

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA - IFAC

MARCELA BOTELHO TAVARES

O(s) Tempo(s) da Imagem:

uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem

a partir da obra de Didi-Huberman

OURO PRETO

2012

MARCELA BOTELHO TAVARES

O(s) Tempo(s) da Imagem:

uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem

a partir da obra de Didi-Huberman

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Vieira da Silva

OURO PRETO

2012

T231t

Tavares, Marcela Botelho.

O(s) tempo(s) da imagem [manuscrito] : uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman / Marcela Botelho Tavares - 2012.

114f.: il.; color.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Vieira da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Departamento de filosofia. Programa de Pós-graduação em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Tempo (Filosofia) - Teses. 2. Imagem (Filosofia) - Teses. 3. Dialética - Teses. 4. Arte - Teses. 5. Crítica de arte - Teses. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 7.01:7.072.3

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

Tempo (Filosofia) - Teses. 2. Imagem (Filosofia) - Teses. 3. Dialética - Teses. 4. Arte - Teses. 5. Crítica de arte - Teses. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 7.01:7.072.3

AGRADECIMENTOS

A sensação de trabalho concluído não me engana fácil, pois sei que esse foi apenas o primeiro passo na direção de voos mais ousados.

É por isso que agradeço, primeiramente, àquele que me instigou, e instiga, a seguir por essa senda ainda pouco explorada e repleta de referências. Esse alguém, é o próprio Prof. Georges Didi-Huberman, autor que me cativou e que espero algum dia poder conhecer pessoalmente.

Em segundo lugar, agradeço, ao meu companheiro Alber Centurión por haver dormido e acordado todos esses dias ao meu lado e ser meu parceiro, também nômade, nesse constante devir inconstante.

Em seguida, tenho que agradecer imensamente minha avó Sylvia Tavares, por ser um exemplo de vitalidade, afinal, seus 96 anos de pura jovialidade não me deixam mentir. Meu amor e admiração são imensos.

Agradeço também aos meus pais, Flávio Tavares e Marcia Botelho, por terem me apoiado sempre e por haverem se esforçado ao máximo em garantir minha educação tanto intelectual, quanto como ser humano. E, agradeço, também, ao meu irmão Felipe por seu apoio e carinho.

À minha orientadora Prof.^a Cíntia Vieira, por se mostrar uma atenciosa interlocutora disposta a oferecer estímulos para trilhar novos caminhos e, principalmente, para inventar “novas modas”. Por haver me ouvido sempre com interesse e ânimo, por todos os “colinhos” e por nunca me deixar esquecer da alegria que é a Filosofia. Pela felicidade de ter tido uma filósofa-palhaça como orientadora e amiga.

Aos professores Romero Freitas e Vera Casa Nova por dedicarem um tempo precioso à leitura de minha dissertação e por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa.

Ao meu amigo, de sempre, Hugus Félix que segue sendo para mim um porto seguro, onde posso ancorar meu barco tanto na tempestade quanto na bonança. Tenho muito orgulho dessa nossa amizade que ultrapassa as fronteiras espaço-temporais, por ser spinozamente potente.

Ao amigo Prof. Hernan Ulm, por ser um interlocutor fantástico que sempre esteve disposto a trocas, por sua generosidade agradeço imensamente.

Agradeço também aos meus incríveis revisores Rafael Souza-Ribero e Luke McLeod-Roberts por terem realizado um trabalho fino e de extrema minúcia.

Aos amigos do Rio de Janeiro: Lucas Batista, Estela Rosa e Daniele Bordalo, por todo carinho, amizade e sorrisos que vocês me proporcionam.

Aos amigos de Ouro Preto: Ludmilla Rolim, Thiago Machado e Gustavo pelo encontro potente e produtivo que é nossa amizade.

A CAPES, por financiar meu projeto durante a elaboração da dissertação.

Agradeço a todos que direta, ou indiretamente, me ajudaram nesse processo, a vocês dedico o presente trabalho.

*Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento
existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que
segue soando por muito tempo. [N 1, 1]*

RESUMO

Este estudo apresenta um pensamento que considera as imagens produzidas no âmbito da arte, principalmente no contexto das artes visuais – pintura e escultura – a partir da compreensão do estatuto temporal que as constitui. Lemos em Walter Benjamin que “a imagem é um cristal de tempo, aonde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação”, tal afirmação está na base da teoria estética formulada pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman, sobre a qual nos debruçamos neste trabalho. O filósofo analisa as imagens artísticas – e a história que fazemos delas – a partir de um modelo temporal acronológico, não-sucessivo; uma temporalidade de “dupla-face”, anacrônica e “sintomática”. Tal temporalidade turbulenta origina *imagens dialéticas* – conceito formulado por Benjamin e atualizado por Didi-Huberman. As *imagens dialéticas* são as únicas “imagens autênticas”, que irrompem como redemoinhos no rio da história, fraturando o solo das doutrinas estéticas, e nos forçando a repensar o trabalho da História da Arte. Nestas imagens, passado e presente coexistem, o virtual e o atual se cristalizam em uma *imagem-cristal*, que devido a sua transparência permite ao visionário, ao vidente “ver o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão”, nas palavras de Gilles Deleuze. Veremos, pois, como estas imagens “sobrevivem”, de acordo com o conceito de *Nachleben* proposto por Aby Warburg, já que nunca morrem completamente e estão sempre ressurgindo, quando menos se espera. Tais sobrevivências se encarnam em “fórmulas primitivas”, as chamadas *Pathosformeln* de Warburg, fórmulas emotivas que ressurgem na arte e em nós mesmos. Na obras destes filósofos e historiadores da arte encontramos as bases de um pensamento que compreende as imagens artísticas a partir de sua natureza temporal, imagens que se desenvolvem e se estendem para além de sua própria visibilidade. No final da dissertação, apresentamos um apêndice, onde buscaremos encontrar evidências dessa teoria nas imagens do pintor brasileiro Di Cavalcanti, artista ainda pouco visitado pela filosofia, que realizou um trabalho de suma importância ao re-significar gestos da iconografia clássica (*Pathosformel*) e re-valorizar símbolos e imagens presentes na iconografia brasileira.

Palavras chave: Imagem, Tempo, Dialética, Sobrevivência, Arte.

ABSTRACT

This study presents a thought which considers the images produced in the field of art, principally in the context of visual arts - painting and sculpture – on the basis of an understanding of the temporal status that constitutes them. We read in Walter Benjamin, "the image is a time crystal, where the past meets the present in a lightning bolt to form a constellation", such an affirmation forms part of the basis of the aesthetic theory of the French philosopher Georges Didi-Huberman, which we endeavour in this work. The philosopher analyses artistic images – and the history that we read about them – using a no-chronological temporal model, a non-successive time; a "dual aspect" temporality, anachronistic and symptomatic. Such temporality, which is turbulent, gives rise to *dialectic images* – a concept formulated by Benjamin and brought up to date by Didi-Huberman. The *dialectic images* are the only "authentic images", they interrupt the stream of history like eddies in a river, breaking the soil of the aesthetic doctrines, and forcing us to rethink the task of the History of Art. In these images, past and present coexist, the virtual and the actual crystallize in a *crystal-image*, which as a result of its transparency, permits the visionary, the viewer, "to see the outpouring of time like an unfolding, like a scission," in the words of Gilles Deleuze. We come to see, then, that these images "survive", in accordance with the concept of *Nachleben* proposed by Aby Warburg, given that they never completely die and are always resurging, when we least expect it. Such survivals are incarnated in "primitive formulas", the so-called *Pathosformeln* of Warburg, emotive formulas that resurge in art and in ourselves. In the work of these philosophers and art historians, we find the bases of thought to understand these artistic images and from this temporal nature, images that develop and extend themselves beyond their own visibility. At the end of the dissertation, we present an appendix, where we try to find evidence of this theory in the images of the Brazilian painter Di Cavalcanti, an artist little studied by the realm of philosophy, that carried out a job of major importance in re-signifying gestures of classic iconography (*Pathosformel*) and giving new value to symbols and images present in Brazilian iconography.

Keywords: Image, Time, Dialectic, Survival, Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – *Samba*, 1925, Emiliano Di Cavalcanti (1897 - 1976). Óleo sobre tela; 177 x 154 cm; coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

FIGURA 2 – *Nascimento de Vênus* (detalhe), 1477-1478, Sandro Botticelli. Óleo sobre tela, 184,5 x 285,5 cm, Galeria Uffizi, Florença.

FIGURA 3 – *Samba* (detalhe da mulata)

FIGURA 4 – *Vênus com espelho* (c.1550), Vecellio Tiziano. Óleo sobre tela; 115x84cm, Galleria Franchetti Cad´Oro, Veneza.

FIGURA 5 – *Nascimento de Vênus*, 1940, Emiliano Di Cavalcanti. Óleo sobre tela, 54 x 63cm, acervo não identificado.

FIGURA 6 – *Nascimento de Vênus*, (detalhe da mulata à direita).

FIGURA 7 – *Vênus Anadiômena* (c.1520) Vecellio Tiziano. Óleo sobre tela; 76x57cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh.

FIGURA 8 – *Nu Deitado*, 1935, Emiliano Di Cavalcanti, Óleo sobre tela; 82 x 100 cm. Acervo da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

FIGURA 9 – *Paolina Borghese como Vênus Victrix*, 1804-08, Antonio Canova. Mármore branco; 160 x 192 cm. Galleria Borghese, Roma.

FIGURA 10 – *Carnaval*, 1972, Emiliano Di Cavalcanti. Óleo sobre tela; 97 x 147 cm. Acervo Banco Central

FIGURA 11 – *Mênade dançando*, (120-140 d.C). Mármore. Cópia romana de um relevo grego executado em Atenas no final do séc.V a.C. e atribuído tradicionalmente a Calímaco. Coleção Real, Museo del Prado, Madrid.

FIGURA 12 – Mural no *foyer* do Teatro João Caetano (Detalhe), 1931, Emiliano Di Cavalcanti. Óleo sobre parede. 4,5 x 5,5m. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro.

FIGURA 13 – Mural (detalhe da baiana à direita)

FIGURA 14 – *Nascimento de São João Batista*, (detalhe), 1486-90, Domenico Ghirlandaio. Afresco. Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florença.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO 1: A <i>IMAGEM DIALÉTICA</i> E A(S) <i>DIALÉTICA(S)</i> DA <i>IMAGEM</i> | 19 |
| 1.1 <i>A Imagem dialética</i> de Walter Benjamin | 21 |
| 1.2 Didi-Huberman leitor de Benjamin | 28 |
| 1.3 O conceito de <i>Nachleben</i> de Warburg | 41 |
| CAPÍTULO 2: O(S) TEMPO(S) DA <i>IMAGEM</i> E A <i>IMAGEM-CRISTAL</i> | 52 |
| 2.1 Os tempos da imagem | 55 |
| 2.2 A cristalização do tempo: <i>A imagem-cristal</i> | 62 |
| 2.3 As <i>Pathosformeln</i> | 72 |
| APÊNDICE: <i>O DI DO DIDI</i> – O TEMPO DAS IMAGENS DE DI CAVALCANTI | 83 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 102 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 107 |

INTRODUÇÃO

*"E Deus criou o homem à sua imagem;
à imagem de Deus ele o criou"*
(Gênese 1, 27).

O presente texto poderá ser localizado no que, contemporaneamente, se denomina Filosofia da Imagem¹, que seria, nestes termos, o ramo da Filosofia cujo objeto de estudo privilegiado é a imagem. No entanto, o estudo das imagens permeia os mais diversos campos da Filosofia, concerne tanto aos estudos da Ontologia, como aos da Estética e, também, diz respeito a questões da Teoria do Conhecimento, e mais recentemente é objeto, também, da Filosofia Política. O conceito de imagem é de tal forma complexo e amplo que está presente em diversas problemáticas pertinentes a essas diversas áreas. Percorrendo rapidamente a história da Filosofia, encontramos em Platão um dos primeiros questionamentos sobre o estatuto da imagem. Em seus textos a imagem é entendida como aparência (em grego *'eikon'*) e ocupa um lugar central na discussão sobre como nos relacionamos com o mundo visível. Para ele, as imagens faziam parte do mundo sensível e não podiam dizer a verdade sobre as coisas, porque a verdade pertencia ao mundo das ideias, por isso era necessário diferenciar a aparência (imagem) da essência (verdade).

No entanto, a problemática da imagem não é apenas um dos temas das primeiras discussões filosóficas. Podemos mesmo dizer que ela está presente na própria formação da civilização ocidental, que através do cristianismo proclamou ser o próprio homem a primeira imagem criada. Tal ideia, presente no livro do Gênesis, esteve no epicentro das querelas entre iconoclastas e iconófilos, e foi contraposta à ideia defendida em um dos dez mandamentos, presente no texto do Êxodos: “Não farás imagem esculpida [em hebraico *péshel*, referindo-se a ídolos], nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra”. Essas diversas querelas estremeceram, durante alguns séculos, a vida da população cristã medieval (quando, por exemplo, ocorreu a destruição, em 726, do Cristo de Chalke, imagem protetora de Constantinopla localizada

¹ Vejam-se em especial os trabalhos de: Jean-Clet Martin, W. J Mitchell, Marie-José Mondzain, Kevin Robins, Régis Debray e Georges Didi-Huberman.

na parte superior da Porta de Bronze do palácio imperial), causando destruições de imagens e mortes, e também abalaram o mundo da intelectualidade clerical da época, resultando na produção de diversos textos, alguns exaltando e outros tantos execrando a produção de imagens (como por exemplo, a Carta do Papa São Gregório Magno² escrita em 600, de cunho iconofílico).³

A partir desse contexto, as questões e problemas enrolados no conceito de imagem, do nosso ponto de vista, dizem respeito à Filosofia como um todo e não apenas aos estudos da Estética e da Filosofia da Arte. Para um filósofo como Henri Bergson, por exemplo, o conceito de imagem é o que o permite pensar as relações entre a matéria e a memória, sendo tanto nossa mente como o mundo constituídos por imagens. No entanto, elas não são nem o que os idealistas chamam uma “representação”, nem o que os realistas chamam de uma “coisa”⁴. Para ele, o mundo material é constituído inteiramente de imagens, pois, em suas palavras, a matéria é “o conjunto de imagens e de percepções da matéria, essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, o meu corpo.”⁵ Em outras palavras, toda realidade visível é composta de imagens, assim como cada um de nós é também uma imagem, entre outras tantas. Portanto, pensar as imagens é pensar a realidade.

No entanto, se para Bergson a “imagem”, em *Matéria e Memória*, diz respeito à esfera ontológica como tal, para Walter Benjamin, e seu leitor assíduo Didi-Hubermann, a imagem é uma forma específica de se pensar o tempo *histórico-social*. Partiremos dessa concepção histórico-social para pensar algumas imagens específicas, dentre as múltiplas imagens existentes. Tais imagens nos interessam em particular por seu poder singular de nos afetar; são as imagens que denominamos imagens plásticas ou imagens artísticas.⁶

² “Aquilo que a escrita fornece às pessoas que leem, a pintura fornece aos analfabetos (*idiotis*) que a contemplam, pois esses ignorantes podem ver aquilo que eles devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não conhecem as letras, portanto elas ocupam o papel da leitura, sobretudo para os pagãos.” SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Epistolae. Epistola ad Serenus*. (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130). *Apud.*: MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

³ Tal querela é analisada profundamente no livro de Alain Besançon, *A Imagem Proibida – Uma História Intelectual da Iconoclastia*, ao qual faremos sempre referência.

⁴ BERGSON, **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 1-2.

⁵ *Ibid*, p.17

⁶ Por “imagem artística” entendemos todo objeto visual constituído com o intuito de provocar um efeito estético. Há de se ter em vista que a partir de agora, todas as vezes em que nos referirmos ao conceito de

Estas são produzidas dentro do âmbito da Arte, tratando-se, em nosso caso, especificamente daquelas produzidas no contexto das artes plásticas – pintura e escultura –, já que estas imagens são, por sua natureza, distintas das do teatro e do cinema, embora, como veremos, em alguns aspectos apresentem certas semelhanças. Por isso, também podemos dizer que nosso trabalho situa-se dentro do âmbito da Filosofia da Arte, não por se tratar de um estudo das imagens em geral, mas por se tratar do estudo dessas imagens específicas, dessas imagens artísticas.

Nossa pergunta inicial é, pois, o que caracteriza uma imagem dentro do âmbito das artes plásticas? Para responder tal questão não devemos tratar uma imagem como mera aparência, pois seria simplificar demasiadamente a questão, já que nesses termos estaremos subjugando-a à coisa representada e reduzindo-a a sua visibilidade, ou seja, pensando em termos de “representação”. Por outro lado, se tratamos a imagem como uma realidade autônoma, estaremos ignorando sua relação com quem a olha, concebendo-a assim como uma “coisa”. Entretanto, ao compreender uma imagem como sendo algo mais que aquilo que ela mostra, algo que extrapola qualquer conteúdo visível, notaremos que a imagem é, principalmente, aquilo que os sujeitos veem ao estabelecerem relações com ela e que, ao mesmo tempo, é capaz de “perturbar e fazer recomeçar o pensamento em todos os planos.”

⁷ Veremos que as imagens artísticas se estendem para além de sua visibilidade, pois inquietam nossa visão, violentando-nos e fazendo-nos, assim, sentir e pensar.

Esses objetos que nos fazem ver, pensar, e muitas vezes crer e obedecer, como analisa atualmente a filósofa francesa Marie-José Mondzain, são regidos por algo de invisível. Poderá parecer um tanto paradoxal o fato de que um objeto visual tenha como fundamento algo não-visual, no entanto estamos diante de uma primeira dialética que constitui as imagens, a dialética visível/invisível. É o movimento de uma realidade ainda invisível que se manifesta nas imagens plásticas, é a ideia da “presença de uma ausência” o que funda a produção imagética do Ocidente e que constitui a base de uma outra relação com a visibilidade. Nas palavras de Mondzain, “na qualidade de imagem, ela não mostra

imagem estaremos tratando destas imagens específicas e não de outros tipos de imagens, como as imagens mentais, por exemplo.

⁷ DIDI-HUBERMAN, em reportagem publicada no jornal *Liberación* em 23/11/2000. *Apud*: OVIDEO, Antonio. Nota Preliminar. In.: DIDI-HUBERMAN, **Ante el tiempo**. Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p.12. [tradução nossa]

nada. Se ela mostra deliberadamente algo, ela se comunica e não manifesta mais sua natureza de imagem, ou seja, sua espera do olhar.”⁸

A imagem, então, espera pacientemente nosso olhar, entretanto nunca é ofertada apenas ao nosso olhar, pois também se dirige ao nosso conhecimento. Para Pierre Francastel além de possuir sua lógica própria, o mundo visual ainda funda um modelo particular de atividade produtiva, em suas palavras, existe um “pensamento plástico – ou figurativo – como existe um pensamento verbal ou um pensamento matemático”⁹. Ao ver uma imagem o sujeito se inquieta, se transforma e é forçado a pensar. O poder de nos afetar é a principal razão que permite tratar as imagens como objetos complexos que nunca se comportam de forma passiva diante de quem as olha. No entanto, não podemos trabalhar com as imagens cientificamente, dentro do domínio das certezas dedutíveis, pois cada imagem nos obriga a sempre construir novas interpretações à medida em que nos afeta.

Georges Didi-Huberman, assim como Mondzain, é um filósofo contemporâneo – nossa principal referência neste estudo –, que atualmente se dedica a pensar sobre o estatuto das imagens artísticas. Em seu livro *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, o filósofo se pergunta o que é isto: ver uma imagem.? Para ele:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.¹⁰

Nem a imagem, nem o sujeito, nem tampouco o ato de ver se contentam com o que é visível, ao contrário, “entrar na experiência visual é arriscar-se a não ver mais.”¹¹ Isto porque, as imagens artísticas possuem o “poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza

⁸ MONDZAIN, L’*image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002. p.37. [tradução nossa]

⁹ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973. p. 69.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.77.

¹¹ *Ibid*, p. 230.

visível a seu respeito.”¹² Ver uma imagem é saber que estamos diante de algo que extrapola o visível, ou o legível, algo que nos exige um esforço, que nos violenta, e por isso Didi-Huberman afirma que as imagens são capazes de nos olhar. As imagens pictóricas “levantam seus olhos”, pois possuem um poder que as torna originais, “autênticas”; neste sentido, elas possuem uma aura. É assim que se expressa Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.”¹³

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin define aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”¹⁴. A aura se configura, neste sentido, a partir de uma questão de distância, e para seu leitor Didi-Huberman é exatamente essa relação entre distâncias o que devemos chamar de aura. É, pois, a relação entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha o que constitui a essência da aura. Em suas palavras, “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado.”¹⁵ De acordo com ambos os filósofos, tais distâncias se experimentam dialeticamente, através da dialética da proximidade e da distância, proximidades sensoriais e distâncias significantes, portanto, a aura é uma instância intrinsecamente dialética.¹⁶

Essas “imagens autênticas”, essas “imagens auráticas” são o que Benjamin denominou de *imagem dialética* (*dialektisches Bild*), conceito que procuramos explorar no primeiro capítulo deste estudo. Tal conceito foi fundamental para o filósofo pensar não

¹² *Ibid*, p. 105.

¹³ BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas Vol.III**. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 140.

¹⁴ *Id.* **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.170.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.147.

¹⁶ Por ser a questão da aura, em Benjamin, problemática e ambígua, trabalharemos com cuidado, na segunda parte do primeiro capítulo, a leitura de Didi-Huberman, que escapa de uma leitura mais ortodoxa e marxista, porque não isola o texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, onde Benjamin parece de início ir contra a noção de aura, pois esta seria uma noção burguesa e que, enquanto tal, deve ser combatida. Didi-Huberman apoia sua interpretação em outros textos, como por exemplo *A Pequena História da Fotografia* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, onde essa posição não é tão clara, pensando, pois, na obra benjaminiana como um todo, o que o levará, quase que inesperadamente, a fazer uma leitura heterodoxa de Benjamin, secularizando a noção de aura a fim de compreender “algo da eficácia ‘estranha’ (*sonderbar*) e ‘única’ (*einmalig*) de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de ‘desconstituir’ ou ‘desconstruir’ as crenças.” (*Cf. O que vemos o que nos olha*, p. 156)

apenas a Arte, mas também a História, pois “a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo.”¹⁷ Sendo a imagem dialética uma imagem crítica, “pois se constitui como a interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente,”¹⁸ ela é também uma “imagem do despertar”, que está entre o sonho e a vigília, ou seja, ela é “síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta”¹⁹, de acordo com Benjamin.

As imagens se convertem, portanto, em objeto ideal para se pensar a história, para lançar um novo olhar crítico sobre ela, já que dessa concepção surgem novos cânones para o historiador. Tal concepção vai ao encontro de uma forte tradição de pensamento, que nega às formas artísticas sua participação na história e que concebe as imagens como pontos sobre uma linha temporal. Mas, como veremos, as imagens artísticas possuem um estatuto temporal próprio, contrário à noção de tempo linear, cronológico, e, por isso, servem de modelo para um novo tipo de fazer histórico.

Diante de uma imagem, passado, presente e futuro estão sempre a se reconfigurar; tal como no processo de montagem operado pelo cinema, os tempos heterogêneos se conjugam na imagem. Ver uma imagem é deparar-se com um tempo complexo, dinâmico, constantemente reconfigurado pelo movimento dos vários tempos que se encontram. Lemos em Benjamin que “a imagem é um cristal de tempo, onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação”²⁰. No entanto, a imagem em si não é o tempo, mas ela “abre o tempo”, nos dá a ver o tempo, “na imagem chocam e se esparramam todos os tempos”²¹. É neste sentido que afirmamos que as imagens possuem uma temporalidade própria que põe em causa o modelo de temporalidade cronológica – e a concepção de transmissão e imitação que ele implica – que foi aplicado às imagens

¹⁷ *Ibid.*, 105.

¹⁸ CANTINHO, Maria João. **O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin**. p.3.

¹⁹ BENJAMIN, W, **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 505

²⁰ *Ibid.*, p. 409.

²¹ OVIDEO, Antonio. “Nota Preliminar”. *In.*: DIDI-HUBERMAN, **Ante el tiempo**. Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p.21. [tradução nossa]

plásticas a partir do século XVIII pelo fundador moderno da disciplina de história da arte, Winckelmann, e nunca completamente criticado até os dias de hoje.

Somos levados a nos perguntar, então: que alternativas temos a esta temporalidade cronológica, sucessiva aplicada às imagens? Em Walter Benjamin, por exemplo, as imagens (assim como a história que fazemos delas) foram pensadas a partir de um modelo temporal acronológico, não-sucessivo, uma temporalidade de dupla-face, anacrônica, “sintomática”. Para ele, nas imagens, passado e presente se encontram, um passado latente que dura, que “sobrevive”, como no conceito de *Nachleben*²² de Aby Warburg. Uma imagem surge, portanto, de uma dialética, um “intervalo feito visível”, é presença e ausência, é o “devenir que muda e a estase plena do que permanece”, o encontro de vários tempos complexos, é sonho e despertar, é uma *Imagem dialética*.

Quando pensamos a temporalidade de uma imagem a partir deste anacronismo, desta montagem de tempos heterogêneos, somos imediatamente levados a pensar nas grandes teses de Bergson sobre o tempo. Para ele, o tempo em seu estado puro, o tempo como duração, é exatamente este tempo onde “o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva”,²³ nas palavras de seu leitor Gilles Deleuze. No entanto, sabemos que Bergson pensa a imagem em termos de movimento, para ele, toda imagem é imagem-movimento e esse movimento da imagem é o movimento próprio e fundamental da matéria. Para Bergson, a imagem-movimento é uma modulação: “a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não para de reconstituir a identidade da imagem e do objeto.”²⁴ E a modulação é um processo de virtualização e de atualização, onde passado e presente se encontram, é o processo do tempo puro, do tempo como duração. Neste sentido, é o tempo que realiza o movimento no olhar.

²² Embora não haja um consenso entre os tradutores, já que alguns traduzem *Nachleben* como “renascimento”, ou “sobrevivência”, ou mesmo “vida póstuma”, optaremos por utilizar a tradução de Georges Didi-Huberman, que coloca a *Nachleben* no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por “sobrevivência”.

²³ DELEUZE, G. **Cinema 2 – A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense 2005, p.103.

²⁴ *Ibid.*, p.42.

As imagens nas obras de arte nos revelam esse tempo em estado mais puro, já que diante das imagens estamos diante do tempo, pois elas nos abrem o tempo. Nestas imagens, passado e presente coexistem, a origem e a novidade se combinam, é como se o virtual e o atual se cristalizassem na imagem. Essa característica cristalina da imagem resulta no que podemos denominar de uma *imagem-cristal*. A *imagem-cristal* é o conceito que será discutido no segundo capítulo, e que nos permitirá estabelecer um diálogo entre as teorias de Deleuze e Didi-Huberman. Tais reflexões sobre o conceito de *imagem-cristal* nos fornecem ainda mais ferramentas para compreender o estatuto temporal das imagens artísticas, já que tal conceito permite ao visionário, ao vidente, “ver o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão”²⁵.

Ver uma imagem é, portanto, muito mais que uma experiência visual. Trata-se de uma relação complexa entre aquele que olha e aquilo que é olhado, não necessitamos escolher entre o que vemos e o que nos olha, há apenas que se inquietar com o ENTRE, pois ser *imagem dialética*, ou ser *imagem-cristal*, é ser um ponto central, ponto de inquietude, entremeio, lugar de encontro das oposições e das tensões, lugar de encontro dos tempos. Tais imagens “sobrevivem”, já que nunca morrem completamente e estão sempre ressurgindo quando menos se espera. Tais sobrevivências se encarnam em “fórmulas primitivas”, as chamadas *Pathosformeln* de Warburg, fórmulas emotivas que ressurgem na arte e em nós mesmos. Ao analisarmos o conceito de “fórmulas de pathos”, ou “fórmulas patéticas”, poderemos, finalmente, compreender como o tempo se cristaliza nas imagens, já que as *pathosformeln* “estão feitas de tempo, são cristais de memória histórica”²⁶, nas palavras de Giorgio Agamben. Veremos como estas fórmulas são de uma dupla dimensão, a originalidade e a repetição, ou seja, como as imagens-dialéticas são também recebidas em um estado de “ambivalência latente não polarizada (*unpolarisierte latente Ambivalenz*).”²⁷

Se nem todas as imagens da pintura participam de igual modo nos conceitos trabalhados, optamos por analisar, na última parte deste trabalho, algumas imagens específicas visando a compreender o modo como operam os conceitos estudados. A imagem pictórica é,

²⁵ *Ibid.*, p.102.

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p.36.

pois, um objeto complexo que deve ser analisado em sua singularidade, no sentido de compreender sua “força mágica e viva”. Nas palavras de Carl Einstein, seu ritmo próprio:

[A imagem] não é nem um objeto que existe fora de nós ou longe do mundo, nem um estado mais ou menos transitório da nossa subjetividade. Ela não pode existir sem nós e é por ela que um mundo advém. Ela é a manifestação, face a nós, do livre jogo das desapareições recíprocas entre o mundo e nós. A anulação do sujeito e do objeto não faz com que a imagem caia no não-ser, mas instaura a temporalidade própria à relação de imagem. A imagem não está no espaço, ela tem que ver com o tempo. Diástole e sístole do presente e da ausência. A imagem constitui-se na pulsação do real que nos captura e da vida que nos liberta. A imagem é aparição do ritmo.²⁸

Ritmo²⁹ e força. As imagens dançam diante de nossos olhos e nos fazem dançar com elas. No caso das imagens de um pintor como Di Cavalcanti, é o samba que movimenta os corpos das mulatas, essas “ninfas brasileiras” que o pintor nos apresenta. Nas imagens de Di Cavalcanti identificamos claramente a tensão entre as polaridades (Dionísio/Apolo, lembrança/esquecimento, sobrevivência/novidade), encontramos “fórmulas páticas” (*Pathosformeln*) também encontradas nas obras da Renascença: as *Ninfas*, que em Di Cavalcanti são reatualizadas em um novo contexto. Em sua obra encontramos a sobrevivência, *Nachleben*, de gestos cunhados na Antiguidade Clássica. A noção de *Pathosformel* permite compreender a intensidade coreográfica que atravessa toda a obra de Di Cavalcanti, que buscou apresentar toda a graça feminina – toda a “venusidade” – das mulheres brasileiras:

Dorival Gomes Machado diz que a pintura de Di Cavalcanti é uma expressão que apanhou, em sua tessitura vital, a realidade brasileira. E com tal identidade e essência, que faz lembrar a milagrosa correspondência entre o barroco seco de Minas Gerais e a feição desta província misteriosa. Talvez, se pudesse ir mais longe, há algo de semelhante entre a mulatização de Nossa Senhora nos céus da capela

²⁸ MONDZAIN. *L'image naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995, p.15. [tradução nossa]

²⁹ Esta assimilação entre imagem e ritmo também está presente nas análises de Merleau-Ponty em torno de Cézanne e nas de Deleuze a respeito de Cézanne e Francis Bacon.

franciscana de Ouro Preto, levada a cabo por Ataíde, e a madonização da mulata na pintura de Di Cavalcanti.³⁰

Este trabalho se conclui, portanto, quando aplicarmos as teorias estudadas a uma produção específica, à imagens específicas. Por se tratar de uma produção brasileira, poderemos averiguar de que forma as imagens desse artista nos abrem ao tempo próprio de um povo e como elas sobrevivem em uma cultura rica e diversa como a nossa.

³⁰ AUTOR não-identificado. *In.*: ROCHA, Glauber. **Di Cavalcanti Di Glauber: Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável.** [Filme-vídeo]. Produção de Ricardo Moreira, direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1979. Curta-metragem, 18min. color. son

CAPÍTULO 1: A *Imagem dialética* e a(s) dialética(s) da imagem

“Na imagem dialética o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”.

Livro das Passagens [N4,1]

Embora não possamos afirmar a existência de um pensamento sistemático sobre a imagem na obra de Walter Benjamin, encontramos em seus escritos diversas reflexões luminosas em torno das infinitas relações entre imagem e pensamento. Suas ideias influenciaram as mais variadas áreas, desde a filosofia até a crítica literária, passando pela história do desenvolvimento de técnicas artísticas até a fotografia, incluindo a pintura e também o cinema. No entanto, a força de algumas de suas ideias compromete a história, bem como a história da arte, em seu próprio método. Por esta razão, o impacto desses conceitos não foi incorporado nessas áreas na proporção almejada por Benjamin. Seu interesse pelas imagens resulta do fato de que estas possuem um “poder interpretativo” porque não são subjetivas, mas, ao contrário, porque são “expressões objetivas.”¹

Para Benjamin a compreensão dialética e crítica das questões (constelações) histórico-filosóficas deve ser realizada a partir de uma imagem dialética, em lugar de uma argumentação dialética, no sentido defendido por Theodor Adorno. O conceito de imagem dialética é, como veremos, central no pensamento de Benjamin, já que lhe permite pensar tanto a história como o próprio tempo, possuindo uma lógica “tão rica em implicações filosóficas quanto a dialética hegeliana.”² O conceito de imagem dialética é apresentado na obra monumental do *Livro das Passagens* e também aparece em seus últimos escritos, de 1940, principalmente em *Sobre o Conceito de História*, entretanto não encontraremos uma formulação fechada ou totalmente precisa em nenhum de seus textos.

¹ BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Ed. Universitária/ UFMG. Argos, Chapecó/ SC. 2002. p. 53.

² *Ibid.*, p. 97.

Atualmente, Georges Didi-Huberman, ao revisitar a obra benjaminiana, desenvolve uma interpretação inovadora tanto do conceito de imagem dialética quanto do conceito de aura benjaminianos, disponibilizando ferramentas que permitem pensar criticamente a prática da história da arte, assim como reconhecer a importância do papel da filosofia da arte na formulação de conceitos que nos orientam em nossa relação com as imagens.

Desse modo, apresentaremos neste capítulo a origem do conceito de *imagem dialética* formulado por Walter Benjamin, bem como a importância de tal conceito em seus estudos sobre a arte e sobre a história. Em seguida, nos propomos a apresentar a leitura e apropriação deste conceito feitas por Didi-Huberman, já que consideramos tal leitura fundamental para compreendermos o estatuto da imagem dentro da Filosofia da Arte desenvolvida por este pensador francês. Para tanto, nos apoiamos na leitura de seu livro *O que vemos o que nos Olha*, onde ele também reinterpreta o conceito de *aura* benjaminiano, que se apresenta como conceito fundamental na discussão sobre como nos relacionamos com as imagens, o que o torna, portanto, peça-chave na compreensão dos rumos da arte contemporânea.

Quando tratamos das tensões dialéticas contidas na imagem (passado/presente, perto/distante, ausência/presença, mobilidade/imobilidade, sobrevivência/novidade), pretendemos demonstrar como as imagens apresentam uma tensão própria, uma polaridade, sem que isso resulte, no entanto, em qualquer síntese conciliadora, tratando-se, ao contrário, de uma “dialética em suspensão”, aberta, e, portanto, não-hegeliana. Trabalhando dentro do contexto da dialética temporal das imagens, seremos levados a comentar, ao final do capítulo, o conceito de *Nachleben* (sobrevivência) de Aby Warburg, usando como referência os livros de Didi-Huberman *Devant le temps* e *L’image survivante*, sendo este último um estudo volumoso totalmente consagrado ao trabalho de Warburg.

1.1 A Imagem dialética de Walter Benjamin

No monumental *Livro das Passagens*, especificamente no *Konvolut N*, encontramos as principais reflexões benjaminianas sobre o conceito de imagem dialética. Buscaremos seguir suas “passagens” com o objetivo de delinear tal conceito. Começamos, pois, a acompanhar esse percurso, partindo da passagem [N 2a, 3], onde lemos:

Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. (*sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.*). Em outras palavras: a Imagem é dialética em suspensão. (*Bild ist die Dialectik im Stillstand*).³

Nesta primeira passagem, Benjamin nos chama atenção para algumas características da imagem. Primeiramente, ele afirma que, na imagem, dois tempos se encontram. No entanto, esses tempos não pertencem à noção comum de tempo cronológico, sucessivo, onde presente e passado mantêm relações de continuidade e causalidade entre si – passado que esclarece o presente, ou presente que esclarece o passado –, mas, ao contrário, o que vemos nas imagens é o encontro de tempos que pertencem a outra concreção temporal, a outra concepção do tempo. Já que não se trata mais de pensar em termos de passado e presente, no sentido mais usual, Benjamin prefere utilizar os termos Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*) para facilitar ao leitor a compreensão desse encontro de tempos heterogêneos. Tal encontro se dá a partir de um choque, um lampejo, um relâmpago, formando algo mais complexo, como uma constelação. O que surge é algo luminoso, uma imagem que nos permite ver por um lado a destruição do fio da continuidade, o fim das ideias de sucessão, progresso, evolução, e, por outro, a aparição de um tempo por vir, a possibilidade mesma da novidade.

No segundo momento da passagem, ele afirma que a imagem é “dialética em suspensão”, ou seja, que essa dialética temporal não resulta em uma síntese conciliadora,

³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 504.

no sentido hegeliano, mas, ao contrário, a imagem é dialética em suspensão, pois nela os tempos heterogêneos se chocam uma e outra vez, infinitamente, formando sempre novas constelações. Nessa nova dialética as diferenças se conciliam e a tensão entre elas é mantida, conduzindo “à pluralidade e não à síntese.”⁴ A dialética, então, se paralisa, se suspende, é interrompida, e é, por isso, *dialética em suspensão*. Didi-Huberman nos ajuda a compreender melhor o conceito de dialética em suspensão quando o define nos seguintes termos:

[A dialética em suspensão] em seu movimento mesmo – seu ciclo, sua vibração – supõe a coexistência dinâmica, não resolvida, dos polos contrários. Sendo assim, não são jamais eliminadas por um ou por outro ou por uma terceira entidade superior que as ‘harmonizariam’, as subsumiriam e apaziguariam toda tensão: eles persistem nas suas contradições colocadas em movimento, ou melhor, em batimento.⁵

A imagem, então, é constituída a partir de um movimento dialético, não no sentido hegeliano, mas de uma dialética que não acaba, não resolve, não dissolve a tensão dos elementos, mas, pelo contrário, potencializa tais relações contraditórias. Esse encontro dialético dos tempos, é, ainda, descrito por Benjamin no terceiro momento da mesma passagem [N 2a, 3], quando acentua tal caráter dialético da imagem:

Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.⁶

Vemos, neste trecho, como o filósofo alemão estabelece uma relação indissociável entre a *imagem dialética*, a história – e a possibilidade mesma do seu conhecimento – e a linguagem, pois, a partir desse encontro dialético de tempos, a imagem é capaz de tornar visível ou legível o conteúdo histórico das coisas. As imagens dialéticas são autênticas,

⁴ MISSAC, Pierre. **Passagens de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 138.

⁵ DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 185. [tradução nossa]

⁶ BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 504.

pois não são apenas vestígios do passado, peças empoeiradas de museus. Elas não são arcaicas, pois ser arcaico é “assumir uma ‘função claramente regressiva’, é buscar ‘uma pátria’ no tempo passado.”⁷ As imagens são “autenticamente históricas”,⁸ porque nos abrem ao passado da memória e ao presente da novidade, elas nos mostram o tempo.

De acordo com Willi Bolle, o conceito de imagem é central na filosofia de Benjamin, e talvez o estatuto da imagem seja mesmo sua única e mais fundamental preocupação. Embora a grande maioria dos comentadores entenda o conceito de imagem benjaminiano referindo-se somente às imagens da literatura, já que, como Benjamin afirma nessa passagem, as imagens dialéticas têm seu lugar na linguagem; nós, juntamente com Didi-Huberman e outros, procuramos pensar tal conceito de forma mais ampla, entendendo que a língua é o lugar onde aproximamos as imagens dialéticas e que, por isso, devemos “escrever o olhar para constituí-lo”, buscando pensar e trabalhar, pois, com as diversas imagens produzidas pelo homem ao longo de sua história. Nas palavras de Bolle:

... a fisionomia benjaminiana é uma espécie de especulação de imagens (...) seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” (...) A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época.⁹

Para Benjamin, as imagens nos permitem ler a história, sejam essas imagens da literatura ou imagens pictóricas, como podemos ler mais adiante na passagem [N 9a, 4], onde ele conclui que “a imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz às

⁷ DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 192

⁸ *Ibid.*, p. 505.

⁹ BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 43.

exigências de Goethe para o objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenômeno originário da história.”¹⁰

A imagem dialética é, pois, o “fenômeno originário da história”¹¹ (*das Urphänomen der Geschichte*), e é, justamente, papel do historiador interpretar as imagens e não os acontecimentos, tal como tradicionalmente se tem feito. Interpretar ou ler uma imagem dialética é dar-se conta de que se trata de uma *imagem crítica*, – “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade carrega no mais alto grau a marca do momento crítico”¹² –, pois ela se constitui a partir da “interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente”, como um “sintoma da memória coletiva e inconsciente”, a imagem dialética é uma imagem crítica, pois é uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem. A partir de um trabalho crítico da memória, a imagem torna-se “instrumento de cognoscibilidade”, sendo ao mesmo tempo “condição e fruto da legibilidade da história.”¹³ A imagem dialética apresenta, portanto, a história no seu clímax, rompe e desmonta a “falsa historicidade” e permite o surgimento, como um relâmpago, do autêntico fenômeno originário da história, por isso Benjamin afirma que a natureza da imagem dialética é fulgurante, como podemos ler na passagem [N 9, 7]:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o outrora. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que está irremediavelmente perdido no instante seguinte.¹⁴

Essas imagens são os verdadeiros objetos da história, não porque elas pertencem a uma época determinada, como que fixadas em uma linha do tempo, mas porque elas se tornam legíveis em um determinado momento da história, em um movimento onde elas se

¹⁰ BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 516.

¹¹ *Ibid.*, p. 515.

¹² *Ibid.*, p. 505.

¹³ CANTINHO, Maria João. **O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin**. p. 1.

¹⁴ BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006, p. 515.

desapegam, saltam, libertam-se do *continuum* da história para determinar o presente, fazendo “explodir” o tempo. Nas imagens encontramos o que está “irremediavelmente perdido”, na imagem encontramos sobrevivências, elas são verdadeiros “fósseis antediluvianos”¹⁵, nas palavras de Benjamin.

Podemos ler na passagem [N 3,1], como o filósofo insiste no caráter histórico das imagens:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.¹⁶

As imagens entram em sincronia com um presente determinado, são essas mesmas imagens que nos permitem compreender o presente, por isso Benjamin afirma que cada agora é o agora de uma certa cognoscibilidade, é através das imagens dialéticas que podemos compreender determinada época, pois nelas “o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”, como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada.”¹⁷ Para o filósofo, essa época determinada, quando as imagens tornam-se “legíveis”, é o momento do despertar, quando a “humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica”, neste momento o historiador deve assumir seu papel: a tarefa de interpretar tais imagens, a “tarefa de interpretação dos sonhos.”

Através das imagens podemos compreender tanto o presente quanto o passado, no entanto, em relação a algumas das imagens do passado é preciso um tempo para que elas se tornem legíveis, já que não podemos mais pensar o passado como um ponto fixo, imóvel, do qual podemos facilmente nos aproximar. Ao contrário, o passado se apresenta como

¹⁵ *Ibid.*, p. 503.

¹⁶ *Ibid.*, p. 504.

¹⁷ *Ibid.*, p. 506.

uma imagem que relampeja e que desapareceria se não a despertássemos através da lembrança. É por isso que Benjamin nos chama atenção para a natureza das imagens do passado nas Teses 5 e 6 do conjunto de suas *Teses sobre o Conceito de História*, de 1940. Na Tese 5 lemos:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.¹⁸

E a Tese 6 complementa a anterior:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.”¹⁹

A imagem é, pois, o encontro dialético entre esse Outrora que sobrevive, que se acumula, que convoca nossa memória, e esse Agora, que irrompe a cada momento com sua novidade, com as suas descobertas, invocando mudanças. Então, compreendemos que a imagem dialética – “como concreção nova, interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história.”²⁰ Cabe, portanto, ao historiador, mas também ao filósofo das imagens, interpretar as imagens que se equilibram na polaridade entre passado/presente, ou melhor, Outrora/Agora, sobrevivência/novidade. Tal equilíbrio da imagem, objeto e fonte do conhecimento histórico, é descrito por Benjamin, na passagem [N 6, 5], através da metáfora – método imagético e dialético, por excelência – de uma balança em equilíbrio, onde um dos pratos suspende o Outrora, repleto de imagens do passado que insistem em reaparecer; e no outro, todo o conhecimento do presente:

Todo conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o Outrora e sobre

¹⁸ *Id.*, **Obras Escolhidas Vol.I**: São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 224.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 177.

o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços.”²¹

A imagem é, pois, a dialética em suspensão, imobilizada, pois sem síntese já que as tensões se equilibram entre o passado e o presente. E é a partir do presente que podemos compreender o outrora, já que as imagens nos permitem “telescopar” o passado, através do trabalho sobre elas que libera as forças enormes que são prisioneiras do “era uma vez” da historiografia clássica. Esse trabalho desencadeia um turbilhão que modifica nossa própria origem e nosso futuro.

²¹ BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas Vol.I**: São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 510.

1.2 Didi-Huberman leitor de Benjamin

Segundo Georges Didi-Huberman, a imagem que se constitui de uma dialética temporal é “imagem dialética do tempo”. Sua temporalidade é de dupla face e o encontro dos tempos na imagem imobiliza momentaneamente o tempo (dialética em suspensão), sacudindo o ritmo da história, traçando uma cesura na sua suposta continuidade. Nessa fratura que se abre, alguma coisa se torna visível. Um fóssil emerge e faz explodir as modalidades ontológicas contraditórias. De acordo com ele:

A imagem – a imagem dialética – constitui, para ele [Benjamin], “o fenômeno originário” da história (das *Urphänomen der Geschichte*). Sua aparição no presente mostra a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Tempo Passado (latência, fóssil), relação cujas marcas o Futuro (tensão, desejo) guardará. É neste sentido que Benjamin define a imagem como “dialética em suspensão”.²²

De acordo com Didi-Huberman, as imagens são compostas por uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos, montagem esta que forma anacronismos. Anacronismos que compõem o objeto por excelência da história e não podem ser excluídos do próprio fazer histórico. Devemos compreender, então, essa nova relação entre a história e o tempo que nos impõe a imagem a partir de agora. Em seu livro *Devant le Temps – Histoire de l’art et anachronisme des images*, Didi-Huberman nos mostra como a imagem nos permite romper com a linearidade do relato histórico e interromper o curso normal das coisas através de sua força explosiva. Deve-se tomar a história contra a corrente da história *tout court*, ou seja, no sentido contrário à inclinação natural do pelo, como queria Walter Benjamin. “Tomar a história a contrapelo” seria, nas palavras do filósofo francês:

(...) em síntese, uma expressão particularmente horripilante do movimento dialético necessário para a recuperação – para a completa reestruturação – de um problema capital, o da historicidade como tal. O desafio para Benjamin era atualizar modelos de temporalidade menos

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 169-170. [tradução nossa]

idealistas e ao mesmo tempo menos triviais que os usados pelo historicismo herdado do século XIX.²³

O que Benjamin propõe, aos olhos de Didi-Huberman, é repensar o papel e o trabalho da história, principalmente propiciar uma reformulação dos termos e dos problemas da “história da arte”, exigindo que estas recomecem como “história das próprias obras” (*eine Geschichte der Kunstwerke selbst*).²⁴ Pois a história é composta de imagens e não de histórias, e essas imagens “não estão na história como um ponto sobre uma linha”, afirma Didi-Huberman, elas irrompem como redemoinhos em um rio e fraturam o solo das doutrinas estéticas, surgindo quando menos se espera, como um relâmpago que fulgura, fazendo surgir novas constelações. Segundo Rainer Rochlitz, existem duas acepções da imagem em Benjamin, que foram se desenvolvendo ao longo da obra do filósofo:

A mais antiga define como imagem de desejo ou de sonho e a outra que faz dela o princípio heurístico de uma nova maneira de escrever a história, de construir sua teoria (...) A primeira definição situa a tensão dialética no passado findo: a própria imagem apresenta uma interpenetração do antigo e do novo, do arcaico e do moderno, a modernidade de cada época é animada de sonhos arcaicos. A segunda e mais inovadora situa a tensão no presente do historiador, a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes, nem depois, trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento.”²⁵

No entanto, para Didi-Huberman, mesmo que haja uma transformação, uma “evolução notável” do termo imagem dialética ao longo da obra benjaminiana, não se deve perder de vista a “relação inédita das obras de arte com sua compreensão”²⁶ formulada e

²³ *Idid.*, p. 138.

²⁴ BENJAMIN, W., Carta nº 126 a Florence Christian Range, **Correspondance**, I. 1910-1928, ed. Scholem y T.W Adorno, trad. G. Petitdemange, Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p.295. *Apud*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 139. [tradução nossa]

²⁵ Cf. ROCHLITZ, Rainer, **Walter Benjamin: une dialectique de l'image**, Revisa Critique, XXXIX, nº 431, 1983, pp. 295-6. *Apud*.: DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 177-8.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 178. [tradução nossa]

sempre reinventada por Walter Benjamin. Essa nova concepção de imagem impõe, como já vimos, uma nova concepção do tempo, e Benjamin se empenhava na “busca de *novos modelos temporais* destinados a extinguir o relato causal e, também, a teleologia e a ‘teoria do progresso’.”²⁷ Partindo dessa temporalidade da imagem, de dupla face, onde “se chocam, se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história,”²⁸ percebemos o caráter anacrônico da historicidade e da significação sintomática das imagens. É “quando o historiador se dá conta de que, para analisar sua complexidade de ritmos e contra-ritmos, de latências e de crises, de sobrevivências e de sintomas, é necessário ‘tomar a história a contrapelo’ ”²⁹.

“Tomar a história a contrapelo”, adverte-nos Didi-Huberman, é “inverter o ponto de vista” da antiga busca do historiador pelo passado para entender como “*o passado chega ao historiador* e como chega a encontrá-lo em seu presente”, um presente que é, nesse sentido, um “presente reminescente.”³⁰ Somente o modelo dialético nos permite, portanto, superar o modelo de passado fixo, em prol de um “passado anacrônico,” um “passado como fato da memória.” Para o filósofo francês, a dialética em suspensão é como a operação de montagem operada no cinema, que mantém as imagens em um combate que nunca cessa, onde as polaridades intensivas, as tensões se apresentam.

Esse novo paradigma histórico deve levar em consideração todas as aberrações conceituais: os fantasmas, as fantasias, os detritos, os anacronismos, e tudo o mais que está implicado no conceito de imagem dialética. Essa “outra história” também se constitui dialeticamente, como um “espaço de tempo” e como um “sonho de tempo”³¹, e deve investigar os anacronismos de seus objetos, sendo por conseguinte, também, anacrônica. A história, por isso, não é impossível, mas ela deve começar, ou recomeçar, sendo uma

²⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

³¹ *Ibid.*, p. 165.

*história anacrônica*³² onde a imagem dialética, seu objeto por excelência, seria “a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica”.³³

Contudo o que mais nos interessa aqui é ressaltar o fato de que pensar uma imagem é pensar o tempo que a constitui, ou seja, desvendar o estatuto da imagem é reconhecer um outro estatuto temporal, pois, como vimos, uma imagem surge de uma dialética temporal, um “intervalo feito visível”, é presença e ausência, é o “devir que muda e a imobilidade plena do que permanece”. Esse encontro de dois tempos, de um “Passado anacrônico” e de um “Presente reminiscente”³⁴, é o encontro da origem com a novidade, sendo que origem “não é o já pensado como sempre fonte do futuro e a novidade não é o já pensado como simples esquecimento do passado,”³⁵ mas sim como turbilhão no rio do devir, como na definição dada por Benjamin:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um turbilhão, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.³⁶

A origem não é um conceito discursivo nem sintético, como também não é uma estrita categoria lógica. De acordo com Benjamin, a origem é um paradigma histórico. Não é nem a “fonte” das coisas, “o que nos afasta tanto das filosofias arquetipais quanto de uma noção positivista de historicidade,”³⁷ nem ideia da razão abstrata, o que nos afasta das teorias neokantianas, mas turbilhão no rio, crise, ou melhor, sintoma, como define Didi-Huberman:

³² Pretendemos investigar com mais detalhe a teoria de Didi-Huberman sobre a possibilidade de um fazer histórico anacrônico em trabalhos futuros.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 176. [tradução nossa]

³⁴ Segundo a expressão de Pierre Fédida, “Passado anacrônico e presente reminiscente”. In. **Passé anachronique et présent reminiscence**. Revista *L'Écrit du temps*, n° 10, 1986, pp. 23-45. Apud: DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 115.

³⁵ *Id.*, **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 257.

³⁶ BENJAMIN, **A Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67.

³⁷ DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 171

(...) a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo), e por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin.(...) ³⁸

De um lado, a imagem dialética está no presente, ao criticar seu próprio presente “perturbando o curso normal do rio”, por outro lado ela está no passado, que não é, portanto, simplesmente sua ‘fonte’ temporal. No entanto, o fato de uma coisa estar no passado não significa somente que se trata de algo que nos é distante temporalmente, seu distanciamento também pode dar-se perto de nós, ou seja, espacialmente – este é, segundo Benjamin, o fenômeno aurático por excelência.

Benjamin apresenta pela primeira vez o conceito de aura no texto *A pequena história da fotografia* e, posteriormente, retoma-o em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste último texto, o filósofo define aura como uma “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” ³⁹. A aura se configura, neste sentido, a partir de uma questão de distâncias espaciais e temporais e é, para Didi-Huberman, exatamente essa relação entre distâncias o que devemos chamar de aura.

Didi-Huberman nos oferece uma nova e potente interpretação do conceito de aura benjaminiano, – conceito que foi explorado por uma quantidade expressiva de comentadores – pois não se detém apenas na leitura de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, na qual podemos ver Benjamin festejar, de certa forma, o declínio da aura. Para Didi-Huberman, que se apoia principalmente no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, a essência da aura é constituída pela relação entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha – já que “perceber a aura de uma coisa significa

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 170.

investi-la do poder de revidar o olhar.”⁴⁰ – pois, por mais próxima que uma imagem esteja (devido à prolixidade de suas reproduções técnicas), ela nunca terá anulada sua distância original: desse modo, todo objeto (e não apenas o objeto "artístico") está sempre à distância.

Ou seja, a arte nos mostra que, na verdade, contra a esperança tecnocientífica de acabar com as distâncias, a destruição da aura não é possível, porque a imagem conserva sempre uma distância por mínima que seja. Nas palavras de Didi-Huberman, “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*.”⁴¹ Tais distâncias se experimentam dialeticamente, através de uma dialética da proximidade e da distância, proximidades sensoriais e distâncias significantes. A aura é, portanto, uma instância intrinsecamente dialética:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente.⁴²

O conceito de aura se caracteriza, neste sentido, como índice do afastamento, e não da presença. A distância característica da aura deve ser entendida como choque, como capacidade de nos atingir e de alguma forma nos tocar. Em sua definição secularizada e metapsicológica, Huberman pensa a aura através da investigação do *poder do olhar*, do *poder da memória* e, simultaneamente, do *poder da distância*. Além do poder da distância, como vimos anteriormente, o filósofo identifica outros dois aspectos fundamentais da aura. O primeiro deles é o *poder do olhar*, “atribuído ao próprio olhado pelo olhante, como quando se diz ‘isto me olha’”. Esse poder se evidencia, pois, de acordo com Benjamin, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar,” o que é dado a ver olha o espectador, essa troca de olhares só se torna possível devido à distância entre nós, que vemos, e a imagem, que nos olha. O poder do olhar que se manifesta na aura é, portanto, o poder de um olhar “trabalhado pelo tempo, um olhar que deixaria à aparição

⁴⁰ *Id.*, **Obras Escolhidas Vol.III**. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 140.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 147.

⁴² *Ibid.*, p. 148.

o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se derramar de outro modo, de se reverter em tempo.”⁴³

Uma segunda característica da aura é o *poder da memória*, tal como Benjamin apresenta na seguinte passagem em *Sobre alguns temas em Baudelaire*:

A aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno dele, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.⁴⁴

A imagem aurática é uma imagem da memória, nela se condensam também todas as camadas da “memória involuntária da humanidade”. Ela produz um regime de significação que surge a partir dos processos da memória e do inconsciente, elaborando-se como sintoma, como crise, como choque. O trabalho da memória “orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo”, porque nas imagens auráticas, nas imagens dialéticas o “passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente – e anacrônico da experiência aurática.”⁴⁵ As imagens auráticas são também imagens dialéticas, pois nelas se dá o encontro de um “Passado anacrônico”, como fato da memória, fato em movimento que sempre se reconfigura, e um “Presente reminescente”, também anacrônico, que pode ser descrito como:

Perseverante como a memória, perseverante como um destino em obra. Obrigando-nos a admitir que a imagem só poderia ser pensada para além do princípio usual de historicidade. Pois o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula.⁴⁶

⁴³ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁴ BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas Vol. III**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 137.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 151.

⁴⁶ *Idid.* p. 115.

Simultaneamente (dialecticamente) ao *poder do olhar e da memória*, vimos que é o *poder da distância* o que se evidencia na aura, distância que está presente tanto na visão quanto no tato. O próprio espaço é distante e profundo, sempre ao nosso redor, como a aparição de uma distância que se abre diante de nós, o espaço é sempre o mais além. Citando Erwin Straus em *Du Sens des Sens*, Huberman acrescenta que “a distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância, ela só existe para um ser que é orientado para o mundo do sentir”.⁴⁷ A distância é sempre dupla e virtual, é, pois, a forma espaço-temporal do sentir, constitui-se a partir da polaridade que existe entre proximidade e afastamento. É a imagem aurática que inquieta “nosso ver e nos olha desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estrutura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços. Eis a dupla distância que devemos tentar compreender.”⁴⁸

É preciso, para Didi-Huberman, secularizar a noção de aura, ou seja, “refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania”⁴⁹, pois “quando Walter Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, ‘é ela que se torna dona de nós’, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não de um poder vagamente divino”.⁵⁰ Huberman conclui, dessa maneira, sua defesa da secularização do relacionamento com a obra de arte entendendo a aura, portanto, como distanciamento, já que só a partir da experiência visual aurática é possível ultrapassar as duas atitudes comuns e simplificantes que normalmente adotam os homens diante das imagens: a atitude *tautológica* e a da *crença*.

A atitude do homem que se relaciona com as imagens por meio de um *exercício de tautologia* é assim entendida quando se pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto, resumindo a imagem a uma pura visualidade, permanecendo, assim, “*aquém da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos”, pois o homem da tautologia recusa “a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o

⁴⁷ Cf. STRAUSS, Erwin, **Du sens des sens**: Contribution à l'étude des fondements de la psychologie. Grenoble: Millon, 1989, p.616. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 161.

⁴⁸ *Id.* **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 146.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 159.

trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar”⁵¹. Ou seja, o homem da tautologia anula a aura dos objetos, já que recusa qualquer profundidade nas imagens, qualquer transcendência nas obras, mantendo-se apenas na superficialidade do visível. Já a atitude do homem que faz da experiência de ver um *exercício da crença* caracteriza-se quando se quer ver sempre alguma coisa além do que se vê, pois sempre seu olhar e seu pensamento se dirigem “para *além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos”⁵². Ou seja, o homem da crença destrói a aura dos objetos, já que transcende a própria imagem quando busca apenas um sentido teológico, metafísico, tentando ver muito além do visível. Ambas as atitudes, apresentadas por Didi-Huberman, recusam a aura do objeto. A primeira porque o *homem da tautologia* se nega a ver o que está escondido na imagem, já que não dedica um tempo a ela, querendo “permanecer no tempo presente de sua experiência do visível”⁵³; a segunda porque o *homem da crença* olha para além da imagem, enchendo-a de sentidos que não dizem respeito a ela, sentidos sublimes feitos para “confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos”⁵⁴.

É, pois, somente a partir da compreensão do conceito de aura que se torna possível superar o dilema da crença e da tautologia. Quando esses preconceitos são superados, a imagem pode impor sua visualidade como uma abertura, como uma perda, ainda que momentânea, que se pratica no espaço de nossa certeza visível:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto a sua significação, para fazer delas uma obra de inconsciente.⁵⁵

A aura, então, se configura como uma força que parte dos objetos e se impõe sobre aquele que olha, ou seja, a aura é resultado da relação entre aquilo que é visto e aquele que

⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

olha. É, pois, devido ao seu caráter aurático que a imagem se torna capaz de nos olhar, nos violentar e nos fazer calar diante dela, ou seja, “está viva a imagem que ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”.⁵⁶ Didi-Huberman consegue, assim, reverter a leitura canônica do declínio da aura, fomentando algo que poderia ser uma “nova forma aurática”, potente e repleta de poderes (olhar, memória, distância), que possibilita uma relação mais fecunda com as obras de arte. Tais são os poderes da imagem, mas também aí reside sua fragilidade: “Seu poder de colisão, onde as coisas, os tempos, são postos em contato, ‘chocados’, diz Benjamin, e desagregados por esse mesmo contato.”⁵⁷ Seu poder de lampear e de relacionar os tempos não dura, elas passam velozes, não podemos controlá-las e assim podemos compreender porque a história, particularmente a história da arte, está sempre por recomeçar:

A imagem do autêntico passado só aparece em um clarão. Imagem que surge para se eclipsar para sempre no instante seguinte. A verdade imóvel que apenas espera pelo pesquisador não corresponde em nada a esse conceito de verdade a respeito da história. Este apoia-se muito antes no verso de Dante que diz: É uma imagem única, irrecuperável do passado, que é esquecida a cada presente que não se sinta visado por ela.⁵⁸

Benjamin já havia percebido o paradoxo que a imagem impõe ao historiador, pois ela representa, ao mesmo tempo “a fonte do pecado” (devido ao seu anacronismo intrínseco, seu surgimento sintomático, a turbulência que causa nas doutrinas estéticas e históricas etc.) e “a fonte do conhecimento”⁵⁹ (por promover a desmontagem da história e a montagem de uma outra historicidade). A imagem, de acordo com Didi-Huberman, é a malícia na história, é a “malícia visual do tempo na história”, pois ela ao mesmo tempo “aparece, se faz visível, se desagrega, se dispersa aos quatro ventos, se reconstrói, se cristaliza nas obras e em efeitos de conhecimento.”⁶⁰

⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷ *Id.*, **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 168.

⁵⁸ BENJAMIN, W. **Sur le concept d’histoire**, In: *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. , p. 1260. *Apud*: KANGUSSU, Imaculada. **O último limiar**. Disponível em: http://ufop.academia.edu/ImaculadaKangussu/Papers/980936/o_ultimo_limiar Acesso em: 28/02/2010.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 178. [tradução nossa]

⁶⁰ *Ibid.* p. 172

A imagem, deste ponto de vista, é portanto um mal, um mal que destrói a história – e, principalmente, a história da arte – como a conhecemos, mas que, no entanto, possibilita o surgimento de uma outra história. O que leva Didi-Huberman a afirmar que a imagem, a *imagem-malícia*, gera um “mal-estar na representação”⁶¹, já que se configura como um fenômeno da “apresentação” no sentido que Benjamin propõe ao considerar a imagem como fenômeno originário de cada “apresentação da história” (*geschichtsdarstellung*), porque ela tem o poder de reunir e explodir “modalidades ontológicas contraditórias”:

[A imagem é um fenômeno originário da apresentação] No que reúne e, por assim dizer, faz explodir junto com as modalidades ontológicas contraditórias: de um lado a presença e do outro a representação, de um lado o devir que muda e do outro a imobilidade plena do que permanece. A imagem autêntica será então pensada como uma *imagem dialética*. Benjamin a compreende, antes de tudo, segundo um modo visual e temporal de uma fulguração.⁶²

As imagens se constituem, como vimos, a partir do choque de tempos. Tal choque na imagem “libera todas as modalidades do tempo, desde a experiência reminescente, até os fogos artificiais do desejo, desde o salto, desde a origem até a decadência das coisas.”⁶³ Esses tempos que se chocam e se separam na imagem são os tempos que constituem a história, é neste sentido que Benjamin afirma que as imagens são o “fenômeno originário da história”, entendendo por isso que a história está constituída de imagens. É necessário, portanto, compreendê-las, e Didi-Huberman nos oferece uma leitura bastante apurada do conceito de imagem dialética, fundamental para se pensar tanto a história em geral como a história da arte em particular. Podemos resumir o que vimos até então destacando duas características principais das imagens dialéticas que nos permitem compreender toda sua repercussão:

Em primeiro lugar, as imagens dialéticas não são “formas elementares” por mais “simples” que sejam na aparência – tais como as esculturas minimalistas analisadas em *O que vemos o que nos olha* –, mas formas complexas, que fazem bem mais do que fornecer

⁶¹ *Ibid.*, p. 178

⁶² *Ibid.*, p. 168

⁶³ *Ibid.*, p. 171.

apenas as condições de pura experiência sensorial, elas não são, nesse sentido, nem pura sensorialidade, nem pura rememoração. As imagens são ao mesmo tempo materiais e psíquicas, externas e internas, espaciais e de linguagem, morfológicas e informes, plásticas e descontínuas, elas “solicitam primeiramente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e sua sempre disponível capacidade de intensificação. Isso quer dizer que elas implicam a totalidade do sujeito, sensorial, psíquico e social.”⁶⁴ O jogo dialético que as constitui nos ensina a dialetizar nossa postura diante delas, ou seja, “inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude,”⁶⁵ e é somente através da linguagem que podemos “escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo,”⁶⁶ ou seja, a linguagem nos permite tanto explicar as imagens dialéticas, como também criar novas imagens.

Em segundo lugar, as imagens dialéticas são como pontes entre a distância dos sentidos sensoriais, suas “obscuridades sensoriais”, e a dos sentidos semióticos, suas “obscuridades significantes”. Ora, essa ponte, ou essa ligação, não é na imagem “nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária, muito simplesmente – ela também.”⁶⁷ A imagem é originariamente dialética, no entanto tal dialética não resulta em síntese, é dialética em suspensão sempre inquietada, sempre inquietando nosso olhar, por isso ela além de dialética é também crítica, já que nos obriga dialetizar tanto nossa postura diante dela como a história que fazemos a partir dela. A imagem porta uma latência e uma energética próprias, já que o jogo que a constitui, entre perto e distante, cheio/vazio, presença/perda, passado/presente, sobrevivência/novidade, é constante e ininterrupto, sempre aberto a novas leituras. Nela dá-se o choque de tempos heterogêneos e o surgimento de paradoxos temporais.

De um lado, a imagem dialética critica seu próprio presente e se relaciona com o passado, que não é simplesmente sua “fonte” temporal, mas que é a possibilidade mesma da formulação dessa crítica. Seu efeito crítico é o que Benjamin queria dizer com efeito de “reconoscibilidade” (*Erkennbarkeit*), que se dá através do choque desse encontro

⁶⁴ *Id.* **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Minuit, 2002. p. 150.

⁶⁵ *Id.* **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998. p. 97.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 169.

anacrônico daquilo que sobrevive com a novidade que se instaura. Por outro lado, a crítica de tais imagens também produz uma imagem dialética e cabe ao crítico de arte, ao historiador da arte e ao filósofo da arte criarem essas novas imagens na linguagem. Nas palavras de Didi-Huberman:

Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro. Ele é portanto comum – segundo um motivo um tanto nietzschiano – ao artista e ao filósofo. Não é mais uma coisa somente ‘mental’, assim como não deveria ser considerada como uma imagem simplesmente ‘reificada’ num poema ou num quadro. Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (positivista, por exemplo.)”⁶⁸

Apesar de não haver formulado um sistema conceitual fechado, Walter Benjamin, com sua filosofia aberta, poderíamos dizer suspensa, permite que o desenvolvimento de suas ideias seja constante, abrindo caminho para novos prolongamentos e novos questionamentos das dialéticas, das tensões encontradas nas imagens. Tal abertura nos permite criar novas imagens e novos conceitos a partir dos que foram criados por Benjamin, tal é o esforço da filosofia da arte de Didi-Huberman que aqui buscamos acompanhar.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

1.3 O conceito de *Nachleben* de Warburg

Tal como Walter Benjamin, Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e antropólogo das imagens (como ele próprio se intitulava), colocou a imagem no centro nevrálgico da “vida histórica”. Para Warburg, a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, e para Benjamin trata-se do “fenômeno originário da história”. A imagem, assim, seria uma “cristalização, uma condensação particularmente significativa disso que é uma ‘cultura’ em um momento de sua história”⁶⁹, ou no momento de sua “recognoscibilidade” nas palavras de Benjamin. Ou seja, tanto Warburg quanto Benjamin tomaram as imagens como objeto privilegiado de suas investigações, o que implica uma revisão tanto do modelo histórico, quanto do modelo temporal. Em suma:

[Warburg] Compreendeu, como Benjamin, que tal ponto de vista exigia uma elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. A imagem não é um simples acontecimento no devir histórico nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Possui – ou melhor produz – uma temporalidade de dupla face: o que Warburg havia captado nos termos de “polaridade” (*Polarität*) localizável em todas as escalas de análise, Benjamin terminou de captá-la em termos de “dialética” e de “imagem dialética”.⁷⁰

Vimos que Benjamin, com seu conceito de imagem dialética, pôde pensar a existência simultânea do passado e do presente, do mito e da modernidade, quando, no *Livro das Passagens*, buscava refutar tanto a “razão moderna”, que exclui toda memória (“a saber, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo”, nas palavras de Didi-Huberman), quanto o “irracionalismo arcaico”, caracteristicamente nostálgico, sempre em busca do passado, das origens míticas (“a saber, a poesia estreita dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela ideologia nazista

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, G. DIDI-HUBERMAN, G. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 48 [tradução nossa]

⁷⁰ *Id. Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p.143. [tradução nossa]

Benjamin conhecia bem,⁷¹ como explica Huberman). Aby Warburg, por sua vez, também procurou pensar esse encontro do mito e do moderno na imagem, através de um conceito que também possuísse um caráter dialético. O conceito de *Nachleben*, traduzido como “sobrevivência”⁷², é formulado partindo de uma dialética que implica um processo de cristalização de movimentos e formas oriundas de um passado latente e a posterior liberação das imagens no presente de sua aparição – processo que Didi-Huberman aproxima da ideia benjaminiana de imagem dialética.

Em toda sua vida Warburg – ainda pouco estudado no Brasil – buscou com seu trabalho abrir, alargar e convocar novos campos do saber e principalmente expandir metodologicamente as fronteiras da assim chamada “ciência da cultura” (*Kunstwissenschaft*). Sua obra e conceitos são ferramentas importantes na constituição dessa outra história da arte a que fizemos referência anteriormente, de modo a repensar seus métodos e pressupostos, bem como a própria historicidade das obras de arte. A grande potência e originalidade de seu pensamento está no fato, entre outras coisas, de ter aberto sua investigação a muitos campos de saber, nomeadamente à antropologia.

O conceito de “sobrevivência”, que iremos comentar a partir do livro de Didi-Huberman *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, é central dentro do esquema de inteligibilidade da história proposto por Warburg. A origem do conceito é detalhadamente descrita por Didi-Huberman, que esclarece sua relação direta com a antropologia anglo-saxônica, mais precisamente com os trabalhos do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor (1832-1917), fundador da Antropologia Sociocultural na Inglaterra. Tylor havia formulado uma noção de *survival* para pensar os “detalhes triviais” (*trivial details*), o “animismo das estátuas”, tendo tentado, inclusive, formular uma “teoria da linguagem emocional e imitativa” (*emotional and imitative language*).⁷³ Enquanto os defensores da teoria da seleção natural pensavam na sobrevivência dos “mais adaptados”, Tylor pensou a sobrevivência dos elementos culturais mais “inadaptados e inapropriados”, assim como nos conta Didi-Huberman: “Antes de

⁷¹ *Id.* **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. pp. 113-114.

⁷² Sobre a questão da tradução de *Nachleben* cf. nota da página 15 desta dissertação.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, G. DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 58 [tradução nossa]

Warburg e de Freud, [Tylor] terá, à sua maneira, reivindicado a lição do sintoma – absurdo, lapsus, doença, loucura – como via de acesso privilegiada ao tempo vertiginoso das sobrevivências.”⁷⁴

Entretanto a genealogia do conceito de “sobrevivência” e do pensamento sobre a história que ele implica tem origem, ainda, em outros territórios de pensamento, como demonstra Didi-Huberman em seu livro. Depois de Tylor, é na obra do historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) que podemos encontrar as principais referências na formulação do conceito de “sobrevivência” warburguiano. Em seus estudos sobre a arte do Renascimento,⁷⁵ Burckhardt começou a construir o fundamento teórico da “sobrevivência”, quando demonstrou radicalmente, e escandalosamente para os “esteticamente devotos da Renascença”, que “a Renascença não criou nenhum estilo orgânico próprio. O que isso quer dizer? Que a Renascença é impura, nos seus estilos artísticos como na temporalidade complexa de suas idas e vindas entre o presente vivo e a Antiguidade rememorada.”⁷⁶ Warburg irá nomear o modo temporal dessa impureza de sobrevivência, ou seja, “o tempo, em Burckhardt, é já um tempo da obsessão, da hibridização, do anacronismo; nesse sentido, ele antecipa diretamente as ‘sobrevivências’ warburguianas.”⁷⁷

E é também em Nietzsche que encontramos o território de onde Warburg parte para pensar a sobrevivência. Em Warburg a polaridade fundamental entre o dionisíaco e o apolíneo ganha um valor enfático, no entanto ele prefere nomear essas duas categorias de maneira diferente: olímpico (*olympisch*) e demônico (*dämonisch*). A ideia de polaridade (*Polarität*), para Warburg, era uma categoria interpretativa vital, pois lhe permitia compreender como algumas formas, ou fórmulas, vindas do passado, principalmente da Antiguidade clássica, podiam ressurgir em determinadas épocas, sendo acolhidas e reatualizadas, enquanto outras não. Essas formas que sobrevivem possuem força para ressurgir em uma nova época, tendo muitas vezes seu sentido invertido. De acordo com

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cabe aqui ressaltar que Warburg, assim como a maioria dos historiadores da arte de renome, também ingressou na história da arte pensando o Renascimento, seu primeiro trabalho versa sobre “O Nascimento de Vênus” e a “Primavera”, duas das mais famosas pinturas de Sandro Botticelli

⁷⁶ *Ibid.*, p.81.

⁷⁷ *Ibid.*, p.113.

Guerreiro, “Nietzsche fornece a Warburg instrumentos para pensar uma estética das forças e considerar o *pathos* na sua potência formadora. Tudo pode entrar numa relação bipolar: cultura antiga versus moderna, cristã versus pagã, pensamento mágico versus pensamento lógico etc.”⁷⁸ Desse encontro da força com a forma, de Nietzsche com Warburg, surge o conceito de *Pathosformel*, “fórmula de pathos” ou “fórmula emotiva”, que será tratado no segundo capítulo dessa dissertação. Nas palavras de Didi-Huberman:

Lá onde Goethe, enfim, abriria a Warburg a via de uma morfologia do pathos, Nietzsche ofereceria a possibilidade de pensar a dinâmica.(...) Nietzsche, melhor que qualquer um, demonstrou isso que é a potência do pathos. Quando a dor devém arte trágica, quando ‘a força inconsciente (devém) produtora de formas’, é então que o pathos revela sua dinâmica, sua exuberância, sua fecundidade⁷⁹

Para Warburg, Nietzsche e Burckhardt foram as principais referências na constituição de seu trabalho como historiador, tanto assim que Warburg dedicou aos seus estudantes da Universidade de Hamburgo, no verão de 1927, um seminário inteiro ao estudo da relação desses dois pensadores, no qual propunha:

(...) avaliar juntamente, como uma polaridade tão estendida quanto inseparável, a obra de Nietzsche e a de Burckhardt. Eles são verdadeiramente historiadores, a seus olhos, não como mestres de um tempo explicado, mas como sujeitos de um tempo implicado. Eles foram, diz Warburg, os “receptores”, os “captadores da vida histórica.”⁸⁰

Em seu estudo de 1893 sobre o “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Botticelli⁸¹, Warburg investiga a recorrência de antigas formas de movimento expressivo, gestos que são encontrados na iconografia da Antiguidade, nos quadros de Botticelli. Tais gestos são dotados de um certo *pathos*, ou seja, uma certa linguagem mímica que poderia ser rastreada histórica e geograficamente tanto em obras do Renascimento quanto em

⁷⁸ GUERREIRO, Antonio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. p.6.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁸¹ Cf. WARBURG, A. **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Mantegna e Dürer⁸², por exemplo. Para Warburg, a História da Arte deve ser entendida a partir de uma memória errática de imagens que regressam constantemente, que sobrevivem e reaparecem. A expressão-chave desse texto é *Nachleben der Antike*, a sobrevivência da Antiguidade.

O conceito de *Nachleben* implica, nesse sentido, uma complexificação do tempo histórico, já que pressupõe a convivência de tempos heterogêneos, pois Warburg reconhece que o mundo da cultura é constituído por temporalidades específicas, não naturais. Aquilo que sobrevive, a forma sobrevivente, segundo Warburg, “não sobrevive triunfalmente à morte dos seus concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, sintomaticamente e fantasmaticamente, à sua própria morte.”⁸³ Ou seja, a sobrevivência faz aparecer a larga duração de um passado latente, não no sentido defendido pelos teóricos evolucionistas, que compreendem as formas sobreviventes como se fossem “fósseis vivos”, “elos faltantes”, “formas retrogressivas”⁸⁴, quer dizer, formas intermediárias entre o estado antigo e as variações atuais. Mas, ao contrário, a *Nachleben*, nos diz Didi-Huberman, trata de “heterocronias”, de “monstros prometedores” (*monstres prometteurs*), de organismos “não competitivos” que são “capazes de engendrar uma linha evolutiva radicalmente divergente, original.”⁸⁵ Trata-se da sobreposição de tempos distintos na imagem, ou seja, a *Nachleben* remete a uma sobreposição temporal da História, em que o passado está detido no presente, e ao mesmo tempo o presente é constituído por passados múltiplos. Dessa forma, “afirmar que o presente porta a marca de múltiplos passados é afirmar antes de tudo a indestrutibilidade da marca do – ou dos – tempo sobre as formas mesmas de nossa vida atual.”⁸⁶

O anacronismo na história imposto pelo conceito de *Nachleben*, tal como o conceito de *imagem dialética* conforme vimos, surge quando analisamos o objeto histórico como sintoma, como um traço de exceção, uma coisa deslocada, uma crise. De acordo com Didi-Huberman:

⁸² Cf. *Id. Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

⁸³ DIDI-HUBERMAN, G. DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 67 [tradução nossa]

⁸⁴ *Ibid.*, p.68.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

As sobrevivências são somente sintomas portadores de desorientação temporal: elas não são nunca premissas de uma teleologia em curso, de um “sentido evolutivo” qualquer. Elas portam alguns testemunhos de um estado mais originário – e reprimido– mas elas não dizem nada da evolução como tal. elas têm, sem dúvida, um valor diagnóstico mas nenhum valor prognóstico.⁸⁷

A *Nachleben* de Warburg é um conceito estrutural e constitui um modelo temporal próprio às imagens, um modelo anacrônico. Tal modelo rompe “não somente com as filiações vassarianas (seus romances familiares) e as nostalgias winckelmanianas (suas elegias do ideal), mas também com toda a pressuposição usual de toda uma teoria da história.”⁸⁸ Devemos compreender também que a sobrevivência não pertence apenas a uma época determinada, ou seja, ela não está submetida a nenhuma periodização da história, pois “cada período é tecido de seu próprio nó de antiguidades, de anacronismos, de presentes e de propensões sobre o futuro.”⁸⁹ Por que dizer que só há sobrevivências no Renascimento? Podemos encontrá-las em todo e qualquer período histórico, na obra de vários artistas⁹⁰. Por isso, podemos entender que a *Nachleben* é, também, a malícia na história, tal como Didi-Huberman em relação à imagem dialética, porque é um conceito que desmonta a história como a conhecemos, já que impõe uma outra temporalidade, e a remonta dentro de outra lógica. Para Didi-Huberman:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: ela impõe uma desorientação temível para toda veleidade de periodização. Ela é uma noção transversal a toda decoupage cronológica. Ela descreve um outro tempo. Ela desorienta então a história, a obra, complexificando-a. Em uma palavra,

⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁰ Devido a essa característica do conceito, pensamos poder pensar a sobrevivência na obra de um pintor como Di Cavalcanti, o que faremos no apêndice dessa dissertação.

ela é o anacronismo. Ela impõe esse paradoxo que as coisas mais antigas aparecem algumas vezes depois das coisas menos antigas.⁹¹

Simultaneamente, o conceito de sobrevivência possibilita uma abordagem alargada das imagens, de suas relações e de seus modelos temporais, a sobrevivência também complexifica a história, transformando nossa noção de tradição: “não é mais um rio contínuo, onde as coisas se transmitem simplesmente da contracorrente para a correnteza, mas uma dialética tensiva, um drama que se joga entre o curso do rio e seus próprios turbilhões.”⁹² Tal concepção da historicidade é análoga a de Walter Benjamin, como vimos anteriormente, pois, da mesma forma que a noção de imagem dialética, a sobrevivência critica o tempo linear, cronológico, já que, de um lado, ela anacroniza o presente, enchendo-o de passados e desmentindo, nesse sentido, “as evidências do *Zeitgeist*, esse ‘espírito do tempo’ sobre o qual se funda, em muito, a definição de estilos artísticos.”⁹³ Por outro lado, a sobrevivência também anacroniza o passado, que se constitui de “forças vivas”, “formas expressivas” que invadem recorrentemente o presente, não sendo mais uma origem absoluta, já que a origem, nesse sentido, “forma uma temporalidade impura de hibridização e de sedimentos, de protensões e de perversões.”⁹⁴ Tudo isso, ao mesmo tempo em que anacroniza o futuro, já que possui a capacidade de mudar a história, pois é uma “força normativa para a emergência do estilo,”⁹⁵ como a descreve Warburg.

Desse modo, a sobrevivência abre fendas nos modelos de temporalidade, logo, nos modelos de historicidade, pois ela “revela paradoxos, ironias do acaso e mudanças não retilíneas”⁹⁶ que surgem não somente na história das obras de arte, como também em todo o mundo da cultura, em todo o mundo das imagens. É devido a isso que Warburg considerou a *Nachleben* como “problema fundamental”, e sua pesquisa resultou na

⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁹² Cf. BING, G. “A. M. Warburg”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, p. 301-302 e 310. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante**. p. 93 [tradução nossa]

⁹³ DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 87 [tradução nossa]

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ WARBURG, A. **El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 49. [tradução nossa]

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 88 [tradução nossa].

constituição de uma das mais complexas bibliotecas e de um atlas de imagens⁹⁷ fabuloso, onde Warburg buscou reunir diversos materiais que o ajudariam a compreender a complexidade do “conjunto de operações em que jogam em concerto o esquecimento, a transformação do sentido, a lembrança provocada, o reencontro inopinado,”⁹⁸ ou seja, como funciona o conceito de sobrevivência.

Na década de 20, Warburg decidiu criar uma biblioteca que, embora erigida como uma coleção privada, tornou-se, em 1921, uma instituição de ensino público, um instituto de investigação cuja direção estava a cargo de seu assistente Fritz Saxl. Durante o empreendimento, que ocupou sua vida inteira, Warburg utilizou parte da fortuna de sua família para adquirir dezenas de milhares de livros, gravuras e fotos, formando a biblioteca batizada de *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg sobre Ciência da Cultura). A KBW, como se costuma chamá-la, possui uma complexa organização que reflete os interesses, o método e o conjunto de conhecimentos do seu criador, uma vez que cobria todos os aspectos da etnologia, história da religião, filologia e astrologia.

Em 1926, com o edifício da biblioteca totalmente construído, erigem-se um monumento da história do pensamento humano e um espaço de reflexão sobre a sobrevivência da tradição antiga. No alto da porta interior da biblioteca se podia ler uma inscrição no mínimo curiosa. Warburg havia colocado uma placa com a palavra grega *Mnemosyne* (a deusa da memória), sustentando a memória como categoria histórico-filosófica central que iria dirigir a biblioteca, já que esta pretendia mostrar a permanência de certos valores expressivos, que sobrevivem como um patrimônio da memória coletiva sujeito a complexas leis de transmissão e recepção. Sobre o programa de sua biblioteca, Warburg afirmou que: “Ela propõe mostrar a função da memória coletiva europeia

⁹⁷ Nos deteremos com mais calma sobre o tema do *Atlas Mnemosyne* de Warburg mais a frente, no segundo capítulo.

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, G. DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 92 [tradução nossa].

enquanto poder formador de estilo, assumindo como constante a cultura da Antiguidade pagã”.⁹⁹

Warburg aplicou o conceito de troca e de migração das imagens da Antiguidade não apenas a diferentes épocas, pois também assumiu que tal troca se dava entre as várias partes da Europa, norte e sul, sem que houvesse supremacia de uma sobre a outra. Pois, para ele:

se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade na sua migração imparável, no seu deslocamento histórico e geográfico, é porque elas permanecem como tensão energética, como ‘vida em movimento’ (*bewegtes Leben*), cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade.¹⁰⁰

Em 1929 Warburg falece, três anos após a abertura da biblioteca. Quatro anos após sua morte, em 1933, devido às mudanças políticas que estavam ocorrendo na Alemanha, o círculo de Warburg não poderia mais permanecer na cidade de Hamburgo. Por isso seus assistentes Fritz Saxl e Gertrud Bing, como também os jovens estudantes Edgar Wind e Raymond Klibansky organizaram a transferência da biblioteca, que contava na época com cerca de sessenta mil volumes e um enorme arquivo de imagens. Todo esse material volumoso foi encaminhado para Londres fingindo tratar-se de um empréstimo temporário para a Universidade de Londres. Seus arquivos e móveis nunca mais voltaram para Hamburgo.

Hoje a biblioteca se converteu no Instituto Warburg, que, muito embora tenha tentado preservar a ideia de interdisciplinaridade e o sistema de classificação do historiador hamburguês, não conseguiu manter a sua estrutura aberta característica, já que Warburg sempre reclassificava os livros de acordo com as suas suposições pessoais e ideias espontâneas, usando o princípio de “boa vizinhança” entre os livros na prateleira. Entretanto a biblioteca ainda hoje cresce e se tornou uma das maiores bibliotecas de

⁹⁹ Citado por E. H. Gombrich, **Aby Warburg**. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (ed. Dieter Wuttke), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, pág. 270. *Apud.*: GUERREIRO, Antonio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. p.2

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.6

história da arte no mundo, tendo normalizado suas divisões e os conteúdos a fim de mantê-los utilizáveis.

Com sua biblioteca, Warburg buscou evidenciar como se dava o jogo da sobrevivência: “um jogo de ‘pausas’ e de ‘crises’, de ‘saltos’ e de ‘retornos periódicos’, tudo isso que forma não uma narração da história, mas um emaranhado da memória. Não uma sucessão de fatos artísticos, mas uma teoria da complexidade simbólica.”¹⁰¹ É devido a isso que não devemos compreender o projeto warburguiano do mesmo modo que Panofsky, Gombrich, e outros, ou seja, como uma “pura iconologia das ‘significações simbólicas,”¹⁰² pois, para Warburg, as imagens revelam uma “função simbólica” (*symbolische Funktion*), já que através delas a memória transmite uma “marca de movimento”, um “gesto expressivo”, uma “fórmula de pathos”. Em outras palavras:

[É] a memória inconsciente, que perpetua e atualiza a primitividade dos movimentos expressivos, destaca-os – via os processos de associação e de antítese – da sua necessidade imediata: ela os transforma, dirá Warburg, em fórmulas manipuláveis em todos os domínios da cultura.”¹⁰³

Em poucas palavras, buscamos demonstrar nesse capítulo que, assim como o conceito de imagem dialética permite-nos compreender a montagem anacrônica de tempos, o conceito de *Nachleben* nos permite entender a relação entre atualidade e primitividade, entre a novidade e a permanência, entre a efração (surgimento do Agora) e o retorno (surgimento do Outrora), que se encontram e se misturam na imagem. Dizendo de outra forma, o conceito de sobrevivência warburguiana nos permite entender como se dá na imagem a “concomitância inesperada de um contratempo e de uma repetição.”¹⁰⁴ Na realidade, todo o trabalho de Warburg nos mostra como historiadores e o filósofos da arte devem portar-se diante da imagem de forma a não reduzi-la ou simplificá-la, pois a imagem não é, de acordo com Didi-Huberman:

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, G. DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Minuit, 2002. p. 92 [tradução nossa]

¹⁰² *Ibid.*, p.180.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 238

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 169.

alguma coisa de objetivável, de conhecível, de rejeitável à distância no puro passado da história. Nós estamos, diante de cada obra, referidos, implicados em alguma coisa que não é uma coisa exatamente, mas antes – assim Warburg fala tal como Nietzsche – uma força vital, que nós não podemos reduzir aos seus elementos objetivos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

CAPÍTULO 2: O(s) tempo(s) da Imagem e a *Imagem-cristal*

“*Sempre, diante da imagem, estamos
diante do tempo.*”

Devant le temps, p.31.

No capítulo anterior, vimos que as imagens, quando potentes, quando criativas e criadoras, nos permitem ler e compreender a história, e que tais imagens surgem a partir de determinadas relações dialéticas que, no entanto, nunca resultam em uma síntese. É a própria tensão entre essas instâncias heterogêneas que, mantida em suspenso, imobilizada, constitui a essência de tais imagens, por isso as denominamos *imagens dialéticas*. Não obstante, um desses encontros dialéticos que ocorrem na imagem nos chama particularmente a atenção, porque o consideramos o mais potente, o mais criativo, o mais crítico, e porque dele resultam consequências transformadoras tanto para o fazer histórico – principalmente no que diz respeito ao trabalho da história da arte – , quanto para o pensamento filosófico – no que diz respeito a uma filosofia da arte e mais especificamente a uma filosofia das imagens. Trata-se da “dialética temporal” que constitui as imagens, ou seja, o encontro de tempos heterogêneos que se dá nas *imagens dialéticas*, quando o tempo é momentaneamente imobilizado (“dialética em suspensão”).

Deste modo, procuramos, a partir de agora, pensar em como o tempo se apresenta na imagem, ou melhor, em como a imagem apresenta o tempo. Já vimos que, tanto em Benjamin quanto em Didi-Huberman, a imagem se constitui como objeto por excelência da história, quer dizer, uma forma específica de se pensar o tempo histórico-social que, entretanto, sacode o ritmo da história, pois traça uma cesura na continuidade, enchendo, assim, a história de anacronismos. Didi-Huberman parte de uma reflexão sobre a questão do tempo, da interseção de tempos ao longo da história, e de como essa interseção afeta o regime do olhar. Essa outra experiência da temporalidade impõe novos desafios à História da Arte, já que os modelos vigentes tentam escapar, a qualquer custo, dos “perigos” do anacronismo. Devido a isso, o filósofo convida tanto os estudiosos de Filosofia quanto os historiadores da arte a enfrentarem

a árdua tarefa de pensar novos modelos e produzir novos conceitos que entrem em consonância com esta temporalidade.

Tendo em vista que o anacronismo caracteriza a temporalidade das imagens, devemos, em seguida, perguntar: de que forma, ou melhor, em que formas o anacronismo faz-se visível na imagem? Didi-Huberman nos ajuda a compreender quando afirma que: “A imagem é primeiro um *crystal de tempo*, a forma, ao mesmo tempo construída e resplandecente, de um choque fulgurante onde “o Outrora”, escreve Benjamin, “encontra o Agora em um relâmpago para formar uma constelação.”¹ Nossa questão, então, pode ser reformulada: o que é e como se dá esse processo de cristalização do tempo nas imagens? De tais reflexões surgirá o conceito de *Imagem-cristal*, que será explorado nesse capítulo. Tal conceito possibilita compreender, definitivamente, o estatuto temporal das imagens artísticas. Buscaremos, tanto no livro *Devant le temps* de Didi-Huberman quanto no livro *Cinéma 2. L’Image-Temps* de Gilles Deleuze, as ferramentas necessárias para compreender este conceito. O diálogo que se estabelece entre as teorias de Deleuze e Didi-Huberman, mesmo que seus trabalhos se debrucem sobre materiais e partam de sensibilidades filosóficas distintas, ajuda-nos a seguir investigando a relação entre tempo e imagem.

Veremos que, para estes dois filósofos franceses, na imagem o tempo cristaliza-se, difrata-se, e é a partir de sua transparência de cristal que reconhecemos o passado, no entanto, como alguma coisa de inacabado e sempre aberto. Ao mesmo tempo, tais imagens, com sua resplandecência, seu brilho, sua fulguração, tornam o presente legível, preservando o outrora no agora da cognoscibilidade. As imagens também cristalizam desejos, nelas se misturam o novo com o antigo, o passado imemorial com a aspiração à transfiguração da ordem social, ou seja, a sobrevivência com a novidade.

Partindo do conceito de *Nachleben*, tratado anteriormente, veremos como a sobrevivência advém em imagem, em outras palavras, que tipos de formas assumem o tempo sobrevivente. Seguindo a teoria warburgiana, veremos que a sobrevivência também se cristaliza nas imagens, naquilo que Warburg denominou de “fórmulas de pathos” (*Pathosformeln*), um conceito que trata da permanência das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental. Para o historiador alemão, existem formações expressivas,

¹ DIDI-HUBERMAN. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 353 [tradução nossa]

repletas de uma mímica intensa e de movimentos expressivos, que possuem uma vida. Tais imagens se compõem de tempo e de memória, “sua vida é já e sempre *Nachleben*, sobrevivência, ameaçada sem cessar e em transe de assumir uma forma espectral.”² Se diante destas imagens estamos, igualmente, diante do tempo, elas nos interessam. Nesse sentido, buscamos apresentar também este conceito, usando como referência principal o livro *L’image survivante - Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* de Didi-Huberman.

² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 23.

2.1 Os tempos da imagem

Segundo Walter Benjamin, as imagens autênticas são dialéticas, e isso significa que “não é o passado que aclara o presente nem o presente que aclara o passado”. Mas nas imagens o novo e o antigo se encontram e se misturam, mantendo, no entanto, sua alteridade. Esse ponto de vista defende que o passado não é um ponto fixo, imóvel, do qual tentamos nos aproximar, mas uma imagem única que desapareceria se não a despertássemos através do trabalho da lembrança, e defende também que o presente se constitui de múltiplos passados que se acumulam. Como vimos, é através da linguagem que tais imagens ganham sentido, pois na linguagem distintas imagens podem se encontrar, mesmo sendo contraditórias entre si, para gerarem novos sentidos, novas questões.

As imagens, portanto, iluminam a realidade, já que permitem que o passado seja restituído e reconhecido como alguma coisa que não desaparece por completo, mas, ao contrário, sobrevive. Essas imagens são históricas, no entanto, não são simples documentos da história, já que não pertencem a uma época determinada. Nesse sentido, também as obras de arte não são “um puro momento do absoluto”³. As imagens são históricas porque possuem essa temporalidade de dupla face que as torna legíveis em uma época determinada, e muitas vezes nem se trata de sua própria época, ou seja, elas entram em sincronia com um presente determinado. E é devido a isso que as imagens nos permitem ler a história, já que nos apresentam o tempo, não o tempo linear, cronológico, mas um tempo repleto de anacronismos, saltos, irrupções, revoluções.

Vimos que para Didi-Huberman, a imagem se constitui a partir de uma dialética temporal que imobiliza momentaneamente o tempo, já que se trata de uma “dialética em suspensão”. Sacudindo o ritmo da história, a imagem traça uma cesura na linearidade do relato histórico, tal como um sintoma, um mal-estar, de acordo com Didi-Huberman. A imagem instala um momento de crise na história, uma fratura, e ao se abrir torna visível um fóssil, um pedaço do passado. Pois o passado deixa suas pegadas nas imagens, e a imagem dialética cita o passado muito antigo tornando presentes as correlações passadas. O outrora,

³ DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 143. [tradução nossa]

portanto, não é mais um ponto fixo a alcançar, mas alguma coisa a ser estabelecida pelo trabalho da memória.

Mas como duas temporalidades heterogêneas podem trabalhar assim, em concerto? – pergunta Didi-Huberman. Trata-se do “duplo regime temporal” das imagens, essa “dialética em suspensão” de que fala Benjamin e que produz “uma visualidade ao mesmo tempo ‘originária’ (*ursprünglich*) e ‘entrecortada’ (*sprunghaft*), ao mesmo tempo turbulenta e estrutural: consagrada a desmontagem da história como a montagem de um conhecimento mais sutil e mais complexo do tempo.”⁴ As imagens contrariam, pois, a boa ordem da história tradicional, sua temporalidade só pode ser reconhecida quando o elemento histórico que a produz for dialetizado pelo elemento anacrônico que a constitui. E é por isso que Didi-Huberman nos adverte que, a partir dessa perspectiva, a história da arte deve passar a trabalhar sobre uma temporalidade não homogênea, uma temporalidade anacrônica que “produz a cada vez uma nova imagem do presente, uma nova imagem do que somos.”⁵

As consequências de se estabelecer novas ferramentas conceituais baseadas na ideia de tempo não-linear incidem não somente no âmbito teórico, mas também, e principalmente, nos âmbitos político e ético, já que ao contrário do tempo linear, cronológico – que é o tempo das identidades, o tempo das verdades últimas, dos fundamentos –, o tempo não-linear, anacrônico, é um tempo que rompe com o modelo de identidade, permitindo o surgimento de outras subjetividades, alargando o espaço para a criatividade, já que o passado não limita o presente e nem o presente dita mais o futuro. Discutir o modelo temporal hegemônico é, portanto, pensar outros modos de ser no mundo, outras formas de singularidade, desse modo, trata-se de uma discussão fundamentalmente política.

Esse outro paradigma temporal nos permite esclarecer o continuum da história, entendendo que o presente não é passagem, mas suspensão e bloco de tempo, já que se forma a partir de diversos passados, e que a origem deve ser reconhecida, de um lado, como restauração, restituição, e, de outro lado, como alguma coisa de inacabada, sempre aberta. Apenas esse modelo temporal é capaz de dar conta da “origem” no sentido benjaminiano e da “sobrevivência” no sentido warburgiano, pois leva em consideração os fenômenos

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ ULM, Hérnan. **Anacronía y desterritorialización: cuestiones de la imagen. El arte en tiempos de la memoria.** No prelo. p. 4. [tradução nossa]

anacrônicos. Por isso, a história deve ser concebida, fundamentalmente, como um campo repleto de sobrevivências, de repetições, de sintomas. Essa seria a revolução copernicana na história, quando a imagem dialética passa a ser seu objeto por excelência, um objeto que reúne, através de um processo de montagem, polaridades intensivas que permanecem em um combate irresoluto. Essas imagens, resultantes de certo tipo de montagem que reúne elementos contraditórios, acabam por também desmontar a história (linear) para, em seguida, remontá-la (anacronicamente):

[a imagem desmonta a história] como se desmonta um relógio, ou seja, como se desarmam minuciosamente as peças de um mecanismo. Nesse momento, o relógio, obviamente, deixa de funcionar. Esta suspensão, no entanto – *die Dialektik im Stillstand* – traz paralelamente um efeito de conhecimento que seria impossível de outro modo. Pode-se separar as peças de um relógio para aniquilar o insuportável tique-taque do tempo marcado, mas também para entender melhor como funciona, inclusive para consertar o relógio que se quebrou. Tal é o duplo regime que descreve o verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.⁶

O método dessa nova história, como descreve Didi-Huberman, deve ser também a montagem, um procedimento que supõe, com efeito, a desmontagem da história linear, progressiva e que faça do “saber – da imagem aparecida, originária, turbulenta, entrecortada, sintomática – o objeto e o momento heurístico de sua constituição mesma.”⁷ A montagem como método e como forma de conhecimento implica fazer da história das imagens uma prática ‘epistemo-crítica’ da montagem, ou seja, através da montagem podemos unir duas ou mais imagens que não estavam relacionadas em um primeiro momento, fazendo com que elas assumam uma posição diferente através de sua articulação, de seu contato, de seu enfrentamento. Esse encontro faz emergir uma visão crítica que desconstrói e remonta os discursos estabelecidos, produzindo novos saberes. Por isso, Benjamin compara o historiador ao “trapeiro”, aquele que junta e remonta os “dejetos” da história, “porque estes têm em si

⁶ DIDI-HUBERMAN. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 173. [tradução nossa]

⁷ *Ibid.*, p. 174.

mesmos a dupla capacidade de desmontar a história e de montar o conjunto de tempos heterogêneos.”⁸

Tal método foi levado a cabo pelo historiador Aby Warburg, que com seu *Atlas Mnemosyne* – composto de mil imagens com as quais trabalhava – conseguiu realizar diversas montagens agrupando essas diversas imagens em “painéis móveis” que chamou de pranchas. Tais pranchas eram constantemente montadas, desmontadas, remontadas, escapando das teleologias e tornando visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Diferentemente do arquivo, um atlas é um corte no arquivo, uma escolha, uma intenção que torna visível através da montagem os elementos múltiplos que nos permitem compreender a história. Para Didi-Huberman um atlas é uma forma visual de conhecimento, “contra o inominável e o único existem essas imagens múltiplas, e contra o arquivo e a saturação da memória existe uma escolha e uma montagem. É uma posição intermediária e, também, uma posição dialética, no sentido exato de Warburg.”⁹

Daí, também, a necessidade de se estabelecer relações entre as várias disciplinas, já que não bastaria mais descrever a imagem em suas características formais uma vez que as motivações para o seu surgimento e mesmo para as sua forma são de outra ordem, não necessariamente visível. É neste sentido que podemos afirmar que o trabalho de Didi-Huberman se configura como um trabalho interdisciplinar, já que resulta de uma montagem de conhecimentos que reúne arte, filosofia, história e psicanálise, pois para ele:

A história da arte não existe completamente sem uma posição teórica, uma posição psicológica e uma posição poética sobre o objeto com o qual ela trabalha. [...] o conceito me ajuda a olhar, depois o olhar me ajuda, reciprocamente, a criticar, a modificar, a fazer bifurcar o conceito. Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de

⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁹ Entrevista realizada por Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício. Traduzida por Marcela Tavares e publicada na *Revista ArteFilosofia*, n.11. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n11.html>

solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira *heurística*.¹⁰

O trabalho de Didi-Huberman não é descritivo, não é generalizante, e não visa à solidificação de um sistema conceitual fechado, ao contrário, seu trabalho está em constante desenvolvimento, já que busca, de certo modo, prolongar a dialética (a crise, a crítica) que constitui as diversas imagens com que trabalha. Nosso trabalho se propõe seguir esse modo de fazer filosofia, de fazer história da arte, articulando o presente com a história “numa memória e numa advertência sempre recomeçadas,”¹¹ aplicando, pois, o método da montagem à prática teórica. No entanto, não se trata nunca de buscar a verdade última em torno do que é uma imagem, mas de questionar com que elas se articulam, para que servem, qual é seu sentido, qual é seu valor.

O que vimos, até agora, é que as imagens são compostas por uma temporalidade dupla, um “duplo regime temporal”, uma temporalidade de dupla face, ou seja, a conjunção de dois ritmos diferentes. Uma temporalidade entendida como “necessária coação ou coexistência – fatalmente anacrônica – do passado, do presente e do futuro.”¹² Nelas há tensões, resistências, sintomas, crises, fraturas, catástrofes, acontecimentos de sobrevivência, pontos críticos nos ciclos do contratempo. Por isso, Didi-Huberman refere-se ao historiador ou filósofo da arte como um *dinamograma*, “um aparelho gráfico que tem por função restituir o traço de temporalidade dos fenômenos menos fáceis de observar.”¹³

Por isso as imagens possuem o poder de mostrar a história, já que não estão no presente, mas se servem de diversos passados. Podemos dizer que essas imagens são imagens do tempo, ou melhor, são *imagens-tempo*, o que aproxima Didi-Huberman do filósofo Gilles Deleuze. Embora em seu trabalho Deleuze estivesse mais interessado nas imagens cinematográficas, ele também fazia referência à montagem e ao “movimento aberrante”, que

¹⁰ Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista *Vacarme*, nº 37, do outono de 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> [tradução nossa]

¹¹ BENJAMIN, W. *Sens Unique*. Apud: DIDI-HUBERMAN, G.. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 184.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 170. [tradução nossa]

¹³ *Ibid.* p. 123.

para Didi-Huberman seria o sintoma.¹⁴ Deleuze é constantemente citado nos textos de Didi-Huberman, a influência deleuziana na teoria didi-hubermaniana da imagem é patente, inclusive o próprio Didi-Huberman recorda que, em relação à temporalidade própria da imagem e seu poder de mostrar “o que a história produz para além dela mesma”. Deleuze afirma o mesmo, mas de outra forma:

Parece-me evidente que a imagem não está no presente. [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo cujo presente não faz mais que fluir, seja como múltiplo comum, seja como menor divisor. As relações de tempo não são jamais vistas na percepção ordinária, mas elas o são nas imagens, desde que ela seja criativa. Ela torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente.¹⁵

Mais adiante veremos outras ressonâncias deleuzianas no trabalho de Didi-Huberman. No entanto o que pretendemos ressaltar é o fato de que tanto este paradigma temporal, que afirma o anacronismo já que passado, presente e futuro coexistem no tempo e se misturam sem, porém, confundir-se; quanto esta teoria da imagem, que compreende as imagens sendo compostas por justaposição, ou melhor, coexistência de tempos heterogêneos; levam Didi-Huberman a afirmar que “sempre diante da imagem estamos diante do tempo”¹⁶, tese que

¹⁴ Em *Devant le temps*, Didi-Huberman reconhece, na nota de rodapé nº31 do capítulo intitulado *Abertura*, a importância da teoria deleuziana dentro de sua obra. Nesta nota ele cita Deleuze – uma das maiores citações do livro, diga-se de passagem – e admite sua influência: “(...) a própria montagem constitui o todo, e nos dá assim a imagem ‘do’ tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque emana da montagem (...). uma apresentação direta do tempo não implica na parada do movimento, mas, antes, na promoção do movimento aberrante. O que faz deste um problema tão cinematográfico quanto filosófico, é que a imagem-movimento parece ser em si mesma um movimento fundamentalmente aberrante, anormal. (...) Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos raccords das próprias imagens. (na tradução brasileira: **Cinema 2. A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. pp. 48-51) Depois da citação Didi-Huberman ainda comenta na mesma nota: “Para além das diferenças de aproximação, de materiais interrogado, assim como de algumas divergências de sensibilidade filosófica (a relação com a psicanálise, o rol atribuído às ‘recapitulações’ tipológicas das imagens, entre outras coisas), a própria organização do capítulos do presente livro testemunha, como se haverá advertido, uma homenagem efetuada à *imagem-tempo* deleuziana.” In.: DIDI-HUBERMAN. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 84. [tradução nossa]

¹⁵ DELEUZE, G. **Le cerveau, c’est l’écran** (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minitext, 2003, p. 270. *Apud*: DIDI-HUBERMAN, G. **Image, événement, durée**, Revista *Images Re-vues*, Paris, n 1, 2008. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/787>

¹⁶ DIDI-HUBERMAN. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 31. [tradução nossa]

desenvolve em dois livros consecutivos – *Devant l’image* e *Devant le temps*, e que estará sempre presente em sua obra. Em suas próprias palavras:

Diante desta imagem, de golpe nosso presente pode-se ver agarrado e, de uma só vez, exposto à experiência do olhar. (...) Diante de uma imagem – tão antiga quanto seja – o presente não cessa jamais de reconfigurar-se mesmo que a dissolução do olhar não tenha cedido de todo ao lugar do costume instaurado pelo especialista. (...) Diante de uma imagem – tão recente quanto seja – o passado não cessa nunca de se reconfigurar, dado que esta imagem só devém pensável numa construção da memória, quando não da obsessão. (...) Diante de uma imagem temos humildemente que reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento de passagem e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. (...) A imagem muitas vezes tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha.¹⁷

Somente compreendendo este modelo temporal, não sucessivo, não linear, estamos aptos a compreender “as sobrevivências, as decadências, os ressurgimentos próprios do domínio das artes visuais”,¹⁸ pois tal como escreveu Bataille, quem Didi-Huberman gosta sempre de citar, “todo problema é, em certo sentido, o do emprego do tempo.”¹⁹

¹⁷ *Ibid.* p. 32.

¹⁸ *Ibid.* p. 352.

¹⁹ BATAILLE, G. *Méthode de méditation* (1947). **Oeuvres complètes vol.V**, Paris: Gallimard, 1973. p. 201. *Apud.: Ibidem* [tradução nossa]

2.2 A cristalização do tempo: A *imagem-cristal*

Se as imagens nos mostram o tempo, cabe perguntar de que forma, ou em que formas, elas o tornam visível? Encontramos tanto em Benjamin quanto em Didi-Huberman uma resposta a essa pergunta. Ambos usaram uma metáfora – “a imagem é um cristal” – que se transformará em um conceito – *imagem-cristal*.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin afirma que a experiência da aura envolve um processo de cristalização: “Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto da percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.”²⁰ De acordo com o filósofo, as imagens oriundas da memória, do passado, conectam-se com imagens do presente, da percepção, através de um processo de cristalização. Didi-Huberman também se refere à imagem dialética concebendo-a como um cristal: “Pois a imagem dialética só é síntese na condição de imaginar esta como um cristal – fragmento separado da rocha, destroço, mas absolutamente puro em sua estrutura – no qual brilha a sublime violência do verdadeiro.”²¹ Por que essas imagens, que nos mostram o tempo, que contêm em si passado e presente, com vistas ao futuro, podem ser comparadas a um cristal ou a uma estrutura cristalina?

Buscando uma definição mais geral para cristal, podemos dizer que o cristal é uma substância sólida cujas partículas que o compõem (átomos, íons ou moléculas) estão organizadas regularmente, criando uma estrutura cristalina de faces planas regularmente arranjadas.²² No caso das imagens, também temos um objeto visível cujos componentes (elementos contraditórios, polaridades, Dionísio/Apolo, tempos heterogêneos, passado/presente etc.) relacionam-se a partir de uma dialética suspensa, já que todos os elementos permanecem em constante conflito. Notemos nessa passagem, do livro *L'image*

²⁰ BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas Vol.III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 137.

²¹ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 177.

²² Usamos como referência o Dicionário Aurélio e a página Wikipédia.

survivante, como Didi-Huberman utiliza termos como sedimentação, cristalização e estrutura para definir uma imagem:

Uma imagem, cada imagem, é o resultado de movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados. (...) Eles (os movimentos) nos obrigam a pensar como um momento energético ou dinâmico foi específico na sua estrutura. (...) Nós estamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, dos movimentos eles mesmos.²³

Em *Devant le temps*, Didi-Huberman também compara o processo, ou dinâmica, dos tempos na imagem ao processo de cristalização:

Nesse processo, a memória se cristaliza visualmente e, se cristalizando, se difrata, se põe em movimento, em resumo, em propensão: acompanha o processo e, ao fazê-lo, produz o futuro contido na série de processos. Há, pois, na experiência visual examinada assim, um *cristal de tempo*²⁴ que compromete simultaneamente todas as dimensões daquele: o que Benjamin chamava de “dialética em suspensão” – “isso em que o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação”.²⁵

Assim como o cristal, as imagens possuem essa propriedade de refração, ou seja, dependendo do ângulo vemos a luz mover-se em distintas direções, vemos as distintas faces contrastando e confundindo-se, como em uma dança luminosa, assim descreve Didi-Huberman em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, quando se refere às obras minimalistas:

A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida,

²³ DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 39. [tradução nossa]

²⁴ Em *A Imagem-tempo*, Deleuze atribui a noção de “cristal de tempo” a Félix Guatarri: *L'inconscient machinique*, Ed. Recherches. Apud.: DELEUZE, G. *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 103. Veremos mais adiante que a esta mesma noção Didi-Huberman se refere, sem no entanto citar a fonte.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 303. [tradução nossa]

a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, contrasta com a outra.²⁶

Em todos os livros de Didi-Huberman que usamos como referência há sempre alguma referência a imagem enquanto cristal, mas é na obra de Gilles Deleuze que encontramos as ferramentas necessárias para pensar a imagem como cristal, ou melhor, para pensar o conceito de *imagem-cristal*, que para Deleuze seria um tipo muito especial de imagem cinematográfica, dentro do grupo das imagens-tempo. O próprio Didi-Huberman reconhece a importância da teoria deleuziana para seu trabalho, quando, por exemplo, nomeia os capítulos de seu livro *Devant le temps* (cap.1: A Imagem-matriz, cap.2: A Imagem-malícia, cap.3: A Imagem-combate, cap.4: A imagem-aura) inspirado pelo livro *A Imagem-tempo*. A influência deleuziana²⁷ é evidente na obra de Didi-Huberman – embora nem sempre tal influência seja confessada –, e muitas vezes Didi-Huberman dá a palavra ao próprio Deleuze, pois reconhece a potência deste pensamento que sempre buscou investigar as relações entre arte, imagem e tempo, tal como o fizeram Benjamin e Nietzsche antes dele.

A partir de nossa investigação sobre o conceito de *imagem-cristal*, descobrimos que nosso filósofo, quando trabalha com tal conceito, se utiliza, principalmente, da seguinte definição de Deleuze, apesar de não a citar textualmente:

(...) o que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo; já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola; ele se cinde

²⁶ *Id. O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 118.

²⁷ A relação entre Deleuze e Didi-Huberman pode ser considerada uma via de mão dupla, já que o próprio Deleuze teve a oportunidade de ler os primeiros trabalhos de Didi-Huberman. Em *O que é a Filosofia?*, no subcapítulo **Percepto, Afecto e Conceito**, podemos ler na nota 18, o seguinte comentário de Deleuze sobre duas obras de Didi-Huberman: “Como mostra Didi-Huberman, a carne engendra uma ‘dúvida’: ela é próxima demais do caos; donde a necessidade de uma complementariedade entre o ‘encarnado’ e a ‘extensão’, tema essencial de *La peinture incarnée*, retomada e desenvolvida no *Devant l’image*, Ed. Minuit. In.: **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 232. Deleuze também cita o grande mestre de Didi-Huberman, Hubert Damisch, diversas vezes neste livro, como por exemplo na nota 30, onde afirma que “Damisch é o autor que mais insistiu sobre a relação arte-pensamento, pintura-pensamento, tal como notadamente Dubuffet procurava instaurá-la.” (*Ibid.* p. 250.)

em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê o cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão.²⁸

Analisando cuidadosamente essa citação encontraremos várias das premissas que Didi-Huberman utiliza em sua teoria da imagem. Em primeiro lugar, a afirmação de que as imagens são constituídas temporalmente é comum a ambos. Por um lado, para Didi-Huberman, na imagem, enquanto imagem dialética, há um encontro entre tempos heterogêneos, que ao se chocarem formam uma constelação, por outro, para Deleuze, o mesmo pode-se dizer da imagem, enquanto imagem-tempo, e mais precisamente imagem-cristal, pois nessas imagens a imagem real deve entrar em relação com sua própria imagem virtual como tal, ou seja, “da indiscernibilidade do atual e do virtual uma nova distinção deve sair, como uma nova realidade que antes não existia.”²⁹

Num segundo momento, percebemos que todas as afirmações deleuzianas, nesta citação, sobre o estatuto temporal, são análogas às reflexões de Didi-Huberman.³⁰ Um exemplo é quando lemos em Deleuze que o passado não vem depois do presente, mas coexiste com ele, ideia que é formulada a partir da obra de Bergson onde lemos que: “nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, é por um lado percepção e por outro lembrança.”³¹ Esta mesma ideia encontramos no texto de Didi-Huberman, quando ele afirma que o passado sobrevive nas imagens presentes, pois nelas ambos os tempos coexistem. No entanto Didi-Huberman

²⁸ DELEUZE, G. **Cinema 2. A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 102.

²⁹ *Ibid.* p. 109.

³⁰ Embora saibamos que, por um lado, em sua teoria Deleuze se apoie, prioritariamente, nas teorias bergsonianas e, que, por outro lado, Didi-Huberman tenha a seu lado Benjamin e Nietzsche quando pensa o tempo, não nos parece que as diferenças entre essas teorias resultem em alguma contradição entre elas. Mesmo que Benjamin tenha tecido críticas explícitas à teoria do tempo puro em Bergson, no texto “Sobre alguns motivos em Baudelaire,” acreditamos que estas teorias são conciliadas na obra de Didi-Huberman, já que para falar da cristalização do tempo ele usa como referência tanto a Benjamin, quanto a Deleuze.

³¹ Cf. **A energia espiritual Apud.:** DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**, p. 99-100

formula sua teoria a partir dos textos de Benjamin, recorrendo sempre à ideia benjaminiana de que “não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.”³² Podemos notar que há uma concordância surpreendente entre a teoria das imagens cinematográficas de Deleuze e a Filosofia da história de Benjamin, não por acaso, hoje em dia muito teóricos se dedicam a pensar tal concordância.³³ Para Olaf Berg, por exemplo:

A imagem dialética de Benjamin mantém a ambiguidade entre o evento definido do passado e o índice da atualidade. De uma maneira similar, a imagem-tempo mantém a ambiguidade da imagem atual e virtual. Elas se tornam indistinguíveis sem perder sua diferença. As imagens-tempo oscilam entre a atualidade e a virtualidade, tal como no choque que ocorre nas imagens dialéticas. Assim, elas recusam a fixação sem, no entanto, serem arbitrárias. Elas produzem a referencialidade sem fixar o referente. Elas são imagens da prática, ou melhor uma prática das imagens, que se opõe ao moderno discurso da consciência, cada uma à sua maneira.³⁴

Analisando ainda a citação de Deleuze, vemos que existe um movimento, interno às imagens, de cisão do tempo em duas direções e é, exatamente, a esta ideia de cisão que Didi-Huberman parece se referir na citação anterior – “Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida.” De acordo com Fornazari:

(...) é essa cisão que se pode ver na imagem-cristal, isto é, a perpétua fundação do tempo: o jorrar do tempo como desdobramento e cisão. Mas a cisão não termina nunca: o cristal não para de trocar a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas, porém, indiscerníveis. O que vemos no cristal é a distinção ininterrupta entre

³² Cf. BENJAMIN, *Livro das Passagens* *Apud.*: DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*, p. 354.

³³ Vejam-se em especial os trabalhos de: Allen Meek, Tim Flanagan, Olaf Berg, entre outros.

³⁴ BERG, Olaf. *When Benjamin meets Deleuze at the Cinema: Thinking History in a Filmic Mode*. p. 9. [tradução nossa]

a imagem-atual e a imagem-virtual, nada mais que o tempo em estado puro.³⁵

Na continuação, Deleuze afirma que “a imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal” e, como vimos, para Didi-Huberman a imagem também mostra o tempo, embora ela mesma não seja o tempo. Para ambos, portanto, trata-se de pensar determinadas imagens a partir do estatuto temporal que as constitui, já que elas nos apresentam o tempo, não o tempo linear, cronológico, mas um tempo repleto de anacronismos, saltos, irrupções, revoluções.

Finalmente, Deleuze ressalta que aqueles que veem, os videntes, são aqueles que podem compreender as relações entre a imagem e o tempo, e é, para Didi-Huberman, através da linguagem dos sujeitos que veem aquilo que nos olha que podemos ver esse “jorrar do tempo como desdobramento.” Ou seja, para ambos devemos trabalhar a experiência do olhar já que a imagem, enquanto cristal, ou melhor, enquanto imagem-cristal, se move sob o olhar daquele que a vê e, em seu movimento próprio, revela o tempo.

Se por um lado Didi-Huberman está pensando o tempo nas imagens dentro das artes plásticas,³⁶ principalmente a pintura, por outro, Deleuze pensou o tempo a partir das imagens do cinema. Apesar de a questão da imagem, precisamente inserida em um debate ontológico, remontar ao final da década de 1960 na obra de Deleuze, e tendo ele escrito um estudo das imagens picturais a partir da obra do pintor Francis Bacon, *Francis Bacon – Logique de la Sensation*, em 1981, é apenas na sua teoria filosófico-cinematográfica que Deleuze traçará o que poderia ser chamado de uma ontologia da imagem artística. Nesta obra composta por dois livros, *Cinéma 1. L’Image-Mouvement* de 1983 e *Cinéma 2. L’Image-Temps* de 1985, o filósofo elabora “uma concepção de imagem que vale por si mesma,”³⁷ pensando o cinema a partir de três conceitos-chaves: imagem-movimento, imagem-tempo e imagem-cristal. Nesta obra, o conceito de imagem-cristal é fundamental para pensar esse modo de coexistência de

³⁵ FORNAZARI, Sandro Kobol. **A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema**, *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.9, p. 93-100, out.2010. p. 99.

³⁶ Em livros mais recentes Didi-Huberman irá trabalhar com outros tipos de imagens, como por exemplo: a fotografia (**Images malgré tout**, Paris: éditions de Minuit, 2004), e mais recentemente o cinema (mais especificamente com as imagens de Pasolini em **Survivances des lucioles**, 2009 e com as de Harun Farocki no livro **Remontages du temps Subi**. *L’oeil de l’histoire 2*, Paris: Éditions de Minuit, 2010.)

³⁷ SILVA, Cíntia Vieira da. **Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não-representativas**. *Revista Artefilosofia*. Edufop, Ouro Preto, v. 10, abril 2011. p. 81.

dois tempos distintos que Deleuze define, segundo os termos de Bergson, como virtual e atual. Para Zourabichvili, o conceito de imagem-cristal seria o mais importante conceito da obra de Deleuze, por “condensar praticamente toda a sua filosofia”, já que “o cristal é o estado último da problemática da experiência ‘real’, apresentando-se como um aprofundamento do conceito de devir.”³⁸

A imagem-cristal é constituída, portanto, por uma imagem atual e por uma imagem virtual, ou seja o presente é a imagem atual e o passado é a imagem virtual. Ambas as imagens coexistem e se cristalizam, “entram num circuito que nos leva constantemente de uma à outra”³⁹, seria como um duplo ou um reflexo que se forma em uma imagem bifacial. No entanto, apesar de haver uma coalescência entre essas imagens, atual e virtual, elas não se confundem. Em suas palavras, “a imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz na cabeça de alguém.”⁴⁰

Essa indiscernibilidade entre presente e passado, atual e virtual, é um caráter daquelas imagens que são duplas por natureza, ou seja, daquelas imagens que são dialéticas – *imagem-dialética*. É por isso que, em seguida, Deleuze irá dizer que “a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza.”⁴¹ Ou seja, nessas imagens a relação entre essas instâncias heterogêneas é tão estreita que a própria imagem gera um ponto de indiscernibilidade. Devemos, neste sentido, reconhecer as instâncias divergentes, em outras palavras, reconhecer a dialética para mantê-la sempre em suspenso, ou seja, sem fechamento que resulte numa síntese, numa indiscernibilidade. Ao mesmo tempo, por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, “sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”⁴², ou seja, não podemos simplesmente separar os elementos reduzindo, ou mesmo eliminando, a tensão que sua relação estreita mantém.

³⁸ ZOURABICHVILI, François. **Cristal de tempo (ou de inconsciente)**. In.: *Id. O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 18.

³⁹ DELEUZE, G. **Cinema 2. A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.102, p. 105.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

“Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou esta questão e procurou sempre a resposta no abismo do tempo.”⁴³ Na imagem-cristal, com efeito, imagens distintas coexistem e se cristalizam, criando um circuito que nos leva de uma à outra, há uma troca ininterrupta das duas imagens que a constituem, “a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva,”⁴⁴ o atual e o virtual não param de trocar de posição e, apesar de serem indiscerníveis, são distintos. Essa troca gera o ponto de indiscernibilidade, no entanto é uma troca desigual, pois:

quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão da sua troca.⁴⁵

O que vemos, portanto, através do cristal, seja ele opaco ou límpido, é o tempo que, em seu duplo movimento, nos permite, por um lado, ver o presente, e por outro, ver o passado que se conserva e que possui todas as “virtudes do começo e do recomeço: é ele que possui, em sua profundidade ou em seus flancos, o impulso da nova realidade, o jorro da vida.”⁴⁶ Essa nova realidade que sai, que jorra para fora do cristal, para além do atual e do virtual, é o próprio tempo em seu desdobramento ou diferenciação. Além da coexistência do passado e do presente, é fundamental perceber que a imagem-cristal está ligada ao futuro, ao “jorro da vida”:

O que se vê através da vidraça ou no cristal é o tempo, em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro, mas também de conservar todo o passado, de fazê-lo cair numa obscura profundidade.(...) Da indiscernibilidade do atual e do virtual uma nova distinção deve sair, como uma nova realidade que antes não

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

existia. Tudo o que é passado recai no cristal e nele fica.⁴⁷

Tal é a lógica da imagem-cristal, nela “a imagem real não se conecta mais a uma outra imagem real, mas a sua própria imagem virtual. Cada imagem, então, se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude.”⁴⁸ Em tais imagens há uma coexistência de duas temporalidades fundamentalmente heterogêneas, uma relação entre forças divergentes, por isso podemos afirmar que elas são fundamentalmente dialéticas, são *imagens dialéticas*. No entanto, como já vimos, em tal dialética não há síntese, a não ser que pensemos em uma síntese “inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe.”⁴⁹ Tais imagens não são, portanto, “formas elementares”, mesmo que aparentem uma certa “simplicidade”, mas são “formas complexas”, tão complexas como a estrutura de um cristal, são imagens-cristal que, devido a sua complexidade mesma, permitem uma crítica tanto do passado quanto do presente, já que são sintomas da memória e, ao mesmo tempo, produzem a história. Se elas realizam alguma síntese “não é no sentido de ‘conciliação’ hegeliana do Espírito”, mas no sentido de “síntese como cristal que está sempre em processo de formação.”⁵⁰

Logo, as imagens que cristalizam o tempo nos mostram em cada face o tempo, que não é mais o tempo das cronologias, mas o tempo das anacronias, provisoriamente configurado, o tempo dinâmico que se relaciona com as forças da memória e do porvir. Não necessitamos escolher entre o que vemos e o que nos olha, há apenas que se inquietar com o ENTRE, pois ser *imagem dialética* ou ser *imagem-cristal* é ser um ponto central, ponto de inquietude, entremeio, lugar de encontro das oposições e das tensões, lugar de encontro dos tempos. De acordo com Zourabichvili:

Dizer que o cristal nos faz ver o tempo é dizer que ele nos remete à sua bifurcação perpétua. Não é a síntese de Chronos e de Aion, uma vez que Chronos é apenas o tempo da atualidade abstrata, separada de sua própria

⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. In.: *Revista Intermédias*, ed. n.8, 2009. Espírito Santo, 2009. p. 2.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 118.

⁵⁰ *Ibid.* p. 169.

imagem virtual, a ordem de sucessão de um sempre-já-dado. A síntese é antes a de Aion e Mnemosine, da temporalidade do dado puro, dos movimentos absolutos sobre o plano de imanência, e da multiplicidade das jazidas de passado puro em que essa temporalidade se apoia e se multiplica.⁵¹

Deleuze em suas reflexões ainda acrescenta que Félix Guatarri havia definido o cristal de tempo como sendo por excelência um “estribilho”, como “a pequena frase que se repete,”⁵² como aquilo que insiste em reaparecer, aquilo que apesar de tudo sobrevive. Em suas palavras, aquilo que “eterniza um começo de mundo e o subtrai ao tempo que passa.”⁵³ Essa pequena frase que se repete, na imagem poderá ser um gesto, um estribilho gestual, um pequeno momento singular que poderá revelar o cristal do acontecimento total. É necessário, para Didi-Huberman, “descobrir a cristalização do acontecimento total na análise dos pequenos momentos particulares.”⁵⁴ Veremos adiante que, para Warburg, a investigação da sobrevivência de certos gestos ao longo da história da arte nos permite compreender como no cristal, na imagem-cristal, o atual torna-se inseparável de um virtual que lhe é co-originário. Em outras palavras, como através de certos gestos emotivos, as *Pathosformeln*, podemos compreender de que forma a imagem presente se conecta com a imagem virtual, ou seja, como uma imagem oriunda do passado retorna e se atualiza no presente visando à novidade e abrindo-se para o futuro.

⁵¹ ZOURABICHVILI, François. **Cristal de tempo (ou de inconsciente)**. In.: *Id. O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 20.

⁵² DELEUZE, G. **Cinema 2. A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.102, p. 115.

⁵³ *Ibid.* p. 116.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 191-2.

2.3 As *Pathoformeln*

Ver uma imagem é, por conseguinte, muito mais que uma experiência visual. Com efeito, Warburg considerava a imagem um “fenômeno antropológico total”, ou seja, “uma cristalização, uma condensação particularmente significativa disso que é uma ‘cultura’ em um momento de sua história,”⁵⁵ o que o permitia falar em um “poder *mito-poiético* da imagem” (*die mythenbildende Kraft im Bild*). Para ele, cada imagem seria o resultado de movimentos sedimentados ou cristalizados nela, que a atravessam, sendo que cada um desses movimentos traz em si uma motivação própria que pode ser de caráter antropológico, histórico e psicológico, por exemplo. Por isso, Warburg acreditava na necessidade de se estabelecer relações entre as várias disciplinas, visando a uma “história da arte no sentido mais amplo.”⁵⁶ Apesar de sua formação ter se desenvolvido no âmbito da história da arte, o alcance das teorias warburguianas ultrapassou as definições das disciplinas. Sua preocupação central recaía nas “questões da psicologia da imagem, isto é, para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens e das razões que determinam suas transformações no tempo”⁵⁷:

Warburg começa a encarar a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas (fazendo apelo a uma “psicologia histórica da expressão humana”) e a *Nachleben* da Antiguidade como objeto central do seu programa historiográfico.⁵⁸

Neste sentido, o trabalho de Warburg escapava dos métodos descritivos tradicionais que concentravam suas análises nas características formais das imagens, pois para ele as razões implicadas no surgimento das imagens, e também no que diz respeito às suas formas, são de uma ordem não necessariamente visível. Para o historiador alemão as imagens são portadoras de uma “memória coletiva”, que circulam através do tempo, reatualizando-se em

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 48. [tradução nossa]

⁵⁶ *Ibid.* p. 85.

⁵⁷ MATTOS, Claudia Valladão. *Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP.

⁵⁸ GUERREIRO, Antonio. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. p. 5.

momentos históricos distintos. Tal característica é o que permite o rompimento da linearidade histórica e o surgimento do anacronismo no saber histórico. O conceito de “memória coletiva” é central do pensamento warburgiano, pois somente a partir dessa ideia lhe foi possível formular um outro conceito-chave central em seu pensamento, já brevemente comentado, o conceito de *Nachleben*, a sobrevivência das imagens. Tal conceito permite compreender como as imagens sobreviventes romperiam com o *continuum* da história, já que traçam pontes entre o passado e o presente. Por isso, pode-se dizer que elas funcionam como “sintomas”, já que as imagens ao sobreviverem se deslocam temporal e geograficamente, “criando fenômenos diacrônicos complexos.”⁵⁹

É o conceito de *Nachleben*, ou sobrevivência, o que possibilita a transmissão de uma memória coletiva, entretanto Warburg formulará um outro conceito, também central em seu pensamento, que aparece pela primeira vez em 1905, no texto *Dürer e a Antiguidade italiana*. Trata-se do conceito de *Pathosformeln*, as “fórmulas de pathos”, que permite explicar como ocorre a transmissão dessa memória através das imagens, em outras palavras, tal conceito permite explicar como a sobrevivência devém imagem. Neste texto, Warburg analisa um desenho de Dürer (1471–1528), *A Morte de Orfeu*, que foi inspirado numa gravura anônima atribuída ao atelier de Mantegna, e discorre sobre a emotividade e intensidade dessa obra observando as expressões dos personagens, fazendo uso de termos como “pathos heroico e teatral”, “expressão física intensificada”, “vida em movimento” e “vida mimicamente intensificada”⁶⁰, tais seriam as características principais das *Pathosformeln*. Esse *pathos*, emotividade instauradora da dimensão dionisíaca, encontrava sua origem na Antiguidade, pois a mesma “linguagem gestual patética” estava presente também na pintura de um vaso cerâmico grego, entretanto, para Warburg, esse recurso ao passado não se fazia, meramente, por questões de ordem formal, mas era sintoma de uma nova orientação emocional presente em toda a sociedade quatrocentista e que Dürer reatualizava em seu desenho.

Para Warburg, cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* de acordo com suas necessidades expressivas. Tais fórmulas se mantêm vivas e em contato com a “vontade seletiva” de uma época, elas podem se atualizar carregando-se de novos significados

⁵⁹ MATTOS, Claudia Valladão. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP.

⁶⁰ Cf. WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990.

que podem entrar em conflito com um polo oposto. Neste sentido, ao perceber uma dimensão dionisíaca do Renascimento, oposta à visão habitualmente defendida, de um Renascimento apolíneo no qual triunfariam a ordem, a clareza e a harmonia, tal como, inclusive, defendera Jacob Burckhardt, referência importantíssima para ele; Warburg consegue apontar as hibridizações características dos objetos artísticos, ao sobrepor temporalidades distintas. Quando aponta o mesmo uso da “mímica intensificada” presente na Antiguidade nas representações dos homens do Quattrocento, fosse na pintura, no vestuário, na cabeleira ou na escrita, ele identifica, assim, as “fórmulas de pathos” (*Pathosformeln*). Em suas próprias palavras, tais fórmulas são “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento”.⁶¹

Deste modo, para Warburg o homem do Renascimento recorria às “fórmulas do patético” na tentativa de romper com as formas medievais de expressão, em suas palavras, “na segunda metade do século XV os artistas italianos buscavam no redescoberto tesouro da Antiguidade tanto modelos para a representação de uma enérgica gestualidade patética como da serenidade idealista clássica”.⁶² O Renascimento italiano se constitui, pois, como o campo privilegiado de estudos para Warburg, já que tal período se configura como o exemplo histórico que melhor apresenta o funcionamento da memória cultural e das sobrevivências primitivas, e para ele somente através da noção de *Pathosformeln* as representações dos mitos antigos poderiam ser compreendidas como “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nos quais “as gerações posteriores (...) procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana”.⁶³

Este novo modelo proposto por Warburg desconstrói todos os modelos epistêmicos vigentes na história da arte para estabelecer um novo modelo de caráter *fantasmal*, de acordo com Didi-Huberman, uma vez que o tempo não é mais concebido como uma sucessão de

⁶¹ WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 197. [tradução nossa]

⁶² *Ibid.* p. 401.

⁶³ Cf. BING, G. “Aby M. Warburg”, em *Rivista Storica Italiana* LXXII (1960), p. 109. *Apud.*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 45.

fatos, como uma transmissão acadêmica de saberes, mas como sendo constituído por fantasmas, sobrevivências, por formas remanescentes. Nas palavras de Didi-Huberman:

O modelo natural dos ciclos “vida e morte”, “grandeza e decadência”, Warburg substituiu por um modelo resolutamente não natural e simbólico, um modelo cultural de história onde o tempo não está mais calcado sobre os estados biomórficos, mas se exprime por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos muitas vezes inesperados e metas sempre frustradas. O modelo ideal dos “renascimentos”, da “boas imitações” e das “bezas serenas”, Warburg substituiu por um modelo fanstasmal de história, onde o tempo não é mais calcado sobre a transmissão acadêmica de saberes, mas se expressa por obsessão, “sobrevivência”, remanescentes das formas. Ou seja, por não-saberes, por impensados, por inconsciente do tempo.⁶⁴

Warburg compreende, portanto, o Renascimento como “um campo de batalha de ideias e de forças; em outras palavras, uma idade de transição e de comoções culturais.”⁶⁵ Sua preocupação em estudar a migração de imagens da Antiguidade, através da sobrevivência de formas de um tempo passado em outro, permitiu-o pensar as relações entre obras de arte de períodos distantes entre si. Para ele, como também para Nietzsche, “todas as formas que são produzidas uma vez [...] se repetem a cada vez. Uma mesma atividade nervosa produz novamente a mesma imagem”⁶⁶ Tais imagens sobreviventes, tais formas expressivas da antiguidade, as *Pathosformeln*, atravessariam períodos encobertas, submersas, e regressariam constantemente através de uma transmissão histórica. É dessa forma que este historiador da arte alemão inaugura um método que permite investigar a história buscando relações não cronológicas, não lineares, já que concebe a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que retornam sempre. Além disso, suas investigações historiográficas impõem um cruzamento profícuo entre outras áreas de conhecimento, como a psicologia, a antropologia e a filosofia, tal cruzamento possibilita um alargamento tanto das fronteiras da

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Minuit, 2002. p. 27-28. [tradução nossa]

⁶⁵ FORSTER, Kurt W. **Introducción.** In.: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo.* Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 17.

⁶⁶ NIETZSCHE, F. 1872-1874. Fragmentos póstumos (Fragmento XIX, 82) Apud.: DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Minuit, 2002. p. 157.

disciplina história da arte quanto das outras áreas envolvidas. De acordo com Pinto e Tavora, “o método proposto por Aby Warburg com ênfase dada à imagem como construção historiográfica mostra a atualidade desta proposta de Warburg em relação à história da arte, abrindo-a a muitos campos do saber.”⁶⁷

Para Didi-Huberman, o próprio conceito de *Pathosformel* pressupõe a articulação de, pelo menos, três pontos de vista, ou de três tomadas de posição. Um posição filosófica, já que tal conceito problematiza os termos “pathos” e “fórmula”, o que impõe uma crítica às “definições puramente negativas ou privativa do pathos, que o opõe tradicionalmente à ação (*poiein*), à substância (*ousia*, em virtude de que a paixão se relaciona ontologicamente com o conceito de acidente), à impassibilidade (*apathéia*) e, então, à sabedoria (*sophia*),”⁶⁸ sendo necessário, neste sentido, um movimento de abertura, ou mesmo de dialética entre esses termos. Pressupõe, ao mesmo tempo, uma articulação do ponto de vista histórico, já que tal conceito faz “emergir a genealogia do objeto”, suas origens impensadas e suas relações anacrônicas, já que as obras de arte trazem em si a história de sua formação. E há, também, um posição antropológica, já que o conceito de “fórmulas de pathos” exige que se atente para as “relações culturais que esses objetos engajam.”⁶⁹ Para Warburg, é mesmo no campo das questões antropológicas que a história da arte encontra seus “próprios problemas fundamentais.”⁷⁰

Sendo assim, o trabalho do historiador da cultura exige uma sensibilização do estudioso para as diversas latências e crises que os objetos possuem, não por acaso Didi-Huberman compara o trabalho de Warburg ao trabalho de um sismógrafo, aparelho que registra os movimentos invisíveis da terra, já que seu trabalho como historiador da cultura caracteriza-o como “um captador das ‘patologias do tempo’ – latências e crises misturadas – um pesquisador que comanda a ‘negação científica’, um pensador atento à unidade dos ‘problemas fundamentais’, um sábio atento à especificidade dos objetos singulares.”⁷¹ Deste

⁶⁷ PINTO, Dalila dos Santos Cerqueira e TAVORA, Maria luisa Luz. **Sobrevivência da imagem: o anacronismo na gravura de Marcelo Grassmann**, Revista Palíndromo./ Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Artes Visuais. n. 3, 2010. p. 102.

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 203. [tradução nossa]

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.* p. 45.

⁷¹ *Ibid.* p. 133.

modo, sendo o historiador um sismógrafo, as *Pathosformeln* seriam os *Dinamogramas* do historiador, pois são “os traços que têm ao mesmo tempo a fórmula e o pathos, do esquema abstrato e da repercussão tátil,” e que possuem essa dupla capacidade, por um lado a de uma abstração ideal e por outro de uma reação corporal, produzindo um ritmo. Esta característica é o que permite que, através das *Pathosformeln*, o historiador registre “os movimentos invisíveis, ou episodicamente invisíveis, que fomentam o sintoma entre latências e crises, entre sobrevivências e incidências,”⁷² em outras outras palavras, para que o historiador registre a diferença na repetição, as rupturas e descontinuidades.

Neste sentido, Didi-Huberman, assim, descreve a *Pathosformel*:

Pathosformel ou *Dinamograma* nos dizem, com efeito, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um duplo regime, visto segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que o pensamento, geralmente, tem por contraditórias: o *pathos* com a fórmula, a potência com o gráfico, resumindo, a força com a forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto... A estética warburguiana do dinamograma terá então encontrado, no gesto patético *all'antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, mas também um vetor fenomenológico de intensidade – por essa “energia de confrontação” – que faria de toda história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomacia, uma sintomatologia cultural. A *Pathosformel* seria, então, um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: é por que, é por onde a *imagem bate*, se move, se debate na polaridade das coisas.⁷³

O *pathos* engendra à forma e a eleva ao seu mais alto grau, intensificando-a, já que “ele lhe dá a vida e o movimento.”⁷⁴ A *Pathosformel* se configura, na teoria de Didi-Huberman, como um “momento-intervalo,” um intervalo no movimento, na vida, já que conjuga uma postura anterior e uma posterior, é um “momento de não-estase, que se lembra e que antecipa a estase passada e a que virá”⁷⁵, de acordo com Goethe, “a expressão patética

⁷² *Ibid.* p. 136-137.

⁷³ *Ibid.* p. 198-199.

⁷⁴ *Ibid.* p. 212.

⁷⁵ *Ibid.* p. 208.

mais alta se situa na transição de um estado ao outro.”⁷⁶ Didi-Huberman nos chama atenção para o fato de que se por um lado Warburg encontrava em Goethe as ferramentas para pensar uma morfologia do *pathos*, por outro lado Nietzsche era o autor que ofereceria a possibilidade de pensar a dinâmica, a potência do *pathos*. Diante desta reflexão, Didi-Huberman invoca Deleuze que, em seu livro *Nietzsche e a Filosofia*, afirma que resultam do *pathos*, enquanto potência, ou melhor, enquanto “vontade de potência,” o devir e o tempo mesmos. E na sequência, ele cita uma passagem onde Deleuze disserta sobre o *pathos* e a vontade de potência:

[...] a vontade de potência se manifesta como o poder de ser afetado, como o poder determinante da força de ser ele mesmo afetado. [...] O poder de ser afetado não significa necessariamente passividade, mas *afetividade*, sensibilidade, sensação [...] É por isso que Nietzsche não cessa de dizer que a vontade de potência é a “forma afetiva primitiva,” de onde derivam todos os outros sentimentos. Ou melhor ainda: “A vontade de potência não é nada além que um devir, é um *pathos*.” O *pathos* é o fato mais elementar de onde resulta um devir.⁷⁷

Guardadas as devidas diferenças em relação ao uso que fazem Warburg e Nietzsche dos conceitos de forma, afeto e primitivo, é possível associar a *Pathosformel* ao que Nietzsche chama de “forma afetiva primitiva,” esse traço da psique que marca a história. Essas marcas são, para Warburg, formas visuais, “formas expressivas das emoções mais profundas,”⁷⁸ ou seja, são as “fórmulas patéticas”, ou *Dinamogramas*, que o historiador, como um sismógrafo, deve tentar acompanhar ao longo da história da arte e em todos os seus desvios, investigando cada objeto em sua singularidade e nas relações que se pode estabelecer entre eles. É por esta

⁷⁶ Cf. GOETHE, J. W. **Sur Laocoon**, tradução J. -M. Schaeffer, *Écrits sur l'art*, Paris: Flammarion, 1996. p. 172. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 208. [tradução nossa]

⁷⁷ cf. DELEUZE, G. **Nietzsche et la philosophie**, Paris: PUF, 1962. p.70-72. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 212. Grifo do autor. [tradução nossa]

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Minuit, 2002. p. 241. [tradução nossa]

razão que a história deve apoiar-se tanto na etnologia quanto na psicologia, já que trata de compreender “uma memória inconsciente do dionisiaco.”⁷⁹ Nas palavras de Warburg:

É na região dos transes orgiásticos onde é necessário buscar o golpe (*Prägewerk*) que imprime na memória as formas expressivas (*Ausdrucksformen*) das emoções mais profundas, contanto que elas possam se traduzir gestualmente, com uma intensidade tal que esses *engramas* de uma experiência passional sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung überleben als gedächtnisbewahrtes Erbgut*), e determinam, exemplarmente, os contornos que encontra a mão do artista, quando os valores supremos da linguagem gestual buscam tomar forma e aparecem em plena luz do dia, através da criação artísticas.⁸⁰

Para Warburg os aspectos visuais, os testemunhos figurativos, funcionam como evidências históricas, ele os denomina *engramas*, ou seja, traços permanente que são deixados na psique por tudo que aquilo que é experimentado psiquicamente, são traços latentes de memória. Qualquer objeto visual pode adquirir essa função, por isso o historiador valorizava tanto desenhos, esculturas e pinturas, bem como gravuras, fotografias, cartões postais, pois para ele toda imagem pode ser considerada como documento da história. Warburg, na tentativa de sistematizar sua pesquisa sobre as *Pathosformeln*, começa em 1905 o esboço, em um caderno *in folio*, do que ele intitulou de *Schemata Pathosformeln*. Seu objetivo, no momento, era anotar e organizar as fórmulas que pesquisava. Não se tratava, no entanto, de uma iconografia, que se organiza em motivos tendo em vista tipos, ou seja modelos, mas, ao contrário, as “fórmulas de pathos, definem um campo que Warburg pensava como rigorosamente trans-iconográfico.”⁸¹ Sua classificação se apoiava no que ele chamava de “Palavras Originais”, estas que existem como sobreviventes, ou seja, “impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas, vistas antiteticamente invertidas.”⁸² Este primeiro esboço se

⁷⁹ *Ibid.* p. 240.

⁸⁰ Cf. WARBURG, A. *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 240-241. [tradução nossa]

⁸¹ *Ibid.* p. 250.

⁸² *Ibid.* p. 254.

expandiu nos anos que se seguiram, tornando-se cada vez mais universal, até encontrar uma formulação definitiva no último projeto inacabado de Warburg, seu *Bilderatlas Mnemosyne*.

O que é conhecido hoje como o *Atlas Mnemosyne* é um conjunto de imagens e fragmentos de imagens de obras, que Warburg associava partindo da aproximação de certos elementos formais e da identificação das *Pathosformeln*. O historiador trabalhou nos últimos anos de sua vida na organização do material figurativo que ele havia recolhido ao longo dos anos de trabalho, reunindo cerca de mil fotografias, separadas em painéis móveis, ou “pranchas”, como ele próprio denominava, com as quais queria demonstrar a história da permanência de certos valores expressivos que para ele eram dotados de uma “força formadora de estilo” (*stilbildende Macht*). Tais valores sobrevivem e são transmitidos na forma de imagens, através de leis complexas de transmissão e recepção. Estes painéis, que continham imagens dos mais diversos períodos da história, eram constantemente montados, desmontados e remontados pelo historiador, tratava-se, portanto, de um trabalho em aberto, sempre em construção, nunca findo.

Podemos definir um atlas, qualquer que seja o atlas, como uma “forma visual de conhecimento”, mesmo um conjunto de mapas geográficos, quando reunidos em um volume, convertem-se em um livro de imagens que, graças à forma como estão organizados, podem abordar diversas questões. Neste sentido, todo atlas tem como função, de acordo com Didi-Huberman, “oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusivamente poética, com risco de ser errática, quando não surrealista – toda uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas, como dizia Goethe.”⁸³ No caso do Atlas de Warburg tratava-se de imagens reproduzidas em preto e branco, o que causava um efeito de homogeneidade que era acentuado pelo fato de que nenhuma imagem possuía qualquer classificação artística ou cronológica, apenas o tema as reunia. O *Atlas Mnemosyne*, de acordo com Guerreiro, é “um mapa das deslocções mnêmicas”, ou seja, “uma espacialização da história que a apresenta não de modo cronológico, mas como uma montagem sincrônica.”⁸⁴

⁸³ DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía, em Madrid, Março de 2011. p. 2.

⁸⁴ GUERREIRO, Antonio. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. p. 11.

Como vemos, Warburg propunha pensar a história a partir de um método de montagem de imagens, já que concebia a cultura como “um complexo dos processos de circulação das formas expressivas.”⁸⁵ É possível, inclusive, aproximar seu método às experiências das vanguardas artísticas que foram contemporâneas a ele, mas, também, associá-lo com o próprio método de Walter Benjamin em suas *Passagens*. Neste projeto a história está fundada numa temporalidade não linear, pois, para ele, a história não é uma “simples questão cronológica, mas sim um redemoinho, um debate da ‘vida’ na longa duração das culturas.”⁸⁶ É por isso, afirma Didi-Huberman, “que o saber warburguiano é um saber plástico por excelência: ele trabalha pela memória e pela metamorfose entrelaçadas.”⁸⁷

As imagens para Warburg são realidades históricas que estão num processo de transformação e transmissão das culturas, por isso não se confundem com as “entidades a-históricas”⁸⁸, como no caso dos arquétipos de Jung,⁸⁹ de acordo com Agamben. O fato de que elas permaneçam na cultura e inclusive migrem para outras culturas e para outras épocas, onde seriam reatualizadas, transformadas, “não se exprime como uma essência, um traço global ou um arquétipo, mas ao contrário como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada.”⁹⁰ Georges Didi-Huberman, assim como Giorgio Agamben, recusa qualquer tipo de relação entre as *Pathosformeln* e os arquétipos, para Huberman toda análise das sobrevivências corre o risco de cair no “arquetipismo”, que para ele não passa de um essencialismo, de um pseudomorfismo com pretensões à universalidade, que resulta não

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 103. [tradução nossa]

⁸⁷ *Ibid.* p. 160.

⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e la scienza senza nome* [1975], In.: "Aut-Aut", n° 199-200, Florença: Nuova Italia, 1984. p. 58. *Apud.*: GUERREIRO, Antonio. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003.

⁸⁹ A concepção warburguiana dos símbolos e de sua vida na memória social pode lembrar a ideia de arquétipo em Jung. O nome de Jung, entretanto, não aparece nunca nas anotações de Warburg. Fritz Saxl, colaborador de Warburg, foi o primeiro que experimentou aproximar o conceito de *Pathosformel* da ideia de arquétipos de Jung. Alguns outros investigadores atuais, como por exemplo, Daniela Sacco, Andrea Pinotti e Davide Scarso também investem na aproximação. No entanto, Didi-Huberman rejeita veementemente tal aproximação, com argumentos semelhantes aos levantados pelo filósofo Giorgio Agamben que afirma: "As imagens são para Warburg realidades históricas, inseridas num processo de transmissão da cultura, e não entidades a-históricas" (*Ibidem*) Embora alguns artigos abordem este tema de maneira mais ou menos direta, não nos deteremos, aqui, no aprofundamento desta questão.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002. p. 57. [tradução nossa]

apenas numa simplificação dos modelos temporais, mas em sua negação, “em sua diluição em um essencialismo da cultura e da *psychè*”, por isso a “anamnese sintomal não tem, decididamente, nada a ver com a generalização arquetipal.”⁹¹ A sobrevivência das *Pathosformeln* são sintomas que portam uma desorientação temporal e que têm, sem dúvida, um valor diagnóstico, mas não possuem nenhum valor prognóstico.

Neste sentido, o *Atlas Mnemosyne* funcionaria, nas palavras de Agambem, como “um tipo de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala de “dinamogramas inconexos”, *abgeschnürte Dynamogramme*),”⁹² o que exprime bem esse caráter sintomático, desconexo, esse traço de exceção que caracterizam as fórmulas sobreviventes. Neste Atlas as imagens do passado sobrevivem “como pesadelos ou espectros, mantêm-se em suspenso na penumbra em que o sujeito histórico, entre o sonho e a vigília, se confronta com elas, para voltar a dar-lhes vida, mas também, no seu caso, despertar delas.”⁹³

Todos os conceitos de Warburg, que abordamos neste trabalho - *Pathosformeln*, *Nachleben*, polaridade (*olympisch-dämonisch*) – estão articulados a partir de uma compreensão ampliada da História, seja uma História entrelaçada com outras áreas, seja uma História anacrônica, que não conceba o passado como um tempo findo. Com o conceito de *Pathosformeln*, Warburg nos faz compreender que as imagens emergem do passado a todo momento, que são feitas de tempo e que a memória mantém em suspenso essa dialética entre passado e presente, ou seja, que as imagens são cristais da memória histórica.

⁹¹ *Ibid.* p. 63.

⁹² AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 37.

⁹³ *Ibidem*.

APÊNDICE: *O DI DO DIDI* – O tempo das imagens de Di Cavalcanti

*“Por isso, pinta, pintor
Pinta, pinta, pinta, pinta
Pinta o ódio e pinta o amor
Com o sangue de tua tinta
Pinta as mulheres de cor
Na sua desgraça distinta
Pinta o fruto e pinta a flor
Pinta tudo que não minta
Pinta o riso e pinta a dor
Pinta sem abstracionismo
Pinta a Vida, pintador
No teu mágico realismo!”*

(Vinícius de Moraes, setembro de 1963)

Este trecho da poesia sem título de Vinícius de Moraes,¹ dedicada ao pintor Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, não foi escolhido para ser a epígrafe deste ensaio meramente ao acaso, o fato é que este pequeno trecho descreve carinhosa e magnificamente a obra de Di Cavalcanti. “Pinta pintor/pinta o ódio e pinta o amor/.../pinta o fruto e pinta a flor/.../Pinta o riso e pinta a dor”. Em seus quadros Di Cavalcanti trata da emotividade, do *pathos* em sua tensão fundante, das intensidades contraditórias, da vida em sua batalha perpétua, do dinamismo e dialética próprios à vida e também às imagens. “Pinta as mulheres de cor/na sua desgraça distinta”, as mulheres que pintou são mulheres-vênus, mulheres-ninfas, nem humanas, nem deusas, puramente brasileiras, as *Ninfas dicavalcantianas*. Sua verdadeira obsessão, imagem obsedante, *imagem-obsessão*. “Pinta sem abstracionismo/Pinta a Vida, pintador”. Como todo grande artista, Di Cavalcanti não queria “construir simplesmente a imagem de um corpo, mas sim um corpo para a imagem.”²

¹ Vinícius de Moraes foi compositor e poeta, sua amizade com o pintor inspirou dois poemas. O primeiro, um poema sem título, o qual citamos, e o outro, *Balada de Di Cavalcanti*. Este poema que citamos foi declamado na íntegra no filme de Glauber Rocha sobre o enterro do pintor.

² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 23.

Neste ensaio pretendo focar a obra de Di Cavalcanti a partir dos conceitos utilizados por Didi-Huberman, e trabalhados anteriormente, com o objetivo de pensar sobre o estatuto temporal da imagem a partir da singularidade de sua obra, o que, aliás, vem justificar o título, no mínimo, inusitado: *O DI (Cavalcanti) DO DIDI (Huberman): O tempo das imagens de Di Cavalcanti*. E talvez – e essa é a minha pretensão – este pequeno texto possa ajudar a compreender a obra deste pintor brasileiro de uma forma inovadora – por que não dizer iconoclasta? –, ou ao menos distinta do cânone interpretativo que o encerra dentro de um movimento artístico pretensamente fechado, limitado e localizado. Este breve ensaio também tem a pretensão de prestar uma humilde homenagem ao “Poeta o mais carioca/Pintor o mais brasileiro/Entidade a mais diletta/Do meu Rio de Janeiro,”³ ou melhor dizendo, do *nosso* Rio de Janeiro. Essa tentativa se inspira principalmente no filme alucinante de Glauber Rocha, *Di Cavalcanti Di Glauber: Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável*, a mais alta e justa homenagem já feita ao pintor brasileiro.

E, talvez alguém pergunte, porquê tratar deste tema na forma de um ensaio? A resposta é a seguinte: é justamente esta a característica marcante da escrita de Didi-Huberman, nossa principal referência. Para ele, o texto de Theodor Adorno, *O ensaio como forma*, oferece uma definição magnífica da forma do ensaio, já que para Adorno este deve ser o estilo ou a maneira própria de se fazer filosofia, ou, ainda, se damos ouvido às palavras de Derrida, quando ele afirma que “quando fazemos filosofia, o que fazemos verdadeiramente é autobiografia,” é possível compreender porque *nós* (filósofos) *ensaiamos*. Didi-Huberman confessa ser um ensaísta, *ele ensaia*⁴. Di Cavalcanti também ensaiou, seus únicos dois livros publicados, *Viagem da Minha Vida* e *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, são compilados de ensaios autobiográficos, pois para falar de sua obra o pintor deve tratar de sua própria vida, é por isso, que *eles ensaiam*. Os objetos que estudamos, ou que pintamos, se convertem, neste sentido, em espelhos que refletem nossa própria imagem. E é, portanto, por essas e outras, que *eu ensaio*, também!

³ Última estrofe do poema sem título de Vinícius de Moraes

⁴ Na entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício, Didi-Huberman apresenta suas razões de ser um ensaísta. Cf. DIDI-HUBERMAN, G. "... O que torna o tempo legível, é a imagem": depoimento [Novembro, 2010]. Ouro Preto: Revista ArteFilosofia, n.11. Tradução para o português de Marcela Tavares. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n11.html>

Uma outra pergunta possível: por que Di Cavalcanti? Do meu ponto de vista, apesar da historiografia da arte brasileira reconhecer a importância de Di Cavalcanti para a construção do cenário cultural e artístico do país, sempre ressaltando a importância de sua participação na Semana de 22, juntamente com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, a riqueza e a complexidade da maior parte de sua produção ainda permanecem desconhecidas do grande público e pouco visitadas pelos estudiosos⁵. Talvez uma parte deste esquecimento deva-se ao fato de que o pintor foi muito atacado pela crítica de sua época, que considerava suas imagens simples e repetitivas. No entanto, “apesar de uma parte da crítica brasileira ter negado as suas grandes qualidades, o Di Cavalcanti, na verdade, foi um pintor internacional, tão importante para o Brasil como Picasso para a Espanha.”⁶ Pretendo demonstrar aqui uma maneira de compreender a obra de Di Cavalcanti, partindo da ideia de que em sua obra podemos reconhecer a dialética de tempos heterogêneos – dialética no sentido benjaminiano –, já que seus personagens parecem surgir de um mundo mítico, arcaico, como se sobrevivessem, apesar de tudo, e fossem encontrados no contexto da moderna sociedade brasileira do século XX. Apesar de toda influência em sua obra de artistas como Picasso, Matisse, Braque, Léger, de Chirico, Max Ernest e os expressionistas alemães, pretendo mostrar que sua ascendência mais direta são os renascentistas. Para tal, utilizo o pensamento de Aby Warburg como base, através da leitura que Didi-Huberman nos oferece de sua obra.

O ponto de partida de nosso encontro com o pintor foi a obra *Samba* (fig. 1), obra que talvez seja a mais conhecida e comentada do artista. No entanto, a referência direta com a *Vênus* de Botticelli, em *O Nascimento de Vênus* (fig. 2), talvez tenha sido na maioria das vezes mais utilizada como instrumento de simplificação, até mesmo de resolução, do que propriamente um instrumento de complexidade. Essas analogias, assim como comumente se

⁵ Di Cavalcanti também foi exímio desenhista e ilustrador, como mostra o interessante livro de Piedade Epstein Grinberg, fato também “ignorado,” ou melhor, ocultado pela academia, muito provavelmente pela dicotomia criada entre arte erudita e popular. Suas caricaturas foram sempre críticas tanto da política quanto dos políticos de sua época. O artista explorou diversos materiais, pintou painéis, murais, concebeu cenários e figurinos para o teatro, produziu capas de discos, cartazes e até mesmo jóias. Di Cavalcanti foi caricaturista, ilustrador, desenhista, gravador, jornalista, escritor e poeta, o que se verifica na versatilidade de sua obra e o caracteriza como verdadeiro artista multimeios, em outras palavras, um artista plural. No entanto, seu grande interesse estava na literatura, mesmo que não tenha publicado muitos textos, porém Di Cavalcanti acreditava que pintando produzia textos, pois suas imagens deveriam ser lidas, em suas próprias palavras: “Quando escrevo pinto, quando pinto escrevo.”(...) “Antes de pintar eu já fazia poesia. Acho que a poesia é minha verdadeira vocação.” Cf.: GRINBERG, Piedade Epstein. **Di Cavalcanti. Um Mestre Além do Cavalete**. São Paulo: Metalivros, 2005.

⁶ ROCHA, Glauber. **Di Cavalcanti Di Glauber: Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável**. [Filme-vídeo]. Produção de Ricardo Moreira, direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1979. Curta-metragem, 18min. color. Son.

faz com as obras literárias, não podem servir simplesmente como chaves interpretativas, mas como “portas que se abrem sobre novas associações de ideias, sobre novos labirintos.”⁷ Um exemplo disso é o fato de que a maioria dos historiadores e comentadores esquecem, ou mesmo ignoram, a verdadeira fascinação que Di Cavalcanti nutria pelas obra de Ticiano e suas Vênus (*fig. 4*). O próprio pintor admite sua admiração e predileção:

Mas eu sempre estive muito atento, ou por intuição ou por curiosidade profissional às escolas e aos “ismos”, muito embora nunca optasse por nenhum. Tratei, isso sim, de enriquecer à minha maneira com as experiências alheias. Em pintura estou ligado ao passado: às barbas senectas de Ticiano. Esse, sim, foi quem eu queria ser!”⁸

Neste quadro, *Samba*, vemos uma figura central (*fig. 3*), uma mulata que nos encara com seus olhos verdes e lânguidos, verdes como o ramo, provavelmente uma planta de arruda, famosa pelos seus “poderes” contra o mau-olhado e outras vibrações negativas, que seu braço, também languidamente, sustenta. Tal como no caso das Vênus, tanto de Botticelli (*fig. 2*) quanto de Ticiano (*fig.4*), Di Cavalcanti nos oferece a visão de um “luminoso seio, apenas descoberto por um decote que, descuidado, escorregou do ombro sem maiores preocupações.”⁹ A nudez e gestualidade desta mulata, desta Vênus mestiça, dessa Vênus brasileira, *Vênus dicavalcantiana*, são tão despreocupadas quanto nas Vênus míticas, que os renascentistas foram buscar no ideário mitológico greco-romano.

No entanto, neste quadro de Di Cavalcanti, nossa Vênus não aparece rodeada de seres mitológicos ou bíblicos, como deuses ou querubins, mas, ao contrário, está rodeada por sambistas que conferem alegria e ritmo à cena e que, ao mesmo tempo, também apresentam uma outra polaridade patética, no caso da figura que aparece sentada no canto inferior esquerdo, sua posição cabisbaixa contrasta com a alegria e altivez dos outros personagens,

⁷ DIDI-HUBERMAN. **Venus rajada**: Desnudez, sueño, crueldad. Tradução de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005. p. 44. [tradução nossa]

⁸ Cf. DI CAVALCANTI. “Diálogo em Preto e Branco”. [30 de Maio de 1954]. São Paulo: *Folha da Manhã*. Entrevista concedida a José Geraldo Vieira. *Apud.*: GRINBERG, Piedade Epstein. **Di Cavalcanti**. Um Mestre Além do Cavalete. São Paulo: Metalivros, 2005. p.126.

⁹ HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934**. Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet. Belo Horizonte, 2008. p.306.

vemos uma polaridade de sentimentos, o riso e a dor de que falava Vinícius. A postura deste personagem nos faz lembrar a gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I* de 1514, a cabeça que é sustentada pelo braço direito sobre o joelho é a postura própria de inúmeros personagens introspectivos encontrados em clássicas representações, poderíamos mesmo reconhecer uma “fórmula pática” da melancolia neste quadro, que contrasta com a alegria que envolve o personagem central, a Ninfa. O próprio Warburg reconhecia que, quando se trata da psique humana, há uma polaridade permanente que o historiador, ao tentar fazer um “diagnóstico da esquizofrenia da civilização ocidental”, reconhece como sendo a tensão entre “a ninfa estática (maníaca) de um lado e o melancólico deus fluvial (depressivo) do outro.”¹⁰ Neste quadro, *Samba*, podemos identificar a dinâmica e a dialética, as tensões, a polaridade entre intensidades contraditórias, as hibridizações e a instabilidade, tal como Warburg reconheceu, com toda a justeza, no Renascimento em sua relação com as formas da Antiguidade.

Neste ensaio me detenho, entretanto, em apenas uma das *Pathosformeln* estudadas por Warburg, a fórmula pática da *Ninfa*, que aparece nas pranchas 46 e 47 do *Atlas Mnemosyne*. Nestas pranchas encontramos imagens tanto do Renascimento quanto da própria época de Warburg, que apresentam uma figura específica, longamente estudada pelo historiador. Estas imagens apresentavam sempre uma “rapariga mítica que atravessa séculos de cultura e emerge sempre atual, como uma criação da época ([Warburg] volta a descobri-la e a apresentá-la no painel 77 do seu Atlas, nalguma representação iconográfica da publicidade do seu tempo).”¹¹ Apesar de todas as imagens tratarem de um mesmo tema, ou melhor, apresentarem a mesma fórmula, não se pode concluir que qualquer uma delas seja a original de que as outras seriam a mera cópia. É neste sentido, que Agamben¹² afirma que “a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deva conferir nova forma, nem um molde para ajustar a ele os próprios materiais emocionais,”¹³ a fórmula *Ninfa* é uma sobrevivência encarnada,

¹⁰ Cf. Gombrich, E.H. **Aby Warburg. An Intellectual Biography**. Londres: The Warburg Institute, 1970. p. 303. *Apud.*: BARTHOLOMEU, Cezar (org.). **Dossiê Warburg**. Revista Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Ano XVII, n.19, 2009. p. 139.

¹¹ GUERREIRO, Antonio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003. p.11.

¹² Apesar de estar ciente de que Agamben e Didi-Huberman não são pensadores sempre conciliáveis, a aproximação que estabeleço aqui entre estes dois pensadores se justifica pelo fato de que em seu recente livro *Ninfas* (2007), Agamben realiza um estudo de inspiração reconhecidamente warburguiana e benjaminiana, e neste texto suas ideias se aproximam sobremaneira das leituras realizadas por Didi-Huberman.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p.19. [tradução nossa]

essas imagens são “fósseis em movimento”, “fórmulas primitivas” que agitam, que movem nosso próprio presente, que afetam nossos próprios gestos, como escreveu Rainer Maria Rilke, que foi contemporâneo de Warburg : “E portanto esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossas inclinações, no batimento de nosso sangue. Eles pesam sobre o nosso destino. Eles são esse gesto que remonta, pois, a profundidade do tempo.”¹⁴

E foi justamente estudando os quadros de Botticelli, um dos “mais célebres poetas de Vênus”¹⁵, de acordo com Kenneth Clark, que Warburg passou a atentar para a grande preocupação que o artista tinha em reproduzir os movimentos de vestes e cabelos destas figuras femininas. Em suas pesquisas o historiador constatou que a mesma forma de representação também era encontrada em obras da Antiguidade clássica, principalmente, em sarcófagos greco-romanos, cujas figuras representavam Ninfas. Mas o que mais intrigava o historiador era a ênfase excessiva que o pintor florentino dava aos movimentos destas figuras e seu caráter frequentemente antinaturalista, a “repetição frequente de motivos individuais”, ou a “distorção não-natural de um objeto”, para Warburg estas características contradiziam as teorias do período que afirmavam “que a cultura do renascimento poderia ser compreendida como uma marcha segura em direção a um crescente naturalismo.”¹⁶ Para ele, o patético dionisíaco se manifestava nos “elementos secundários”¹⁷ (*Beiwerk*), já que numa obra como *O Nascimento de Vênus* praticamente não há nenhum elemento emotivo, os sujeitos – corpos, rostos, olhares – permanecem impassíveis interiormente. Botticelli irá, então, representar o *pathos* a partir de simples “movimentos externos”, em outras palavras, o vento agitando as cabeleiras e drapeados femininos é responsável por instaurar o *pathos* da cena, suprimindo a ausência interna da entidade a que se acrescenta. Há, neste sentido, um deslocamento do patético, ele passa a aparecer em uma “causa exterior” – a atmosfera, o vento – que se articula com uma “causa interior”, que é o próprio sentimento que esta figura encarna, qual seja, o amor, esse desejo que arrebatava todos os homens. Ou seja, todo o “movimento passional da

¹⁴ RILKE, Rainer Maria. **Letras à um jovem poeta**. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, **L’image survivante**. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. p.202. [tradução nossa]

¹⁵ Cf. CLARK, K. **Le nu**. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN. **Venus rajada**: Desnudez, sonho, crueldad. Tradução de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005. p. 22. [tradução nossa]

¹⁶ MATTOS, Caludia Valladão. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea**. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas. p. 2.

¹⁷ WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990. p.55. [tradução nossa]

alma”, ou “causa interior”, passa a habitar um “acessório exterior animado”, como as cabeleiras ou drapeados. Para Didi-Huberman, “a Ninfa, com seus cabelos e suas drapeias em movimento, aparece assim como um ponto de encontro, sempre movente, entre o de fora e de dentro, a lei atmosférica do vento e a lei visceral do desejo.”¹⁸ No caso de Di Cavalcanti, entretanto, não vemos o vento agindo externamente sobre a ninfa, pois o ritmo e o movimento, num quadro como *Samba*, são conferidos pelos instrumentos que os músicos empunham, e no próprio corpo erotizado da mulata encontramos o elemento dionisíaco.

Em outro quadro de Di Cavalcanti, *O Nascimento de Vênus* (fig. 5), cujo título parece corroborar a ideia que tento expor aqui, encontramos outra forma de apresentar o tema da Ninfa. Neste quadro, chamo a atenção não para a cena principal (que se aproxima muito da iconografia cristã da lamentação, tema que Warburg também buscou investigar), mas para a mulata que aparece no canto direito (fig. 6). A meu ver, esta é a verdadeira Vênus do quadro, esta que apenas admira descompromissadamente a cena um tanto fúnebre que se desenrola a sua frente. Com suas mãos grandes e pesadas, um tanto quanto desproporcionais, ela desembaraça os cabelos tal como a *Vênus Anadyomena* (fig. 7), a Afrodite que na mitologia nasce da castração do Céu (Urano), Vênus que emerge do mar escorrendo o excesso de água dos seus cabelos. Podemos perceber que, no fundo do quadro, Di Cavalcanti pintou um mar agitado, não tanto pelo sopro do vento, mas pela própria tensão – dialética, com certeza - gerada neste nascimento, entre o horror da castração e o pudor da deusa nascente.¹⁹

É preciso lembrar que Afrodite é a deusa grega do amor e da beleza, em sua versão romana esta deusa foi associada ao planeta azul, a “brilhante rainha do céu”, como chamavam os astrólogos da Babilônia o planeta do feminino, Vênus. Na obra de Di Cavalcanti, essas mulheres que encarnam a deusa são mulheres que sabem, que não se esquecem de que estão representando o Amor, este sentimento que é capaz de afetar profundamente a humanidade. Elas sabem do poder de sua beleza, sabem de como ela pode afetar os homens, pobres mortais. As mulheres de Di Cavalcanti nunca são ingênuas, elas sabem, e muito bem, o poder que possuem. Platão em seu banquete nos adverte, no entanto, que são duas as formas que o amor encarna, já que são duas Afrodites. *Venus coelestis*, a celestial, e *Venus Naturalis*, a

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. p.258. [tradução nossa]

¹⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN. *Venus rajada*: Desnudez, sueño, crueldad. Tradução de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005. p. 48. [tradução nossa]

vulgar. Esta última, a vulgar, é a Vênus que mais se aproxima da ideia de Ninfa, esses seres que, de acordo com a tradição, não são homens e nem deuses, mas que estão totalmente ligados à matéria, sem que, no entanto, possuam alma, são espíritos elementais, “mais que animais e menos que humanos, híbridos de corpo e espírito, são pura e absolutamente “criaturas.”²⁰

Porém, a tradição também assinala que essas criaturas podem receber uma alma quando se unem sexualmente com um homem e um filho dele concebem, por isso, em todas as tradições culturais, a ninfa está sempre associada à paixão amorosa, pois somente desta maneira elas podem, finalmente, participar da natureza humana. De acordo com Agamben:

Condenadas desse modo a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas levam na terra uma existência paralela. Criadas não à imagem de Deus, mas à do homem, constituem um tipo de sombra ou imago dele e, como tais, acompanham e desejam para sempre – e são por sua vez desejadas – aquilo de que são imagem. E somente no encontro com o homem estas imagens inanimadas adquirem uma alma, se convertem em verdadeiramente vivas.²¹

É possível, então, encontrar esses seres vagando pela sociedade, sedentos de amor. Por isso foram muitos os que esculpiram suas Vênus com trajes da época, ou mesmo, como donzelas da cidade, circulando entre membros da burguesia mercantil, como no caso da *Venus Victrix*, de Canova (*fig. 9*). Mas, Di Cavalcanti encontra essas ninfas circulando nos morros e favelas do Rio de Janeiro, em bordéis e em rodas de Samba, o pintor reveste suas mulatas de um porte fidalgo (*fig. 8*), sem que percam, porém, sua feminilidade natural, sua espontaneidade e seu modo de ser brasileiro, tanto nos gestos quanto nos trajes. “Por que não apresentar mulatas como mitos modernos de um país jovem e pujantemente multiétnico?”²² Não me parece, entretanto, que Di Cavalcanti tenha querido simplesmente “mulatizar as

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p.40. [tradução nossa]

²¹ *Ibid.* p. 43-44.

²² AUTOR não-identificado. *Di Cavalcanti*. In: CIVITA, Victor (Ed.). **Gênios da pintura**. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v. IV, p. 1197. *Apud.*: HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos?** Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934. Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet. Belo Horizonte, 2008. p.307.

madonas”, ou “madonizar as mulatas”, como querem crer alguns comentadores, esta seria uma visão simplista e limitadora. Ao contrário, parece-me apenas que Di Cavalcanti compreendeu perfeitamente a definição que Warburg deu às Ninfas: “tipo generalizado da mulher em movimento.”²³ As ninfas são sempre moças jovens e belas, representadas com movimentos graciosos nas vestes, no cabelo e no corpo, criaturas que vivem entre o divino e o humano, ainda de acordo com o historiador alemão “segundo sua realidade corporal, pode haver sido uma escrava tártara libertada (...), mas segundo sua verdadeira essência é um espírito elementar (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio...”²⁴ Para Di Cavalcanti, estas deusas pagãs eram mulatas e brasileiras, com seus corpos movimentados pelo ritmo do samba, com sua forma própria de caminhar e de dançar, verdadeiras *ninfas brasileiras* que o pintor nos apresenta.

Essas deusas dançam, são mênades dançarinas (*fig. 11*), no caso das ninfas de Di, são mulheres passistas de uma escola de samba (*fig. 10*). A dança é o “gesto intensivo”, essa “intensidade coreográfica” só pode ser entendida a partir da noção de *Pathosformel*:

... constantemente ressurgia a questão do gesto intensivo, claramente quando o passo vira dança. Nietzsche, no seu artigo sobre “A visão dionisíaca do mundo”, já havia falado da dança como uma “linguagem gestual realçada”. Maneira de nomear a conversão do gesto natural (andar, passar, aparecer) em fórmula plástica (dançar, revolver, pavonear). A noção de *Pathosformel* será elaborada em grande parte para dar conta dessa intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura da Renascença e que, em se tratando da graça feminina – da venusidade – foi resumida por Warburg, em outra denominação conceitual sua, sob um tipo de personificação transversal e mítica: Ninfa, a ninfa. Ninfa, então, seria a heroína impessoal – porque ela reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – da *Pathosformel* dançante e feminina.²⁵

²³ WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990. p.120. [tradução nossa]

²⁴ *Cit.* AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p.40. [tradução nossa]

²⁵ DIDI-HUBERMAN, **L’image survivante**. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. p.256. [tradução nossa]

Com suas vestimentas ousadas, ou mesmo transparentes, com seu decote provocador (*fig. 10*), a mulata de Di Cavalcanti, essa *ninfa dicavalcantiana*, ao mesmo tempo muito devota e concentrada em cumprir seu papel no Carnaval, dança com seu salto alto, executando um gracioso movimento de pernas análogo ao de uma antiga mênade dançarina (*fig. 11*), e ao sustentar seu estandarte como se fosse um cajado mágico, convoca o povo para as festas orgiásticas, para a maior de todas as festas, o Carnaval. Nela se encarna perfeitamente a *Nachleben* do paganismo, a memória inconsciente do dionisíaco:

É na região dos transe orgiásticos que é necessário buscar o golpe que imprime na memória as formas expressivas das emoções mais profundas, contanto que elas possam se traduzir gestualmente, com uma intensidade tal que esses engramas de uma experiência passional sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória e determinam, exemplarmente, os contornos que encontra a mão do artista, quando os valores supremos da linguagem gestual buscam tomar forma e aparecem em plena luz do dia, através da criação artísticas.²⁶

Em Di Cavalcanti as Ninfas são mulheres do povo, mulheres da vida, circulando entre malandros e trabalhadores, são baianas carregando seus quitutes (*fig. 12 e 13*), como no caso da jovem com sua roupa esvoaçante que irrompe no canto direito do quadro *Nascimento de São João Batista*, de Ghrilandaio. (*fig. 14*) As duas figuras estão em movimento, elas entram no quadro agilmente, desempenhando uma espécie de malabarismo. No caso da baiana, da *ninfa baiana*, o movimento enviesado de seu corpo – a cabeça que olha para fora do quadro, um olhar que incide sobre *nós*, os espectadores, e o braço na cintura que se move para dentro do quadro – entra na cadência com o ritmo comandado pelos músicos que aparecem no primeiro plano; já a outra, a servente, com as dobras de sua roupa indicando que não apenas há uma agitação em seu corpo, mas também o vento age sobre ela, vento que é tipicamente associado às imagens das Ninfas. No caso das *ninfas dicavalcantianas*, no entanto, o vento é substituído pelo ritmo próprio do samba, já que o efeito do vento em suas roupas, muitas vezes de panos pesados, como no caso das roupas das baianas, ou mesmo em seus cabelos crespos não seria suficientemente visível, conseqüentemente o ritmo do samba, que contagia e

²⁶ WARBURG, Aby. **Introduction à l'atlas Mnemosyne**. Trad. P. Rusch, Trafic, n9, 1994, p. 39-40. *Apud.*: DIDI-HUBERMAN, **L'image survivante**. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. p.240-241. [tradução nossa]

alegra o ambiente, provoca uma agitação corporal, excluindo a necessidade de um agente externo que agregue movimento à cena.

As ninfas de Di Cavalcanti, suas mulatas, são muito mais que meras citações visuais das Ninfas de artistas como Botticelli e Ghirlandaio. As *Ninfas dicavalcantianas* constituem efetivas personificações do paganismo antigo que se perpetuou no Renascimento e que o artista brasileiro atualizou, hibridizou, ressuscitou. Di Cavalcanti reconheceu e reviveu as *Pathosformeln* primordiais, esse conjunto de posturas e gestos que, segundo Warburg, remetiam a condições especiais de excitação psicológicas. O conceito de *Pathosformel* permite compreender toda a intensidade coreográfica que atravessa tanto as pinturas da renascença quanto a obra de Di. Sua obsessão pela figura feminina, pela graça feminina, pela venusidade, resume-se sob um tipo de personificação transversal e mítica: a *Ninfa*, uma verdadeira figura plástica, que se identifica com uma multiplicidade de imagens iconográficas. “Ninfa, então, seria a heroína impessoal – porque ela reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – da *Pathosformel* dançante e feminina.”²⁷

As mulatas de Di são essas ninfas, só que reatualizadas num contexto brasileiro. Seu paganismo, no entanto, dialoga com as religiões afro-brasileiras, não é o vento de Zéfiro que as concede o movimento sacudindo suas vestimentas e cabelos, mas é a própria Iansã, Rainha dos raios, dos ciclones, furacões, tufões e vendavais, que habita dentro delas e agita todo o seu corpo. Todas as tensões e polaridades habitam seu corpo, ela devém debate, mulher-guerreira que diariamente estabelece uma luta íntima consigo mesma: desempenhar as funções que lhe são impostas (ser mulher, mãe, amante, dona de casa, trabalhadora etc.) e, simultaneamente, liberar seus desejos (ser rainha, deusa, porta-estandarte, musa inspiradora etc.). A dança e a luta, “o paradigma agonístico e o paradigma coreográfico se convertem em um: é o paradigma dionisíaco que, a partir de agora, impõe a figura da ninfa como mênade, quer ela seja pagã ou cristã.”²⁸

Di Cavalcanti pintou a vida, pintou o povo, do varredor de rua à mulher da vida, do vendedor de jornais à cafetina, todos estes personagens foram pintados com a mesma

²⁷ DIDI-HUBERMAN, *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. p. 256. [tradução nossa]

²⁸ *Ibid.* p. 266.

intensidade dos seres mitológicos arcaicos, todos ricos em cor, lirismo e sensualidade. Ele pintou seu povo, um povo que se individua “não segundo pessoas, mas segundo afectos,”²⁹ *Um-multidão*, uma multidão reunida sob um *pathos*. Ele pintou o jogo de forças que ele reconhecia em torno de si, na sociedade e, também, na figura da mulata com suas contradições próprias, seus enigmas e conflitos. Para ele, somente através da arte era possível tratar das questões próprias de um país insurgente, um país formado pela miscigenação de várias raças e culturas. Através da arte se faz também política, pois Di Cavalcante em seus trabalhos sempre buscou questionar a relação contraditória entre o povo e a camada dirigente. Para Di, a arte era um lugar de luta:

Se há uma luta social pela democratização do homem há uma luta contra essa casta dirigente que acuso. Assim, quando falo da participação do artista na vida social do seu povo, prefiro vê-lo na luta, pela dignidade do homem contra a prepotência: é a única posição que se espera de um artista independente. Não cuido de levar o artista para uma corrente política determinada, como querem alguns dos meus contraditores. Quero o artista independente, mas conscientemente independente, não o quero julgando-se livre quando apenas gosta da impunidade dos alienados, único privilégio que a sociedade dominante oferece.³⁰

Sua luta era representar seus semelhantes, reunir e condensar o mundo das realidades aparentes dentro de um símbolo, de uma fórmula, para que o povo pudesse se ver nas suas pinturas, nas gravuras, nos murais. Di Cavalcanti pintava com seu “mágico realismo”, não fazia pinturas abstratas, pois o que ele queria mesmo era fazer literatura, ele mesmo afirma: “Nunca fiz abstracionismo porque sou um artista literário. Isto é, escrevo com grafismos da minha arte. Conto alguma coisa. Testemunho realidades. Fixo dramas. Surpreendo horas, estados de alma, o povo, a rua, os interiores pobres, etc...”³¹ Sua pinturas tinham que ser legíveis. Com suas imagens, o pintor trabalha na encruzilhada do corpóreo e do incorpóreo, mas também do individual e do coletivo, tornando visíveis e legíveis as forças invisíveis. Ele

²⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4.** Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: EDITORA 34, 1997. p. 157.

³⁰ DI CAVALCANTI, E. “Realismo e abstracionismo”. In.: *Revista Fundamentos*. São Paulo. 6 de Agosto de 1948. *Apud.*: GRINBERG, Piedade Epstein. **Di Cavalcanti. Um Mestre Além do Cavalete**. São Paulo: Metalivros, 2005. p.88-89.

³¹ *Cit.: Ibid.* p.127.

apresenta toda a força e graça – toda a “venusidade” – das mulheres brasileiras através da fórmula da ninfa, esses seres imagéticos cheios de vida histórica, essa moça que “guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez”³²:

A ninfa é a imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens se transmitem de geração para geração e a que vinculam sua possibilidade de encontrar-se ou perder-se a si mesmos, de pensar e não pensar. As imagens são, portanto, um elemento resolutamente histórico; mas, de acordo com o princípio benjaminiano segundo o qual há vida em tudo aquilo em que há história (e que poderia ser reformulado no sentido de que há vida em tudo aquilo em que há imagem), aquelas estão, de alguma maneira, vivas.³³

Para Agamben, “a história da ambígua relação entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens.”³⁴ As imagens estão ao nosso redor, mas também dentro de nós, em nossa própria memória, que é composta por imagens, e muitas destas imagens tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a retornar como se fossem fantasmas, espectros. No entanto, mesmo sendo espectrais, as imagens estão vivas, e sua vida é *Nachleben*, sobrevivência, elas são feitas, portanto, de tempo e de memória, e é, principalmente, através da arte que elas se conservam.

É na imagem da mulata de Di Cavalcanti – em seu corpo, em sua pele bronzeada, em sua boca carnuda, em seus olhos lânguidos e cheios de luxúria, nos seios fartos de um corpo seminu, nos espasmos e contorções causados pelo ritmo do samba, ou seja, no centro de sua carne, essa carne rígida e brilhosa que se mostra em toda sua nudez de estátua de ébano – e não ao redor dela, em seu penteado ou nos drapeados de um vestido qualquer, onde encontramos a “*Pathosformel* e o elemento dionisíaco que Warburg buscou, enquanto sintomas, na arte humanista de florença.”³⁵ É através da noção de *Pathosformel*, portanto, que podemos compreender a tensão entre forças, a intensidade coreográfica, a repetição do que

³² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4.** Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: EDITORA 34, 1997. p.213.

³³ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas.** Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p.51. [tradução nossa]

³⁴ *Ibid.* p. 44.

³⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN. **Venus rajada:** Desnudez, sueño, crueldad. Tradução de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005. p. 110. [tradução nossa]

difere, a coexistência ou contemporaneidade de duas temporalidades fundamentalmente heterogêneas, características estas que atravessam toda a obra de Di Cavalcanti. Neste sentido, cabe a nós, filósofos e historiadores da arte, reconhecer as sobrevivências dessas fórmulas que expressam o movimento e as paixões para restituir-lhes a temporalidade e a vida que continham.

Como forma de conclusão, e da mesma forma que comecei, termino esta humilde homenagem, esta saudação ao pintor, “o mais brasileiro”, com um outro poema de mais um amigo ilustre de pintor:

Uma Flor para Di Cavalcanti

Esta é uma flor para Di,
uma flor em forma di-
ferente: de flor-mulher,
desabrochada onde quer
que exista amor e verão.
Verão como a cor cinti-
la nas curvas, e sorri-
nesse púrpuro arrebol
que Di tirou do seu Rio
coado de mel e sol.
Uma flor-pintura, zi-
nindo o canto de amor
que acompanhou toda a vi-
da do pincel, o gozo-dor
de criar e de sentir, di-
vina e tão sensual ração
que coube, na Terra, a Di.³⁶

³⁶ Carlos Drummond de Andrade. In.: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. In: _____. **Poesia e prosa**. 8ª ed., pág.813.



FIGURA 1 - *Samba*, 1925, Emiliano Di Cavalcanti.



FIGURA 2 - *Nascimento de Vênus* (detalhe), 1477-1478, Sandro Botticelli.



FIGURA 3 - *Samba* (detalhe da mulata)



FIGURA 4 - *Vênus com espelho*, (c.1550) Vecellio Tiziano.



FIGURA 5 - *Nascimento de Vênus*, 1940, Emiliano Di Cavalcanti.



FIGURA 6 - *Nascimento de Vênus*,
(detache da mulata à direita)



FIGURA 7 - *Vênus Anadiômena*, (c.1520),
Vecellio Tiziano.



FIGURA 8 - *Nu Deitado*, 1935, Emiliano Di Cavalcanti.



FIGURA 9 - *Paolina Borghese como Vênus Victrix*, 1804-08, Antonio Canova.

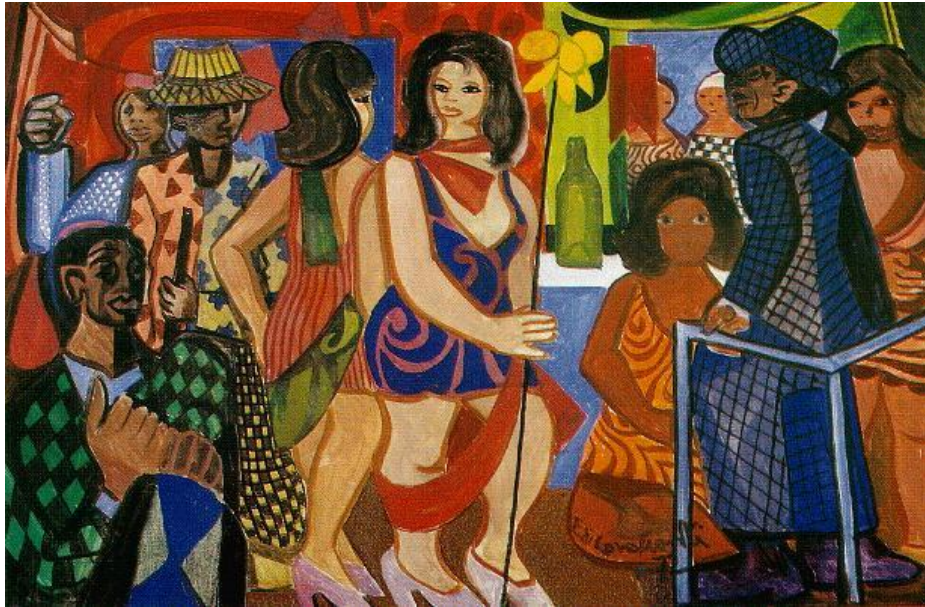


FIGURA 10 - Carnaval, 1972, Emiliano Di Cavalcanti.

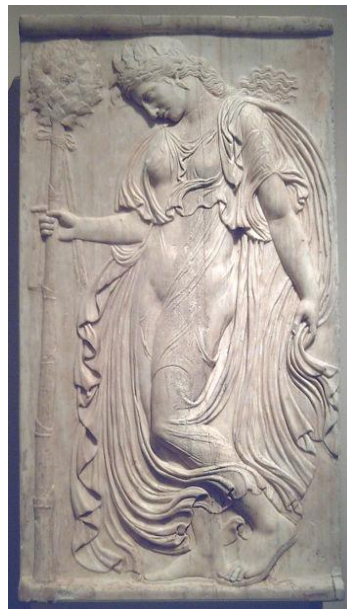


FIGURA 11 – *Mênade Dançando* (120-140 d.C.),
Mármore. Cópia romana de um relevo grego.



FIGURA 12 – Mural no foyer do Teatro João Caetano (detalhe), 1931, Emiliano Di Cavalcanti.



FIGURA 13 – Mural (detalhe da baiana à direita)



FIGURA 14 – *Nascimento de São João Batista* (detalhe), Domenico Ghirlandaio

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A essência do meio visual é o tempo... as imagens vivem dentro de nós... somos databases viventes de imagens – colecionistas de imagens – e uma vez que as imagens entraram em nós, não deixam de transformar-se e crescer.”¹

Bill Viola

Atualmente, as teorias de Didi-Huberman acerca da imagem atraem vertiginosamente a atenção de pesquisadores e teóricos de várias áreas e de várias partes do mundo. Seu trabalho consiste em uma constante interrogação sobre a legibilidade e visibilidade das imagens e sobre o modo de ler a Arte na História, nunca perdendo de vista a singularidade das imagens e sua multiplicidade, pois, em suas próprias palavras, “não há nunca *uma imagem*, pois, dizer *a imagem* é pensar de modo metafísico, há somente *imagens* e cada imagem é somente compreendida na sua relação com as outras”.² Buscamos, aqui, apresentar alguns conceitos que são fundamentais para se pensar o estatuto temporal das imagens, pois, como vimos, as imagens são feitas de tempo. Neste sentido, podemos dizer que este trabalho buscou pensar *o tempo da imagem*.

Nos esforçamos em mostrar como Georges Didi-Huberman pensa as imagens artísticas – e a história que fazemos delas – a partir de um modelo temporal acronológico, não-sucessivo, levando em consideração o fato de que os próprios objetos da história, as imagens por excelência, são eles mesmos anacrônicos, já que possuem uma temporalidade de “dupla face”; e sintomáticos, já que a imagem instala um momento de crise na história, uma fratura na linearidade pretendida pelos historiadores. Vimos que na imagem passado e presente se encontram, com vistas a um futuro, e é neste sentido que podemos dizer que este trabalho buscou refletir sobre *os tempos da imagem*.

¹ Cit. VIOLA, Bill. Entrevista publicada em catálogo. *Apud.*: AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 11. [tradução nossa]

² DIDI-HUBERMAN, G. “S’inquiéter devant chaque image”: depoimento. [Outbro, 2006] Paris: Revista *Vacarme*, n. 37. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui . Disponível em : <http://www.vacarme.org/article1210.html> [tradução nossa]

Deste modo, justificamos o título deste trabalho, *O(s) tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*, já que, discutimos o tempo que constitui as imagens, e as consequências deste outro modelo temporal que se instaura, e, simultaneamente, conseguimos refletir sobre as relações entre os tempos heterogêneos que se encontram, que entram em consonância dentro delas, as imagens; utilizando para tal as ferramentas que nos oferece Didi-Huberman. Para pensar as relações entre o tempo, ou melhor, entre os tempos e a imagem, escolhemos, entre os inúmeros conceitos da vastíssima obra de Didi-Huberman, trabalhar com apenas quatro que são, não apenas chaves interpretativas, mas verdadeiras portas, que nos abrem a uma infinidade de associações de ideias e a outros tantos conceitos.

Com o conceito de *imagem dialética*, centro da teoria benjaminiana do conhecimento histórico, pudemos compreender como nessas imagens, definidas através de um movimento dialético captado no ato de sua suspensão (“dialética em suspensão”), a verdade se apresenta historicamente, sendo tais imagens fundamentais para se pensar tanto a história em geral, como a história da arte em particular, já que “as imagens dialéticas são definidas pelo seu índice ou marca históricos, que as remete a atualidade.”³ Ou seja, na dialética que constitui tais imagens os dois termos não são nem suprimidos e nem transformados em uma unidade, ao contrário “se mantêm em uma coexistência imóvel e carregada de tensões.” E ainda, vimos que tal dialética pode ser tanto espacial, a dialética entre perto e distante que podemos encontrar no conceito de *aura*, definido por Didi-Huberman como um “espaçamento tramado do olhante e do olhado”, quanto temporal, ou seja, a dialética entre passado e presente, capaz de relacionar a sobrevivência com a novidade.

O conceito de *imagem dialética* abre caminho a uma crítica do fazer histórico sem precedentes, forçando-nos a repensar e a reformular tanto o trabalho da História, quanto o da História da Arte. Neste sentido, Didi-Huberman irá buscar na obra de Aby Warburg, historiador da arte alemão cuja teoria ainda não foi devidamente lida, as ferramentas necessárias para compreender melhor as imagens como construção historiográfica a partir da dialética temporal que as constitui e como nelas se dá a convivência da sobrevivência com a novidade. O primeiro conceito warburguiano trabalhado foi o conceito de

³ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 29. [tradução nossa]

Nachleben, ou sobrevivência, que nos permite compreender como as imagens circulam, ressurgindo em culturas variadas e tempos diversos. Pois, a partir da ideia de sobrevivência, passamos a conceber as imagens como portadoras de uma memória coletiva, capazes de criar pontes entre os tempos históricos não lineares. É, pois, através da *Nachleben*, que a Antiguidade prepara o caminho do Moderno.

Seguindo nossa investigação sobre a temporalidade das imagens, não podíamos deixar de discutir o trabalho de outro filósofo, que também se deteve nesta questão, pois, de forma semelhante, compreendeu as imagens artísticas a partir de sua natureza temporal. Gilles Deleuze foi o filósofo que formulou o conceito de *imagem-cristal*, com o qual Didi-Huberman também trabalha. Apesar de, em seus estudos, trabalhar essencialmente com o cinema, no que diz respeito ao uso deste conceito, Deleuze nos chama a atenção para o fato de que na imagem há uma coexistência, ou melhor, uma “coalescência” entre duas temporalidades fundamentalmente heterogêneas. Para ele, essa coalescência se dá entre o virtual e o atual, que se cristalizam na imagem, na *imagem-cristal*. Há de se ter em conta que a metáfora do cristal é utilizada por todos os teóricos com que trabalhamos, pois através das características do cristal podemos compreender a paradoxal relação entre presente e passado que constitui as imagens. Até mesmo o escritor Jorge Luís Borges, com quem temos certa afinidade⁴, apresenta em seu conto *El Aleph* sua versão cristalina desta concepção de temporalidade:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. (...)Em seu cristal refletia-se o universo inteiro.⁵

⁴ Em 2009 apresentei a monografia “Borges e os labirintos do tempo” como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Filosofia, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵ BORGES, Jorge Luís. “El Aleph”. *In.: Id. Obras Completas Vol. I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990. p. 625-626.

Deleuze vê nas imagens-cristal, de acordo com Zourabichvili, o tempo puro, como relação entre dimensões heterogêneas, o tempo como mudança, já que é passagem de uma dimensão a outra.⁶ Essa mudança, essa passagem, nem sempre é fácil de ser reconhecida nas imagens, é tarefa, pois, da filosofia se ocupar do reconhecimento e da construção de tais imagens. Mais uma vez, o historiador Aby Warburg nos oferece ferramentas importantes na execução desta tarefa, através do conceito de *Pathosformeln*, esses “cristais de memória histórica”, podemos compreender a relação entre originalidade e repetição constituinte das imagens cristalinas. As “fórmulas páticas” são formas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada que, para Warburg, representam a vida em movimento. Se por um lado, a própria ideia de “fórmula” sugere essa dimensão repetitiva, por outro, o termo *pathos* se associa ao caráter transformador e diferenciador destas imagens. Cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, de acordo com suas necessidades expressivas, de acordo com a “vontade seletiva” da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial, elas se intensificam e reativam-se quando evocadas.

Para Warburg, tanto como para Benjamin e Deleuze, e claramente também para Didi-Huberman que trabalha com estes autores, as imagens estão carregadas de forças e delas o tempo emerge, um tempo turbulento, anacrônico já que, como vimos, nelas se dá o encontro do passado e do presente. Podemos mesmo dizer que os conceitos de *Nachleben*, *Pathosformel*, *Imagem dialética* e *Imagem-cristal* são análogos, ou ao menos complementares, já que todos estes conceitos levam em conta o estatuto temporal das imagens. E foi na tentativa de confrontar nossas palavras com algumas imagens que escolhemos algumas obras de Di Cavalcanti para discutir, porque vimos que esse encontro nos abria à possibilidades tanto filosóficas quanto poéticas. Buscamos com nossas palavras, com este texto, encontrar um estilo particular que daria conta dessas imagens particulares. Tudo que procuramos articular a partir delas constitui, evidentemente, apenas uma contribuição parcial de tudo o que se pode dizer sobre elas. Parodiando o próprio Didi-Huberman, “essas imagens guardam todo seu poder de ainda nos surpreender, isto é, de suscitar novas maneiras de falar e de pensar.”⁷

⁶ Cf. ZOURABICHVILI, **Deleuze une philosophie de l'événement**. In: ZOURABICHVILI, F.; SAUVAGNARGUES, A.; MARRATI, P. *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004. p. 77-78.

⁷ Na entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui.

Por fim, vimos que não é possível fazer uma verdadeira história das imagens seguindo simplesmente o modelo da crônica linear, da crônica cronológica, pelo simples fato de que uma só imagem – tanto como um só gesto – reúne, em si mesma, vários tempos heterogêneos. Benjamin dizia que a verdadeira história da arte não deve contar a história das imagens, e sim acessar o inconsciente da visão, algo que não se pode conseguir através do relato da crônica, senão por meio da montagem interpretativa. Não somente “a história da arte é uma história de profecias”, algumas políticas, mas também corresponde ao historiador em geral abordar seu objeto “a contrapelo” ou “contra o sentido do pelo demasiadamente lustroso” da história-narração. A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade, porque a montagem escapa das teleologias, torna visível as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. É por isso que Didi-Huberman sempre nos convida a transformar, a remodelar a inteligibilidade histórica das imagens, e para tal devemos inquietar-nos sempre diante de cada imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Vol.I**: São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas Vol.III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006.

_____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d' Água, 1992.

_____. **A Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BESANÇON, Alain. **A Imagem Proibida – Uma História Intelectual da Iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Belo Horizonte: Ed. Universitária/ UFMG e Chapecó: Argos, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4**. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: EDITORA 34, 1997.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Reminiscências líricas de um perfeito carioca**. Com ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. **Devant l'image**. Paris: Éditions de Minuit, 1990

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

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad**. Tradução de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

EINSTEIN, Carl. **La Escultura Negra y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GRINBERG, Piedade Epstein. **Di Cavalcanti. Um Mestre Além do Cavalete**. São Paulo: Metalivros, 2005.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios herejes**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MERLEAU-PONTY. **O Olho e o Espírito**. Lisboa: Vega, 1997.

_____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MISSAC, Pierre. **Passagens de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2002.

_____. **L'image naturelle**. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. **Essais florentins**. Paris: Klincksieck, 1990.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari 1922-1945.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Artigos e Ensaios

BARTHOLOMEU, Cezar (org.). **Dossiê Warburg.** *Revista Arte & Ensaios.* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Ano XVII, n.19, 2009. p. 118. Disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossie.pdf>

Acesso em : 03/03/2012

BERG, Olaf. **When Benjamin meets Deleuze at the Cinema: Thinking History in a Filmic Mode.** Disponível em: <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/benjamin-meets-deleuze-v2.3.pdf>

Acesso em : 17/03/2012

BOMBASSARO, Luiz Carlos. **Imagem e Conceito: a experiência do pensar nos emblemas da Renascença.** *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, v. 5, n. 9, p. 83-95. Caxias do Sul: UCS, jan./jun. 2006.

BRUHN, Mathias. **Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea.** In.: *Enciclopédia e Hipertexto.*

Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>

Acesso em : 28/02/2011.

CANTINHO, Maria João. **O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin.** Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/o-voo-suspenso/o-voo-suspenso.shtml>

Acesso em 20/10/2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aby Warburg et l'archive des intensités.** *Revista Études photographiques*, 10 de Novembro de 2001. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>

Acesso em 21/03/2011.

_____. **Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin.** *Revista Études photographiques*, 7 de Maio, 2000. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/index204.html>
Acesso em: 19/04/2011.

_____. **Cuando las imágenes tocan lo real.** Publicação do Museu D'art Comtemporani di Barcelona. Disponível em :

http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf . Acesso em: 22/05/2011.

_____. **Atlas:¿cómo llevar el mundo a cuestras?**. Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía, em Madrid, Março de 2011.

Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>

Acesso em: 21/06/2011.

_____. **Image, événement, durée**, Revista *Images Re-vues*, Paris, n 1, 2008. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/787> Acesso em: 30/10/2011.

DONADEL, Beatriz d'Agostin. **Didi-Huberman e a Dialética do visível**. Revista *Esboços*. Revista do Programa de Pós-graduação em história da UFSC. v. 15, n. 19, 2008. Florianópolis: UFSC, Junho de 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/index/search/results> Acesso em: 21/09/2009.

FORNAZARI, Sandro Kobol. **A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema**, *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.9, p. 93-100, out.2010.

Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_93.pdf

Acesso em: 26/02/2012.

FORSTER, Kurt W. **Introducción**. In.: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GUERREIRO, Antonio. **Aby Warburg e os arquivos da memória**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2003.

Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>

Acesso em: 28/02/2010.

HUCHET, Stéphane. **Passos e caminhos de uma Teoria da arte**. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

KANGUSSU, Imaculada. **O último limiar**. Disponível em: http://ufop.academia.edu/ImaculadaKangussu/Papers/980936/o_ultimo_limiar

Acesso em: 28/02/2010.

KRIEGER, Peter. **El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n. 88, 2006. México.

Disponível em: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/88_239-250.pdf Acesso em: 28/10/2011.

MATTOS, Caludia Valladão. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP

MOURA, Artur. **A partir de Gilles Deleuze - da imagem-movimento à imagem-cristal.** *Revista Crítica* [Revista de filosofia], Dezembro de 2004. Disponível em: http://criticanarede.com/est_deleuze.html Acesso em: 2/03/2012.

OVIDEO, Antonio. **Nota Preliminar.** In.: DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*. Tradução de Antonio Ovideo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

PINTO, Dalila dos Santos Cerqueira e TAVORA, Maria luisa Luz. **Sobrevivência da imagem:** o anacronismo na gravura de Marcelo Grassmann, *Revista Palíndromo.* Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Artes Visuais. n. 3, 2010. Florianópolis : UDESC, 2010. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_dalila-maria.pdf . Acesso em: 22/04/2011.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema.** Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. In.: *Revista Intermédias*, ed. n.8, 2009. Espírito Santo, 2009.

Disponível em : <http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf> Acesso em : 2/03/2012.

SANTI, Angela. **AURA e ARTE** – a atualidade da noção de aura para a compreensão de movimentos artísticos contemporâneos. In.: BRANCO, Guilherme Castelo (org.) *Filosofia pós-metafísica*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2005.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas.** *Revista Historiografia da História*. Edufop, Ouro Preto, n. 5, setembro 2010.

Disponível em: www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/download/171/146

Acesso em: 5/10/2011.

ULM, Hérnan. **Anacronía y desterritorialización: cuestiones de la imagen. El arte en tiempos de la memoria.** No prelo.

SILVA, Cíntia Vieira da. **Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não-representativas.** *Revista Artefilosofia*. Edufop, Ouro Preto, v. 10, p. 81-88, abril 2011.

ZOURABICHVILI, François. **Cristal de tempo (ou de inconsciente).** In.: *Id. O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

_____. **Deleuze une philosophie de l'événement.** In: ZOURABICHVILI, F.; SAUVAGNARGUES, A.; MARRATI, P. *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004

Teses e dissertações

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. **A Imagem-sensação: Deleuze e a Pintura.** Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, com especialização em Estética e Filosofia da Arte, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Orientador: Prof. Dr. Nuno Nabais. Lisboa, 2007.

HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934.** Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet. Belo Horizonte, 2008.

Entrevistas

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Las imágenes son un espacio de lucha": depoimento. [18 de Dezembro, 2010]. Madrid: Museu Reina Sofia., Entrevista concedida a Amador Fernández-Savater. Disponível em:

<http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>

Acesso em: 30/05/2011.

_____. "... O que torna o tempo legível, é a imagem": depoimento [Novembro, 2010]. Ouro Preto: *Revista ArteFilosofia*, n.11. Entrevista concedida Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício. Tradução para o português de Marcela Tavares.

Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n11.html>

Acesso em: 30/05/2012.

_____. “Images malgré tout”: depoimento [Julho/Agosto, 2004]. Paris: Revista *L’Oeil*, n. 560. Entrevista concedida a Ravache Martine. Disponível em:

http://www.artclair.com/oeil/archives/docs_article/25450/images-malgre-tout.php

Acesso em: 19/06/2011.

_____. “S’inquiéter devant chaque image”: depoimento. [Outbro, 2006] Paris: Revista *Vacarme*, n. 37. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>

Acesso em: 22/05/2011.

_____. “Un conocimiento por el montaje”: depoimento. [Maio, 2007] Madrid: Círculo de Bellas Artes. Entrevista concedida a Pedro G. Romero. Disponível em: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141

Acesso em: 22/05/2011.

Filme

ROCHA, Glauber. **Di Cavalcanti Di Glauber: Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável.** [Filme-vídeo]. Produção de Ricardo Moreira, direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1979. Curta-metragem, 18min. color. Son

CD-ROOM

Di Cavalcanti 1897-1976. In: *500 Anos de Pintura Brasileira* (CD-Room) Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm>.

Acesso em: 11/03/2011.