

Apesar de tudo: Didi-Huberman, ética e estética
In spite of all: Didi-Huberman, ethics and aesthetics

Artur Sartori Kon¹

RESUMO

Buscando colher na obra recente de Georges Didi-Huberman diversas recorrências da expressão “apesar de tudo” (*malgré tout*), fórmula na qual o teórico parece insistir de modo consistente ainda que não sistemático, acreditamos ser possível localizar uma proposta de sua parte a respeito da relação possível – ou, poder-se-ia mesmo dizer, imperativa – entre estética, ética e política para o tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE: Georges Didi-Huberman; Estética e política; Ética e estética.

ABSTRACT

Collecting from Georges Didi-Huberman's recent work many recurrences of the expression “in spite of all” (malgré tout), phrasing upon which this theorist seems to insist in a consistent (although not systemic) way, we believe it is possible to locate a proposal of his regarding the possible – or, we could even say, imperative – relation between aesthetics, ethics and politics for the present times.

KEYWORDS: Georges Didi-Huberman; Aesthetics and politics; Ethics and aesthetics.

A impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios.

JORGE LUIS BORGES (2007)

Entre a ética e a estética, é preciso escolher. É evidente, mas não é menos evidente que cada palavra contém uma porção da outra.

JEAN-LUC GODARD (apud Didi-Huberman, 2015, p. 104)

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp; mestre e doutorando em Filosofia pela FFLCH-USP, na área de Estética e Filosofia da Arte. arturskon@gmail.com

No ano em que o historiador da arte Georges Didi-Huberman deverá receber o Prêmio Theodor W. Adorno pelo seu destacado trabalho teórico², soa tentador abrir nossa investigação sobre o pensamento do francês com uma citação do filósofo alemão. Na sua aula de 30 de novembro de 1965, num curso sobre sua Dialética Negativa, Adorno se questionava a respeito da possibilidade de se escapar dos “conceitos prontos” do campo da filosofia, e analisava duas tentativas dessa fuga (a de Husserl e a de Bergson), fracassadas – “apesar de empreendidas com extraordinária energia” (Adorno, 2008, p. 72) – porque teriam se baseado no intuito idealista de “mergulhar de cabeça, por assim dizer, em um tipo de cognição que não tivesse sido produzido pelo sujeito” (ibid., p. 73). Em suas anotações para essa aula, o filósofo aponta sucintamente sua própria posição, de que “a filosofia enfrenta a tarefa de escapar *apesar de tudo*; sem um mínimo de confiança em fazê-lo, não pode ser feito. A filosofia deve dizer o que *não pode* ser dito” (ibid., p. 66, grifo do autor).

Tendo destacado a expressão “apesar de tudo”, Adorno inadvertidamente antecipou o que décadas depois se tornaria quase um bordão ou assinatura ecoando na obra de Didi-Huberman. Nos últimos vinte anos, essas duas palavras (“*malgré tout*”) têm pululado nas mais diversas reflexões do historiador, criando uma ligação secreta entre objetos de estudo os mais diversos: de raras fotos tiradas por prisioneiros de Auschwitz ao obrigatório filme de Claude Lanzmann sobre a Shoah, de colagens de Brecht a filmes de Pasolini, Farocki ou Godard, passando pela prosa de Beckett, a adversidade marcada pela locução parece ser o foco do trabalho do francês sobre as imagens (e palavras, como veremos), vistas em sua surpreendente força de resistência, de constituir estranhas exceções às mais perversas lógicas implantadas ao longo do século XX.

O procedimento escolhido para nossa investigação será o recenseamento de diversas ocorrências da referida expressão, sem a pretensão de esgotá-las (tarefa difícil dada a produtividade ímpar do teórico,

2. A entrega do prêmio de 2015, anunciado em maio, se dará em Frankfurt no dia 11 de setembro (data de nascimento de Adorno), pouco menos de dois meses depois da redação deste artigo.

autor de dois ou mais livros por ano nos últimos tempos), mas antes procurando na disparidade das ocasiões de emprego dessa locução algo que poderíamos imaginar como uma filosofia oculta, uma visão didihermaniana sobre o muito debatido tema das relações entre ética e estética, uma abordagem dialética bastante original e rigorosa, uma contribuição de grande potência política para o pensamento e a arte contemporâneos. Pretendemos mostrar ainda como, muito mais que um vício de linguagem, a insistência sobre essa expressão marca um compromisso ético do próprio autor, seu trabalho incansável de *pensar apesar de tudo*.

1 O mais ausente dos lugares

Será possível localizar a primeira ocorrência do “apesar de tudo” na obra de Didi-Huberman? Posto assim o problema, é quase certo que não, dado o caráter ordinário da expressão, certamente empregada pelo autor (talvez mesmo de modo impensado) em muito mais ocasiões e formas do que aqui interessa. E, contudo, não é arriscado sugerir um *aparecimento* original dessa assinatura didihermaniana, ou seja, dessas palavras elevadas a conceito-chave para a compreensão de seu pensamento, em 1995, num artigo intitulado justamente “O lugar apesar de tudo” (*Le lieu malgré tout*), publicado na revista de história *Vingtième siècle* e não por acaso incluído no primeiro volume dos “Ensaio sobre a aparição” do historiador (Didi-Huberman, 1998). Tratava-se ali de, abordando o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, avaliar as condições de representabilidade daquele que ainda hoje é considerado um dos eventos mais *impronunciáveis* da história da humanidade, ou mesmo *o indizível por excelência*: o extermínio de milhões de seres humanos, e mais especificamente o genocídio operado pelos nazistas sobre o povo judeu conhecido como Holocausto.

De fato, Lanzmann parecia “começar um filme sobre a base da recusa, ou de uma impossibilidade vital” (ibid., p. 228). Como adequar “toda essa regra cintilante do jogo cênico ou cinematográfico” ao tema sem recair na abusiva e desrespeitosa espetacularização? Como alcançar “registrar visualmente *lugares reais impossíveis*, humanamente impossíveis, eticamente impossíveis” (ibid., p. 229, grifo do autor)? Segundo Didi-Huberman, o cineasta propunha

como resposta uma estética radicalmente negativa em relação ao aparato fílmico habitual: “recusava o ‘cenário’ e sua magia (...) não exatamente por escolha estética (...) mas antes segundo uma obrigação ética interna a sua proposta” (ibid., p. 228)³. Assim, como é notório, as nove horas e meia do filme consistem fundamentalmente de entrevistas com sobreviventes e testemunhas (e até mesmo alguns dos oficiais alemães), além de visitas a diversos locais na Polônia ligados aos crimes nazistas, inclusive alguns dos campos. Didi-Huberman descreve o trecho em que Simon Srebnik, sobrevivente do campo de extermínio de Chełmno, retorna ao lugar onde sua mãe foi asfixiada junto com tantos outros, ao lugar onde – de acordo com as sombrias estatísticas – ele mesmo deveria ter morrido. Mas trata-se de estranha visita: “retorno apesar de tudo, apesar do fato de que não há mais nada, mais nada para ver” (ibid., p. 230). No grande descampado que vemos no fotograma reproduzido no artigo, o cineasta, o sobrevivente e o espectador só encontraram silêncio. Haverá que se concluir pelo apagamento definitivo dos rastros, pela indizibilidade da memória, pela impossibilidade da figuração desse lugar? Na mesma imagem, uma legenda torna visível o que diz Srebnik: “Eu não acredito que estou aqui”.

Não, isso, eu não posso acreditar.
 Era sempre tranquilo assim, aqui. Sempre.
 Quando queimavam a cada dia 2000 pessoas, judeus,
 era igualmente tranquilo.
 Ninguém gritava. Cada um fazia seu trabalho.
 Era silencioso. Pacífico.
 Como agora.
 (apud ibid., p. 236)

O testemunho revela a presença muda da história, estranha continuidade, “consistência daquilo que, destruído ou desfigurado, ainda assim *não se moveu*” (ibid., p. 230). O vazio encontrado é preenchido por uma inesperada concretude, o invisível silencioso torna-se “*silêncio mostrado*” (ibid., p. 236, grifo do autor), isso é, verdade que só se faz dizer por um mutismo, só se faz ver por meio de um ausente. Põe-se em curso na mente do espectador uma inquietante imaginação do inimaginável (“esse silêncio está *pesado com o inimaginável*”, ibid.), pela qual *ele não pode não ver o que não está ali* (o que é

3. A que uma nota de rodapé acrescia: “mas compreenderemos rapidamente que toda obrigação justa é uma escolha, e que toda escolha estética justa vem de uma regra ética (eu não digo de uma moral)” (ibid.).

o mesmo que dizer: pela qual ele *é visto* por aquilo que ele vê ali onde não há nada). Ora, poder-se-ia supor que esse efeito resulta do que chamamos acima da “estética radicalmente negativa” de Lanzmann, de sua recusa em transformar o horror em cinema. Devemos porém, seguindo Didi-Huberman, afirmar que em *Shoah* (como não poderia deixar de ser) a recusa é recurso, o mostrado é montado: “isso é formado [*mis en forme*], construído, dá precisamente ao lugar o poder de nos olhar, e de algum modo de nos ‘dizer’ o essencial” (ibid.). Não é o lugar ao qual se pretendia retornar que tem em si o poder de, subjungando a forma fílmica, falando mais alto que ela, violentar a desimaginação complacente do público; pelo contrário, o retorno ao lugar já é procedimento cinematográfico, “retorno ou recurso [*retour ou recours*] filmado, filmante”, e *apenas enquanto tal* é que ele “nos deu acesso à violência de algo que eu nomearia *o lugar apesar de tudo*” (ibid., p. 230, grifo do autor). Não é o cinema que se retira impotente dando lugar ao Testemunho absoluto, é antes a potência da imagem cinematográfica que, reconhecendo o próprio fracasso (fracasso de uma mostra absoluta, de um espetáculo necessariamente perverso), alcança testemunhar.

O “apesar de tudo”, assim, nessa primeira aparição, parece indicar exatamente aquilo que, em *Shoah*, Didi-Huberman nomeia “sua forma”, ou melhor “sua natureza cinematográfica particular. Sua qualidade fílmica como recurso à impossibilidade de contar ‘normalmente’ uma história” (ibid., p. 237). É graças a ela que “um lugar presentemente interrogado, filmado, alcança nos colocar face ao pior” (ibid., p. 240), nos obrigar a ouvir (*entendre*) que, por mais que seja “difícil de reconhecer” depois de tantos anos e tantas histórias, “*sim, é esse o lugar*”; que, “aqui, queimavam-se pessoas”; simplesmente: que “foi aqui” (Srebniak apud ibid., p. 235). Como reflete Didi-Huberman (ibid., pp. 241-2):

“Foi aqui”. O “foi” nos impede de esquecer o Outrora terrível dos campos, ele nos impede de acreditar que o presente só tem contas a prestar com o futuro. O “aqui” nos impede de mitificar ou sacralizar esse Outrora dos campos, o que significa distanciar e, de certo modo, se livrar dele.

2 Diante do ataque à imagem

A investigação de Didi-Huberman acerca da representabilidade da Shoah teria sua conhecida e polêmica continuação alguns anos depois da publicação desse primeiro artigo, como registrado em um dos mais célebres livros do autor, *Imagens apesar de tudo*. Sua primeira parte foi escrita entre janeiro e junho de 2000 com vistas à publicação no ano seguinte no catálogo da exposição *Mémoire des camps* (realizada em Paris), na qual se podiam ver fotografias de campos de concentração e extermínio nazistas. A discussão girava em torno de quatro dessas imagens, obtidas por membros do *Sonderkommando*⁴ de Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944, registrando graças a um arriscado plano⁵ parte do processo de extermínio em curso nas câmaras de gás. Já na segunda (e mais volumosa) parte do livro, “Apesar da imagem toda”, escrita entre 2002 e 2003 (objeto de seminários em maio e junho de 2003 na Freie Universität de Berlim), o autor comenta o que chamou de “violenta reação polêmica” de Gérard Wacjman e Élisabeth Pagnoux, que publicaram na revista *Les Temps Modernes* de março-maio de 2001 artigos indignados aos quais fez-se forçoso responder (Didi-Huberman, 2012a, p. 73).

O livro abre com a afirmação decidida: “para saber é preciso imaginar-se” (ibid., p. 15). Mais do que possibilidade, a imaginação impõe-se já nessa abertura como um dever: “Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no Verão de 1944”; diante desse problema, solicita o autor (quicá já antecipando as réplicas negativas), “não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (ibid., grifo do autor). Donde o ressurgimento da ideia do “*apesar de tudo*: apesar da nossa própria

4. Grupo recrutado entre prisioneiros para realizar trabalhos ligados ao extermínio, como enterro dos cadáveres e limpeza das câmaras. Tinham certos privilégios em relação aos demais, mas ocupavam por pouco tempo essa posição destacada, logo sendo destinados ao assassinio eles mesmos, além de serem mantidos isolados dos demais para guardar o sigilo das operações.

5. “Os chefes da Resistência polaca também pediam fotografias. (...) Um trabalhador civil conseguiu introduzir à socapa uma máquina fotográfica e fazê-la chegar aos membros do *Sonderkommando*. (...) O telhado do crematório V foi propositadamente danificado para que alguns membros da equipa fossem enviados pelos SS para o reparar. Lá em cima, David Szmulewski pôde montar a vigia (...). Escondida no fundo de um balde, a máquina chegou às mãos de um judeu grego chamado Alex (...), de turno num nível inferior, diante das fossas de incineração, onde era suposto trabalhar com os outros membros da equipa” (id., 2012a, p. 25).

incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereceriam, apesar do nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária” (ibid.). Imaginar é preciso, *apesar de todas* as críticas que se valem dos “termos absolutos – geralmente bem intencionados, aparentemente filosóficos, na realidade preguiçosos – do ‘indizível’ e do ‘inimaginável’” (ibid., p. 41), para que se persista na oposição à “maquinaria de *desimaginação*” nazista (ibid., p. 34, grifo do autor) e aos estragos que ela segue gerando – herança cuja evidência se encontra justamente nos ataques feitos ao historiador, que corajosamente buscou estar à altura do imperativo proposto por Hannah Arendt, para quem “o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou, mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção” (ibid., p. 41).

Ora, as fotos analisadas por Didi-Huberman serão o melhor apoio para tal persistência em pensar e dizer aquilo que resiste a todo tentame da linguagem. De fato, “ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas” (ibid., p. 43). Mas aqui são as próprias lacunas, os *defeitos* dessas imagens – o que seria considerado como tal – o maior estímulo ao dever de imaginação: obrigam-nos a completar o quadro, que aparentemente nos daria pouco no sentido de uma documentação histórica, com a sensação do risco corrido pelo fotógrafo amador, mas também – diante da segunda foto, “mais frontal e ligeiramente mais próxima” que a primeira (ibid., p. 26) – com a ilação de sua crescente ousadia e *coragem*, “como se o medo tivesse por um instante desaparecido diante da necessidade deste trabalho, arrancar uma imagem” (ibid.). A terceira foto, “evidentemente privada de ortogonalidade, de orientação ‘correta’”, revela que “não é francamente possível tirar a máquina, ainda menos olhar através do visor”, de modo que “o ‘fotógrafo desconhecido’ dispara duas vezes de fuga, sem olhar, talvez enquanto caminhava” (ibid., p. 29). Mas o resultado do segundo disparo é ainda mais prejudicado pela situação, foto “praticamente abstrata: adivinhamos apenas a ponta das bétulas. Virado para Sul, o fotógrafo tem a luz nos olhos. A imagem é ofuscada pelo sol que passa através dos ramos” (ibid., p. 30). Mas não se trata da abstração que, para o laciano Wajcman (um dos críticos de Didi-Huberman, como dissemos),

“propôs, no início do século [XX], uma via de resposta para certo irrepresentável”, constituindo “uma tentativa de fazer quadro do que não pode ser contado nem descrito” (Wajcman, 2012, p. 69). Antes, vemos a tensão presente na imagem entre o *documento*, isso é, “o resultado visível, a informação distinta”, e o *acontecimento*, entendido como “um processo, um trabalho, um corpo a corpo” (Didi-Huberman, op. cit., p. 56): se a foto, “formalmente, não tem fôlego”, se é “pura ‘enunciação’, puro *gesto*, puro ato fotográfico sem fito (logo, sem orientação, sem alto nem baixo)”, ao mesmo tempo “permite-nos aceder à condição de urgência na qual quatro fragmentos foram arrancados ao inferno”, lembrando que “esta urgência também faz parte da história” (ibid., p. 58).

O desígnio de Didi-Huberman parece ser manter essa tensão da imagem entre documento e acontecimento, não deixar que a dialética ceda à tentação de privilegiar um dos lados. O autor conta como o intuito de preservar o documento levou muitos ao equívoco de reenquadrar as fotos, “purificando a substância imaginal do seu peso não documental”, eliminando “a *massa negra* que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde *nada é visível*” mas que é “*marca visual* tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada” (ibid., p. 56, grifos do autor). O erro talvez seja bem-intencionado, mas

Suprimir uma ‘zona de sombra’ (a massa visual) em proveito de uma luminosa ‘informação’ (a confirmação visual) é fazer como se Alex tivesse podido tirar tranquilamente estas fotografias ao ar livre. É quase insultar o risco que ele corria e a sua manha de resistente. (...) Falar aqui do jogo de sombra e de luz não é uma fantasia do historiador de arte ‘formalista’: é nomear *aquilo mesmo que sustém* estas imagens e que se manifesta como o limiar paradoxal entre um interior (a câmara de morte que preserva, até então, a vida do fotógrafo) e um exterior (a ignóbil incineração das vítimas acabadas de serem gaseadas). Esse limiar oferece o equivalente da enunciação da palavra de uma testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado (ibid., pp. 56-7, grifo do autor).

Por outro lado, seria insulto semelhante ignorar o caráter de documento dessas imagens, sua potência de representar o horror suposto irrepresentável, de dizer a verdade *apesar de tudo*, apesar de não dizer “‘toda a verdade’ (é preciso ser muito ingênuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou

imagens)” (ibid., p. 58), alçar o *acontecimento* a testemunho absoluto por não-imagens. “Dizer que Auschwitz é ‘indizível’ ou ‘incompreensível’, (...) [é] adorá-lo em silêncio como se adora um deus”, e os que o fazem “repetem, sem o saberem, o gesto dos nazis” (Agamben apud ibid., p. 42).

O erro é que “frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem”: pedir-lhe “toda a verdade” leva à decepção certa com “fragmentos arrancados, pedaços peculiares”, sempre inadequados; relegá-las para a esfera do mero simulacro significa excluí-las indevidamente do campo histórico (ibid., p. 52). O imperativo de “*imaginar apesar de tudo*” constitui “uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento (preguiça do sábio)” (ibid., p. 60). A imagem “inadequada mas necessária, inexata mas verdadeira” é o que Didi-Huberman – antecipando a série de livros posterior (à qual logo voltaremos) – chama “*o olho da história*”: ao mesmo tempo “tenaz vocação para tornar visível” e “zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta” mas que “não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação” (ibid.). O furacão da história faz com que Auschwitz, longe de ser inimaginável, *não seja senão imaginável*: “somos constrangidos à imagem e (...), para tal, devemos tentar criticá-la internamente, precisamente com o objetivo de nos desvincularmos desse constrangimento, dessa *necessidade lacunar*” (ibid., p. 66).

Como dissemos, e como diz o autor na abertura da segunda parte, “pôr em causa o *inimaginável estético* – negatividade sublime, absoluta, prolongada numa contestação radical da imagem, supostamente capaz de dar conta, para alguns, da própria radicalidade da Shoah – suscitou uma violenta reação” (ibid., p. 73). Segundo Didi-Huberman, seus contraditores não apenas consideravam “discutível” sua análise, mas viam na própria pessoa do autor “a encarnação do erro e, pior ainda, da infâmia moral” (ibid., p. 79). Tal ataque inibe o debate, mas não impedirá que o historiador se lance a ele com todo seu vigor: afirmando a “necessidade de uma *abordagem dialética* capaz de manusear em conjunto a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o *impossível* e o *apesar de tudo*, o testemunho e o arquivo” (ibid., p. 136), o autor propõe diferenciar duas

visões do “inimaginável”: de um lado, afirma nunca ter rejeitado “o *inimaginável como experiência*” e “palavra necessária para as testemunhas que se esforçaram por narrar o sucedido, como para os que se esforçaram para ouvi-los”, isso é, “palavra trágica” que “designa a dor intrínseca ao acontecimento e a dificuldade concomitante em ser transmitido” (ibid., p. 86). Do outro, reitera a objeção “ao *inimaginável como dogma*” ou “‘tese que não pode ser revista’ [conforme o próprio Wajcman]”, palavra para “o estatuto ontológico, a ‘pureza’ do acontecimento” (ibid., p. 87). Ora, a visão dialética rejeita a pretensão à pureza, à totalização não-contraditória pela qual “a imagem só se susteria, conceptualmente, se fosse uma *imagem toda*” (ibid., p. 89), dizendo “toda a verdade”. O *apesar de tudo* didihermaniano é mesmo “objeção ao *tudo*, (...) conjunto de argumentos e de fatos apresentados *apesar do tudo* que é o imaginável erigido em dogma” (ibid., p. 87). A intenção do acusador lacaniano⁶ de fazer uma crítica *radical* da imagem não demonstra “qualquer ‘radicalidade’: a radicalidade tem a ver com raízes, com impurezas, com rizomas, com radículas, com infiltrações subterrâneas, com prolongamentos inesperados, com bifurcações” (ibid., p. 156); com essa suposta crítica, Wajcman “não faz mais aqui do que seguir um outro *mainstream*: o ceticismo radical do discurso pós-moderno em relação à história (...) e à imagem” (ibid., p. 96).

Ao relegar “o ‘mal radical’ para o terreno do ‘Outro absoluto”, almeja-se *simplificar* a vida ética, afastá-lo de nós e legitimar-se a si mesmo “unicamente em virtude desse afastamento”, impedindo de “que nos aproximemos de sua *possibilidade* sempre em aberto na abertura de uma qualquer paisagem familiar” (ibid., p. 195)⁷. Sem pretender torná-lo presente ou dominá-lo em termos práticos (ibid.), impõe-se o dever de “persistir na aproximação *apesar de tudo*, apesar da inacessibilidade do fenômeno”, de “não encontrar consolo na abstração” mas “querer compreender *apesar de tudo*, apesar da

6. Lacaniano que, aliás, esqueceria a lição de Lacan, “para quem o real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos *parciais*” (ibid., p. 82).

7. Afirmando que a “estética do imaginável”, “mera ‘estética negativa’” provém do sublime lido por Lyotard (ibid.), Didi-Huberman se aproxima da crítica feita por Jacques Rancière ao filósofo, que *submeteria* o estético ao regime Ético – bem diferente de uma ética *do* estético. Rancière, aliás, saiu em defesa do nosso autor na polêmica aqui descrita (Rancière, 2008, p. 98 et seq.).

complexidade”, não apresentar “unilateralmente o indizível e o inimaginável dessa história” mas trabalhar “*com*, ou seja *contra*: fazendo do dizível e do imaginável uma tarefa infinita” (ibid., p. 196), tarefa de uma “ética das imagens” (ibid., p. 227), afirmada *apesar de tudo*:

Esta expressão denota a dilaceração: o *tudo* reenvia para o poder de condições históricas para as quais ainda não conseguimos encontrar resposta; o *apesar* resiste a esse poder unicamente pela potência heurística do singular. É um ‘clarão’ que rasga o céu quando tudo parece perdido (ibid.).

3 A câmera da história, o olho do artista

Se em *Imagens apesar de tudo* Didi-Huberman se debruçava sobre imagens realizadas com intuito prático, documental, por amadores tornados fotógrafos pela urgência das circunstâncias, na série *O olho da história* ele voltará a atenção a imagens criadas por profissionais, sobretudo artistas (como já com o filme de Lanzmann), posicionados sempre a certa distância, geográfica ou temporal, do “olho do furacão” em si, permitindo porém dar continuidade aos questionamentos sobre a possibilidade – e, principalmente, a *necessidade*, o imperativo *ético* – de representação da história do século XX, com suas catástrofes resistentes ao pensamento, suas maquinarias de desimaginação.

O primeiro volume, *Quando as imagens tomam posição*, dedica-se às colagens feitas entre 1933 e 1955, em torno do tempo da Segunda Guerra Mundial, por um dos mais importantes artistas de seu tempo, Bertolt Brecht, o que permite uma reflexão sobre as contradições da arte política. Pois a tendência didatizante desse autor, tantas vezes criticada como autoritária, vista mais a fundo e em contexto mostra seu verdadeiro aspecto: “A pedagogia em tempos de guerra – ou em tempos de exílio – não seria então outro nome para a Resistência? A decisão de *aprender apesar de tudo*, o esforço para nunca, custe o que custar, ‘desaprender a aprender’?” (Didi-Huberman, 2009, p. 198, grifo do autor). Uma das figuras que pode explicitar essa posição resistente é a do ingênuo, recorrente na obra brechtiana (ver, por exemplo, seu *Santa Joana dos Matadouros*) por sua capacidade de encenar processos de estranhamento

e aprendido. Mas essa ingenuidade “não tem nada a ver com a simplificação idiota de todas as coisas”, sendo antes “abertura particularmente confiante à voluptuosa complexidade – relações, ramificações, contradições, contatos – do mundo ao redor”⁸, ou seja, “gesto de aceitar interrogativamente uma tal complexidade” e “prazer de querer jogar com ela” (ibid., p. 216). Nessa figura, o aprender *apesar de tudo* mostra-se não apenas receptor, mas *criador*: “o sábio, o pensador ou o artista, *capazes de jogar apesar de tudo* trabalhando, criando, capazes de reencontrar o gesto de aprender (...) fazem, pela invenção ou pela descoberta, um uso fecundo, potente, da ingenuidade” (ibid.). Essa ideia do aprendizado como *jogo* revela o potencial de insubmissão do processo pedagógico brechtiano (invertendo completamente as censuras habituais ao dramaturgo), permite “fazer entrar a figura do ingênuo em um *gestus* político de desescravização [*désasservissement*]”, abrindo assim “um *momento de anarquia* em toda ‘tomada de posição’ que não seria subsumido no interior de um projeto global, de uma ‘tomada de partido’” (ibid., p. 220, grifo do autor), ou seja, *tomada de posição apesar de tudo* (ibid., p. 219), apesar dos partidos estanques e das visões totalizantes, mas também apesar do atual medo das posições políticas, vistas (ideologicamente) como necessariamente autoritárias. Assim, “a dialética e, mais ainda, a *política da imaginação*” proposta por Brecht, com seu jogo potentemente ingênuo, nos remete à criança, não como ser frágil e infantilizado a doutrinar, mas a criança que nos ensina à medida que “não teme nem ser fascinada pelas imagens, pois ela ‘habita’ nelas, nem manipulá-las a seu bel-prazer, pois ela se sente ‘livre’ para fazê-lo”, que “se deixa tomar pela aura e a profana no mesmo instante” (ibid., p. 254, grifo do autor).

No segundo volume, *Remontagens do tempo padecido*, os cineastas Samuel Fuller e Harun Farocki dão a Didi-Huberman a oportunidade de seguir elaborando sua política das imagens. Fuller, tendo servido no exército americano na Segunda Guerra, filmou a libertação do campo de concentração de Falkenau, material que só montou décadas depois, já tendo realizado vários filmes de guerra, diferentes dos usuais hollywoodianos por se centrarem na

8. “Se (...) o poema tem por função não deixar mudo aquilo que, inicialmente, nos deixou mudos diante da história, se o poema é essa *fala apesar de tudo* que o escritor quer arrancar da experiência, há que se compreender então a complexidade, o anacronismo, a heterogeneidade, em suma, a *construção do tempo* que requer tal fala” (ibid., p. 175).

figura do sobrevivente, não do herói. Diante de uma situação em que “se tornou tão fácil fazer imagens sem trabalho e pela pior razão que for”, Fuller afirma “um trabalho de *pedagogia* do qual as imagens seriam capazes apesar de tudo” (id., 2010, p. 55). Apesar de ter encontrado em Falkenau “imagens pornográficas do horror realizado pelos SS”, o cineasta teve a coragem de “filmar o horror para uma ‘lição de humanidade’ e não para um exercício perverso de inumanidade” (ibid.), de modo que “mesmo lá onde cessa a sobrevivida [*survie*] (...), um pedaço de película, mesmo inadequado, lacunar, (...) faz de todo modo *começar uma sobrevivência* [*survivance*] para sustentar nossa memória”, fazendo “do sofrimento, apesar de tudo, um ‘tesouro’ para a humanidade” (ibid., p. 67). Também Farocki dedica-se à tarefa árdua e dialética de se opor a “imagens inimigas” (ibid., p. 84), criadas “*para destruir os seres humanos*: imagens cuja natureza técnica mantém sua ligação direta (...) com as armas” (ibid., p. 85). Do mesmo modo que “a *crítica da razão* não poderia abrir mão de um uso da *razão crítica*, como mostra, por exemplo, a obra de Theodor Adorno”, também “uma *crítica das imagens* não pode abrir mão de um uso, uma prática, uma produção de *imagens críticas*”; há que insistir que “as imagens, por mais terrível que seja a violência que as instrumentaliza, não estão todas do lado do inimigo”, contrariando assim os “nihilistas” ou “cínicos”, isso é, “aqueles que cedem à preguiça ou ao ‘luxo’ de abandonar toda a razão àqueles que fazem dela um uso totalitário”, pois “não há que abandonar jamais ao inimigo político a menor parcela do bem comum” (ibid., pp. 83-4). Isso significa “fabricar, contra os aparelhos de imagens, outros aparelhos que lhes farão guerra pelo simples fato de existir, funcionar e transmitir sentido”, é se opor ao “*poder das imagens*” valendo-se de “outras imagens onde se libera a *potência do olhar*”⁹ (ibid., p. 107), ou seja, “*imagens de imagens*”, “imagens dialéticas [conforme Benjamin, referência recorrente no autor] para comparar entre elas, por montagem, diferentes imagens de uma mesma situação”, “comentar outras imagens” criando “diálogos, confrontações, colisões de

9. Um apêndice ao livro tematiza o fotógrafo (profissional) Agustí Centelles, exilado da Espanha levado a campos de concentração franceses em 1939, onde “soube *olhar apesar de tudo*, justamente desde sua humilhação: situar, documentar, construir, pensar sua experiência com aquela de seus semelhantes” (ibid., p. 198). Ao salvar sua maleta de negativos, Centelles salvava “aquilo que, na *sobrevivência das imagens*, toca mais proximamente aquela *dignidade* (...) que os antigos Romanos da República investiram outrora no próprio conceito de *imago*” (ibid., p. 199).

imagens contra imagens” (ibid., p. 152). O autor vê em Farocki a exigência “de que a imagem nos restitua *apesar de tudo* algo do mundo real”, mas se pergunta como isso seria possível, no caso de

um cineasta que conhece melhor que ninguém – e não cessa de demonstrar, de desmontar – a manipulação e o ‘tratamento’ que as imagens técnicas fazem padecer o real? Isso é possível, isso é justamente necessário como o *apesar de tudo* é necessário para objetar algo – uma exceção – ao *tudo* (ibid., pp. 132-3).

O quarto livro é *Povos expostos, povos figurantes*¹⁰. Nele, Didi-Huberman enfrenta o que Maurice Blanchot chamou “a destruição do homem”, para a qual “não haveria limites” (id., 2012b, p. 12), ou seja, o *apagamento da imagem* dos povos, do coletivo humano: “vemos bem os povos expostos *apesar de nós* ao desaparecimento, primeiro na subexposição, na censura, no abandono, no desprezo, em seguida na superexposição, no espetáculo, na piedade mal entendida, no humanitário cinicamente gerado” (ibid., p. 35). Contra essa tendência atual, e “a despeito de todo o pessimismo para o qual a história não cessa de nos reconduzir”, é preciso “não cessar, apesar de tudo, de assumir essa simples responsabilidade que consiste em organizar nossa espera para esperar ver – para *reconhecer* – um homem” (ibid., p. 12); ou seja, trata-se de fazer com que “*apareça apesar de tudo* uma forma singular, uma ‘parcela de humanidade’, quão humilde ela seja, no meio das ruínas ou da opressão” (ibid., p. 27). A tarefa do artista (e do pensador) não é nem reiterar as dificuldades apresentadas pelo mundo e nem afirmar acriticamente a potência de transformação, não é alimentar o pessimismo nem o otimismo, mas “organizar o pessimismo, expor os povos apesar de tudo”, servindo esse “apesar de tudo” para “significar a escolha – o ato de resistência – que se torna necessário operar *nas condições mesmas* que incitam ao pessimismo” (ibid., p. 35, grifo nosso). É tarefa de alegria, “uma alegria fundamental que deve necessariamente sair dela mesma para assumir o sofrimento que forma seu

10. Dado o limite do espaço, não trataremos do terceiro volume, *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, cuja profusão de questões nos desviaria do percurso. O livro, porém, não é sem interesse, discutindo o Atlas entre figura mitológica que *suporta o insuportável* (id., 2013a, p. 92), e publicação reunindo conhecimento e imaginação na “montagem dinâmica de heterogeneidades” (p. 144) ou ainda ao “remontar um mundo desmontado” (p. 225). Essa potência é descrita por Didi-Huberman como a de uma “leitura *depois de tudo*” (p. 16), deslocando conhecimentos fixos.

fundo ou seu destino provisoriamente eludido”, ou ainda “a alegria que reencontramos depois de tê-la abandonado (na angústia por exemplo)” (ibid., p. 186). Nas imagens do povo filmadas por Pasolini é que o autor encontra essa coragem de “olhar no inferno social o ponto, a zona, o olhar, o corpo, o gesto onde sobrevive a beleza”, beleza apesar de tudo “que é preciso saber encontrar lá onde espontaneamente (ou antes culturalmente) esperaríamos o mínimo” (ibid., p. 209), beleza afim à

alegria apesar de tudo, (...) provada por aquele que sabe da onipresença dos enfrentamentos mas que quer encontrar ali o princípio mesmo do desejo, da aproximação, do contato. É a alegria abissal ainda que abusada, a alegria abundante ainda que abatida. Alegria aberrante e talvez mesmo, às vezes, alegria abjeta (ibid., pp. 186-7).

4 Sobreviver, insistir, persistir

Nas obras de Didi-Huberman discutidas aqui, pudemos encontrar diversas ocorrências da expressão “apesar de tudo”, indicando imagens resistentes, *insistentes*, nas quais se alcança de modo dialético (quase mesmo adorniano, poderíamos dizer) *ver o que não pode ser visto, imaginar o inimaginável*, instâncias de exceção às lógicas totalizantes que dominam a história contemporânea. De fato, há pouco motivo para otimismo:

O apocalipse continua sua marcha. Nosso atual “mal-estar na cultura” caminha nesse sentido, ao que tudo indica, e é assim que, com frequência, o experimentamos. Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam - o projetam, o programam e querem no-lo impor - nossos atuais “conselheiros pérfidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada [*C'est ne voir que du tout*], é ver “apenas o todo/o tudo”, ao contrário do “apesar de tudo”. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo (id., 2011, p. 42).

É na obra citada acima, *Sobrevivência dos vagalumes*, que nosso autor chega mais próximo de oferecer uma visão sistemática de sua filosofia do *apesar de tudo*, sua ética das imagens e das aparições que visa transformar “o sofrimento inerente à retirada” em “alegria inerente ao movimento, esse desejo, esse agir apesar de tudo capaz de fazer sentido em sua transmissão a outrem” (ibid., p. 152). Os insetos luminosos do título são a metáfora (a *imagem*) para esses seres estranhos que têm como característica principal justamente *aparecer*, surgir das trevas, apartar-se delas com “seus maravilhosos sinais intermitentes”, graças aos quais vemos como “procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes” (ibid., p. 45). Ora, também Didi-Huberman *insiste*, procura, fala, escreve *apesar de tudo* para quem sabe nos auxiliar a desenvolver

a capacidade de ver - tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores - aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminescente, como novidade “inocente”, no presente desta história detestável (ibid., p. 65).

O historiador é o primeiro a seguir sua proposição de que devemos nós mesmos nos tornar vagalumes, de modo a formar assim “uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir”; ele alcança (*pelo mesmo gesto* com que sugere) “dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca” (ibid., pp. 154-5).

De fato, no recente *Essayer voir*, Didi-Huberman retorna ao problema do irrepresentável; já no título da primeira parte dessa obra, “O lugar apesar de si”, adivinha-se que serão retomadas questões do artigo com o qual começamos nossa análise. Mas, ao focar na questão da *linguagem* e da *escrita*, mais ainda do que nas *imagens* às quais sempre se dedicou (mas partindo, justamente, do intento de pensar *a passagem da experiência de calar diante da imagem para a tentativa de dizê-la*), o autor parece mesmo sugerir que sua reflexão, nesse caso, pode ser estendida para sua própria atividade de pensador e *escritor*. Pois seu trabalho *também* é “a criação de uma forma”, da forma justa, “a forma eficaz onde se enrolar” (2014, p. 10). Essa forma é ao mesmo tempo “uma arte

(o desvio por exemplo) e uma razão (a astúcia tática por exemplo)” supostos por todo ato de resistência, pela “potência da sobrevivência” (ibid.). As atividades que criam essa forma (“a razão, a arte, a poesia”) “não nos ajudam sem dúvida a *decifrar* [*déchiffrer*] o lugar de onde foram banidas”, mas são necessárias, “e mesmo vitais, para *rasgá-lo* [*le déchirer*]”, isso é, para não nos deixar esquecer “que os lugares totalitários, quão eficazes eles sejam, não farão jamais desaparecer totalmente essa ‘parcela de humanidade’ (...) que interromperá sua obra de destruição, quão modestamente, quão lacunarmente que seja” (ibid.). Trata-se, portanto, de entender a forma (em geral, não só em *Shoah*) como também um “*lugar apesar de tudo*”, como “uma passagem inventada, uma falha praticada nos impasses que querem criar os lugares totalitários, esses *lugares apesar do homem* organizados para seu aniquilamento” (ibid., p. 11).

Não é precisamente a essa “astúcia da razão”, a esse “leve rasgo [*déchirure*] no desespero”, a essa “passagem praticada na dureza do mundo histórico” que sempre almejou Didi-Huberman em sua obra? O *tentar ver apesar de tudo* didihermaniano já não estava presente também em uma de suas primeiras (e mais célebres) obras, *Diante da imagem*, de 1990? Pois, contra a ordem racionalista (panofskiana) imposta à história da arte, apesar do que já é sabido, dos conhecimentos totalizantes, tratava-se ali de procurar, no pensamento freudiano sobre o sonho, um novo modelo para compreender o processo de *figuração*:

Compreendemos então que a falta, a rasgadura, funcionam no sonho como o motor mesmo de algo que estaria entre o desejo e a coerção – o desejo coercitivo de figurar. Figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar. E, nesse movimento coercitivo, *a rasgadura abre a figura*, em todos os sentidos que esse verbo pode ter. Ela se torna como que o princípio e a energia (...) do trabalho de figurabilidade (2013b, p. 202).

Mas podemos voltar mais ainda, até os anos 80, até os textos publicados em *A imagem aberta* (reunidos em livro apenas em 2007), onde Didi-Huberman abordava o tema religioso da encarnação nas artes visuais, e onde, afinal, já se tratava de afirmar que “dizer que o mistério da Encarnação ou a verdade divina são infiguráveis significa trair toda uma histórica teórica e toda uma tradição da prática das imagens” (2007, p. 211). E a continuação

desse trecho – dizendo que “é o contrário, de fato, que é preciso dizer: o mistério, por ser inapreensível, *não pode ser senão figurado*” – de fato já é surpreendentemente próxima de outro trecho, de 2000, que citamos acima (ver p. 9), já indica a mesma “*obrigação estrutural do desvio* e da relação indireta, portanto lacunar”, do “desvio forçado pela figura fora da coisa... para reencontrar a coisa” (ibid.). Já ali, olhando para muito antes do século XX, o historiador concluía que “a grande eficácia da figura consistiria então menos em representar que em perturbar a própria ordem da representação na qual, contudo, ela se engaja a princípio”, ligando “a essencial *semelhança* das imagens (...) a uma função de *dessemelhança* que impõe o mistério” (ibid., p. 222). Ora, nessa equivalência dos atos de *figurar* e *desfigurar* (ibid.), vemos já *prefigurar-se* o compromisso ético de Didi-Huberman, sua oposição ao domínio totalizante das imagens *no campo mesmo da imagem*, sua defesa de uma iconoclastia que não é nem a iconofobia (repulsa às imagens em nome de uma ética do sublime) e nem iconomania (entrega total ao espetáculo), uma iconoclastia *que é imagem* e não pode deixar de sê-lo.

Não se trata de apenas buscar e descrever essas aparições, mas em alguma medida também *criá-las*. Por isso o autor *insiste*, por isso o “apesar de tudo” se *reitera* em sua obra compulsivamente, como se fosse independente da vontade do próprio historiador, como pulsão, apesar de todo e qualquer medo da repetição ou de tornar-se bordão. Nas imagens e textos vistos e escritos por Didi-Huberman, propondo-se incansavelmente a pesar o todo (as totalidades dominadoras), a alegria recusa se tornar conformismo, a posição evita tornar-se partido, a beleza não se inverte em espetáculo. Instaura-se a negatividade, cria-se mesmo um não-*Todo* (como dizia Lacan), passa a existir um possível, um imaginável para além do *Todo*. Ao “arrancar algumas imagens *àquele real*”, artistas profissionais ou amadores arrancam “ao pensamento humano em geral o pensamento do ‘fora’, um *imaginável* para aquilo de que ninguém (...) entrevia a possibilidade” (2012a, p. 19). Mas, para tanto, foi preciso não ceder ao tabu, ao regime ético que pretende sufocar as imagens, reduzi-las a simulacros. Para Godard – citado por Didi-Huberman no quinto e (por ora) último volume da série *O olho da história* (2015, p. 104) – “entre a ética e a estética, é preciso escolher”. Mas o cineasta continua: “e *aquele que se*

entrega por inteiro a uma, necessariamente encontra a outra no fim da jornada”
(Godard, 1986, pp. 132-3).

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: essais sur l'apparition, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuel*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012 (a).

_____. *Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire, 4*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012 (b).

_____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história, 3*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013 (a).

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 (b).

_____. *Essayer voir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

_____. *Passés cités par JLG: l'oeil de l'histoire, 5*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Nova York: Da Capo, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008.

WAJCMAN, Gérard. “A arte, a psicanálise, o século”. In: Aubert, Jacques et al. *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 53-79.