dessa ação em relação à vontade e ao hábito (Idem). Em seguida, o princípio de deslocamento (*déplacement*) dá conta da forma pela qual um processo de associação comanda a gestualidade, fazendo surgir uma mesma ação toda vez que um mesmo estado de espírito se reproduz, de modo que “a ‘utilidade’ biológica do ato expressivo frequentemente passa para segundo plano” (Idem). Por último, o princípio de antítese (*antithèse*) se refere a uma “capacidade *reversiva* do processo de associação” (Ibid., p.237), designando a maneira como um movimento totalmente oposto a um gesto adquirido pelo hábito pode surgir, mesmo que inutilmente, quando uma emoção diretamente inversa à associada ao gesto em questão se produz. Segundo Didi-Huberman, se por um lado o princípio de antítese “acentua uma espécie de ‘inutilidade’ fisiológica” do gesto, por outro, acentua também sua “própria capacidade expressiva, aí paradoxalmente intensificada” (Idem).

A teoria darwiniana permitiria a Freud compreender de que forma o sintoma “atualizaria uma memória inconsciente em obra” (Ibid., p.295), através de um “jogo constante de intricações figurais e metamorfoses significantes” (Ibid., p.296) que ignorariam as contradições lógicas. À Warburg, entretanto, ela ofereceria os meios para pensar a representação dos gestos sob o ângulo de uma “*sobrevivência do primitivo*” em obra nas imagens das mais altas culturas, ou seja, entendendo-os como resultado de um “conflito em ato entre natureza e cultura ou, mais exatamente, entre trilhas (*frayages*) pulsionais e fórmulas simbólicas” (Ibid., p.234).

Deste modo, os “princípios dialéticos do gesto expressivo” – como preferiu chamá-los Didi-Huberman – sugerem uma compreensão da dinâmica de polaridades



que age, de forma estrutural, tanto sobre o sintoma freudiano quanto sobre a *Pathosformel* warburguiana, como aquilo que coloca em movimento o conflito nunca harmonizado entre os contrários (Ibid., p.185). A potência do *pathos* surgiria, então, como aquela força plástica que dá intensidade às formações inconscientes somente na medida em que impõe que a “virtuosidade das semelhanças acompanhe sempre a ‘esquize’ (*schize*) do dessemelhante” (Ibid., p.361).

#### 2.2.2.2 Princípios dialéticos de desconstrução

Em seu estudo sobre as fotografias de Salpêtrière, Didi-Huberman já falava na aura (*hysterica*) como uma espécie de “ar do *pathos*, o evento que ele impõe” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.99 CHECAR). Analisando a “ideia de fabricação” operante na obra de Marcel Duchamp, o autor vai pensar a plasticidade desse campo de produção de fantasmas e aparições de uma maneira muito próxima daquela que Warburg, Freud e Darwin pensaram a potência plástica das metamorfoses do *pathos*. Entendendo que a “crítica do retiniano” proposta pelo artista se efetua em um gesto de impressão que faz com que reproduzir signifique alterar, Didi-Huberman propõe uma aproximação em relação à complexidade visual da obra de Duchamp a partir de três princípios dialéticos de desconstrução que, em sua obra, colocam em movimento, a cada vez, a dialética de polaridades encenada pelos três princípios darwinianos. Procurarei, a seguir, expor brevemente o modo como a intensidade visual da forma duchampiana é pensada pelo autor como procedendo por “duplicação” (*dédoublement*), “reduplicação” (*redoublement*) e “inversão” (*renversement*) (DIDI-HUBERMAN, 2008b), tomando como exemplo sua análise da obra *Feuille de Vigne Femelle*, de 1950 (Ibid.).

Nesta obra, cujo título pode ser traduzido por algo como “Folha de parreira fêmea” (Figura 3), Duchamp levaria a ideia da simultaneidade entre receber e ser recebido, contida no gesto de impressão, à condição de um verdadeiro encontro erótico. A obra dá a ver o resultado formal do gesto de “*mouler une ‘moule’*”<sup>4</sup>, jogo de palavras que, na língua francesa, corresponderia ao ato de produzir um “molde” do sexo feminino (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.258). Através desta operação, o artista parodiava “uma convenção bem conhecida da representação clássica” (Ibid., p.259) que consistia em acrescentar uma folha de parreira sobre o sexo das figuras pintadas

<sup>4</sup> O termo *moule* corresponde, aqui, a uma gíria empregada para dizer o sexo feminino, enquanto o verbo *mouler* significa moldar ou fazer um molde (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.257).

ou esculpidas a fim de, em um ato de censura, relega-los à invisibilidade. No entanto, a análise de Didi-Huberman demonstra como a aparição do sexo feminino obtida através do molde de Duchamp subverteria paradoxalmente as noções de visível e invisível manejadas pela arte retiniana: enquanto o gesso recobria as partes pudendas femininas, ele gerava o efeito de interdição ao olhar desejado pelas obras clássicas; no entanto, assim que se apresentava separado de seu referente, o objeto começava a “perturbar seu espectador, nunca cessando a exibição, fria e impudica, da impressão invertida do que, em princípio, escondia” (Idem).



Figura 3: “Feuille de Vigne Femelle”, Marcel Duchamp (1950).

Através do que denomina um princípio de “duplicação” ou “desdobramento” (*dédoublement*), Didi-Huberman pretende dar conta do que descreve como uma simetria ou, ainda, de uma divisão na forma produzida por impressão (Ibid., p.230). Segundo o autor, esta ideia de duplicação corresponderia a um princípio de transição (*principe de charnière*) ou, ainda, a um limiar dimensional que permite ao objeto “adquirir o status não de uma aparência, mas de uma aparição de molde ‘nativo’ e ‘negativo’, concebido de maneira que ‘não tenha nem frente, nem verso, nem alto, nem baixo’” (Ibid., p.231). Tal princípio participaria da produção de *Feuille de Vigne Femelle* na medida em que a contra-forma aí obtida é investida de tamanha estranheza que não permite o reconhecimento do seu referente. O objeto passa, então, a impor uma reflexão sobre a maneira como a impressão “molda e remolda seus próprios objetos” (Ibid., p.239), fazendo com “que a semelhança obtida por contato esteja

condenada a um destino de dessemelhança e até mesmo de destruição” (Idem). Didi-Huberman chama atenção para a recorrência do tema das “máquinas de crueldade”, na obra de Duchamp (tal como em *Moinho de la Galette*, *Amolador*, *Moinho de Café* e *Triturador de Chocolate*), aparatos nos quais corpos seriam “passados dentro de formas, de matrizes ou moldes que lhes dão origem, lhes negando” (Idem). O princípio de duplicação terminaria, então, por “inverter a relação com o referente” (Ibid., p.260), fazendo com que o ato de se assemelhar por contato corresponda frequentemente ao de não se deixar reconhecer (Ibid., p.259). Apesar da “*evidente intimidade* do processo” um objeto tal como *Feuille* exibiria, ainda, um mistério da referência (Ibid., p.259).

Já o princípio de “reduplicação” ou “repetição” (*redoublement*) descreve o movimento dialético através do qual se torna possível entender o gesto de impressão como produtor, paralelamente, de um duplo – espécie de “revestimento (*doublure*) no qual a forma parece, por um momento, ser protegida por sua contra-forma” (Ibid., p.239) – e de um rasgo (*déchirure*) – conforme o ato de “tomada de semelhança” é encarado a partir de uma nova ótica que nele reconhece uma forma de “arrancar a semelhança” ao corpo do qual se apodera (Ibid., p.240): “impressão predadora”. Diversas formas da ideia de contorno, tal como nos motivos do halo e da sombra, são trabalhadas na obra de Duchamp, para além do próprio procedimento de impressão, no sentido de pensar o duplo como dissolução do corpo (Ibid., p.242). O princípio de “reduplicação” atua na produção de *Feuille*, atribuindo, então, ao objeto a função de “derrubar” (*renverser*) a semelhança, o que torna a “efígie feminina” ilegível (Ibid., p.262). “Produtor de uma ‘impressão (*impression*) paradoxal’ feita de realismo extremo e artificialidade” (Ibid., p.260), *Feuille* teria levantado diversos questionamentos sobre a autenticidade do caráter indiciário – do contato – no procedimento do qual resultou, tamanha a eficácia que uma “potência em negativo” alcançaria no sentido de tornar invisível o sexo feminino “em um objeto que oferece, entretanto, sua transferência tão exata quanto possível” (Ibid., p.263). Falar na técnica de impressão como produção deste “rasgo” que serve como transição dialética entre um “positivo” e um “negativo” significa propor uma compreensão de seu processo a meio caminho entre um “rasgo da reprodução” e uma “reprodução do rasgo” (Ibid., p.245). Desta forma, este segundo princípio vai permitir a Didi-Huberman afirmar que a obra de Duchamp exige que se pense o procedimento de reproduzibilidade nos

termos de uma “transformação ontológica” (Ibid., p.244) e a tomada de forma ou de corpo como produção de diferença.

Por fim, a formulação do princípio de “inversão” ou “derrubada” (*renversement*) remete a essa potência da impressão que faz com que a inversão simétrica das condições morfológicas do referente corresponda a uma inversão que “engaja toda a esfera das significações” (Ibid., p.254). A ideia duchampiana de aparição conteria em si – como o aforisma sobre a produção do fantasma já havia indicado – uma hipótese sobre a reversibilidade de todas as coisas. Em *Feuille*, a ideia de uma “reversibilidade dos corpos” que organiza a obra de Duchamp a partir do *leitmotiv* erótico da penetração sexual (Ibid., 257) abre caminho para o pensamento de uma “reversibilidade orgânica”, na medida em que o campo operatório da impressão, apartando o objeto de sua referência corporal, realiza uma inversão daquilo que era “soberanamente orgânico” em um objeto “soberanamente abstrato” (Ibid., p.264). A ideia de aparição “fornece, enfim, à semântica do *erotismo* a dignidade quase estrutural de um dispositivo impessoal” (Ibid., p.265).

Observa-se, então, que a dinâmica desses princípios dialéticos de desconstrução que atuam sobre o campo operatório “sintomal” da impressão, tal como explorado por Marcel Duchamp, coloca a ideia de uma “primazia material do contato” (Ibid., p.118) no processo, na medida em que, aí, a “aderência excessiva” entre os corpos “encontra sua resposta visual e fenomenológica na espécie de arruinamento (*écrasement*) tátil” que tende a decompor toda distância ótica na direção de um pensamento sobre os acidentes e singularidades morfológicas (Idem). A análise do pensamento duchampiano acerca do processo de impressão oferece não somente a oportunidade de entender a produção de semelhanças-sintoma a partir do contexto de uma crítica do retiniano nas artes visuais – que já opunha a aparição negativa do sexo feminino à harmonia das folhas de parreira em uma arte da imitação –, mas ainda esclarece o tema de um “paradoxo da evidência” de que tratei no primeiro capítulo, no contexto de uma relação do saber com as imagens tecnicamente reprodutíveis. Evidente e ambígua, a imagem em Duchamp emerge como aparição, fantasma crítico das fantasmagorias discursivas de um senso ideal na arte, produzidas pelos saberes.

### 2.2.3 Máquina de memória impessoal

Através da obra de Duchamp, o contato na imagem se afirma, mais uma vez, como um elemento proliferador de paradoxos. A análise acerca do papel que a impressão aí assume impõe o reconhecimento da memória como produtora de distância. Encontrando uma matriz de deformação na própria matéria da aderência, a produção visual de Duchamp trabalha na direção de instituir uma impossibilidade de identificação do referente, impondo, assim, uma concepção do processo de impressão como o movimento de “uma distância que se imprime e nos toca, ou mesmo nos ‘impressiona’ a partir de sua própria e inacessível memória do contato” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.309).

O que chamei de um paradigma do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman irá demonstrar, então, “todo seu valor heurístico e teórico” na medida em que estabelece uma compreensão da impressão que “desafia o que chamamos por metáfora de ‘impressão da memória’ (*l’empreinte de la mémoire*)” (Ibid., p.275). Se a obra de Duchamp exige a apreensão da produção de semelhança por contato como uma “operação dialética da diferença”, a impressão emergirá aí, segundo Didi-Huberman, como “uma impessoal máquina de memória (...) bem mais eficaz e sutil que todos os nossos recursos psicológicos à representação. Máquina concreta – gesto técnico – própria a desafiar o pensamento” (Idem).

Marcado pela dupla condição de uma aderência à origem e de uma inacessibilidade da origem, o objeto visual obtido através do contato, tal como trabalhado por Duchamp, permitirá propor uma reconsideração sobre a noção de aura, tanto no que toca à polaridade entre proximidade e distância que a caracteriza, como a sua relação com a questão da tradição. Pois se o conceito benjaminiano, tal como é trivialmente entendido, pretenderia marcar uma distinção entre a unicidade da obra de arte e a serialidade do objeto reproduzido ou, ainda, entre as ideias de original e cópia, a dialética duchampiana, por sua vez, vai apontar para as relações de transformação recíproca entre o singular e a série (Ibid., p.270), na medida em que propõe, segundo Didi-Huberman, “uma maneira nova e extremamente elaborada – não binária – de pensar e produzir... o mesmo” (Ibid., p.271). Para o autor, a produção desse mesmo, através da impressão, se dará, na obra de Duchamp, como “negatividade operatória”, ou, ainda, como uma maneira de produzir o semelhante “dessemelhante a si mesmo” (Ibid., p.275).

“Duchamp jamais resiste ao prazer – e ao princípio heurístico – de *alterar*” (Ibid., p.272), afirma Didi-Huberman. Toda sua produção visual se encontraria marcada pela distância (*écart*), sua “operação de predileção” (Ibid., p.279). A exploração de um campo do contato – tanto em sua experimentação direta com a técnica de impressão, quanto no que toca à sua produção conceitual e à elaboração da noção de *readymade* – se desenvolveria sob o “imperativo exigente e paradoxal de ‘perder [e fazer perder] a possibilidade de reconhecer, de identificar duas coisas semelhantes’” (Idem). Logo, sua obra seria capaz de promover uma verdadeira reviravolta teórica no contexto da “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, na medida em que, com Duchamp, “o problema do objeto serial não é [mais] tanto aquele [da produção] do *mesmo* quanto aquele da *distância no mesmo*” (Ibid., p.282).

No entanto, como assinala Didi-Huberman, “para ser verdadeiramente operatória, [esta distância] deve ser *inframince*” (Ibid., p.279-280). Elaborado pelo próprio Duchamp, o conceito de *inframince*<sup>5</sup> diz respeito a um tipo de intervalo ínfimo que “faz da operação reprodutiva uma operação diferencial” (Ibid., p.279). Segundo o artista, “o ‘mesmo’ derivado de uma ‘fabricação em série’ seria firmemente definido segundo o critério do *inframince* – uma ‘aproximação prática da similaridade’” (Ibid., p. 280). Para Didi-Huberman, na medida em que afirma que “todos os ‘idênticos’, por mais idênticos que sejam (e quanto mais idênticos forem) se aproximam dessa diferença separativa *inframince*” (DUCHAMP *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.281), o artista se aproxima do problema da reprodutibilidade através de um ponto de vista genealógico (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.281). Pois se de uma mesma matriz entende-se que resultam (nascem) dois objetos quase idênticos, opera aí, então, “um modelo – um fantasma – de formação natural, de embriogênese” (Ibid., p.53), que faz da cópia um “filho carnal, tátil” de seu modelo (Idem). Logo, a noção de *inframince* suporia um paradigma da imagem oposto àquele da imitação figurativa, por exemplo, que, como afirma Didi-Huberman, “hierarquiza e castamente separa a ‘cópia’ óptica de seu modelo” (Idem).

Verificou-se anteriormente que a noção de imitação teria servido a um pensamento da tradição ou da transmissão cultural que colocava a relação entre cópia

---

<sup>5</sup> O termo em francês associa o prefixo *infra* que, como no português, denota inferioridade ou insuficiência à palavra *mince*, que significa “fino”, “delgado”, ou em sentido figurado, “fraco”, “escasso”, resultando na ideia de uma medida de distância extremamente diminuta.

e modelo nos termos de um “ideal”, de uma “essência da arte” ou, ainda, de uma “origem perdida” capaz de ser revivida por intermédio do intelecto – tal como desejaria, por exemplo, o humanismo teórico de Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.24-26). O conceito do *inframince*, por sua vez, não apresenta o objeto de impressão “nem como originário, nem como original”, mas somente como o “avatar de uma produção serial (ou virtualmente serial)” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.119). Se a ideia de matriz compreende aquilo que “gera o lugar onde se forma – onde se coagula – a semelhança” (Ibid., p.53), a imagem que dela nasce “é, antes de mais nada, uma imagem-destino, no sentido metapsicológico do termo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.222). Ela encarna o processo de transmissão, funcionando como uma “*passagem*, [um] elo de transformações (*cheville de transformations*)”, isto é, na medida em que “ela é imagem dialética [e, por isso], deve combinar sem descanso ‘regressão’ e ‘progressão’, ‘sobrevivência’ e ‘novidade’” (Idem).

Para além de “reivindicar a perda de uma origem” ou, ao contrário, lamentar essa perda – posicionando-se de acordo com o par de atitudes binárias que teria polarizado a crítica de arte pós-Duchamp (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.19) – a análise de Didi-Huberman acerca da obra do artista renuncia a adotar qualquer postura com relação a esta polêmica a fim de se instalar no intervalo *inframince* através do qual a ideia de origem se encontra reinventada. Pois tal como Warburg ou Benjamin, Duchamp reconhecera o tempo como um material constitutivo da imagem. À distância *inframince*, que faz do contato um afastamento e da semelhança um inassimilável, corresponderia também uma “distância no tempo”, processo que o artista nomearia “atraso” (*retard*). “Expressão temporalizada do *inframince*” (Ibid., p.302), o atraso definiria, a um só tempo, “o ritmo alternado do *processo* constitutivo da obra ou de sua ‘tomada de forma’” (Idem) e o tempo anacrônico e dialético das obras de Duchamp, frutos de um contato entre tempos que se substitui “a toda teleologia e a todo ‘progresso das artes’” (Ibid., p. 303).

Aqui, torna-se essencial sublinhar o modo como a análise de Didi-Huberman acerca da obra de Duchamp em *A semelhança por contato* (2008b) retoma a lição warburguiana sobre a sobrevivência extensamente investigada em *A imagem sobrevivente* (2002b) e a extrapola no sentido de constituir a impressão no que descreve como uma verdadeira máquina de memória impessoal. Uma apreensão da obra de Warburg orientada tanto pela teoria do sintoma freudiano quanto pelos estudos darwinianos sobre o gesto teria garantido a Didi-Huberman a compreensão do

*pathos* – em sua potência simultaneamente formadora e deformadora – como um “produto privilegiado da sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.309). A Ninfa, fórmula warburgiana correspondente à figura feminina em movimento, seria, então, nas palavras de Didi-Huberman, a “heroína aurática por excelência” (Ibid., p.257), seus gestos entendidos como uma “estilização da energia” (Ibid., p.265) gerada pelo conflito entre luto e desejo: imagem-sintoma, “antítese tornada impressão” (Ibid. 266). No entanto, para o autor, a Ninfa também se apresenta como uma “heroína impessoal – pois reúne em si inúmeras encarnações e personagens possíveis – da *Pathosfomel* dançante e feminina” (Ibid., p.256). De modo similar, “o erotismo impessoal” dos objetos de Duchamp – formas marcadas pela ambiguidade entre positivo e negativo, forma e contra-forma, masculino e feminino, nunca permitindo a fixação de uma identidade ou de uma unidade de significação (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.278) – parece converter uma “potência do *pathos*” em uma impessoal “potência de repetição” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.170).

A formulação da noção de *inframince* – e sua experimentação material nas obras de Duchamp – permite investigar a sobrevivência das imagens através de uma “potência de repetição” pensada a partir de uma relação dialética entre repetição e diferença. Didi-Huberman nota um movimento similar como característica da noção nietzschiana de “eterno retorno”, cuja influência sobre o pensamento de Warburg já foi assinalada. Como afirmaria Gilles Deleuze, recorda o autor, “na expressão eterno retorno, nós fazemos um contrassenso quando compreendemos: retorno do mesmo. Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar (*revenir*) que constitui o ser na medida em que se afirma diante do devir e daquilo que passa” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.170). Uma análise etimológica realizada por Giorgio Agamben aponta, ainda, para o fato de que, embora Nietzsche empregue a expressão “eterno retorno do *mesmo*”, a interpretação deleuziana ganha força e sentido se entendemos este “mesmo” (*das Gleiche*) afirmado no texto original não como uma identidade, mas como um semelhante, “uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.172).

Portanto, a noção duchampiana de *inframince*, demarcando a diferença entre dois “idênticos” saídos da mesma matriz, colocaria em cena tanto a perspectiva deleuziana na qual o “retornar” se afirma como o “ser daquilo que devém”, quanto a compreensão do eterno retorno através de uma “genealogia das semelhanças”, ou seja, pela sugestão de que “as sobrevivências advêm em imagens” (Ibid., p.173). É desta



forma que o campo operatório da impressão vai apresentar uma evidência material daquilo que, sobre a temporalidade fantasmal das imagens, era sugerido apenas a um nível teórico: a ideia de que “a repetição aí se revela ainda uma questão de impressão” (Ibid., p.323).

Só assim pode-se entender o que significa falar em um paradigma do contato ou da impressão para o pensamento da temporalidade das imagens e de sua transmissão na cultura. Pois as formas primitivas – ou “palavras originárias de uma língua gestual das paixões” (Ibid., p. 253) –, das quais Warburg nunca desistiu de se aproximar através do seu estudo das *Pathosformeln*, não somente se apresentam como “materiais plásticos destinados a impressões sucessivas, deslocamentos incessantes e inversões antitéticas” (Ibid. p.254), mas não existem senão na condição de sobreviventes. Isto é, na medida em que não podem ser remetidas a uma única forma pura ou original, ou seja, a um “estado de natureza” que, como sugere Didi-Huberman, “jamais existiu como tal” (Idem).

A investigação sobre as estratégias formais de Duchamp na exploração de um campo da produção de semelhança por contato questionaria, então, em um primeiro momento, um ideal de origem, substituindo a ideia de uma “origem-fonte” por aquela de uma “origem-turbilhão”, tal como postulava Walter Benjamin. Contudo, seria interessante, para além disso, chamar atenção para a forma como esta crítica se dá a partir da consolidação de um “status *diferenciante (differenciant)* (...) da própria repetição” (Ibid., p.321), na medida em que propõe um olhar sobre o procedimento de reprodutibilidade técnica que leva em conta o ritmo dialético através do qual esta produz simultaneamente um acidente da reprodução e a reprodução deste acidente. Ritmo crítico, “sintomal”, através do qual – como afirmaria Deleuze em uma análise sobre o inconsciente – “a diferença se repete” enquanto “a repetição difere” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.322).

Deste modo, um paradigma do contato torna possível compreender de que maneira o modelo do *Nachleben* anacroniza não só o presente e o passado, mas também o futuro (Ibid., p.87-88). Pois no processo de apresentação ou formação, através do qual a memória se cristaliza nas imagens, afirma Didi-Huberman, “a origem não cessa de se folhear: na direção do passado, certamente, mas também na do futuro” (Ibid., p.331). Isto significa que esta origem deve ser interrogada “sob o ângulo da repetição e de suas diferenças, ou seja, do jogo complexo de seus reinvestimentos tardios, maneira de examinar a mais alta memória em seus *après-*

*coups* mais contemporâneos” (Ibid., p.332-333). Pois da mesma maneira em que o sintoma anuncia algo ainda não visível, a imagem indica um “futuro da representação”, ela é “um futuro em potência” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.221). Somente através deste movimento de *protensão*, afirma Didi-Huberman, a sobrevivência vai poder ser reconhecida como “uma força formativa para a emergência dos estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.88).

É nesse sentido que Walter Benjamin pôde falar na história da arte como uma história de profecias, pois “cada época possui uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança, que lhe é própria, de interpretar as profecias contidas na arte das épocas anteriores” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.93). Se Warburg sugere definir seu método como uma “iconologia do intervalo” é porque o modelo do *Nachleben* “supõe uma teoria intervalar do tempo. Ou melhor, uma teoria dos intervalos como constituintes do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.504). A noção de *inframine*, propondo o intervalo dimensional que permite à aparição tomar corpo, torna possível entender de que forma, também em Warburg, a ideia de intervalo dá conta do “caminho que uma impressão percorre até sua encarnação” (Ibid., p.505). É como “história dos *après-coups*”, portanto, que se apresentará o projeto de *Mnemosyne*, cada prancha sua constituindo o “meio de aparição fundamental” (Ibid., p.495) no qual o arqueólogo das imagens não somente descobre o “primitivo”, mas ainda o formula, o forma, o constrói (Ibid., p.213).

### 2.3 Carne da Memória

“A casca não é mais verdadeira que o tronco. É mesmo pela casca que a árvore, ousa dizer, se exprime. Em todo caso, se apresenta a nós. Aparece de aparição e não somente de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Ela é impureza que vem das próprias coisas. Ela diz impureza – a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade – de toda coisa. Ela se mantém em algum lugar entre uma aparência efêmera e uma inscrição sobrevivente. Ou então ela designa, precisamente, a aparência inscrita, a efemeridade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências suportadas ou agidas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.68-69).

O trecho acima foi extraído de *Cascas* (2011), pequena narrativa em foto (*récit-photo*) de uma visita realizada por Georges Didi-Huberman a Auschwitz, agora um museu administrado pelo Estado, em junho de 2011. Refletindo sobre as fotos tomadas um pouco a esmo no curso de sua perambulação pelo antigo campo de extermínio, o autor retoma a discussão gerada por sua investigação acerca das

fotografias realizadas pelo membro do *Sonderkommando* (DIDI-HUBERMAN, 2003a), alguns anos antes e reivindica, de forma ensaística, um pensamento da imagem fotográfica como lugar de memória. O texto sugere que seria possível fazer a experiência de pensar estas fotos como cascas de árvores, tais como aquelas que o autor havia arrancado dos troncos no bosque que circunda Auschwitz, únicos sobreviventes, únicas testemunhas da transformação daquele lugar de barbárie em um lugar de cultura.

“Algumas imagens (...) são para minha memória o que alguns pedaços de casca são para um tronco de árvore: pedaços de pele, a própria carne” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.70), afirma Didi-Huberman em uma imagem que não deixa de lembrar a “teoria dos espectros” de Balzac. No entanto, nesta “teoria das cascas”, o que antes se apresentava como uma potência predatória atribuída à fotografia será dialeticamente convertido em uma potência de preservação, de sobrevivência. Arrancando camadas de semelhança ao real, a foto fornece uma ferramenta para a construção de um mundo de memória lacunar, despedaçado, mas possível. Se um dia aterrorizara o homem oitocentista em sua ameaça de “fantasmização” dos corpos, a fotografia, no pensamento de Didi-Huberman, oferecerá, ao contrário, uma via para dar corpo e “fazer agir os fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.113) – ou, ainda, como desejara Warburg, “restituir o timbre daquelas vozes inaudíveis” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.40).

Diante do que, em Auschwitz, Didi-Huberman descreve como uma máquina de “desaparição generalizada” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.31) – que diz respeito não somente à desaparecimento dos seres, ou seja, ao extermínio em massa, mas também à desaparecimento de todo vestígio, instrumento e memória da desaparecimento representada pela destruição de boa parte dos arquivos nazistas, pela demolição das câmaras de gás, etc. (Ibid., p.33) – diante de tal máquina, a potência de aparição que procurei examinar no campo da produção de semelhança por contato tornara a fotografia capaz de resistir à interdição absoluta que fazia com que o processo de gaseificação dos judeus permanecesse um “segredo de Estado” (Ibid., p.36). Contudo, a imagem fotográfica só alcança esse status de aparição, de traço aurático, se nos permitimos encará-la não como imagem-total, nem como imagem-véu, mas como imagem-rasgo (*image-déchirure*) – contingente, acidentada, ambígua. Não se trata, então, de repudiar as imagens como insuficientes, nem de identificar uma verdade objetiva, mas de permitir

ao pensamento uma entrada na complexidade material que o trabalho da memória nelas opera.

Se as quatro “imagens apesar de tudo” alcançam um valor tão paradigmático no pensamento de Didi-Huberman é em razão da forma como trabalham a relação entre memória e semelhança, engajando o que o autor descreve como um “drama da imagem humana” (Ibid., p.57), problema que se tornaria fundamental para uma investigação sobre o sentido antropológico de Auschwitz. Georges Bataille já havia enunciado a relação entre o algoz e a vítima, no campo de extermínio, sob os termos da semelhança: “(...) não somos apenas as vítimas possíveis dos algozes: os algozes são nossos semelhantes”, afirmaria (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.42). Portanto, é a partir da ideia de “uma crise de identificação e uma falha de reconhecimento do semelhante” (REVAULT d’ALLONES *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.199) que se deve pensar o fato antropológico de que, em Auschwitz, “é um semelhante que ao seu semelhante inflige a tortura, a desfiguração e a morte” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.42). A experiência de “desumanização” levada a cabo nos campos de extermínio apontaria, segundo Didi-Huberman, para a questão do antropomorfismo na medida em que “o que a SS desejara destruir, em Auschwitz, não era apenas a vida, mas ainda (...), a própria forma humana e, com ela, sua imagem” (Ibid., p.60), fazendo com que “os homens – os semelhantes, os amigos mais próximos – não soubessem mais se reconhecer” (Ibid., p.59). A fotografia aparece, então, no “coração da questão ética” (Ibid., p.199) a partir do momento em que oferece a ferramenta para um “ato de resistência” que visava “manter essa imagem [humana], apesar de tudo” (Ibid., p.60). Tal “ato de imagem” conjugaria a necessidade de um “gesto de sobrevivente” – ou seja, a urgência em deixar um testemunho em vista da morte eminente – à necessidade de um “gesto de empatia” – o desejo de, através da imagem, reconhecer no outro a humanidade, a semelhança, que se pretendia negar a qualquer custo (Ibid., p.63).

Para Didi-Huberman, somente lançando um “olhar estético” sobre essas quatro fotografias, pode-se “esclarecer um pouco o teor ético e antropológico da confiança atribuída às imagens” (Ibid., p.202) por um prisioneiro que, mesmo condenado à morte, se arriscaria a arrancar algumas imagens “a um real que elas certamente não tiveram tempo de explorar (...), mas que conseguiram, em alguns minutos, captar lacunarmente, fugidamente, alguns aspectos” (Ibid., p.79). Essas

quatro imagens demandam que se pense a vontade de testemunho, ou seja, de transmissão como um gesto de figuração, um ato em vista de uma semelhança.

Da mesma forma que a crítica duchampiana do retiniano buscou na impressão um caminho para atingir uma forma intangível, para além dos cânones do visível e do invisível, as quatro imagens sobreviventes de Auschwitz nos colocam diante do imperioso desejo de figurar apesar de tudo – desejo de forçar, rasgar, arrancar uma imagem ao real. Em toda sua opacidade e mesmo em sua vocação para permanecerem insuficientes, essas imagens irrompem como sintoma, criticando os ideais de representação da disciplina histórica na medida em que desagregam toda unidade discursiva, rompem a ordem da ideia, abrem os sistemas e impõem ao pensamento ocidental o impensável (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.203).

Aqui, a noção duchampiana de aparição, investigada neste capítulo, auxilia em uma compreensão do trabalho da memória na fotografia, caracterizando-o como produção de distância ou, ainda, operação dialética de diferença. Nas únicas imagens que restaram das câmaras de gás em pleno funcionamento, a aura – aparição única – se afirma, então, não como mistificação ou fantasmagoria, mas como esse intervalo material através do qual a plasticidade da memória se torna capaz de restituir o elemento antropológico em jogo no processo de produção das imagens. Mais do que um elemento que coloca o olhar arqueológico a uma dupla distância, diante dessas imagens, a aura impõe ao pensamento o “limiar *inframince* entre o *impossível* de direito – ‘ninguém poderia representar o que se passou aqui’ – e o possível, e mais, o *necessário* de fato” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p. 55).

Logo, uma arqueologia que leve em conta um “paradigma do contato” estaria apta a fazer emergir o que Didi-Huberman chamara de um “momento ético do olhar” (Ibid., p.112) capaz de se dedicar a um “processo de reconhecimento do semelhante” (Ibid., p. 200) nessas imagens. Segundo o autor, este processo é a própria imaginação, que “não oferece a ‘proporcionalidade’ do evento”, mas “trabalha no próprio coração da desproporção entre a experiência e o relato” (Ibid., p.201). A imaginação aparece, no pensamento do autor, como a faculdade capaz de dar conta do desvio imposto pelo trabalho de figurabilidade da memória entre o acontecimento e a imagem. Somente uma análise que leve essas fotografias em conta em sua condição de forma em processo – e, portanto, em seu duplo regime de verdade e obscuridade, semelhança e dessemelhança, reprodução e diferença – será capaz de reintroduzir no interior das emoções estéticas, a divisão antropológica, histórica e política do mundo real.

“Para se lembrar, é preciso imaginar”, reivindica, então, Didi-Huberman (2003a, p.45), assinalando a afinidade entre o trabalho da memória e o ato de imaginação. “Se o horror dos campos desafia a imaginação, quão necessária, portanto, nos será *cada imagem* arrancada a uma tal experiência! Se o terror dos campos funciona como um empreendimento da desapareição generalizada, quão necessária, portanto, nos será *cada aparição*” (Ibid., p.39-40). Por isso, estamos confinados à “lacunar necessidade” das quatro imagens apesar de tudo (Ibid., p.62). Se a imagem possui a “virtude – talvez a função – de conferir uma plasticidade (...) às coisas mais contraditórias da existência e da história” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.183), ela é também capaz de “se lembrar sem imitar” e, paradoxalmente, “oferecer uma figura nova, mesmo extraordinária, uma figura realmente inventada da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.82).

“Para saber, também é preciso imaginar” (Ibid., p.109). Se, como afirma Benjamin, a imagem é um “fenômeno originário da história”, a imaginação vai adquirir, então, o status de “faculdade política” (Ibid., p.201) na medida em que se associa a um movimento arqueológico cujo objetivo é articular as singularidades formais do objeto visual à plasticidade da memória e aos paradigmas antropológicos que lhe concernem. Se o paradigma do contato é capaz de propor um chamado à imaginação é a partir de sua capacidade de desconstruir os dogmas discursivos e pensamentos ontológicos que se apropriam da fotografia, a fim de imaginar o valor de uso a que cada imagem possa ter servido em um contexto histórico singular. “Imaginar apesar de tudo”, escreve Didi-Huberman (Ibid., p.56), “é o que exige de nós uma difícil ética da imagem”. Pois, como afirmaria Benjamin, “a imagem autêntica do passado não aparece senão em um clarão. (...) é uma outra imagem única, insubstituível, do passado que se esvanece com cada presente que não soube se reconhecer visado por ela” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.65).

### 3 FOTO MONSTRO: CONTATO E EXPERIÊNCIA

O problema do declínio da aura, interrogado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, explicitava o impacto das técnicas de reprodução sobre a percepção moderna, graças, principalmente, à massificação do consumo da fotografia e do cinema. As “novas formas de experiência da sociedade” (SCHÖTTKER, 2012, p.43) anunciadas aí pelo autor seriam marcadas por uma “reorganização espaço-temporal” (HANSEN, 2012, p.210) que Benjamin relacionaria a um contexto de pobreza experiencial ou, ainda, ao que Miriam Hansen (Ibid., p.211) descreve como uma “teoria da experiência na era de sua comunicabilidade decrescente”. Nos capítulos anteriores, busquei ressaltar a importância de se compreender a maneira pela qual a noção de aura teria consistido em uma ferramenta dialética para o materialismo histórico de Benjamin, colocando o pensamento sobre a imagem no centro nervoso de um projeto revolucionário, cujo “ponto de partida era antes uma filosofia da experiência histórica que uma análise econômica do capital” (BUCK-MORSS, 2002, p.113). Busquei, ainda, destacar o modo como, na formulação de um paradigma do contato para o saber das imagens no pensamento de Georges Didi-Huberman, o caráter aurático da impressão corresponderia a uma potência sintomática da memória, capaz de colocar em crise qualquer pensamento ontológico sobre a imagem. Por fim, gostaria de dedicar o capítulo que segue a uma investigação acerca das possíveis relações entre a elaboração de um paradigma do contato para o conhecimento das imagens e o projeto benjaminiano de recuperação da experiência. Pretendo averiguar a hipótese de que o pensamento acerca de uma ética e uma estética do contato, na obra de Didi-Huberman, o teria permitido propor um novo valor de uso para a fotografia que, afastando-a do papel de aniquiladora da aura, descobriria nela o veículo para a redenção de uma “modalidade aurática da experiência” (HANSEN, 2012, p.212).

#### 3.1 Imagem e experiência

O homem moderno, segundo Benjamin, é aquele tornado incapaz de fazer e transmitir experiências. Não somente o homem que voltava emudecido da grande

guerra (BENJAMIN, 2011, p.198), mas, fundamentalmente, o habitante das grandes cidades que, com a industrialização, viria a ser testemunha de uma profunda transformação nas condições de percepção do tempo e do espaço. De acordo com Susan Buck-Morss, a teoria benjaminiana da experiência moderna se formula a partir de uma compreensão essencialmente neurológica, centralizada no elemento do choque (BUCK-MORSS, 2012, p.167). Apoiando-se na tese freudiana que descrevia a consciência como “um escudo que protege o organismo de estímulos – energias excessivas – provenientes de fora, impedindo (...) sua gravação na memória” (Ibid., p.168), o autor caracterizaria o cotidiano moderno como o terreno de uma extorsão generalizada da experiência (Ibid., p.169). Aí, o hiperestímulo e a tensão extrema da vida na cidade acabariam por isolar a consciência presente de sua conexão com a memória passada (Idem). Para a autora, ao associar o termo “experiência” a um campo do circuito sensorial, Benjamin o teria feito corresponder, então, ao domínio da estética, em seu significado etimológico original, ou seja, daquilo que é “percebido pela sensação” (Ibid., p.157) ou por uma forma de cognição pré-linguística (Ibid., p.158). Tal concepção corresponderia, ainda, ao sentido de uma mediação entre sujeito e objeto, pelo qual o termo “experiência” era apreendido pela filosofia clássica (Ibid., p.164).

Segundo Buck-Morss, a nova organização cognitiva da modernidade revelada por Benjamin teria se constituído através da conversão da experiência estética em uma configuração “anestésica” da percepção, ou seja, através da emergência de uma percepção submetida a um estado de anestesia (Ibid., p.169). Na medida em que danificava “cada um dos sentidos humanos”, o choque da vida moderna – imposto principalmente pelo sistema fabril – entorpeceria o organismo, embotando os sentidos e reprimindo a memória (Idem). Desta forma, o que a autora denominara como um “sistema sinestésico” – isto é, um “sistema estético de consciência sensorial (...) no qual as percepções sensoriais externas se unem às imagens internas da memória e da expectativa” (Ibid., p.164-165) – se encontraria alienado sob o choque da simultaneidade excessiva de estímulos.

Para Giorgio Agamben (2012, p.25), no entanto, a ideia de uma “expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna”. Esta teria nascido, segundo o autor, de uma “desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida” (Idem), ou seja, como o espectro do que era percebido através das sensações. Neste contexto, o campo da experiência



corresponderia a tudo aquilo que suscitara a dúvida de Descartes e a formulação de “sua célebre hipótese de um demônio cuja única função é a de enganar nossos sentidos” (Idem). A noção de experimento surge, então, como uma “comprovação científica da experiência” (Ibid., p.26), na medida em que a adoção de instrumentos científicos torna possível “traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras” (Idem).

No entanto, aponta Agamben (2012, p.26), “a experiência é incompatível com a certeza” e “perde imediatamente sua autoridade” quando se torna calculável: “não se pode formular uma máxima nem contar uma estória, lá onde vigora uma lei científica”, afirma (Idem). Neste contexto, de acordo com Miriam Hansen (2012, p.214), não apenas “a capacidade e a comunicabilidade da experiência” se encontrariam desgastadas, mas a própria possibilidade de “imaginar um mundo diferente” seria comprometida. Assim, “a inversão dialética, pela qual a estética passa de um modo de estar ‘em contato’ com a realidade para um modo de bloquear a realidade”, escreve Buck-Morss (2012, p.169-170), “destrói a capacidade do organismo humano de reagir politicamente”.

### 3.1.1 Imagem e empatia

De acordo com Didi-Huberman, uma aproximação antropológica em relação ao fenômeno aurático teria levado Benjamin a entendê-lo como manifestação de um verdadeiro “poder da experiência” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.108). Colocando em cena tanto uma “aparição do longínquo” quanto uma “dialética do olhar”<sup>6</sup> (Idem), a aura se apresentaria justamente como o elemento responsável pela eficácia simbólica da imagem, na esfera do culto. No entanto, enquanto Benjamin declarava a imagem como “fenômeno originário da história”, Aby Warburg já a havia elevado ao status de um “fato psíquico total” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.393) ou, ainda, de um “fenômeno antropológico total” (Ibid., p.48) em obra nos objetos da cultura. Se o território da estética se apresentava, em Buck-Morss, como o palco de uma indecisão entre sujeito e objeto, a cultura será enxergada por Warburg como resultado de processos nos quais as “formas inorgânicas são incorporadas às formas orgânicas” ou,

---

<sup>6</sup> Uma “potência de olhar” atribuída por Benjamin ao fenômeno aurático teria sido mesmo pensada, como foi visto anteriormente, como algo da ordem do estranho (*Unheimlich*) ou do diabólico por impor ao espectador a sensação de uma “forma autônoma vivente” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.180).

ainda, nos quais “a ‘vida’ é projetada sobre a ‘coisa’” (Ibid., p.392). Em *A imagem sobrevivente* (Ibid.), expressões como incorporação, compenetração, intricação e até encarnação descrevem essa operação onde nasce a cultura. No entanto, é nos termos de uma “estética da empatia” que Didi-Huberman sintetizará o problema da experiência no pensamento de Warburg.

Influenciado por uma série de autores alemães do final do século XIX, tais como Robert Vischer, Warburg iria caracterizar a forma como uma “força de compenetração” e pensar a experiência do olhar como um movimento de incorporação do objeto. Aí, uma filosofia da empatia (*Einfühlung*) entra em jogo na medida em que se reconhece a semelhança como o “elemento antropológico de base” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.410) dessa experiência. Para Vischer, “todas as formas são investidas pelo olhar segundo um processo de ‘resposta’” (Ibid., p.411), que consistiria em atribuí-las um “conteúdo de significação humana” (Idem). Já segundo Warburg, o homem seria um “animal que maneja as coisas”, transformando “a inorganicidade dos objetos em vista de sua própria substância vital” (Ibid., p.391). Logo, a potência das imagens seria entendida pelo autor como uma “potência de compenetração do objeto no sujeito e (...) do sujeito no objeto” (Ibid., p.411).

Se Nietzsche já havia revelado o conflito entre Apolo e Dionísio como origem trágica da cultura, a reflexão de Warburg acerca da experiência empática exige que se pense esta “operação onde nasce a cultura – linguagem, religião, arte, conhecimento” (Ibid., p.391) como o nascimento de uma “tragédia” e de uma “esquizofrenia” fundamentais: uma “tragédia da incorporação”, sugere Didi-Huberman (Idem). Pois, em meio a este processo de mistura entre eu e não-eu (Ibid., p.411), o “animal humano” perderia a noção de seus próprios limites. Tendo este fenômeno em mente, Warburg iria, então, conduzir suas investigações sobre as imagens da arte e as formas simbólicas a partir do que descrevera como uma “dialética do monstro” (Ibid., p.286), isto é, procurando entender a “inquietante dualidade” que, em todo fato de cultura, mistura a lógica ao caos, a beleza ao horror, a liberdade às imposições pulsionais (Idem). Segundo Didi-Huberman, o autor teria imaginado a condição humana como uma espécie de dança vital para toda a cultura: “uma *dança com o monstro* onde o homem, alternadamente, ‘toma’ o animal com as próprias mãos (maneira de manter-se unido a ele empaticamente, patologicamente) e o ‘compreende’ (maneira de mantê-lo à distância, de representá-lo conceitualmente)” (Ibid., p.430). Tal fenômeno ocasionaria, em contrapartida, uma espécie de abertura do sujeito, o que tornaria

difícil, como afirma Robert Vischer, distinguir “o puro comportamento estético e [do] comportamento patológico” (Ibid., p.413).

Deste modo, o recurso à noção de empatia justificaria a renúncia, por parte de Warburg, à ideia kantiana do sentimento estético como “unicamente intelectual, [ou seja,] um sentimento de reflexão, um sentimento de julgamento” (BASCH *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.407). Recusando uma compreensão das imagens artísticas como formas puras, seu conceito de *Pathosformel* buscaria justamente dar conta da questão vital imposta pela experiência empática, ou seja, da maneira como interroga o movimento de produção de uma fórmula visual a partir de um afeto ou de um *pathos*. Agamben já havia notado como o conceito warburguiano instaurava, a partir da proposta de um olhar sobre a experiência empática, uma relação inédita entre a forma e o conteúdo: “um conceito como esse”, afirmava, “torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa a indissolúvel intricação de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.201).

À dança com o monstro, equivaleria, então, o que Didi-Huberman descreve como um “paradigma coreográfico” através do qual Warburg examinaria a “constituição técnica e simbólica dos gestos corporais” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.225). As *Pathosformeln* proporcionariam, assim, um ponto de vista sobre a articulação entre o “gesto natural” (andar, passar) e a “fórmula plástica” (dançar, rodopiar) (Ibid., p.256). Tal como foi observado a propósito da teoria darwiniana, este paradigma demandaria uma consideração sobre o advento de um contato entre tempos – entre o primitivo e o atual – na emergência do gesto, o que faria pensar na empatia como uma força de sobrevivência. Se a questão do símbolo é normalmente entendida como a de uma “conexão entre uma imagem e um conteúdo por um ponto de comparação” (VISCHER *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.415), Warburg iria pensar a eficácia simbólica das imagens como fruto da “conjunção entre uma *Einführung*, uma experiência estética vivida no presente, e um *Nachleben*, um retorno do imemorial” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.417).

Todo o problema das *Pathosformeln* gira em torno de certa “inadequação constitutiva do símbolo” (Ibid., p.415) já que “‘as ligações simbólicas’ não se formam senão através de um ritmo de ‘devir’ e ‘declínio’, de ‘criação’ e ‘destruição’” (Ibid., p.362). “Tentativa desesperada de instaurar a ordem face ao caos” (Ibid.), a forma simbólica receberia das forças de empatia e sobrevivência o fardo de carregar uma

ambiguidade e uma inacessibilidade que a aproximam da condição de sintoma. É isso que torna possível a Didi-Huberman afirmar que, “na imagem, [não somente a história, mas] o ser se desagrega: ele explode, e assim fazendo, ele mostra – mas por um tempo ínfimo – de que ele é feito” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.114). Deste modo, a imagem surgiria não como imitação das coisas, mas como um intervalo tornado visível (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.114): não somente o intervalo temporal que marca o modelo do *Nachleben*, mas o intervalo entre sujeito e objeto sobre o qual se funda todo o campo estético. Somente a partir do momento em que se reconhece que tanto “não existem formas que não sejam impuras” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.414) como, em razão da empatia, “não existem formas sem conteúdos antropomórficos” (Idem) é que, segundo Didi-Huberman, se pode resgatar a memória do processo constituinte da imagem, ou seja, do processo pelo qual “toda imagem parte do corpo – quer dizer, se separa dele – e a ele retorna” (Ibid., p.405).

### 3.1.2 Experiência e imaginação

Giorgio Agamben afirma, no entanto, que é através da linguagem que o homem se constitui como sujeito (AGAMBEN, 2012, p.56). A noção de experiência equivaleria, assim, a um território que se poderia definir como pré-linguístico ou, ainda, originário, desde que se entenda esta origem não como uma anterioridade cronológica, mas como aquilo que coexiste com a linguagem “produzindo a cada vez o homem como sujeito” (Ibid., p. 59). Como na “dialética do monstro”, o elemento trágico nesta perspectiva corresponde a um campo intervalar da experiência, ou seja, à “simples diferença entre humano e linguístico” (Ibid., p.62). A este intervalo, Agamben dá o nome de “infância”: “que o homem não seja já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência” (Idem). Logo, para o autor, “aquilo de que se tem experiência é a própria língua” (Ibid., p.11). A ideia de infância descreveria uma experiência dos limites da linguagem que, contudo, não seriam buscados fora dela, “na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem na sua pura autorreferencialidade” (Ibid., p.12). As categorias do inefável ou do indizível “longe de assinalar[em] um limite da linguagem”, exprimiriam, portanto, “precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar” (Ibid., p.10-11).

Walter Benjamin (2011, p.198-113) descreveria tal experiência da língua como uma “experiência da semelhança”, remetendo, assim, a ideia de uma origem da linguagem à esfera de influência do semelhante, ou seja, a uma questão de imagem. Segundo o autor, a linguagem apresentaria, para o homem contemporâneo, a possibilidade de se aproximar de um campo de percepção do semelhante que regia os saberes da antiguidade e que, hoje, estaria em vias de extinção. Na ligação entre a palavra escrita e a falada, restaria o vestígio de uma “semelhança extrassensível” que faria do ato de leitura um exercício daquela “faculdade mimética” que torna possível ao astrólogo ler o futuro na posição dos astros:

“Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo da leitura em geral, (...) pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extrassensíveis” (Ibid., p.112).

Para Benjamin, a ideia de uma faculdade mimética corresponderia menos a um olhar voltado ao “registro de semelhanças encontradas” do que à “reprodução dos processos que engendram a semelhança” (Ibid., p.108). Ela se relaciona, portanto, à percepção de um campo que se poderia chamar de inconsciente e que seria essencial para a compreensão do conceito de imagem dialética e do projeto de liberação da experiência histórica que o acompanha. É a partir da percepção de uma semelhança engendrada, num relampejar, pela colisão entre tempos díspares que a história, como já foi dito, pode se libertar do mito.

Assim, “se a imagem constitui, para Benjamin, o ‘fenômeno originário da história’”, escreve Didi-Huberman (2000, p.124), “é que a *imaginação*, aos seus olhos, designa uma coisa bem diferente da simples fantasia subjetiva”. Como foi possível observar no capítulo anterior, a imaginação se apresenta como a capacidade de percepção do semelhante, se aproximando, então, do que o autor chamara de uma “faculdade mimética”. Benjamin afirmaria, citando Baudelaire: “a imaginação é uma faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.124). Se a era da reprodutibilidade técnica teria culminado no que Benjamin (2011, p.196) descrevera como uma “estetização da política” pelo fascismo – transformando o culto da guerra em uma forma estética – a proposta benjaminiana de, em resposta, politizar a arte (Idem) corresponderia à tarefa de “desfazer a alienação do sensorio corporal (...) não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as” (BUCK-

MORSS, 2012, p.156). Assim, o projeto político de Benjamin engajaria a recuperação de uma potência imaginária ou, ainda, de uma faculdade mimética a partir das técnicas de reprodução.

### 3.2 Imagem e conhecimento

Como foi observado, reivindicando o que chamei de um paradigma do contato, o pensamento de Didi-Huberman propunha entender a imagem como obra de um trabalho da memória responsável por uma produção de distância e ambiguidade na representação. Acredito que a discussão sobre a experiência empática realizada acima permitirá, adiante, pensar de que forma a recuperação de uma faculdade mimética pela fotografia corresponderia ao estabelecimento de uma morada no intervalo *inframine* que constitui a imagem, isto é, a uma entrada em seu inconsciente. Pretendo, portanto, demonstrar como a aplicação de um paradigma do contato na obra de Didi-Huberman supõe que um acesso do conhecimento a esse campo intervalar ou “sintomal” da imagem não seja possível senão a partir de uma “‘operação hermenêutica’ sobre a experiência”, tal como o psiquiatra e escritor Ludwig Binswanger (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.379) observaria a propósito da psicanálise freudiana. Nesta, conforme a noção de sintoma passava a ser considerada não mais um “signo de doença”, mas uma fundamental “estrutura de experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.379), também um novo método de saber deveria ser conquistado, um que fosse capaz de desvelar esta experiência do sintoma “em seus efeitos de verdade, em toda sua riqueza portadora de conhecimento e de pensamento” (Idem). Por isso, a psicanálise não se efetuaria por decifração, mas através de um processo de interpretação, no qual Binswanger (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.379) veria “não somente atos de conclusão e de compreensão psicológica, mas também atos de experiência”.

Se a experiência intervalar do contato evidencia o gesto de impressão como uma força de compenetração entre forma e contra-forma – promovendo a ideia de um inconsciente das formas no qual seria necessário habitar, “se fazer simultaneamente molde e argila”, como diria Simondon (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.34), para entender sua operação –, logo seria possível propor que um saber que se sirva do paradigma do contato deva se dar, também, como um ato de experiência, como uma intricação ou, ainda, como um “conhecimento implicado” (DIDI-HUBERMAN,

2002b, p.398) – um conhecimento de caráter empático, como descreveria Didi-Huberman (Ibid., p.399):

“Expressar uma coisa como ela é’ não é dizer a verdade desde uma altura conceitual apoiada em seu julgamento. É se fundir empaticamente no modo de expressão da própria coisa, seu *estilo de ser*. (...) É penetrar a coisa para “se penetrar” dela, como Flaubert sugere tão bem. (...) O conhecimento por intricação é conhecimento por abismos, viagem sem fim no mundo das coisas, consciência aguda de nele estar implicado, desejo profundo de uma vida em suas dobras” (Idem).

A adoção do paradigma do contato exigiria, portanto, uma reflexão sobre a correspondência entre um “conhecimento por contato” e um “conhecimento por empatia” ou, ainda, entre um saber plástico (*savoir plastique*) e um saber pático (*savoir pathique*). Compreender de que forma o paradigma do contato pode se aproximar do projeto de recuperação da experiência, tal como seria formulado por Walter Benjamin, só se torna possível se percebemos até que ponto a exploração de uma economia da empatia no campo da estética – como propunha Warburg em sua “dialética do monstro” – é capaz de promover uma conjunção entre o sofrer e o saber, ou seja, entre “o *pathos* sofrido e o *logos* elaborado” (Ibid., p.405). Concebida como “uma dialética entre a distância (aurática) e sua destruição (empática)” (Ibid., p.404), a imagem sob o ponto de vista do contato se apresentará, então, como ferramenta capaz de reaver um acesso à experiência ou, ainda, àquilo que os gregos chamavam de *páthei máthos*: “um aprender somente através e após um sofrimento, [mas] que exclui toda possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza alguma coisa” (AGAMBEN, 2012, p.27).

Para Binswanger, somente a fenomenologia seria capaz de dar conta da sutil operação de tal passagem da experiência à interpretação (Ibid., p. 397), isto é, do sofrer ao saber. Pois ela fornece a oportunidade de construir um conhecimento que maneja conjuntamente, “sem autoritarismo e sem academicismo, o saber e o não saber, o sentido e o sem sentido, a construção e a destruição” (Ibid., p.398). A investigação psicanalítica sobre o sintoma ofereceria, então, um modelo eficaz para a construção de um método de conhecimento a partir do paradigma do contato na medida em que trabalha sob uma “economia da dúvida” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.217), garantindo, assim, a organização de um “saber capaz de pensar o trabalho do não-saber em si mesmo” (Ibid., p.176). Pois se, por um lado, em seu caráter anacrônico, a imagem é capaz de introduzir uma descontinuidade no tempo, por outro,

em seu caráter empático, ela introduz uma descontinuidade na posição do sujeito do conhecimento.

Com a imagem, a questão do método se vê então afastada da ilusão de objetividade e adquire, segundo Didi-Huberman (2000, p.22), um “batimento rítmico” que demanda que o saber trabalhe “no tempo diferencial de momentos de proximidade empáticas, intempestivas, inverificáveis, com momentos de recuos críticos, escrupulosos, verificadores” (Ibid., p.21). Para o autor, adotar um ponto de vista do contato corresponderá a atuar sob um “modo experimental” (Ibid., p. 217), buscando não a “construção de uma via certa (de uma *métodos*, ou seja, de um caminho) para o conhecimento”, como diria Agamben (2012, p.38-39), mas algo como a “implementação regulada de um campo de hipóteses onde tudo permanece ainda aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.217), um trabalho dialético que tenta manter unidos o abandono ao acaso e as restrições metodológicas.

### 3.2.1 Heurística da impressão

Se, segundo Didi-Huberman, o campo operatório crítico ou “sintomal” da impressão raramente se sustenta de forma axiomática – ou seja, por “uma série de princípios que valem como verdades capazes de fundar a prática sobre um conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.31) –, nem por isso ele deixa de apresentar uma “extraordinária fecundidade heurística” (Idem). Para o autor, o gesto de impressão reuniria “os dois sentidos da palavra *experiência*, o senso físico de um protocolo experimental e o senso gnosiológico de uma apreensão do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.32). Analisando a obra de Marcel Duchamp, Didi-Huberman apontara o valor heurístico assumido aí pela impressão nos seus experimentos em busca de uma forma intangível. No entanto, o autor reconhece que a anacrônica técnica de moldagem já constituía um modo de experimentação ou, ainda, um “autêntico paradigma de procedimento escultural” (Ibid., p.150) desde o final da idade média, ou seja, bem antes de qualquer crítica sobre a “arte retiniana” ou sobre um idealismo formal promovido desde o humanismo renascentista.

Para além de ter integrado uma forma de pedagogia escultural, com a ideia do “museu de cópias” ou “museu de moldes”, através dos quais os escultores aprendizes travavam contato com obras da antiguidade, formas da natureza, etc. (Ibid., p.147-148), a moldagem será vista por Didi-Huberman como “aquilo mesmo pelo que



procede a escultura” (Ibid., p.149), dada a forma como, tradicionalmente, a técnica intervém como “processo necessário à fabricação de todos os bronzes e dos mármore não obtidos por talho direto” (Ibid., p.149-150). Desde o fim da idade média, o método usual de reprodução de uma escultura dependeria da confecção de seu molde em negativo, que permitia, então, realizar um número indefinido de positivos em gesso – cópias de um original construído pelo artista em cera ou argila e, geralmente, perdido no processo. Entretanto, o autor procura destacar a importância da moldagem, sobretudo, a partir do fato de que “os artistas frequentemente relatam que recorrem ao gesto de impressão quando os falta uma ideia, um axioma de princípio” (Ibid., p.31), deixando entrever, assim, que o ato de “fazer uma impressão consiste, então, em *emitir uma hipótese técnica para ver no que ela resulta*” (Idem).

Já em Donatello, um dos maiores representantes do gênio humanista, o procedimento de impressão teria sido responsável por um certo “caráter experimental, não orientado e não axiomático” (Ibid., p.102-103) de sua produção. Tomando como exemplo a escultura “Judite e Holofernes” (1453-1457), uma das obras-primas do artista, Didi-Huberman chama atenção para a complexa combinação nela encontrada entre “pedaços altamente idealizados [modelados pelo artista] e pedaços diretamente extraídos da textura das coisas” (Ibid., p.108). “Não somente as pernas de Holofernes são o resultado da moldagem de um objeto real (*moulage sur nature*)”, afirma, “mas também (...) o véu de Judite foi ‘impresso’ da mesma forma, espécie de *readymade* destinado à fusão (...)” (Ibid., p.105). Representando não somente uma hipótese técnica, mas mesmo uma “experiência fundadora” (Ibid., p.107), o uso da impressão no trabalho de Donatello é visto pelo autor como a própria garantia de sua inventividade, na medida em que propõe “o estabelecimento de um vocabulário formal reutilizável por duplicação” (Ibid., p.104) e a capacidade de oferecer uma resposta eficaz a cada problema específico surgido no processo de execução de sua obra.

Todavia, é com Rodin que a impressão atinge o ponto máximo deste valor heurístico de que fala Didi-Huberman: em sua obra, ela possibilitará a instauração do que o autor descreve como uma “*procissão das formas* de obra em obra, ou seja, de uma *transmissão* de elementos sintáticos em vista de sua eventual transformação” (Ibid., p.151-152). Isto é possível graças ao método desenvolvido pelo artista, que consistiria em realizar não apenas um único molde, mas uma série de moldagens tanto de figuras inteiras como de fragmentos (membros, torsos, cabeças), constituindo, nas

palavras de Didi-Huberman, uma “reserva de *readymades*” (Ibid. p.158). A multiplicação, em Rodin, se tornaria, deste modo, paradigmática na medida em que tal reserva era criada com a intenção de ser “imediatamente *disseminada* em uma quantidade considerável de ‘fragmentos nômades’, como diz [Leo] Steinberg, que são outras tantas ‘partes intercambiáveis’, outros tantos elementos sintáxicos disponíveis para novos arranjos formais” (Ibid., p.159). Em Rodin, a técnica de moldagem não mais visará a produção da “*coisa-substituta* de um referente ausente” (Ibid., p.166), mas deverá ser compreendida, segundo Didi-Huberman (Ibid., p.167), como um “*movimento substituinte*, um trabalho figural da substituição que não cessa, paradigmaticamente, de se engendrar ela mesma, isto é, de proliferar se associando, criando sempre novas hipóteses orgânicas impensáveis do ponto de vista da secular ‘figura humana’”. Assim, sugere o autor, o objetivo trivial de duplicação que se atribui à impressão passa para um segundo plano, enquanto “a obstinação por praticar a moldagem tende a se tornar *paradigma* estético, pensamento do *processo* escultural e, enfim, *procedimento* de engendramentos formais e transformações plásticas incessantes” (Ibid., p. 162).

Uma investigação acerca da experimentação duchampiana através do campo operatório da impressão já havia mostrado como o artista pensara o processo de reprodução como uma relação de transformação que abolia qualquer hierarquia entre original e cópia. A análise da prática escultural de Rodin irá propor que se pense, então, o procedimento de reprodução como desconstrução da origem referencial: os detalhes moldados pelo artista serão entendidos por Didi-Huberman, cada qual como um “corpo-fragmento” (Ibid., p.164), um organismo independente, que, no entanto, contém em si – dialeticamente – sua própria disseminação em potência, se impondo como uma “forma em formação, capaz de ser a ela mesma sua própria origem” (Idem). Na crise da relação entre fragmento e totalidade se encontraria, também, sua abertura para a complexidade formal de um movimento morfogenético que, de acordo com Didi-Huberman, faz parte do próprio procedimento de reprodução e permite reunir nele a heterogeneidade a partir do que denomina como um princípio de montagem.

### 3.2.2 Montagem

A ideia de um princípio de montagem seria central para a compreensão do que venho chamando de paradigma do contato, na combinação dialética por ele instituída entre forma e contra-forma, presença e ausência, passado e presente. Pode-se sugerir, inclusive, que este princípio sustentaria, igualmente, a maioria dos conceitos ao redor dos quais gira o pensamento de Didi-Huberman, tais como a imagem dialética de Benjamin (com sua colisão entre Agora e Outrora), o *Nachleben* de Warburg (com seu amálgama de tempos heterogêneos) e até o sintoma freudiano (no qual a emergência do recalco resultaria na construção de um corpo-montagem). No entanto, a análise de Didi-Huberman sobre o procedimento de moldagem na obra de Rodin faz pensar em um princípio de montagem não apenas como origem das imagens, mas também como seu destino. Isto é, uma fenomenologia da montagem exprimiria “não somente a estrutura da imagem – sua dialética, seu duplo regime – mas ainda sua condição mesma – condição igualmente dialética, duplo regime – do saber sobre a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.136). De acordo com o autor, “a montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento (...). Não podemos jamais separar o objeto e seu método – isto é, seu estilo” (Ibid., p.122). Logo, um procedimento de montagem acompanharia o paradigma do contato, respondendo, assim, à crise metodológica que este produz em meio aos saberes que se apropriam das imagens como fonte de conhecimento.

Através da metáfora da escavação arqueológica (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.130), Walter Benjamin já sugeria a dimensão de construção presente no ato histórico e aconselhava uma aproximação dialética em relação ao objeto que emergia daquela conjugação entre próximo e distante por ele provocada. Uma reflexão sobre esta operação fundada no paradigma do contato coloca o pesquisador, doravante, diante do problema da produção do objeto histórico como efetuação de um gesto de montagem – um gesto paradigmático, poderia afirmar Agamben (2009a), como foi visto anteriormente. Na medida em que o arquivo emerge como o objeto por excelência do saber histórico, ele não poderá ser pensado como um “puro e simples ‘reflexo’ do acontecimento, nem sua pura e simples ‘prova’” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p. 127). Ao contrário, ele “exige sempre ser construído” (Idem), ou seja, “ser elaborado por recruzamentos incessantes, por *montagem* com outros arquivos”

(Idem). De acordo com esta perspectiva, o acesso ao conhecimento histórico só poderá se dar admitindo-se a condição paradoxal – o duplo regime – que coloca em relação a singularidade do objeto e a complexidade da montagem.

Logo, a montagem consistirá, nas palavras de Didi-Huberman, na “arte de tornar a imagem dialética” (Ibid., p.172). Através dela, a história será capaz de restituir às imagens, aos vestígios, seu valor de uso, oferecendo-os uma “legibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.122), ou seja, um papel no conhecimento do processo em questão. A noção de legibilidade (*Lesbarkeit*), como formulada por Benjamin, remeteria a uma qualidade somente adquirida pela imagem em um momento histórico determinado. Por um lado, esse momento se torna, finalmente, capaz de responder ao olhar lançado pela imagem; por outro, essa resposta se torna uma tarefa urgente no contexto histórico referido. Benjamin (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.115) afirmaria: “a imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da conhecibilidade – porta, no mais alto nível, a marca do momento crítico, perigoso, que está no fundo de toda leitura”. A eficácia da imagem para o conhecimento dependeria, então, de uma certa capacidade de percepção que Benjamin caracterizara nos termos de “faculdade mimética” e que, segundo Didi-Huberman, corresponderia a um “trabalho de abertura – e, portanto, de efração, de colocação em sintoma (*mise en symptôme*) – praticado na ordem do legível” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.29). O tema da legibilidade remeteria a uma concepção da noção de leitura que coloca em jogo não a decodificação de um conjunto de signos cujo significado é estabelecido por um consenso, mas uma entrada na complexidade histórica das formas, em seu inconsciente, ou seja, o desenvolvimento de uma arqueologia das sobrevivências que nelas continuam a operar.

Segundo Didi-Huberman, o conhecimento só pode alcançar este “momento crítico” através de uma “montagem interpretativa” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.115), ou seja, a partir da convocação de “todos os elementos de saber – documentos escritos, testemunhos contemporâneos e outras fontes visuais – suscetíveis de serem reunidos pela imaginação histórica” (Ibid., p.144). Pois “a imaginação é a montadora por excelência”, afirma (Ibid., p.124). Ela é “construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondência” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.151), potência capaz de “colocar [esta] multiplicidade em movimento, nada isolar, fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em obra” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.151). Por isso, “longe de ser um privilégio de artista ou uma

pura legitimação subjetivista”, escreve, “ela [a imaginação] faz parte integrante do conhecimento em seu movimento mais fecundo, ainda que – por que – mais arriscado” (Idem). Para saber, é preciso imaginar: “a *mesa de trabalho* especulativa não se separa de uma *mesa de montagem* imaginativa” (Ibid., p.149).

Embora *A obra de arte* descreva o contexto de empobrecimento de uma “modalidade aurática da experiência”, Miriam Hansen (2012, p.226) ainda encontra no texto “vislumbres de cognição e figuração miméticas”, notadamente quando Benjamin se acerca do tema da montagem cinematográfica. Os efeitos fragmentadores do cinema – a montagem, dentre eles – possuiriam a capacidade de revelar, segundo o autor, a aparência natural do cotidiano como um espaço permeado pelo inconsciente (BENJAMIN, 2011, p.189), colaborando, assim, no sentido de “ativar camadas da memória inconsciente sepultadas nas estruturas reificadas da subjetividade” (HANSEN, 2012, p.235). Contudo, observa Hansen, esta “função crítica” reivindicada para o cinema só poderia se efetivar uma vez que ele concentrasse “seus recursos miméticos numa semelhança não sensível” (Ibid., p.234), o que significaria ter “não apenas de rejeitar a ambição equivocada de se adaptar ao culto burguês da arte e prolongá-lo, como (...) também de abandonar os padrões clássicos de continuidade e verossimilhança” (Ibid., p.233-234).

Um projeto de recuperação do cinema como veículo de experiência<sup>7</sup> seria condicionado, portanto, pelo que Benjamin, na esteira de Brecht, chamaria de uma “refuncionalização” das formas e instrumentos de produção, isto é, sua modificação em vista de um valor de uso revolucionário (BENJAMIN, 2011, p.120-136). A ideia de uma montagem imaginativa aventada logo acima não teria, deste modo, nada a ver com a técnica de “criação fictícia de uma continuidade temporal a partir de ‘planos’ descontínuos agenciados em sequência” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p. 474) que caracteriza a narrativa cinematográfica clássica. Ao contrário, ela procuraria, segundo Didi-Huberman, “*desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo* em obra em toda sequência da história” (Idem), quebrar a unidade temporal através de uma forma de exposição da multiplicidade que rejeita, contudo, o estabelecimento de qualquer tipo de síntese. Tanto a dimensão política quanto a pedagógica do conhecimento histórico se veriam investidas, a partir de tal proposta, de uma dimensão experimental

---

<sup>7</sup> E também da fotografia, poderia-se especular, visto que o autor esquiva-se de “qualquer diferenciação explícita entre os dois veículos” no que toca a esta capacidade de propor um acesso ao inconsciente, como nota Hansen (2012, p.232).

e poética: “não há nova questão se não há invenção de dispositivo, de forma”, afirma Didi-Huberman.

Deste modo, a potência crítica da montagem, como forma de construção do arquivo e instrumento de um pensamento dialético, só poderá se manifestar através de uma transformação de carácter epistemológico, já anunciada pelo paradigma do contato, na relação entre o fragmento e o todo, entre o singular e o universal – o que colocaria em crise todo o alicerce de um saber calcado no paradigma indiciário (GINZBURG, 1989). A fim de melhor compreender o que significa falar em um dispositivo de montagem para o saber e, sobretudo, examinar a forma como, adotando um paradigma do contato, Didi-Huberman opera tal dispositivo em sua relação com a fotografia, proponho, a seguir, lançar um olhar sobre a análise realizada pelo autor acerca do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e da *Iconografia fotográfica de Salpêtrière* – exemplos de construção de um arquivo a partir de imagens fotográficas que, embora apresentem características formais similares, adotariam *modi operandi* opostos.

### 3.2.2.1 Fotografia e montagem

Além da afinidade temática entre os dois *corpus* de imagens – ambos investigam a influência formal dos afetos sobre os corpos (reais ou figurados) –, “estes dois saberes”, declara Didi-Huberman (2002b, p.289), “se apresentam como explorações de um arquivo clínico, utilizam abundantemente a fotografia e acabaram por se constituir em repertórios iconográficos”. Uma aproximação entre o *Atlas Mnemosyne* e a *Iconografia fotográfica de Salpêtrière*, duas experiências para ver realizadas em territórios de saber tão distintos quanto o da história da arte e o da medicina psiquiátrica apresenta, contudo, o valor de tornar perceptível a relação entre o paradigma através do qual a imagem é apreendida e o procedimento de saber no qual ela é engajada.

Em *Salpêtrière*, a fotografia seria utilizada como um meio para “cristalizar o caso [a narrativa dos sintomas de um paciente singular] em um Quadro (*Tableau*): não um quadro extensivo”, escreve Didi-Huberman (2003b, p.48), “mas um quadro no qual o Tipo seria condensado em uma única imagem, ou em uma série unívoca de imagens”. Cada rosto retratado deveria ser subsumido em uma *facies* patológica: o retrato exato da doença (Ibid., p.25), espécie de “forma das formas” (Idem), aspecto determinado a sumarizar e generalizar o caso, tornando possível a efetuação de uma

previsão (Ibid., p.48). Embora cada fotografia devesse apresentar, em si, os meios para a identificação da patologia, ilustrando as rigorosas descrições de cada caso arquivado, Charcot não hesitara em encomendar a Paul Richer a confecção de um quadro sinóptico figurando a “forma completa e regular do grande ataque histérico” (Ibid., p.115) a partir das imagens realizadas no manicômio (Figura 4). Nele, as oitenta e seis fotos pesquisadas por Richer seriam resumidas em nove variantes principais, apresentadas horizontalmente e, portanto, tornadas apreensíveis em um único olhar (Ibid., p.116).



Figura 4: Quadro sinóptico do “grande ataque histérico” com suas posições típicas e variantes, Paul Richer, 1881.

Aby Warburg (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2000, p.92), criador do *Atlas Mnemosyne*, certa vez meditara: “O bom Deus habita no detalhe”. O aforisma ficaria famoso como postulado de uma ciência da arte que deveria procurar no minúsculo e no inobservado a chave para o sentido escondido nas imagens – ao modo dos indícios detetivescos de um Sherlock Holmes, das técnicas de vigilância de Galton e Bertillon ou dos critérios de atribuição de autoria a obras de arte, de Morelli (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.489). A epistemologia do detalhe na história da arte idealizaria, tal como a psiquiatria da histeria em Salpêtrière, um ver que “imitaria o

ato, suposto soberano, do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.273): “ver *em detalhe* seria, assim”, de acordo com Didi-Huberman (Idem), “a pequena ferramenta de toda ciência da arte”. Segundo o autor, tal concepção seria fruto, por um lado, de um “positivismo ‘entendido’ (...) [que] postula que todo o visível pode ser descrito, decupado em seus elementos (...) e contado como um todo; que descrever significa bem ver, e que bem ver significa ver verdadeiramente, ou seja, bem saber” (Ibid., p.274-275); e por outro, de um “freudismo ‘mal entendido’” (Ibid., p.275), que equipara a orientação da psicanálise de que “a interpretação deve proceder ‘em detalhe’, (...) não ‘em massa’” (Idem) à busca de uma “palavra final”, de uma “solução” ou chave para um enigma, agindo, deste modo, “como se a obra de pintura houvesse cometido um crime, e apenas um”, afirma o autor (Ibid., p.276). Através da descrição exaustiva, a disciplina história da arte teria, então, investido o detalhe de “um ideal de saber e de totalidade” (Ibid., p.274) próximo ao que vigorava no contexto da Iconografia de Salpêtrière.

Para Didi-Huberman, entretanto, esta seria uma apreensão equivocada do aforisma warburgiano. O autor afirma que, estudando o pensamento de Warburg e, sobretudo, analisando o modo de construção do *Atlas Mnemosyne*, pode-se compreender que o detalhe é apropriado aí como uma “estrutura de sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.490), como obra de um estado de sobredeterminação e conflito permanentes, enfim, como sintoma (em uma concepção freudiana considerada pelo autor “bem entendida”). Foi possível observar, anteriormente, que a opção pelo sintoma – pelo detalhe –, em Freud, não representaria o caminho para uma “fineza da observação” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.276), mas, ao contrário, seu refugio (*rebut*), aquilo que colocaria o olhar – a posição do sujeito do conhecimento – em crise. De modo similar, o detalhe warburgiano vai concernir “menos uma ‘consciência minuciosa’ (...) do que um *inconsciente maligno* sempre pronto a se alojar lá onde não se pode buscá-lo”, afirma o autor (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.491). Ele não se revelará significativo senão a partir desta natureza crítica, “sintomal”, ou seja, em sua capacidade de ser portador “de incerteza, de não-saber, de desorientação” (Ibid., p.492): “o ‘bom Deus’ não seria nada além da emergência de todos os nossos demônios inconfessos em um detalhe”, arrisca Didi-Huberman (Idem). A questão do detalhe emergiria, portanto, de um território de disputa em nossa cultura que, como foi visto, Warburg descrevera nos termos de uma “dialética do monstro”. Ao lado do famoso aforisma, recorda Didi-Huberman, Warburg anotaria



outra frase que, contudo, não entraria para os cânones da disciplina: “Nós estamos em busca de nossa própria ignorância e lá onde nós a achamos, nós a combatemos” (Idem).

Uma investigação mais aprofundada acerca do valor assumido por cada imagem singular em cada contexto de saber específico permite, então, compreender a diferença fundamental entre os procedimentos efetuados pela Iconografia de Charcot e pelo Atlas de Warburg, mesmo que, à primeira vista, o quadro figurativo do “grande ataque histérico”, por exemplo, lembre, em sua forma de exposição sinóptica, uma entre as pranchas de *Mnemosyne* (Figura 5). Com efeito, “*Mnemosyne* permitia expor o arquivo inteiro” (Ibid., p.457), ou seja, “comparar em um só olhar, sobre uma mesma prancha, não apenas duas, mas dez, vinte ou trinta imagens” (Idem). No entanto, não havia ali a pretensão de constituir um saber esquemático e fixar um método para a identificação de dados informativos a serem catalogados. Ao contrário, o jogo de atrações e contrastes entre as imagens, apresentadas simultaneamente, pretendia tornar possível enxergar o próprio intervalo entre elas – intervalo constitutivo, como se pôde observar, de cada imagem, de cada detalhe singular.



Figura 5: *Bilderatlas Mnemosyne*, Prancha 46. Aby Warburg. 1927-1929

A organização do Atlas como um “dispositivo fotográfico” buscaria, assim, se afastar da rigidez iconográfica de um método como o de Charcot a fim de aceder àquela potência heurística que, como foi visto acima, é atribuída ao princípio de montagem por um paradigma do contato. Aí, o emprego de uma técnica de reprodutibilidade permitiria tanto a constituição de séries combinatórias entre as imagens, quanto seu ajuste a um denominador comum, isto é, a escala fotográfica (Ibid., p.454-455). Ademais, a adoção, por Warburg, de um “simples protocolo técnico” (Ibid., p.460) que consistia no uso de pequenos grampos para prender cada imagem a sua respectiva prancha dotaria o dispositivo de uma extraordinária potência de permutabilidade e deslocamento combinatório, o que seria visto por Didi-Huberman como uma maneira de renunciar à fixação das imagens (Idem), fazendo da dissociação, construção e da paralisia, movimento (Ibid., p.461). Não obstante, após a constituição de cada série, de cada “constelação” imagética, Warburg fotografaria a prancha, o que o permitia “tanto rememorar cada versão, como não se deter aí definitivamente” (Ibid., p.460).

Portanto, um olhar lançado sobre o método de Warburg permite entender de que forma a manipulação de um arquivo fotográfico pode ser elevada à altura de pensamento. Aí, a exposição visual de um conjunto de imagens combinadas entre si adquire a potência imaginativa do princípio de montagem que é colocado em cena pelo paradigma do contato. No entanto, só se pode alcançar uma recuperação disso que se poderia descrever como uma modalidade aurática da montagem através de uma subversão das premissas dos procedimentos iconográficos utilizados pelos saberes disciplinares, ou seja, através de sua “refuncionalização”, da atribuição de um novo valor de uso às imagens.

#### 3.2.2.2 Ética da montagem

O princípio de montagem faria, então, do intervalo uma “ferramenta epistemológica de desterritorialização disciplinar” (Idem). No entanto, isso só se torna possível quando, em sua operação, se reconhece que “o detalhe [que guarda a memória deste intervalo] não possui nenhum estatuto epistemológico intrínseco”, ou seja, que “tudo depende do que se espera dele e da manipulação a qual é submetido” (Ibid., p.488). Logo, uma reflexão ética sobre a apropriação que se faz das imagens se mostra essencial para um projeto de “desalienação” da experiência, na medida em que

todo efeito de conhecimento obtido a partir delas estará diretamente ligado às escolhas de montagem a que estão submetidas (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.174).

A investigação de Didi-Huberman expusera o modo como, em Salpêtrière, a fotografia teria assumido a função de “transferir a experiência o mais completamente para fora do homem” que Agamben (2012, p.26) destacaria em sua análise sobre a compreensão científica do termo “experimento”. O projeto de uma iconografia da histeria seria pautado, como foi visto, pela ideia de uma ontológica transparência da imagem fotográfica, capaz de propor, simultaneamente, “um procedimento experimental (uma ferramenta de laboratório), um procedimento museológico (um arquivo científico) e um procedimento de ensino (uma ferramenta de transmissão)” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.30). Entretanto, o autor chama atenção para a participação das técnicas de sugestão hipnótica na produção deste dispositivo de visibilidade que descrevera como “histeria experimental” (Ibid., p.185). A hipnose seria, aí, explorada em sua capacidade de converter a espontaneidade e intermitência excessivas da crise histórica, em uma fórmula modulável e reprodutível à exaustão – portanto, “fotografável” – mediante a sugestão do médico. A técnica teria, deste modo, exercido um papel capital na construção da forma regular e idealizada da histeria que cada fotografia deveria figurar.

Susan Buck-Morss aponta a hipnose como uma entre várias técnicas anestésicas surgidas no século XIX, tais como as terapias com o ópio, o éter e o eletrochoque (BUCK-MORSS, 2012, p.170). Tais procedimentos teriam contribuído para o desenvolvimento de um “senso de autoalienação” (Ibid., p.183) característico da era do empobrecimento da experiência que, por um lado, reprimiria a identificação empática, por parte dos profissionais da saúde com o sofrimento dos pacientes e, por outro, conformava estes últimos à condição de corpos dóceis, do mesmo modo como a população industrial urbana seria adequada à condição de um corpo técnico da sociedade, insensível à dor e pronto a ser controlado e moldado pelo rigor das novas tecnologias (Ibid., p.179-181). Pode-se sugerir que a conformação do corpo da histórica à condição de “corpo-máquina” (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.187), capaz de reproduzir todos os estados e posturas ao comando do hipnotizador, seria análoga à situação de exploração cognitiva em que o operário fabril se veria envolvido, à mesma época. Tendo seu trabalho “isolado da experiência”, a memória deste homem da fábrica seria “substituída pela resposta condicionada, a aprendizagem, pelo exercício, [e] a habilidade, pela repetição” (BUCK-MORSS, 2012, p.169).

Não seria impossível sugerir que também a potência experimental do elemento do contato na fotografia se encontrasse anestesiada pelo destino iconográfico dessas imagens, ou seja, por sua submissão a uma noção de histeria entendida como “significante-mestre a que tudo deve[ria] se reduzir” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.292). De acordo com Didi-Huberman, a acumulação de imagens que serviu de método aos psiquiatras de Salpêtrière não teria visado um acesso às forças inconscientes em obra nos sintomas histéricos. Charcot teria apenas isolado “a histeria como um puro objeto nosológico”, sem apreender suas forças motivadoras ou mesmo determinar quais passos terapêuticos deveriam ser tomados (DIDI-HUBERMAN, 2003b, p.19). O método experimental através do qual uma observação da vida patológica no corpo da histérica era provocada colocaria, assim, para além das questões teóricas, o problema político de uma “violência do ver” cometida pelos dispositivos de saber (Ibid., p.8).

Se, em Salpêtrière, a fotografia participara ativamente de um processo de expropriação da experiência, ela parece ter promovido um movimento oposto, em Auschwitz, se oferecendo como um veículo imprescindível para o gesto de resistência efetuado pelo membro do *Sonderkommando*. Segundo Didi-Huberman, a partir do momento em que se manifesta como um gesto de empatia – um gesto visando a semelhança –, este testemunho fotográfico demanda que se pense o inimaginável de Auschwitz não como dogma, mas como experiência. Diante do horror indizível e irrepresentável do campo de extermínio, tal gesto de imagem emergiria como experiência de um limite da linguagem, tal como aquele que Agamben afirmara ser seu próprio pressuposto ou origem (AGAMBEN, 2012, p.10-11). Associando a percepção empática da semelhança ao ato de transmissão de um testemunho – ou seja, à possibilidade de oferecer aquela situação ao conhecimento do mundo fora dos limites do campo – o gesto de arrancar uma imagem a um “fundo de impossível” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.133) recuperaria, assim, a dimensão ética da experiência estética.

Contudo, para os saberes que operam sob um paradigma indiciário, ávidos por um ideal de transparência e exatidão da imagem, estas fotografias teriam se mostrado totalmente inadequadas. Por um lado, segundo Didi-Huberman, se teria pedido demais delas, “toda a verdade”: “o que vemos é (...) ainda pouco em comparação com o que sabemos”, afirmariam (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.48). E, assim, tais fotos seriam condenadas à invisibilidade. Porém, por outro, delas se teria pedido muito

pouco: interpretando-as como simulacro, o saber não poderia nelas encontrar nenhuma verdade; considerando-as como mero documento, ele lhes amputaria “sua fenomenologia, sua especificidade, sua própria substância” (Ibid., p.49).

A ideia de um princípio de montagem participa, então, da crítica de Didi-Huberman, tornando possível enxergar “que as fotografias de Auschwitz são *quatro*, justamente” (Ibid., p.100). O gesto do fotógrafo não produzira, portanto, a “imagem una” (total, absoluta) daquele evento, mas, ao contrário, dera origem a múltiplas imagens, a uma sequência de imagens, cujo isolamento de uma de suas partes, declara Didi-Huberman, teria consequências desastrosas (Idem). Por isso, o conhecimento por montagem assume uma importância extraordinária na investigação do autor: somente ele é capaz de propor um acesso à experiência em seu sentido mais urgente; somente ele é capaz de fazer jus à confiança depositada na imagem por aqueles prisioneiros destinados à desapareição. “A montagem”, assinala, “acaba por se encontrar no coração da questão concreta – de uso singular e não de verdade geral – das imagens” (Ibid., p.171). Uma reaproximação em relação a estas imagens, antes menosprezadas, a partir do princípio de montagem oferece não somente a oportunidade de conferi-las um valor justo, mas de resgatar sua capacidade de propor, apesar de tudo, uma experiência:

“Aquilo que não se pode ver”, aponta Didi-Huberman, “é necessário, então, *montar*, a fim de, se possível, dar a *pensar* as diferenças entre algumas mônadas visuais – separadas, lacunares – maneira de dar a *conhecer apesar de tudo* aquilo mesmo que permanece impossível de ver inteiramente, aquilo mesmo que permanece inacessível como *todo*” (Ibid., p.172).

### 3.3 Poética do saber

Refletindo sobre a posição do intelectual no processo produtivo, Walter Benjamin sugeria que somente através de uma superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual”, sua atividade poderia ser transformada em “algo de politicamente válido” (BENJAMIN, 2011, p.129). Essa alteração deveria afetar a barreira que, neste processo, teria se constituído entre a escrita e a imagem e da qual o autor se aproxima ao tratar da segmentação entre os campos de atuação do fotógrafo e do escritor:

“Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só podemos formular essa exigência, quando nós, escritores, começarmos a fotografar” (Idem).

Como procurei demonstrar ao longo deste estudo, a formulação de um paradigma do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman atuou como o centro nervoso de uma crítica teórica das noções de história e representação, que, pode-se supor, se afiliaria ao projeto benjaminiano de recuperação da experiência histórica e politização da arte, anunciado em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Propondo uma reapropriação das ideias de Benjamin acerca dos efeitos das técnicas de reprodução sob a percepção humana, tal paradigma elevaria a imagem fotográfica à condição de uma ferramenta crítica (desterritorializante, “sintomal”) no âmbito das práticas de conhecimento. No entanto, se em *A invenção da histeria* (2003b) e em *Imagens apesar de tudo* (2003a) – textos nos quais o autor lida com um arquivo fotográfico de forma mais concreta –, o paradigma do contato e seu princípio de montagem exerceram papéis cruciais na atribuição de um valor de uso politicamente efetivo àquelas imagens, somente em *Cascas* (2011), Didi-Huberman irá seguir a recomendação de Benjamin, tomar a câmera fotográfica em mãos e fazer dela o instrumento de uma produção intelectual capaz de resgatar um acesso à experiência.

Com efeito, *Cascas* apresenta uma continuação das reflexões teóricas do autor sobre a natureza da imagem, seu duplo regime de verdade e obscuridade, memória e esquecimento – meditações sobre diversos aspectos colocados em cena pela ideia de um paradigma do contato. Porém, consiste também em uma tentativa concreta de construir, a partir da imagem – do gesto de imagem –, não apenas o veículo de um processo de memória, mas também o de uma experiência de conhecimento. Neste pequeno livro, composto de textos e imagens, o autor colocará de lado, por um momento, suas investigações sobre imagens produzidas por outros e voltará seus esforços intelectuais na direção de desenvolver uma forma de oferecer ao pensamento a experiência desencadeada por seu próprio gesto de imagem, ou seja, pelas fotografias que tomara à ocasião de uma visita ao local do antigo campo de extermínio nazista de Auschwitz, agora transformado em museu, em junho de 2011.

Embora tal experiência, em si, já apresentasse o poder de afetar qualquer um, pela dimensão do evento histórico que ali teve lugar, seria natural que Didi-Huberman voltasse sua atenção para a realização de uma arqueologia pessoal: o massacre judeu executado naquele local se vinculava diretamente à história familiar do autor – “meus avós mortos aqui mesmo, minha mãe que aí perdeu toda a capacidade de contar (...)”

(DIDI-HUBERMAN, 2011, p.69). No entanto, o ato de retornar ao local do crematório V (onde foram tomadas as quatro fotos que o autor havia discutido em *Imagens apesar de tudo*) munido de uma câmera fotográfica, o implicará numa relação empática não apenas com a memória de seus antepassados, mas, sobretudo, com a memória do gesto de resistência exercido, ali mesmo, por um membro do *Sonderkommando*, naquele agosto de 1944. A forma como Didi-Huberman descreve sua obstinação em fotografar aquele lugar – mesmo que, no momento, não pensasse em “nenhum projeto de trabalho, de argumento, de narrativa” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.51) – deixa entrever uma semelhança entre sua experiência e a do fotógrafo clandestino: ambos eram impelidos por uma urgência que os levava a fotografar o que podiam, um pouco às cegas, sem dar muita atenção ao resultado formal obtido na imagem<sup>8</sup>.

Evidentemente, de forma alguma pretendo equiparar a gravidade da condição de testemunha do holocausto àquela do pesquisador arqueólogo em visita a um museu, mesmo que seu pensamento fosse habitado pela consciência das “quase oitocentas pessoas chamadas Huberman (...) inscritas nos registros de mortos da *Shoah*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.29-30). No entanto, perceber a maneira como o gesto de Didi-Huberman busca um acesso àquela experiência através da produção de uma semelhança, mesmo que *inframine*, entre seu olhar e o do prisioneiro, já permite começar a entender de que forma a produção de um conhecimento através da fotografia – de um conhecimento por contato – poderá ser pensada pelo autor como a produção de um conhecimento por empatia. Isto é, torna possível supor que a exploração fotográfica de um “espaço de saber” será assombrada pelo que o próprio autor descreve como um “‘espaço de desejo’, que o guia e o desorienta ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.476). *Cascas* revela que a potência de um método de observação fotográfica para a produção de saber só pode ser compreendida em toda sua complexidade a partir do momento em que se entende o modo como ela é atravessada por uma dialética do monstro, ou seja, pelo intervalo temporal que engendra a memória e pelo espaço intervalar que a experiência estética propõe.

---

<sup>8</sup> Sobre sua prática fotográfica no campo, o autor relata: “A partir daquele momento, eu fotografei praticamente tudo às cegas. Primeiramente porque um espécie de urgência me levava à frente. Em seguida, porque eu não tinha vontade de transformar aquele lugar em uma série de paisagens bem enquadradas. Enfim, todo enquadramento preciso me era quase interdito, tecnicamente falando, visto que a pesada luz daquele meio-dia (...) me impedia de verificar o que quer que fosse sob a pequena tela de controle de meu aparelho digital” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.33).

Comentando a obra de August Sander, Walter Benjamin (2011, p.103) notara como a adoção de uma “observação imediata (...), isenta de preconceitos” em detrimento de um comportamento científico assessorado “por teóricos racistas ou por sociólogos” manifestava, na prática retratista do fotógrafo, uma espécie de aproximação empática, algo que o autor descreveria, nos termos de Goethe, como uma “terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2011, p.103). *Cascas* parece apresentar o testemunho de uma experiência similar: embora o gesto de fotografar Auschwitz assuma um caráter empático, ele não deixará de proporcionar, simultaneamente, a qualidade impessoal e o distanciamento necessários à atividade de conhecimento e de transmissão. Aquilo que Didi-Huberman (2003a, p.112) chamaria de um “momento ético do olhar” só poderá emergir, então, do encontro de um “ritmo justo do saber (que é distância) e do padecer (que é destruição da distância)” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.396) ou, ainda, de um modo de transformar o produto de um sofrimento subjetivo na possibilidade de construir “um saber a transmitir, a pôr em movimento, a partilhar coletivamente como ‘bem’ e como ‘tormento’” (Idem). Em *Cascas*, a fotografia propiciará um meio de converter a “imagem de si” em “imagem do Outro” (Ibid., p.113), através do que o autor descreve como um movimento de “aproximação desapropriante” (Idem), descoberto, com Proust, no olhar de um “fotógrafo que acaba de tomar um clichê” (PROUST *apud* DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.113):

“O que se passa então [neste olhar]? Por um lado, *o familiar se altera* : o objeto observado, por mais conhecido que seja, toma a aparência de ‘que eu jamais o tivesse conhecido’ (...). Por outro lado, *a identidade se altera*: o sujeito observador, por mais decidido que esteja em seu exercício de observação, perde, por um instante, toda a certeza espacial e temporal” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.113).

Este momento ético corresponderá, então, a um momento patológico – “sintomal” – do olhar ou, ainda, a uma entrada do olhar no inconsciente das coisas. A urgência com que o momento histórico demanda ser alcançado, em um clarão, não deixa de colocar em jogo a esquizofrenia engendrada por aquilo que o autor chamara de uma “dança com o monstro”. Este momento ético exige, portanto, que não se tenha medo “nem de *saber* (...), nem de *não saber*, pois o olho do ciclone [o olho da história], por definição, é um lugar sem consciência de si” (DIDI-HUBERMAN, 2002b, p.505), afirma o autor.



No local do antigo crematório V, além de suas ruínas<sup>9</sup>, o visitante encontraria, naquele junho de 2011, três colunas instaladas pelos organizadores do museu, reproduzindo três das fotos tomadas ali mesmo pelo membro do *Sonderkommando*. Uma quarta imagem (Figura 6), onde só é possível distinguir “as árvores, seus galhos lançados na direção do céu, e a luz superexposta daquele dia de 1944” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.44) teria sido considerada inútil e excluída do memorial (Ibid., p.49) por não apresentar o referente que interessava (prisioneiros a caminho da câmara de gás, incineração dos corpos no crematório em ato). Para Didi-Huberman, tal atitude representa uma verdadeira traição às condições de existência daquelas imagens: a foto omitida seria “um testemunho do próprio perigo, o vital *perigo de ver* o que se passava em Birkenau [Auschwitz]”, afirma, “um testemunho da situação de urgência e da quasi-impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história” (Idem).

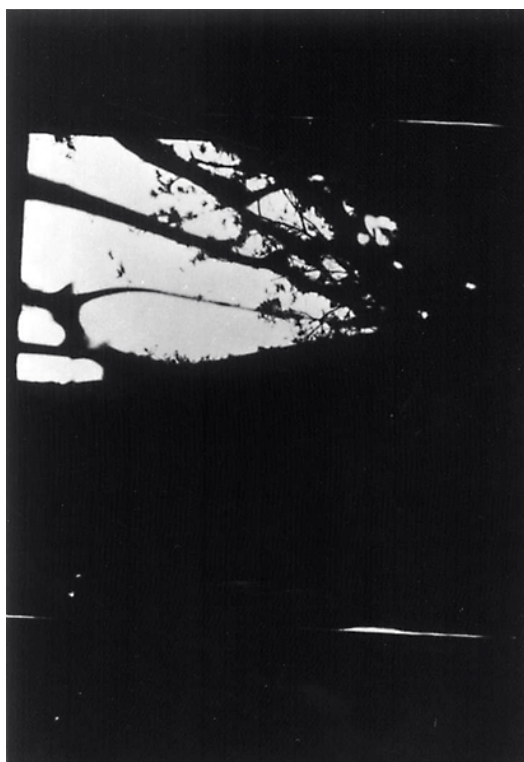


Figura 6: Exterior do campo de Auschwitz,  
Anônimo (membro do *Sonderkommando*), agosto de 1944.

Embora não represente a figura humana, nem forneça informações sobre os procedimentos executados no campo, essa foto apresenta, todavia, um vestígio das vicissitudes, das “escolhas de urgência adotadas pelo fotógrafo clandestino (...) para

<sup>9</sup> O crematório V foi implodido pela própria SS, em janeiro de 1945, antes da chegada das forças de liberação – “maneira”, escreve Didi-Huberman, “de, mais uma vez, desejar tornar Auschwitz inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2003a, p.33).

*dar uma forma* ao seu testemunho desesperado” (Ibid., p.52): de acordo com a hipótese do autor, “na impossibilidade de enquadrar, ou seja, de tirar o aparelho do balde onde o escondia, na impossibilidade de pousar seu olho contra o visor, o membro do *Sonderkommando* orientou como pôde sua objetiva na direção das árvores [onde prisioneiras judias aguardavam a entrada na câmara de gás], às cegas. Ele não sabia, evidentemente, o que resultaria na imagem”. (Ibid., p.48). É nesse aspecto que suas características formais – seu estilo – se tornam decisivas. Didi-Huberman descreve a fotografia ausente das colunas como um “*essai*”, termo da língua francesa que, pode-se sugerir, remete tanto ao ato de uma tentativa, de uma experimentação, quanto à ideia de ensaio como estilo (Ibid., p.48). O autor deixa entrever, assim, uma relação entre a tentativa incerta de captura daquele evento e a potência heurística da fotografia, potência capaz de dar forma ao caos ou, ainda, a uma dialética do monstro.

É possível reconhecer, assim, uma analogia entre a forma incerta com que o fotógrafo clandestino efetuou seu gesto de imagem e a indecisão da qual Didi-Huberman seria tomado em sua visita à Auschwitz:

“Lembro-me de ter perambulado de maneira indecisa, embora, evidentemente orientado por saber construído desde a infância”, relata, “(...) Para não ser nem aturdido nem terrificado, fiz, portanto, como todo mundo: tirei algumas fotografias ao acaso. Ou digamos, quase ao acaso” (Ibid., p.69-70).

Se, em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman concluíra que somente um princípio de montagem seria capaz de fornecer a oportunidade de interpretar as decisões de olhar do fotógrafo clandestino e, assim, restituir às quatro imagens apesar de tudo o valor de uso com que aquela experiência – o ensaio desesperado do fotógrafo – as investiu, não causa surpresa notar como, em *Cascas*, o “modo experimental” adotado por Didi-Huberman para interpretar sua própria experiência em Auschwitz combina a montagem de uma série de imagens fotográficas a um texto de caráter ensaístico – maneira de manter, como já havia sugerido, a semelhança estilística entre o objeto de conhecimento e seu método (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.122). Dezenove fotografias selecionadas pelo autor dentre aquelas que tomara em sua visita funcionam um pouco como os capítulos de *Cascas*, cada uma impulsionando uma reflexão sobre a natureza da imagem e a experiência de Auschwitz, ao mesmo tempo em que narram a perambulação do autor pelo antigo campo de extermínio. O estilo de *Cascas* explora as semelhanças notórias entre as

formas da montagem e do ensaio e as colocam, então, em movimento, promovendo a associação entre a produção de um saber e o processo de criação estética.

Em *O ensaio como forma* (2003), Theodor Adorno recusa a crítica corrente que pretendia invalidar o estilo literário como forma de saber em razão de sua aproximação com o território do artístico, ou seja, daquilo que seria considerado irracional e oposto à ciência. O autor argumenta que, embora a forma ensaística não siga “as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas” (Ibid., p.25), nem por isso ela deixa de apresentar um meio fértil para a atividade intelectual. O texto pretende tornar claro que, ao contrário, o ensaio suspenderia o próprio conceito tradicional de método (Ibid., p.27). Nele, afirma Adorno, “o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa” (Idem). O ensaio como forma supõe, então, uma relação com a experiência: ele “confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias” (Ibid., p.26), diz.

Com efeito, as considerações de Adorno sobre a forma ensaística se aproximam grandemente da reflexão proposta por Didi-Huberman, como visto anteriormente, a respeito do procedimento de montagem. Não seria impossível, portanto, afirmar que a forma do ensaio é orientada por um princípio de montagem, ou mesmo que a montagem corresponde a uma forma ensaística. Algumas características do ensaio elencadas por Adorno tornam a semelhança ainda mais evidente: o ensaio, revela, “obriga a pensar a coisa (...) com a complexidade que lhe é própria” (Ibid., p.33); tem sua própria relativização como um fator inerente (Ibid., p.25); “pensa em fragmentos, uma vez que”, sugere o autor, “a própria realidade é fragmentada” e o ensaio “encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (Ibid., p.35); faz da descontinuidade seu modo de operação e do conflito em suspenso, seu assunto (Idem); e, ainda, é uma forma aberta, que recusa qualquer conclusão determinante ou “concepção de verdade como algo ‘pronto e acabado’” (Ibid., p.38).

*Cascas* promove, assim, uma conflagração entre texto e imagem, um exemplo de como pode se dar o trabalho da faculdade mimética – da imaginação – na construção aberta e contínua de uma experiência de conhecimento. De acordo com Didi-Huberman, a língua seria vista por Benjamin como o próprio “‘lugar onde é possível reencontrar’ as imagens dialéticas, o que quer dizer tanto apreendê-las, como produzir novas” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.137). Entretanto, isto não significa,

segundo o autor, o estabelecimento de um “primado da língua sobre a imagem” (Idem), mas apenas o reconhecimento de um “entrelaçamento entre a forma produzida e a forma compreendida, ou seja, ‘lida’ (não decifrada como tal, mas *retrabalhada na escritura*)” (Idem). *Cascas* se apresenta como um produto desse entrelaçamento, dessa experiência que sugere que a compreensão das imagens dialéticas da história só pode se dar através do que Didi-Huberman (Idem) descreve como “uma escritura ela mesma ‘figurativa’ (*bildlich*) – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história”. A experiência proposta em *Cascas* demanda que se reconheça que a própria “crítica da imagem produz ainda mais uma imagem dialética” (Ibid., p.140):

“Nem descrição, nem vontade de encerrar um sistema conceitual”, afirma Didi-Huberman, “mas seu constante desenvolvimento, seu constante rompimento pela fricção aporética, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de alguma forma a dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem” (Idem).

Em *Cascas*, Didi-Huberman propõe a experiência – examinada no capítulo anterior à luz do paradigma do contato – de se pensar a relação entre a imagem fotográfica e a memória tal como aquela estabelecida entre a casca e a árvore de que provém, isto é, pensar a fotografia na condição de um pedaço de pele ou, ainda, como a própria carne da memória. Porém, para além disso, a própria etimologia da palavra francesa que diz casca parece sugerir a ideia de uma dialética entre texto e imagem que seria desenvolvida pela experiência proposta por Didi-Huberman:

“Em francês, a palavra *écorce* [casca]”, afirma o autor, “é dita pelos etimologistas representar a decorrência medieval do latim imperial *scortea*, que significa ‘manto de pele’. (...) [No entanto,] O latim clássico produziu uma distinção preciosa: não há apenas uma, mas duas cascas (*écorces*). Há, primeiramente, a epiderme ou *cortex*. É a parte da árvore imediatamente ofertada ao exterior e é ela que se corta, que se ‘descasca’ em primeiro lugar. (...) Ora, lá precisamente onde ela adere ao tronco – a derme, de algum modo –, os latinos inventaram uma segunda palavra que dá a outra face, exatamente, da primeira: é a palavra *liber*, que designa a parte da casca que serve mais facilmente que o próprio *cortex* de material para escritura. Esta palavra deu naturalmente seu nome a essas coisas tão necessárias para inscrever os retalhos de nossas memórias: essas coisas feitas de superfícies, de pedaços de celulose recortados, extraídos das árvores, e onde vem se reunir as palavras e as imagens. Essas coisas que tombam de nosso pensamento e que chamamos livros (...), essas cascas de imagem e de textos montados, juntos fraseados” (Ibid., p.70-71).

*Cascas* aborda, portanto, de forma ensaística, a relação dialética entre a produção de memória e a transmissão de conhecimento, colocada em jogo pelo paradigma do contato. Esta experiência torna explícito o fato de que só se pode penetrar o intervalo de memória visado pelo paradigma do contato a partir de um

procedimento de montagem – seja entre imagem e texto, entre as próprias imagens entre si (como faria Warburg) ou até mesmo entre fragmentos de texto (como planejava Benjamin com seu *Livro das Passagens*). *Cascas* deixa entrever, finalmente, que se esta memória que é objeto de um paradigma do contato não se configura como um passado puro, mas como “um agenciamento impuro, uma montagem – não ‘histórica’ – do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.35), então a experiência de acesso a esta memória – a experiência de construção de um conhecimento a partir deste paradigma – deverá tomar a forma do que Didi-Huberman chama de uma “poética”: “um agenciamento [também] impuro”, “uma montagem – não ‘científica’ – do saber” (Ibid., p.36).

## CONCLUSÃO

De acordo com Walter Benjamin, o conceito histórico de origem “não designa[ria] (...) o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (BENJAMIN *apud* LISSOVSKY, 2008, p.26). Não seria impossível, então, sugerir, como o fizera Didi-Huberman (2000), que mais do que uma vítima fatal da reprodutibilidade técnica, a aura teria constituído a própria originalidade da imagem fotográfica. “O próprio declínio”, afirma o autor “(...) faz parte integrante da ‘origem’”(Ibid., p.235). Logo, o rosto nas antigas fotos não teria, como sugeria Benjamin, sido seu último refúgio, mas apenas outro esconderijo de uma aura sempre decadente, sempre em fuga, apontando para um fenômeno antropológico cuja própria “natureza” consistiria em ser inobjetivável, em sempre escapar ao encarceramento dos saberes e impor, num clarão, um momento patológico de não-saber e de crise do sujeito do conhecimento.

Entretanto, como origem da fotografia, a aura teria, apesar de tudo, permanecido “bem mais próxima de nós do que imaginávamos” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.127), surgindo na imagem “*como um sintoma*” (Idem). Ela guardaria a memória daqueles dias em que o fenômeno da fotografia ainda propunha “uma grande e misteriosa experiência” (BENJAMIN, 2011, p.95) tanto para quem se arriscava a se colocar diante da câmera, como para quem ousava devolver à imagem o olhar lançado por ela. O problema da aura, formulado difusamente ao longo de toda a obra de Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.235), sugere, portanto, uma certa vocação antropológica da fotografia em promover o acesso a um campo inconsciente do tempo e da representação. A percepção desta potência obscura do fotográfico levaria, inclusive, o autor a declarar que a diferença entre técnica e magia não passaria de uma “variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 2011, p.95).

Ao fazer a escolha de introduzir uma pesquisa sobre o pensamento de Georges Didi-Huberman acerca da fotografia a partir do tema benjaminiano da aura, pretendi evidenciar, logo de saída, a maneira pela qual o projeto do autor se filiaria, ao modo de Benjamin, menos a uma tradição teórica ocupada com a determinação de uma especificidade essencial ou ontológica da fotografia do que a uma certa investigação experimental das potências e riscos implicados no seu uso. Através do trajeto

percorrido ao longo deste trabalho, procurei, deste modo, expor as singularidades de uma experiência de conhecimento orientada no sentido de “reencontrar a imagem que a representação deseja ignorar” (DIDI-HUBERMAN, 2002a, p.91). Isto é, uma experiência de conhecimento atenta ao momento inconsciente no qual as formas tomam corpo, no qual forma e matéria se intrincam ao invés de se separarem em uma hierarquia que as distingue como elementos opostos.

A adoção do que chamei de um paradigma do contato – construído a partir de um olhar que se volta para a anacrônica técnica de impressão – exprime o desejo do autor de pensar a imagem para além dos clássicos binarismos entre forma e matéria, figura e fundo, estilo e conteúdo, presença e ausência. Tal paradigma configura, assim, o principal recurso de um saber que busca pensar a imagem em vista da complexidade de uma experiência que poderia ser descrita como aurática, isto é, composta de “elementos espaciais e temporais” e atravessada por uma indiscernibilidade entre o próximo e o distante (BENJAMIN, 2011, p.101).

Logo, o desenvolvimento de tal paradigma demandaria, primeiramente, uma arqueologia da imagem na era de sua reprodutibilidade técnica. Este gesto permite ao autor tornar apreensível o movimento de emergência e declínio do fenômeno aurático e fazer perceber o modo como o vigor de uma certa experiência da fotografia desaparece quando sua origem se enfraquece (LISSOVSKY, 2008, p.26). Através dessa indagação arqueológica, Didi-Huberman remonta, então, ao momento em que os discursos de saber acerca da fotografia se constituíram, assinalando o valor político do uso a que eles a submetem. Com isso, seu projeto crítico revela, em primeiro lugar, que a ideia de um paradigma indiciário – através do qual a fotografia é trivialmente apreendida pelos saberes – é uma política: ele opera um movimento de individuação na imagem e, conseqüentemente, efetua a redução de toda sua fenomenologia a uma categoria semiótica.

O paradigma do contato impõe, assim, a exigência de que se compreenda que um valor de verdade da imagem não se constrói sobre fundações teóricas ou ontológicas, mas sobre a base de uma experiência da cultura que leva em conta a complexidade do trabalho da memória em seus objetos. Pensar a fotografia à luz do elemento do contato significará, então, interpretar os vestígios desse campo de batalha que chamamos cultura e descobrir na materialidade da imagem as condições fenomenológicas que possibilitaram sua existência. Somente através deste movimento, o saber será capaz de ganhar acesso a toda a complexidade das

singularidades formais colocadas em ação pelo campo operatório das técnicas de reprodutibilidade e, conseqüentemente, reencontrar uma potência fotográfica capaz de expandir a reflexão estética para além dos cânones dos sistemas de representação correntes.

Em seu Atlas *Mnemosyne*, Aby Warburg elegera a reprodução fotográfica como veículo para a composição das montagens que, a cada prancha, davam corpo àqueles fantasmas em eterna migração entre os tempos e espaços da cultura que chamara de *Pathosformeln*. Se é possível entender *Mnemosyne* como uma operação sob o paradigma do contato é na medida em que, aí, a potência da fotografia é pensada como uma promessa de corpo: corpo pelo qual aguardam os fantasmas da memória, mas que só pode emergir como um corpo monstruoso, imaginado, composto por fragmentos fotografados e combinados sobre uma tela escura.

Concebendo um princípio de montagem como destino do paradigma do contato, o pensamento de Didi-Huberman pode oferecer ao homem contemporâneo uma forma de se orientar na experiência de um mundo abarrotado de imagens incorpóreas, reproduzidas em pixels, migrando incessantemente através das telas que recobrem cada canto dos espaços que percorre. A reflexão sobre o elemento do contato na imagem coloca em jogo uma potência heurística da reprodutibilidade técnica, capaz de combater a paralisia de que é acometido o sujeito do conhecimento em um contexto no qual as tecnologias parecem promover menos uma forma para melhor recordar do que uma saturação da memória pela acumulação não crítica da enorme multiplicidade de imagens virtualmente acessível nas redes. A ideia de um princípio de montagem coloca em evidência o fato de que, para saber, é necessário fazer escolhas: assim como a fotografia é engendrada por uma decisão de olhar, sua legibilidade advém também a partir de uma escolha – de uma seleção e de uma combinação, ou seja, de uma montagem no arquivo, ao modo de Warburg.

Longe de apontar para um primado da imagem analógica, opondo a especificidade do contato material que lhe dá forma à imaterialidade dos pixels digitais, o pensamento de Didi-Huberman se interessa, ao contrário, pelas diversas maneiras através das quais cada imagem singular pode ser engajada em nossos desafios de conhecimento. Sua investigação acerca do campo operatório do contato dá a pensar a forma pela qual um procedimento pode se tornar paradigmático, independente dos meios utilizados. Toda sua reflexão intelectual e, por conseguinte,



todos os projetos com que vem se envolvendo tem sido marcados pela ideia de um princípio de montagem, capaz de propor uma legibilidade para os vestígios da história. Para além da construção poética empreendida em *Cascas*, seria interessante pensar, ainda, como um paradigma do contato poderia ter sido operado na elaboração de projetos nos quais o autor se serviu de mídias tão diversas quanto a pintura ou o vídeo, tal como no caso da exposição *Atlas: Como carregar o mundo nas costas?*, sobre o *Atlas Mnemosyne*, organizada por Didi-Huberman, em 2010, no Museu Reina Sofía de Madri e, em 2011, no Centro de Arte e Tecnologia de Mídias de Karlsruhe e na Coleção Falckenberg de Hamburgo; no da instalação *Mnemosyne 42*, apresentada pelo autor no espaço Le Fresnoy de Tourcoing, em 2012; ou, ainda, no caso da exposição *Atlas, Suite*, que trouxera um ensaio fotográfico realizado em colaboração com o fotógrafo Arno Gisinger para Le Fresnoy, em 2012, e para o Museu de Arte do Rio, em 2013.

O paradigma do contato aparece, portanto, como o meio encontrado por Didi-Huberman para repensar a atualidade dos ensinamentos de Benjamin e Warburg e fazer da imagem o instrumento de um pensamento dialético capaz de combater as fantasmagorias do mundo contemporâneo, revelando a forma como este ainda carrega a marca dos conflitos que animam a cultura. Sua importância se manifesta através da capacidade de fazer emergir um momento aurático do olhar, capaz de desatar as amarras que aprisionam a imagem e, assim, liberar seu porvir, constituindo um meio para recuperar a potência do gesto que a produziu e fazer agir no presente os fantasmas que nela ainda sobrevivem. Logo, uma experiência de conhecimento que se oriente através desse paradigma deve estar pronta para pensar a questão ética envolvida no acesso possibilitado pela fotografia àquilo que, na imagem, Benjamin descreveria como um “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (BENJAMIN, 2011, p.94).

No entanto, talvez a maior contribuição do pensamento desenvolvido por Didi-Huberman acerca do paradigma do contato seja o de recordar, com Warburg, que todo gesto (de imagem, de conhecimento) é constituído sobre a base de um *pathos*, ou seja, de uma emoção, de um afeto ou de uma energética, que, portanto, o faz ser atravessado por um elemento patológico. Deste modo, o autor nos desafia a refletir sobre a afinidade entre o momento simultaneamente crítico e ético que dá origem a um olhar aurático e a experiência trágica, somente acessível através de uma

“esquizofrenia fundamental”, que é condição para uma aproximação empática em relação ao objeto histórico.

Se, por um lado, o autor encontra no elemento empático a fonte de um saber aberto e inquieto – um *gai savoir*, como diria Nietzsche –, capaz de superar as posições de crença e tautologia que, como foi observado anteriormente, reduzem as possibilidades de um saber das imagens; por outro, irá também alertar sobre os riscos implicados na exploração de um inconsciente das imagens, propondo que se reflita, então, sobre uma forma de engajar o olhar nessa experiência, sem que este, entretanto, venha a sucumbir a ela – tal como faria Barthes diante de algumas fotografias, através das quais, relata: “(...) eu entrava loucamente (...) na imagem, cercando de meus braços o que é morto, o que vai morrer, como o fez Nietzsche, quando em 3 de janeiro de 1889, se lançou chorando ao pescoço de um cavalo martirizado: louco por piedade” (BARTHES, 1980, p.179).

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Minuit, 1992.

\_\_\_\_\_. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. "Image, matière, immanence". In: **Revue Rue Descartes**, 2002a, n°38, p. 86-99. Disponível em [www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-86.html](http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-86.html). Acesso em 24 de janeiro de 2013.

\_\_\_\_\_. **L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière**. Cambridge: The MIT Press, 2003b

\_\_\_\_\_. **Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris: Minuit, 2008a.

\_\_\_\_\_. **La Ressemblance par contact**. Paris: Minuit, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Écorces**. Paris: Minuit, 2011.

### Referencial bibliográfico complementar

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo : Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum – Sobre el método**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009a.

\_\_\_\_\_. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **Revista Arte&Ensaio número 19**. Rio de Janeiro : PPGAV-EBA/UFRJ, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Infância e História. Destrução da experiência e origem da história**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

BARTHES, Roland. **La chambre claire. Note sur la photographie**. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema : antologia**. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983, p.121-128.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Estética e Anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In: **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE ET GUATTARI, Gilles et Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Editora Papirus, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I. A Vontade de Saber**. São Paulo: Graal, 2010.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário.” In: **Mitos, emblemas e Sinais**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1989. p. 143-179.
- HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*.” In: **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.
- LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar – Origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- MICHAUD, Philippe-Allain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. Nova Iorque: Zone Books, 2007.
- SCHÖTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*.” In: **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- WARBURG, Aby. “Mnemosyne. » In : **Revista Arte&Ensaio número 19**. Rio de Janeiro : PPGAV-EBA/UFRJ, 2009.