

A QUESTÃO DA SOBREVIVÊNCIA EM DOIS PERSONAGENS CINEMATOGRÁFICOS A PARTIR DA CONCEPÇÃO DE HISTÓRIA DA ARTE DE DIDI-HUBERMAN

Paulo Roberto Monteiro de Araujo¹

Resumo: O presente artigo aborda a questão do conceito de sobrevivência como modo de resgatar as experiências significativas humanas por meio das obras de arte. Apesar do pessimismo do tempo contemporâneo, Huberman procura na metáfora dos Vaga-lumes como lampejos das experiências humanas. É o que podemos compreender na comparação de dois os personagens em torno da experiência do salto para novas experiências humanas: Jep Gambardella e Paulo Martins.

Palavras-chave: Sobrevivência; Experiência; Imagem; Personagem; Cinema.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e docente da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/SP). E-mail: <prmaraujo@uol.com.br>.

**ABOUT THE SURVIVAL OF TWO CHARACTERS
CINEMATOGRAPHIC FROM DIDI-HUBERMAN'S HISTORY
OF ART**

Abstract: *This article addresses the issue of the concept of survival as a way to rescue human meaningful experiences through works of art. Despite the pessimism of contemporary time, Huberman demand in the metaphor of Fireflies as glimpses of human experience . It is what we can understand the comparison of two characters around the jumping experience for new human experiences: Jep Gambardella and Paulo Martins.*

Keywords: *Survival; Experience; Image; Character; Cinema.*

Introdução

“Uma “política das sobrevivências”, por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos.”² Com esta citação do livro de Georges Didi-Huberman intitulado *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, nós podemos dizer que a nossa temporalidade contemporânea se funda não mais em um horizonte de libertações messiânicas como na tradição judaico cristã, ou nos projetos políticos de fundo marxista. Cabe lembrar que na dimensão recente da nossa história social e política o muro de Berlim significou

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 84.

o fim dos grandes projetos humanos, em seu sentido marxista messiânico.

Deste modo não há salvação final em seu sentido teológico ou político. Didi-Huberman ao tomar a ideia seja de luz frágil dos Vagalumes, seja no aparecimento do voar de borboletas noturnas chamadas de Phalènes (título de outro livro seu: *Phalènes – Essais sur L’Apparition*, 2) traz a problemática do próprio existir humano sem telos, em sua determinação absoluta. Daí não haver uma teleologia aparente em seu pensar. Poderíamos dizer que essa falta de teleologia no pensar de Didi-Huberman não é novidade no pensar ocidental contemporâneo. O que talvez seja aparentemente novidade em seu pensar é a busca incessante por possibilidades significativas nas ações humanas plasmadas em imagens.

A questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de história da arte de Didi-Huberman

As ações plasmadas em imagens guardam restos de outras ações que surgem por meio de fissuras deixadas nas próprias imagens. Se inspirando em Warburg, Didi-Huberman procura aprofundar a ideia antropológica de uma ciência da cultura como ciência da arte em que diferentemente do conceito tradicional da História da Arte, que na maior parte das vezes se limita a estilos e formas de uma determinada época, tem como propósito trazer à tona as sobredeterminações ou camadas significativas de ações humanas em seus aspectos múltiplo-históricos.

Assim, a *Kunstwissenschaft*, “ciência da arte” ardentemente desejada por Warburg nos anos de juventude, assumiu a forma de um questionamento específico sobre as imagens no quadro – inespecífico, aberto a perder de vista – de uma *Kulturwissenschaft*. Era necessário abrir o campo dos objetos passíveis de interessar ao historiador da arte na medida em que a obra de arte já não era vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como ponto de encontro dinâmico – Walter Benjamin acabaria falando em fulguração – de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas.³ Em seu artigo magistral sobre o conceito warburguiano de *Kulturwissenschaft*, Edgar Wind escreveu que

[...] toda tentativa de desvincular a imagem [inclusive artística] de seus laços com a religião e a poesia, o culto e o drama, é como retirar-lhe seu próprio sangue [lifeblood]. Contrariando qualquer ideia de uma história autônoma das imagens – o que não significa que se devam ignorar as especificidades formais –, a *Kulturwissenschaft* de Warburg acabou, portanto, por abrir o tempo dessa história. Ao mandar gravar em letras maiúsculas a palavra grega correspondente a memória [Mnemosyne] no alto da porta de sua biblioteca, Warburg indicou ao visitante que ele estava entrando no território de outro tempo.⁴

Ao falar de outro tempo, Didi-Huberman traz a ideia de uma antropologia do tempo, a partir do sentido de sobrevivência (*Nachleben*). Deste modo, podemos compreender o propósito do abrir o tempo de uma determinada história específica em seus parâmetros

³ Ver BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Paris: La fabrique, 2013.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 41.

determinativos aparentemente singulares. Abrir a História de uma obra de arte é apreender não só a experiência de uma ação humana contida na obra em seu tempo específico, mas as diversas outras experiências que estão contidas na obra. A obra traz não somente uma determinada ação, mas outras, mesmo que aparentemente apagadas ou escondidas. Investigar tais experiências contidas na obra é visualizar o que sobreviveu do passado, ou melhor, das ações significativas do homem.

Daí Huberman se referir à função teórica e heurística da antropologia, isto é, da sua capacidade de desterritorializar os campos do saber, de reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história.⁵ Tendo essa chave de leitura antropológica warburgiana para a história da arte, esta se transforma em uma suposta ciência da cultura fundada na ideia de sobrevivência das ações humanas nas coisas – no caso, nas obras de arte.

A sobrevivência se apresenta como estado sintomático de algo, que ultrapassa a si mesmo em uma permanência no outro, é o passado que se faz presente sem sê-lo. O que sobrevive é a memória de ações humanas que não são mais. No entanto, mesmo não sendo, o que sobrevive continua a mexer com aquilo que se apresenta como ação plasmada em uma obra. Daí Huberman se referir ao tempo fantasmal das sobrevivências⁶ cujo fundamento é o nó de anacronismos que mistura coisas passadas e coisas presentes.⁷ Eis o motivo do presente

⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 43.

⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 44.

⁷ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 45.

se tecer de múltiplos passados. Huberman se baseando em Tyler, que pensa que o etnólogo “deve fazer-se historiador de cada uma de suas observações. A complexidade “horizontal” do que ele vê decorre de uma complexidade vertical – paradigmática – do tempo.”⁸

Eis o motivo de, para Huberman, expressar que, o presente traz a marca de múltiplos passados é falar da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual.⁹ Huberman cita então Tylor que fala da “tenacidade das sobrevivências” por meio das quais (usando uma metáfora) “os velhos hábitos conservam suas raízes num solo revolvido por uma nova cultura.”¹⁰

A sobrevivência é lida por Huberman no viés proveniente de Tylor e Warburg como uma espécie de “permanência” por meio de um sintoma, de um traço de exceção, de uma coisa deslocada.¹¹ A sobrevivência reside no sintoma, pois é ele que nos permite ainda apreender a indestrutibilidade de uma marca do tempo como salientamos acima. Daí a imagem ter uma importância para a concepção de sobrevivência. No entanto como Huberman ressalta em seu *Phalènes*, não há imagem sem imaginação, forma sem formação, Bild sem Bildung. Assim imagem não é algo estático, mas dinâmico, ou melhor, como ato e não como coisa.¹²

⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 46.

⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 47.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 47.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013a, p. 47.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phalènes: essais sur l'Apparition*. 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013b, p. 17.

Deste modo, a imagem borboleteia, em um sentido dinâmico e metafórico. Tal borboletear não significa que a imagem seja imprecisa, improvável ou inconsistente. No entanto, todo o conhecimento das imagens de modo geral deve se construir como um conhecimento de movimentos exploratórios – de migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular.¹³ São nesses movimentos exploratórios que as imagens mostram as ações humanas nas obras em um processo de velar e revelar (aparecimento e desaparecimento) em uma espécie de Aletheia grega (concepção grega do ato de ao mesmo tempo velar e desvelar a verdade).

É neste aspecto que podemos voltar ao texto de Didi-Huberman intitulado *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, não para apreender o aparecimento de uma ação, mas para apreender o esvaziamento da experiência de uma (ação), compreendida no processo histórico dos homens. Deste modo, Huberman tematiza a questão da experiência não comunicável do homem contemporâneo. Daí ele citar Walter Benjamin:

É como se nós tivéssemos sido privados de uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais segura entre todas: a faculdade de trocar experiências [...]. Uma das razões desse fenômeno salta aos olhos: o valor da experiência caiu de cotação [...]. E parece que a queda continua indefinidamente. Basta abrir o jornal para constatar que, desde a véspera, uma nova que foi registrada, que não apenas a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo moral sofreram transformações que jamais pensamos serem possíveis. Com a guerra mundial, vimos o início de

¹³ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013b, p. 17.

uma evolução que, desde então, nunca mais parou. Não se constatou que, no momento do armistício, as pessoas voltavam do campo de batalha – não mais ricos, senão mais pobres em experiência comunicável? [...] Não havia nisso nada de surpreendente. Pois jamais experiências adquiridas foram tão radicalmente desmentidas do que a experiência estratégica o foi pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência corporal pela batalha de material, a experiência moral pelas manobras dos governantes. Uma geração que tinha ido à escola em bonde puxado a cavalo encontrava-se desprotegida numa paisagem onde nada mais era reconhecível, exceto as nuvens e, no meio, num campo de força atravessado de tensões e de explosões destrutivas, o minúsculo e frágil corpo humano.¹⁴

A experiência não comunicável diz respeito à própria situação destruidora e vazia da existência narrativa das ações dos homens no contemporâneo. Mesmo não havendo uma guerra em seu sentido avassalador como citado por Walter Benjamin (sobre a primeira Guerra Mundial), o contemporâneo vive da escuridão, em que a metáfora do Vaga-lume expressa a fragilidade das experiências humanas que se tornam não mais comunicáveis. É nessa via do não comunicável que Huberman cita Pasolini que evoca o tempo presente como uma situação de apocalipse latente, em que nada mais parece estar em conflito, mas em que a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um.”¹⁵ Para Pasolini, o “dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência.”¹⁶

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2011, p. 73-74.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2011, p. 75.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2011, p. 75.

Apesar do pessimismo do tempo contemporâneo, visto por Pasolini, Huberman procura na metáfora dos Vaga-lumes não a ressurreição de um otimismo de um tempo de salvação vindo do religioso (como salientamos no início deste texto), mas assegurar os lampejos das experiências humanas, que às vezes em comparações de imagens podem nos suscitar impossibilidades de novas experiências comunicáveis. É o que podemos talvez compreender na comparação de dois filmes: um atual *A Grande Beleza* de Paolo Sorrentino (2013) e o outro dos anos 60, *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967).

São dois os personagens que podemos comparar em torno da experiência do salto para novas experiências humanas: Jep Gambardella e Paulo Martins. O último vive nas imagens glaubelianas o salto da dimensão revolucionária política, já o primeiro o salto para uma existência original que suplante a superficialidade existencial da nossa era. Usando o método Warburgiano das investigações antropológicas das camadas que se plasmam nas imagens, podemos apreender o que fica nos tempos distintos: anos 60 do século XX e anos 10 do presente século.

Em seu filme intitulado *Terra em Transe*, Glauber Rocha erige uma linguagem cinematográfica cujo cerne está na elaboração de uma forma estética do fracasso civilizatório europeu na América Latina. Não é por acaso o filme focar no ponto central do espírito político da América Latina no século XX que se encontra no populismo, seja em seu viés de direita, seja em seu viés de esquerda. Deste modo, para além das preocupações, que alguns teóricos do cinema glauberiano

têm de interpretá-lo como sendo uma estética terceiro-mundista, a nossa compreensão desse clássico do cinema brasileiro dos anos 60 está no modo como o cineasta baiano aponta para as origens culturais da América Latina em seu processo civilizatório. Tal processo já nasce fracassado em suas raízes europeias, pois a Europa fracassa em seu próprio processo civilizador-político: as duas grandes guerras mundiais, bem como as diversas formas de regimes autoritários que apareceram ao longo do século XX.

Paulo Martins é o poeta que vive na encruzilhada da arte e da política, mundos inconciliáveis, segundo outra personagem do filme Sara. É desse conflito que Paulo Martins (inspirado em Mario Faustino o poeta místico e vidente) mistura revolução com impossibilidade de mudanças políticas. No entanto, Paulo permanece na crença de uma suposta salvação do homem mesmo na evidência dos malogros das práticas políticas tanto do populismo de direita como de esquerda. A impossibilidade é superar o próprio populismo, porém o poeta-político insiste até o fim para dar o salto da superação.

Já em *A Grande Beleza*, há a tentativa de se conviver com o sentido daquilo que aparentemente se perdeu: a obra de arte como narração significativa da vida como beleza em sua originalidade.

É essa vida como beleza que Jep procura encontrar, mas que só tem na sua imaginação ao olhar para o teto do seu quarto. O permanecer somente na imaginação quanto à vida, faz Jep o personagem típico da nossa contemporaneidade: ter o saber daquilo que se é impossível ser em uma prática cotidiana; daí as experiências

incomunicáveis de Pasolini¹⁷ e Benjamin. O cineasta Paolo Sorrentino traz à tona o tempo existencial da nossa contemporaneidade no sentido da nossa fraqueza em relação à vida em suas dimensões sociais, políticas, culturais e pessoais.

Voltar às raízes é a solução para sair do processo de esvaziamento cultural, mas que é impossível ir ao encontro delas; explicita Sorrentino nas imagens do seu filme por meio de uma personagem mítica, Irmã Maria. Daí no discurso final de Jep dizer a razão porque só escreveu um livro, pois embora ele compreenda as raízes da existência, daquilo que é originalmente belo, ele é tomado pela frivolidade do mundo burguês romano. Consciente do seu próprio vazio e do vazio que o cerca, Jep vive de truques, da ilusão: como a cena da girafa que é somente virtual, não passando de um truque (trucco).

V.F.C. JEP: Finisce sempre cosi. Com la morte. Prima, però, c'è stata la vita. Nascosta sotto il bla bla bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. Gli sparuti, incostanti sprazzi di bellezza. E poi ló squallore disgraziato e l'uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo. Bla. Bla.Bla. Altrove, c'è l'altrove. Io non mi occupo dell'altrove. Dunque, che questo romanzo abbia inizio. Il fondo, è solo un trucco. Sì, è solo un trucco.¹⁸

¹⁷ FRANCONI, Marcello. *Pasolini*. Roma/Milão: Skira, 2014.

¹⁸ SORRENTINO, Paolo; CONTARELLO, Umberto. *La grande bellezza*. Roma: Skira, 2013, p. 217.

Sendo assim o que permanece do filme de Glauber Rocha como narrativa do real de sua época é a impossibilidade de darmos o salto seja na existência, seja na política. O fantasma de Paulo Martins surge em Jep Gambardella por meio do trágico que impossibilita a criação de novos cenários culturais para que o homem possa, no sentido nietzschiano, criar novos valores.

Considerações finais

Didi-Huberman ao tomar as imagens, em suas múltiplas linguagens estéticas, como elementos essenciais para as nossas leituras da temporalidade histórica, nos possibilita compreender que as novas narrativas humanas trazem consigo elementos das antigas. Anacronismos que insistem nos chamar atenção para algo ainda significativo em nossa existência histórica. Significados esses que em sua fantasmagoria diz que determinadas questões permanecem insolúveis para nós. Daí Heidegger salientar que somos seres históricos e como tais, nós estamos na errância compreensiva do ser que tenta se ultrapassar na chamada temporalidade histórica.

Referências

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Paris: La fabrique, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Phalènes: essais sur l'Apparition*. 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013b.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FRANCONE, Marcello. *Pasolini*. Roma/Milão: Skira, 2014.

SORRENTINO, Paolo; CONTARELLO, Umberto. *La grande bellezza*. Roma: Skira, 2013.

Fontes

A Grande Beleza, filme de Paolo Sorrentino (2013).

Terra em Transe, filme de Glauber Rocha (1967).

Recebido em 14 de fevereiro de 2016; aprovado em 20 de maio de 2016.