

A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman/the heterotopic matrix in Didi-Huberman's work

Lucia Santaella¹

RESUMO

O artigo expõe o conceito de heterotopia de Didi-Huberman, que contribuiu para pensar uma história da arte não-linear e transversal. Indica ainda que Didi-Huberman teve a influência de autores como Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze e Walter Benjamin, nos quais ele encontrou a recusa ao privilégio da permanência das formas fixas no ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Didi-Huberman; heterotopia; história da arte

ABSTRACT

The article presents the concept of heterotopia of Didi-Huberman, who helped to think a history of non-linear and cross-art. It also indicates that Didi-Huberman had the influence of authors like Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze and Walter Benjamin, in which he found the refusal to stay the privilege of fixed forms in the West

KEYWORDS: Didi-Huberman; heterotopi; history of art

*Eu próprio poderia acabar por estabelecer
uma ligação entre a minha obstinação na instabilidade – cada vez que,
em âmbito acadêmico, me julgam amargamente:
“Mas tu borboleteias!” –
e o simples fato de consagrar a minha escrita às imagens.
(Didi-Huberman)*

Antes que a obra de Didi-Huberman tivesse alcançado o prestígio de que vem gozando no Brasil, e antes que eu mesma tivesse tomado conhecimento dessa obra, não posso dizer que caiu em minhas mãos, pois não se tratava de texto impresso em algo palpável, mas apareceu diante dos meus olhos, um texto desse autor, nas contingências que são próprias da navegação nas redes, quando procuramos uma informação e encontramos outra, inesperada e benfazeja. O título do texto era algo

¹ Pesquisadora 1 A do CNPq, graduada em Letras Português e Inglês. Professora titular no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP, com doutoramento em Teoria Literária na PUCSP em 1973 e Livre-Docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP em 1993. Tem 42 livros publicados, dentre os quais 6 são em co-autoria e dois de estudos críticos, além perto de 400 artigos publicados em periódicos científicos no Brasil e no Exterior. lbraga@pucsp.br

como “A história da arte é heterotópica e transversal”. Por grande coincidência, Daniela Bousso e eu, estávamos, então, por volta de 2005, envolvidas na configuração de um curso de história da arte que partia de uma noção anti-linear e transversal da história, movida pelo que chamávamos de analogias de linguagem entre obras como meio de fazer prevalecer a singularidade e latência sensível de cada obra e das obras entre si, em lugar do mero desfile cronológico de artistas e obras. Esse modo de tratar as obras de arte guardava alguma reminiscência com a inovação implantada por Walter Zanini, quando foi curador da 16ª. e 17ª Bienais de São Paulo, em 1981, 1983. Além de abrigar outras formas artísticas a par das tradicionais, em lugar de apenas classificar e expor as obras por países, como era de hábito, esse arguto curador buscou experimentar com uma nova lógica de relações por justaposição de obras que apresentavam analogias de linguagem.

Como não poderia deixar de ser, desde a leitura daquele texto de Didi-Huberman (D-H), a exploração de seu pensamento entrou em minha agenda preferencial. Só, então, dei-me conta do quanto essa agenda era retardatária, pois, nessas alturas, D-H já era celebrado em várias partes do mundo. Mas nunca é tarde para se chegar ao que é bom, especialmente no campo das ideias férteis.

A palavra heterotopia, que dá título a este artigo, está indelevelmente ligada ao pensamento de Foucault. Graças a D-H vim também tomar conhecimento do precioso trabalho de Foucault sobre “Outros espaços”. Eis aí outra falha temporal no meu conhecimento agora de Foucault o qual já havia começado a ler desde os anos 1970. Entre as influências que marcam a genealogia do pensamento de D-H, as que parecem dominar são aquelas que vêm de Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze e, certamente, Walter Benjamin. Nesses autores, ele encontrou a recusa pela maneira como quase toda a tradição metafísica do Ocidente privilegiou a permanência das formas fixas, “facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das *formas moventes*, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses” (D-H, 2015, p. 16). É certo que D-H pode ser considerado hoje um dos grandes especialistas na obra de Warburg, mas sua relação com essa obra é distinta daquilo que chamo genealogia que marca seu pensamento. Em Warburg, D-H encontrou ricas amostragens sensivelmente realizadas que vestem como uma luva a ideia da arte como heterotopia, transversalidade e anacronismo, seus grandes temas entre

outros. Vale a pena transcrever, em suas próprias palavras, o débito que D-H declara ter com autores que marcaram sua trajetória:

Se tivesse que falar dos meus modelos, nomearia, por exemplo, Foucault (...), Lacan, que impôs o regresso a Freud; Derrida que regressa a Husserl e Heidegger; Deleuze que relê Spinoza. Eu também entendi que devia reler o que me parecia fundador da história da arte e regressei ao que foi escrito, na Alemanha e na Áustria, entre o final do século XIX e 1933, isto é, Aloïs Riegl, Schlosser, Wölflin e, evidentemente, Aby Warburg. (D-H, 2014)

Há muito que falar e escrever sobre D-H, em especial devido à sua prática de uma interdisciplinaridade fecunda sustentada pela natureza filosófica de seu pensamento (“Eu regressei então a certos questionamentos filosóficos da história da arte, que é, evidentemente, uma disciplina filológica, mas também filosófica” (ibid.)). Ou ainda: “Fazer escolhas filosóficas sem sabê-lo, não é senão a melhor maneira de fazer a pior filosofia possível” (D-H, 2013a, p. 14). Por uma questão de recorte, muito provavelmente pelo vínculo que esse recorte traz com o ponto de partida de minha própria aproximação da obra de D-H, irei me limitar aqui a trabalhar, a partir de Foucault, a centralidade que a noção de heterotopia ocupa na obra de D-H. Embora não se possa afirmar que heterotopia seja um conceito mestre de que derivam todos os outros conceitos caros a D-H (anacronismo, sintoma, fantasma, montagem etc.), não é difícil reconhecer que a heterotopia funciona como uma espécie de malha subjacente cuja força irradiadora e ressonante pode ser pressentida por todas as variadas vias da obra de D-H. O objetivo do presente artigo é colocar essa premissa em discussão.

Os outros espaços de Foucault

“Outros espaços” é um texto breve e denso, como muitos outros de Foucault. Foi escrito em 1967, na Tunísia e proferido como uma conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. O autor só permitiu a sua publicação na primavera de 1984, portanto, poucos meses antes de sua morte (Motta, 2015, p. 428). O que apresentarei a seguir é uma seleção de momentos do texto capazes de colocar em relevo a originalidade aí implicada.

Enquanto o século XIX encontrou no segundo princípio da termodinâmica (a teoria do resfriamento que levaria ao fim do mundo), uma síntese de suas preferências pelos mitos da temporalidade, o século XX adotou o espaço como conceito primordial. Este trouxe consigo as justaposições, o lado a lado, o disperso, o próximo e longínquo, ou seja, “uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (Foucault, 2015, p. 428). Isso deve ter começado no estruturalismo que, sem negar o tempo, buscou outra maneira de tratá-lo e, conseqüentemente, de tratar a história. Assim, hoje, “o posicionamento substitui a extensão, que substituíra a localização”, em uma época em que “o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” e na qual “o tempo só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repetem no espaço”. (ibid., p. 429-430)

... não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem, neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então, é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (ibid., p. 430-431)

Em suma, “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos”. Dentre todos os posicionamentos, os que interessam a Foucault são aqueles que estão em relação com todos os outros, “de tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. São espaços que “estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos” (p. 431). Eles são de dois tipos: as utopias e as heterotopias. As primeiras são posicionamentos sem lugar real. Mantêm uma relação geral de analogia direta, aperfeiçoada ou inversa com o espaço real da sociedade, mas são essencialmente irreais.

Por outro lado, em toda cultura e civilização, há lugares reais, efetivos, espécies de contraposicionamentos que são utopias efetivamente realizadas, “nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. Essas são as heterotopias. Entre as utopias e as heterotopias, haveria uma experiência mista, mediana: o espelho o qual, por ser um lugar sem lugar, é uma utopia. “No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço real que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho”. Mas o que se tem aí é também uma heterotopia, pois o espelho existe com efeito retroativo em relação ao lugar que ocupamos, em relação ao qual nos descobrimos ausentes no lugar em que estamos porque nos vemos lá longe. O espelho funciona como uma heterotopia por tornar o lugar que ocupamos, no momento em que olhamos para o espelho “ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe”. (p. 432)

Como se poderia descrever as heterotopias e seu sentido? Para isso, Foucault pensa em uma heterotopologia que estudaria os espaços diferentes, os outros lugares, contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço. Embora existam heterotopias em todas as civilizações, elas aparecem de modos variados, a saber, (a) heterotopias de crise próprias das sociedades primitivas, relativas aos espaços reservados aos indivíduos que se encontram em estado de crise, por exemplo, os adolescentes, as mulheres no período menstrual ou de resguardo, os velhos etc. Hoje, essas heterotopias de crise foram substituídas pelas heterotopias de desvio, próprias dos indivíduos que se afastam da norma exigida, por exemplo, casas de repouso, clínicas psiquiátricas, prisões etc. (b) Heterotopias que, sem deixar de existirem como tal, uma dada sociedade as faz funcionar de modo diferente. Foucault dá como exemplo o caso dos cemitérios que sofreram deslocamentos do centro da cidade, ao lado da Igreja, para o limite exterior das cidades. (c) Heterotopias que justapõem vários espaços, estranhos um ao outro, em um só lugar, como no teatro, cinema, de que o exemplo mais antigo encontra-se no jardim, uma heterotopia feliz e universalizante. (d) As heterotopias estão ligadas a

recortes do tempo, a heterocronias. Este seria o caso em que a heterotopia funcionaria em seu estado mais pleno, quando se dá a ruptura com o tempo tradicional. Nas sociedades atuais, heterotopias e heterocronias se organizam de maneiras complexas, como aparecem nas heterotopias do tempo (museus, bibliotecas, em que o tempo não cessa de se acumular). Há contrariamente as heterotopias que estão ligadas ao que o tempo tem de mais fútil, como nas feiras. Mais recentemente, inventou-se uma nova heterotopia crônica: as cidades de veraneio. (e) Heterotopias implicam sistemas de abertura e fechamento, penetráveis e isoláveis ao mesmo tempo, tais como espaços de obrigação, caserna ou prisão e espaços de purificação. (f) Por fim, os espaços de ilusão que denunciam como ainda mais ilusórios os espaços reais, como os bordéis, ou ao contrário, espaços de compensação meticulosamente organizados, como as colônias, em oposição à desordem do real. Esses são tipos extremos de heterotopias pelos quais passa o navio com sua reserva de imaginação. (Foucault, *ibid.*, p. 433-438)

Foucault escreveu um outro texto anterior, mas complementar a esse em que defende a tese de que a linguagem se tornou coisa do espaço (Foucault, [1964], 2011, p. 36-41). Não irei tecer comentários sobre esse texto para não atrasar nossa chegada a D-H. Na sua leitura de “Outros espaços”, D-H chama atenção para a crítica arqueologia foucaultiana ao discurso das ciências por práticas transversais, desviantes, políticas, da qual busca extrair “algum ensinamento de base para uma arqueologia do saber visual” (D-H, 2013b, p. 56). D-H discorre, de um lado, sobre o nascimento da empresa arqueológica de Foucault, em *As palavras e as coisas*, no texto de Borges em que este cita uma estranhíssima classificação dos animais extraída de uma certa enciclopédia chinesa, provavelmente apócrifa. De outro lado, discorre também sobre os disparates de Goya. Tanto em um quanto em outro, “a estabilidade das relações se dispersa em fragmentos, porque a lei da gravidade fica virada do avesso, condenada ao burlesco”, em que “as coisas irrompem, elevam-se, esborracham-se, dispersam-se ou aglutinam-se”, e em que “os planos de inteligibilidade se fragmentam até à completa desintegração”. (*ibid.*, p. 58-59)

A insólita classificação borgiana, denominada “atlas do impossível” por Foucault, desencadeia imediatamente, segundo D-H (*ibid.*, p. 60), “a elaboração de um conceito que será crucial em todas as dimensões do pensamento de Foucault – da epistemologia à política, passando pela estética --, um conceito adequado para designar um campo operatório (...): o conceito de heterotopia”. Esta seria a

“desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito”. Contrariamente às utopias que apaziguam e confortam, as “heterotopias ameaçam e inquietam (...) porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns e os emaranham, porque de antemão arruínam a sintaxe” (ibid., p. 60-61). D-H completa sua leitura:

Num texto magnífico intitulado “Outros espaços”, Foucault torna ainda mais preciso aquilo que entende por “heterotopias”: espaços de crise e de desvio, ordenações concretas de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados, mas facilmente “penetráveis” e, por fim, máquinas concretas de imaginação cujo papel “é o de criar um espaço de ilusão que denuncia, como mais ilusório ainda, o espaço real, todas as colocações no interior das quais a vida humana está compartimentada” (ibid., p. 61-62).

A meu ver, esse conceito de heterotopia tão onipresente no pensamento de Foucault, não está menos presente permeando todos os conceitos que perpassam pela obra de D-H. Entre esses conceitos, de modo breve, dado que o aprofundamento implicaria um tempo e espaço que não cabem em um artigo, apresentarei a seguir os conceitos de anacronismo/memória, sintoma/fantasma e montagem/dialética, pilares da complexa trama do pensamento de D-H sobre a imagem. Que não se entenda a palavra “pilares” no sentido arquitetônico fixo, mas como pilares paradoxais, visto que flexíveis, maleáveis. Isto porque os conceitos em D-H se enroscam, entremeiam-se. Não obstante, é possível detectar que a fonte do anacronismo encontra-se em Warburg, a do sintoma em Freud-Lacan e a da dialética, em Benjamin. Em função disso, tomei a liberdade de tratar os conceitos de D-H em tópicos que, no fundo, não cumprirão aqui outra função a não ser a da clareza didática. Começemos por Warburg.

Heterotopia e anacronismo/memória

Conhecido como Aby Warburg, Abraham Moritz Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte e teórico da cultura que fundou uma livraria privada dedicada aos estudos culturais. Essa livraria, primeiramente situada em Hamburg, foi, para se

livrar das perseguições nazistas, posteriormente removida para Londres, onde se situa até hoje. O material imagético coletado por Warburg, especialmente na sua última obra inacabada, o *Mnemosyne Atlas* apresenta características bastante peculiares que tem chamado atenção de importantes pensadores contemporâneos, entre eles certamente D-H.

A intenção de Warburg nesse atlas era a de cartografar a vida remanescente, ou melhor, sobrevivente (*Nachleben*), da antiguidade clássica, quer dizer, como as imagens de grande poder intelectual, simbólico e emocional -- o pathos, as tensões, as migrações, as adivinhações, as polaridades, sobretudo, dessas imagens -- reaparecem e revivem nas artes e cosmologias de outros tempos e espaços (Johnson, s/d). Para chegar a isso, nas suas pranchas de imagens, Warburg combinava com maestria o rigor e a intuição, na obstinada crença de que a justaposição espacial de imagens temporalmente deslocadas seria capaz de trazer de volta à vida, especialmente na vivacidade emocional e, muitas vezes, dramática, dos gestos, as imagens que, de outra maneira, repousariam na sequencialidade morta da mera periodização sequencial do tempo.

Alguns inserem o trabalho de Warburg dentro da categoria da antropologia cultural ou da antropologia histórica. Agamben (2015, p. 111-131), contudo, coloca em cerrada discussão, a frase de Robert Klein, de que a ciência de Warburg existe, mas não tem nome. Uma ciência sem nome. A essência do ensinamento de Warburg

é habitualmente caracterizada como uma recusa do método estilístico formal dominante na história da arte do final do século XIX e como um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estéticas para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das formas literárias e do exame da tradição cultural. A lufada de ar fresco que a aproximação warburguiana da obra de arte teria soprado nas águas estagnadas do formalismo estético é confirmada pelo êxito crescente das investigações que se inspiraram em seu método e que conquistaram um público tão vasto, mesmo para além dos círculos acadêmicos, que se pode falar de uma imagem “popular” do Instituto Warburg. (ibid, p. 112)

Em meio a essa popularização, a posição de D-H, na inspiração que encontrou em Warburg, é reconhecidamente singular, pela leitura personalíssima que disso soube extrair. Não é difícil formular a hipótese de que a prática de Warburg materializa, no universo das imagens, justamente a noção foucaultiana da heterotopia, com consequências profundas para as metamorfoses que isso provoca no tempo. Vem daí que a história da arte seja concebida por D-H como portadora de outros tempos que implicam plasticidade, fraturas, intervalos, tensões, frestas, vestígios, ritmos, enfim, memórias erráticas. Essa concepção o conduz para uma arqueologia crítica que, por estar baseada na montagem de tempos heterogêneos, configuradores de anacronismos, é incompatível com modelos de história que repousam na estabilidade horizontal da mera cronologia, cultivada pela tradição positivista e tida como humanista.

No anacronismo, ao contrário, encontra-se a ideia tão cara a Warburg da sobrevivência, retorno à vida, das imagens que, para isso, embaralham até o paroxismo as noções lineares do tempo com suas posições fixas de passado, presente e futuro. Isso não significa despir a história de um método, mas de transmutá-lo por meio de uma heurística do anacronismo: deixar-se levar pela potência adivinhatória do *insight*. Para isso, o historiador não pode temer os paradoxos do anacronismo, “i.e., a tessitura de linhas temporais múltiplas que se inscrevem num mesmo tempo como condição do agir histórico”. (Duarte, 2000)

Nas pranchas de Warburg com suas imagens de diversas procedências, fixadas de modo a poder variar suas disposições, emergem repetições, variações de gestos e de mímicas que criam uma iconografia “intensificada de gestualidades expressivas e retoricamente enfáticas e que, de certo modo, inscrevem a marca expressiva do *pathos*, das afecções e dos traumas da humanidade” (ibid.). Com isso,

Warburg pôs em prática um constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época – e hoje, mais do que nunca --, Warburg foi o fogo fátuo, ou melhor, o *atravessaparedes da história da arte*. (D-H, 2013c, p. 31)

Assim visto, o anacronismo – coexistência de tempos genealógicos heteróclitos -- é um atravessador de quaisquer temporalidades que só o trabalho arqueológico pode trazer à baila. Disso se extraem as três grandes lições de Warburg: (a) a mudança do modelo de espaço da história de arte. Por exemplo, para compreender o Renascimento florentino, é preciso recorrer a fontes longínquas como a astrologia árabe, o que faz com que as imagens atravessem fronteiras, funcionando como operadores de migração (*Wanderung*). (b) A criação de um novo modelo temporal (*Nachleben*) que faz reaparecerem como vivas imagens que estavam presas a uma determinada época, o que extermina com a ideia do obsoleto. (c) A fórmula do *pathos* (*pathosformel*), operando de modo potente nas imagens. *Pathos*, entendido não no sentido de “sentimentalismos, mas do patético, próprio da tragédia grega” (D-H. 2014).

A nova dinâmica dos regimes de visualidade inspirados por Warburg, por meio da complexidade das imagens, nos coloca no “olho do furacão” dos processos sociais, abarcando os lapsos e esquecimentos e recuperando os vestígios que escapam aos modos verbais e lineares da escritura da história.

Na arte, a forma dos detalhes, o movimento dos adornos ou as nuances cromáticas são vestígios dos conflitos em ação no tempo, as formas são, portanto, vivas, portadoras de jogos de força em estado de latência. É nesse sentido que as imagens de que trata Didi-Huberman são “sobreviventes”, formas de sobrevivência de tensões já mortas, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Warburg definiria a história das imagens que praticava como uma “história de fantasmas para gente grande”, pois, desvelava em sua temporalidade específica, híbrida, a palpitação de conflitos que, apesar de enterrados, pareciam nunca encontrar repouso. (Di Giovanni, 2014, p. 350)

Heterotopia e sintoma/fantasma

Na psicanálise, o sintoma é “um mal-estar que se impõe a nós, além de nós e nos interpela” (Nasio, 1993, p. 13). Ele é um sinal do inconsciente como são as outras formações do inconsciente, a saber, os atos falhos, os sonhos, os chistes e as recordações encobridoras. Através dessas formações, o inconsciente irrompe, bate à porta, faz-se ouvir. Tanto mais o sintoma causa mal-estar quanto menos se

sabe por que ele se faz teimosamente presente. Sem deixar de ser um indício de algo que o mantém em ação, sem deixar, portanto, de ser uma revelação, paradoxalmente, o sintoma é, ao mesmo tempo, uma forma de ocultamento.

Em Freud, o sintoma é o retorno do recalcado. É uma formação de compromisso, fruto de uma negociação quase impossível dos impasses entre as volúpias e as interdições que se impõem ao sujeito (Birman, 2001, p. 256). Como formação de compromisso, no sintoma, o sujeito recupera, na forma de uma mensagem cifrada e não reconhecível, a verdade acerca de seu desejo. Depois dos anos 1920, quando se deu a “virada teórica” de Freud, manifesta a partir de “Para além do princípio de prazer” (1968), com a introdução do masoquismo primário e da pulsão de morte no contexto da segunda tópica – Id, Eu e Supereu, o sintoma passou a ser visto à luz do gozo, isto é, daquilo que está além da organização narcísica regulada pelo princípio de prazer. Trata-se da pulsão de morte que, alheia ao princípio de prazer e ao princípio de realidade, compele à repetição.

Também em Lacan, a concepção de sintoma foi passando por modificações, conforme sua clínica e ensino avançaram do registro do Imaginário, para o Simbólico e, por fim, para o Real. Até a década de 1950, mais colado à primeira idéia freudiana, o sintoma era visto como uma mensagem cifrada, representando algo enigmático. Quando se deu o seu avanço para o simbólico, de 1953 a 1964, no contexto da célebre postulação do “inconsciente estruturado como linguagem”, Lacan passou a conceber o sintoma como um significante, noção que o levou a dar conta do caráter repetitivo do sintoma. O que há nele que o torna insuperável, repetindo-se tão implacavelmente? Como significante, ele é da ordem de um saber, o saber inconsciente, que sabe do sujeito, sem que o sujeito saiba dele.

Nos escritos e seminários do último ensino de Lacan, de 1964 a 1980, em que se dá sua orientação para o real, o sintoma não é mais pensado a partir do sujeito barrado pela maquinaria significante, mas a partir do gozo. Considerando-se que o gozo, na esteira que vem de Freud, não deve ser entendido como prazer, muito menos como prazer sexual, mas como uma paradoxal espécie de prazer na dor, uma tensão excessiva que leva o corpo ao paroxismo do esgotamento, Lacan (1982) vê o sintoma como uma formação significante particular que confere ao sujeito sua própria consistência ontológica, permitindo-lhe estruturar sua relação básica e constitutiva com o gozo. Nessa medida, se o sintoma se dissolve, o sujeito perde o pé, desintegra-se (ver Santaella, 2004, p. 134-137).

A explanação acima, breve e simplificada, aí comparece como pano de fundo para, contra ele, podermos projetar a noção de D-H sobre a imagem na perspectiva do sintoma. D-H é sobejamente claro em relação ao uso que faz do conceito psicanalítico do sintoma. Guardando seu sentido de símbolo cifrado, mas aberto, sobre determinado e indiciário, o sintoma é tomado como um paradigma crítico para a investigação nas artes, o que é muito distinto do paradigma clínico próprio da psicanálise. Portanto, nas artes, o sintoma nada tem a ver com uma aplicação ou resolução clínica. Isso afasta o equívoco de se imaginar o sintoma como um método de resolução clínica dos enigmas das imagens.

Ao contrário, o que D-H busca no sintoma é seu parentesco com o conceito de *après-coup* (*Nachträglichkeit*), i.e. ressignificação, e dos conceitos de repetição, deformação, perlaboração, tudo isso levando à “coerção do não-saber”, ou seja, “pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. (...) Antes, labirintos nos quais o saber se desvia, vira fantasma, nos quais o sistema se torna um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens (D-H, 2013a, p. 15-16, 29). Eis aqui, ressurgindo, em todas as letras, as heterotopias que nos permitem entrever a natureza, desde sempre, heterotópica do sintoma. Por isso, a aproximação com a psicanálise se revela impressionante porque

o destino dos olhares sempre envolve uma memória tanto mais eficaz quanto não manifesta. Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos rastros ou estilhaços, ou “marcas de enunciação”, como outros tantos índices. (ibid., p. 40)

Vem daí a relevância com que a noção de sintoma se reveste para D-H, pois denota um gênero específico de “aparição” que, de um lado, fratura a normalidade das coisas para dar passagem à diversidade temporal das colisões, fusões e bifurcações, de outro, mantém-se como latência, ou seja, como a permanência indestrutível do sintoma que, à maneira do sonho, deflaga fantasmas e, tanto quanto nas dobras do sonho, faz coexistirem as sombras e a clarividência. Nesse sentido, o objeto artístico seria uma anomalia, sobredeterminando o olhar do historiador com

imagens de diferentes temporalidades que residem “em sua memória, não como passados, mas como presentes reminiscentes”. (Pugliese, 2005, p. 215)

De fato, o tratamento de Warburg dava à imagem tinha a natureza do sintoma, ao entrelaçar e tensionar a gestualidade corporal, o pathos e a sobrevivência. À semelhança do sintoma, as imagens da arte, na sua temporalidade latente, fazem retornar pelo estranhamento, de maneira enigmática, o que foi recalcado, comportando-se como vias régias para o acesso ao invisível e aos paradoxos da cultura. No fundamento anacrônico e multideterminado do olhar, assim como uma lembrança recalcada, as imagens só ganham dimensão de trauma *après-coup* (*a posteriori*), ressignificadas na medida em que reemergem, reaparecem distorcidas na forma do sintoma.

Heterotopia e montagem/dialética

Montagem é terminologia precípua do cinema, um conceito que fez história concomitantemente ao nascimento e ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Entre as muitas teorias da montagem fílmica, destaca-se, neste contexto, a teoria de Eisenstein, justo porque dava ao seu conceito o nome de montagem dialética. Inspirado na justaposição ideogramática, Eisenstein propôs a colisão de imagens distintas como criadora de novas ideias. Do conflito dialético entre imagens brota a faísca de uma ideia abstrata. Por exemplo, uma criança com os olhos postos em uma vitrine de pães desperta no espectador a ideia de fome. A teoria eisensteiniana da montagem é bastante elaborada e se desdobra em cinco tipos: montagem métrica, rítmica, tonal, associativa e intelectual. À métrica corresponde a proporção do tamanho dos planos que é calculada em uma forma matemática como ocorre em um tempo musical. Na montagem rítmica, o movimento dentro do plano aciona o movimento da montagem de um plano a outro. A montagem tonal se caracteriza pelo tom geral emocional de um plano. A associativa ou atonal se estrutura na ausência do movimento de tensão e relaxamento que caracteriza as anteriores. Por fim, a intelectual se constrói pela justaposição de sensações ideativas. (Eisenstein, 2002, p. 79-88)

D-H menciona Eisenstein, seus intercâmbios entre forma e conhecimento, e também a técnica de colagem do cubismo nas possíveis analogias que apresentam com as justaposições mutantes de Warburg (D-H, 2010, p. 191). Entretanto, assim como acontece com o conceito de sintoma, o interesse de D-H não está diretamente

voltado para o conceito de montagem em si, mas para a apropriação desse conceito como operação investigativa do tempo e interpretativa das imagens. Foi na noção de imagem dialética de Benjamin que encontrou a fonte mais adequada ao seu intento. É certo que Benjamin via na montagem cinematográfica uma analogia com as quebras e recomposições dos processos mnemônicos, ou seja, com os rasgos, irrupções e aparições do tempo que, à luz de Proust, chamou de memória involuntária (Benjamin, 1975, p. 35-62). Contudo, é dos conceitos benjaminianos de imagem dialética, de legibilidade (*Lesbarkeit*) do mundo e de visibilidade (*Anschaulichkeit*) das coisas vinculadas ao mundo por relações secretas que D-H soube tirar proveito. “Ler o que nunca foi escrito”, eis o segredo.

Segredo maior, sobretudo, encontra-se no balancê que Benjamin provocou nas noções convencionais do tempo, nas suas teses epistemo-críticas sobre a filosofia da história (1985), em que uma aparição, no relampejar do presente imediato de um objeto histórico, ilumina as múltiplas camadas de um passado latente. É a esse instante dialético que Benjamin dá o nome de imagem nas bordas da visibilidade cuja chave de decifração encontra-se na noção de aura a qual,

no seu dom de visibilidade (...), permanecerá sob a autoridade da lonjura que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. (...) Uma obra de ausência que vai e vem sob nossos olhos e fora de nossa visão. (...) É a partir de tal paradoxo que devemos compreender o segundo aspecto da aura que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência. (...) É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre com quem se perde numa “floresta de símbolos”. (D-H, 2010, p. 148)

Por isso, imagem dialética é, por natureza, imagem crítica, em perpétua formação, de-formação, sob o signo da ambiguidade que implica o trabalho crítico da memória no seu confronto com tudo que resta sob o indício de tudo que foi perdido. Sem ser impossível, a história é, *sine qua non*, anacrônica, interpenetração de temporalidades heterotópicas, memória sintomatológica. É só nas fulgurâncias do agora que podem ser contidas as múltiplas camadas do pretérito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*, Antonio Guerreiro (trad.). Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Em *Os Pensadores*, Abril Cultural, XLVIII, 1975, p. 35-62.

_____. Sobre o conceito de história. Em *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*, Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-234.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, Paulo Neves (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. *Diante da imagem*, Paulo Neves (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013a.

_____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história 3*. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral (trads.). Lisboa: KKYM+EAUM, 2013b.

_____. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c.

_____. Sentir o tempo e ver a história nas imagens. Entrevista para António Guerreiro. Em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historia-nas-imagens-332932>, 2014. Acesso: 02/06/2015.

_____. *Falenas. Ensaios sobre a aparição, 2*, João Francisco Figueira e Vitor Silva (orgs.), Antonio Preto et al. (trads.). Lisboa: KKYM, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*, Teresa Ottoni (trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

FOUCAULT, Michel. A linguagem do espaço. In *Ditos e escritos VII. Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*, Manoel Barros da Motta (org.), Vera Lucia Avellar Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 36-41.

_____. Outros espaços. In *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*, Manoel Barros da Motta (org.), Inês Autran Dourado Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 428-438.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Histórias de fantasmas para gente grande. *Topoi*, v. 15. n. 28, jan,-jul 2014, p. 347-353.

DUARTE, Miguel Mesquita. Resenha de *Devant le temp: Histoire de l'art et anacronisme des images*, Em https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_l_Art_et_Anachronisme_des_Images. 2000. Acesso: 11/06/2015.

FREUD, Sigmund. Más allá del principio del placer. Em *Obras Completas*, vol. I, Ramon Rey Ardid (trad.). Editorial Biblioteca Nueva Madrid, 1097-1126, 1968.

JOHNSON, Christopher D. About the *Mnemozine Atlas*. Em <http://warburg.library.cornell.edu/about/warburg-institute>. s/d. Acesso: 16-07-2015.

LACAN, Jacques *Seminário 20. Mais, ainda*, M. D. Magno (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

NASIO, J. D. *Cinco lições sobre as teorias de Jacques Lacan*, Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. Trabalho apresentado no I Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.