

NOTAS À MARGEM DE UM LIVRO DE G. DIDI-HUBERMAN ¹

Rodrigo Silva

“Aprende o que é mais simples. Nunca é demasiado tarde. Para aqueles cujo tempo de aprender acabou de começar, aprende o ABC. Mas não chega já. Mas aprende-o, não te deixes. Recomeça. Tu deves tudo conhecer, porque deves dirigir o mundo. Ou ele dirigir-te-á. Aprende, homem no hospício. Aprende, homem na prisão. Aprende, mulher na tua cozinha. Aprende, criança. Porque deves dirigir o mundo. Vai à escola, mesmo sem abrigo. Procura saber, tu que tens frio, tu que tens fome. Lança-te sobre o livro porque ele é uma arma. Porque deves dirigir o mundo. Não tenhas medo de colocar questões, camarada. Não te fies em nada do que te dizem, vê por ti mesmo. O que não sabes por ti mesmo, tu não o sabes. Verifica a conta, és tu que pagas. Põe o dedo sobre cada soma. Pergunta: que está ela aqui a fazer? Porque deves dirigir o mundo, criança.”

Bertold Brecht

“Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro - e sem limite eu era. Por não ser, era. Até ao fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois 'eu' é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. A minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior - é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos, as imagens. Mas agora, eu era muito menos que humana - e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido, à imagem. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar a evidência desconhecida das coisas, e só me posso agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.”

Clarice Lispector

¹ Este texto tem o seu ponto de partida num diálogo (público) em que participei (que decorreu na *Nouvelle Librairie Française*, em Lisboa, no mês de Abril de 2010) em torno de alguns livros recentes de Georges Didi-Huberman,

As imagens, de todos géneros e suportes, são, como hoje aprendemos, o mundo. Muitas vezes, como podemos constatar em episódios recentes, é uma imagem que está na origem de alguns dos mais violentos afrontamentos, assim como das mais intensas emoções partilhadas. As imagens são hoje a matéria mesma da sedução, daquilo que apela ao fundo pulsional mais regressivo e infantilizante, mas também são a

matéria do envolvimento e participação, da convocação e da partilha, mobilizações tocadas e sopradas em torno da imagem. Somos consumidores de imagens e as imagens consomem-nos, absorvendo-nos no seu poderoso espaço de fascinação e na sua substância adulatoria, onde se fraturam e instituem formas de autoridade e onde se disputam importantíssimos valores económicos numa economia de escala global.

As imagens são fonte singular do conhecimento do diferente e exigem uma aprendizagem do olhar que interrompa a voracidade do ver, endereçando a curiosidade que move o desejo do visível para o confronto com o desconhecido. Nelas é experimentado algo de decisivo sobre a transmissão entre os tempos que se sucedem (entre as gerações) e a descoberta mútua dos que são contemporâneos no mundo heteróclito e babélico. A natureza dessa aprendizagem é, para a história presente e para a história próxima, um *jogo grave* onde se joga muito do que constitui a co-habitação quotidiana (o outro surge-nos sempre marcado pelas imagens que a ele se associam). A imagem já não aparece no recinto sagrado e no lugar do templo, nem se limita a encenar os ornamentos e ordálios do poder; ela está por todo o lado de forma cada vez mais ostensiva: nas ruas da cidade, no espaço público e nos interiores domésticos, no trabalho (cada vez mais os seres humanos fazem uma parte muito substancial, senão mesmo a totalidade do seu trabalho, em frente a ecrãs) e nos momentos fora do trabalho (o lazer é cada vez mais ligado ao consumo de imagens, seja da televisão seja do ciberespaço e da Internet).

Essa (re)aprendizagem do olhar exige de nós, hoje e num futuro que já é também o “hoje”, um trabalho de *lucidez* sobre as luzes diáfanas das imagens, um trabalho sobre as “*iluminações*” que nos precederam e sobre os “*iluminismos por vir*” (J. Derrida), sobre as eventuais obscuridades e trevas (que nunca

com a presença do autor. Interessou-me, em particular, *L'oeil de l'histoire – quand les images prennent position* (2009, Paris: Minuit), que é aquele a que o título alude. Conserva por isso um tom próximo da reflexão oral, procurando fixar alguns matizes da minha intervenção nesse diálogo. Em tudo próximo do tom das conferências do PAR, este texto substitui aqui a minha intervenção desse ano sobre o tema da comunidade, que conhecerá publicação como parte de um trabalho mais extenso. O tema continua o do texto sobre “A partilha do visível” publicado no número 4 dos Cadernos PAR. Os meus agradecimentos à Madalena por ter condescendido com esta modificação de última hora.

nos abandonaram). Essa (re)aprendizagem do olhar exige de nós *uma política* quanto à matéria pensante e significante que emerge das imagens sob pena de, caso negligenciemos esse “trabalho de lucidez sobre as imagens”, a imagem ficar entregue ao mercado violento da disputa da atenção e da libido pulsional, cujos combates se desenvolvem em torno não do corpo enigmático das imagens, mas dos efeitos de adestramento e condicionamento que delas se conseguem extrair (como mostra, por exemplo, o trabalho de Bernard Stiegler). A imagem é, tal como nos ensinou Derrida numa célebre leitura de Platão, um *pharmakon*: ao mesmo tempo veneno e remédio consoante as dosagens, consoante os terrenos e as ocasiões, e essa natureza dúplice é nela sempre renovada e in anulável. É por isso que é grande a tentação hoje de instituir em torno das imagens não uma *dietética escolhida* (um *regime* ou uma *conduta* – “livre” - do sujeito) mas uma *farmacopeia regulada*: um conjunto de prescrições e receitas sobre o que devemos ver e o que devemos ignorar, sobre o que devemos interditar ou sobre o que devemos ingerir, *fazendo da substância interpretável das imagens uma decisão já interpretada* sobre o real e o irreal, o possível e o impossível, o figurável e o infigurável. As imagens fazem tremer a palavra e a soberania dos discursos instituídos, desestabilizando a linguagem: aprender a falar é aprender a ver e aprender a pensar (as imagens não falam sozinhas; sem a palavra daquele que olha são mudas, tal como as palavras que não deixam ver cegam). Há nas imagens um excesso sobre a palavra e há nas palavras um excesso sobre o visível - nesse excesso mútuo, nessa *transcendência recíproca*, dobram-se os infinitos que abismam a irreducibilidade das imagens às palavras e a indocilidade das imagens face às palavras. A esse excesso alternado e segredado entre imagens e palavras, a essa sobreabundância exuberante do visível responde a inteligibilidade do visível pela palavra, pela sua capacidade em dar lugar ao visível, prolongando-o e enriquecendo-o, fornecendo-lhe intensificações e delimitações, traduzindo-lhe e traçando-lhe o *sentido* para uma partilha provisória.² Mas é nesse *intervalo movente* - entre as imagens e as palavras - que se joga a liberdade do sentido e a criação de sentido antes de mais como a experiência da liberdade. Há nas imagens um *teatro de operações*, a *cena de um drama* (V. Novarina), uma *iniciação instituinte e constituente* (uma *educação* e uma *instrução*, no seu sentido mais lato - uma *scholè* e uma *paideia* - um *começo que não acabará, que continuará sempre a começar*), aberta à *partilha da interpretação* e não apenas um cortejo de *assentimentos e consentimentos imaginados*. Tal tarefa, *paideia* ou “trabalho de iluminação”, em

torno da luz e das trevas que emanam das imagens, exige não só um *pensamento* da imagem mas uma *política* das imagens: uma política que examine e salvasgarde as condições do exercício livre do olhar e da justa capacidade de mostrar e dar a ver; um pensamento que não abdique de abrir para uma política e com uma política que seja franca escuta do risco do pensamento e não *auto-iluminação* despótica. Nessa política das imagens, joga-se o enfrentar da exacerbação do infantilismo e do terror, da ameaça e das seguranças oferecidas, dos medos difusos e difundidos e das polícias que vêm com eles, das coragens e das cóleras que erguem recursos contra os desencorajamentos e contra os terrores noturnos e diurnos com que as imagens nos assolam.

² Cf. MONDZAIN, M.-J. (2003) *Le commerce des regards*. Paris. Seuil: 243 e ss.

As imagens que nos interpelam como se fossem emissárias de um outro tempo que atravessa o nosso fazem-nos sempre regressar ao ponto em que temos de voltar a perguntar o que é uma imagem, convertendo-se numa perplexidade ontológica (tal como certas obras de arte cuja força é feita de uma convocação íntima recolocam a pergunta sobre o que é arte). O que é conhecer as imagens? O que é conhecer *através* das imagens? O que é que nelas é cognoscível e o que é que desse conhecimento é partilhável e transmissível? O que é que se faz quando se estende ou propõe uma imagem a outros? Não é evidente o modo como responderíamos a estas questões. Parece sempre desenhar-se a polarização entre dois tipos de respostas: podemos fazer um discurso *a favor* das imagens ou um discurso *contra* as imagens. Mas talvez tenhamos de escutar aqueles que propõem dar atenção à matéria pensante das imagens como algo que arrasta sempre o melhor e o pior (sem que ambos estejam desamalgamados e possam mesmo estar presentes na mesma imagem), fazendo com que essa natureza dúplice e dúctil (como capacidade de engendrar mobilizações para o melhor e para o pior: para a libertação ou para o aprisionamento do olhar) tenha de ser, a cada vez, perscrutada e examinada. Benjamin insistiu

³ Cf. BENJAMIN, W. (1989) *Paris, capitale du XIX siècle - Le livre des passages*. Paris: Cerf: 491-94.

⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. (2002) *L'image survivante - histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit: 191 e ss.

que a questão da história é uma questão onde se entra pela imagem; o momento em que a história adquire sentido, em que se dá uma configuração inédita do pensável e do reconhecível. É um “momento de imagem feito lisibilidade” (*lesbarkeit*) através de uma colisão de temporalidades heterogêneas (o encontro do outrora no agora da cognoscibilidade³). O acesso à consciência histórica obedece a uma constelação de imagens que têm de ser resgatadas do esquecimento: o sentido é uma montagem de “instantâneos” fecundos, construídos pela reunião inesperada do diverso, pelo encontro heteróclito do insignificante, do mínimo e do microscópico, numa Ideia ou numa Imagem. Para Benjamin, o trabalho da rememoração enquanto forma de, ao mesmo tempo, contrariar a perda da tradição e de a destruir por “perfurações” cirúrgicas é um processo devedor da espacialização do tempo e da capacidade de ler nos objetos e nos fragmentos de imagens uma decifração do tempo (Benjamin alimentava a ideia de “organizar graficamente sobre um mapa a história de uma vida”). Poucos anos antes dos textos de Benjamin sobre a epistemologia do conhecimento histórico (pense-se, em particular, no fôlio N do *Livro das passagens* e no texto das *Teses sobre a filosofia da história*, mas também *Rua de sentido único*, um livro de montagem de imagens), Aby Warburg⁴ elaborava o seu *Bilder Atlas* (batizado como *Mnemosyne*, a memória, mãe das musas) inspirado em considerações muito semelhantes sobre as maneiras de aproximar o distante no tempo através das imagens. Nos inúmeros painéis que constituem o *Bilder Atlas*, em cada um deles compõem-se motivos temáticos insuspeitados, associações de “fórmulas páticas” (*Pathosformeln*) que constituem as nervuras da migração das formas no interior da história das culturas. Esse “comparativismo transcendental”, que se traça pela ampliação da lógica das analogias e das correspondências, faz dessa reunião de imagens uma dinamização do pensamento, compondo com essa organização relacional uma forma de desor-

ganizar os discursos lineares da causa-efeito que minam o historicismo evolucionista. Tomando-as como configurações de sentido, as “ondas mnésicas” (Warburg) que se engramaram nos subterrâneos do inconsciente coletivo, as constelações de imagens são as mesas de montagem do arquivo da história, a investigação infinita por um conhecimento dinâmico das traduções interculturais, dos seus empréstimos e metamorfoses - uma “disciplina sem nome”, como lhe chamou Agamben no seu ensaio sobre Warburg.⁵

⁵ Cf. AGAMBEN, G. (2004) *Image et mémoire – écrits sur l’image, la danse et la mémoire*. Paris: Desclée de Brouwer: 9 e ss.

São os mesmos anos em que Joyce redige *Ulisses*, cujo modelo de construção é também uma *mesa de montagem* da história, aglutinadas e recombinadas numa pequena história anódina e banal de um homem - Leopold Bloom - num dia - 16 de Junho de 1904, - numa cidade - Dublin. Também aí o modelo é o mesmo: o conhecimento pela colusão de imagens, pelas tramas que entrelaçam os fios necessariamente diversos, como se as culturas estivessem destinadas a recombinarem-se entre si, traduzindo-se mutuamente, montando fragmentos umas das outras numa complexidade inescrutável cuja lei secreta se desvela aos discípulos mais perseverantes e aos iniciados mais audaciosos na *ars combinatoria*. Essa forma de conhecimento pelo fragmento e pela imagem é também contemporânea do dadaísmo que conhecerá descendência no fascínio esotérico dos surrealistas pelas associações livres e pelo papel libertador dos acasos significantes, como forma de perscrutar o inconsciente; é também o momento em que Eisenstein, com preocupações diferentes, elabora uma teorização sobre a “montagem de atrações”. Poucos anos depois, Ernst Bloch redige *Héritage de ce temps* (um texto de 1935, tentando explicar o advento “histórico-político” do nazismo), uma visão da história baseada na capacidade de pôr em contacto uma temporalidade múltipla e sincrónica, onde o conceito de “não-contemporaneidade” abre para uma forma de imaginação histórica baseada na estética

⁶ Cf. BENJAMIN, W. (1971) *Oeuvres 2 - Poésie et révolution*. Paris: Denoel: 48-52.

da montagem e num dispositivo de associações e genealogias iconoclastas. Para Bloch, uma mesma época (ou um mesmo grupo social) é trabalhada interiormente por diferentes lógicas, transversais à superfície do idêntico que mostram que o mito e o arcaico se mesclam com a imaginação utópica (não por acaso, a terceira parte do livro é em grande parte dedicada a Joyce e aos surrealistas). Para todos, essas cifras soterradas nos gestos repetidos e retomados, nas antigas litanias que estão mescladas na aparente novidade do dia, podem ser subitamente desvendadas pelo olhar melancólico dos caçadores de semelhanças, de afinidades inéditas, de polaridades tensionais que revelam as “correspondências” (a que Benjamin alude em várias ocasiões, em particular no belo texto sobre a “faculdade mimética”⁶).

A imagem é aqui construída como uma forma poética de pensamento: cada imagem é como um “epigrama” (os poemas funerários constituídos por ditos breves e elípticos, de género moral e metafísico, inscritos nos túmulos gregos - um *memento mori* lapidar), como uma memória escrita. Brecht cunhou mesmo um termo para essa reunião de fragmentos de pensamento sob a forma de imagens, num projeto que alimentou nos seus anos de exílio. Esse projeto consistia em colecionar fragmentos de imagens e legendas, que recolhia da imprensa alemã que conseguia obter no exílio (e que ele devorava compulsivamente) e que montava num pequeno caderno - chamava-lhes “foto-epigramas”: as imagens e legendas interrogam-se mutuamente lançando-nos um enigma a decifrar; o foto-epigrama propõe um questão que é lançada pela conjugação polémica das imagens (em parte, este projeto de Brecht é a resposta à recolha de imagens sobre a guerra elaborada por Ernst Junger, um documento absolutamente excecional - que Benjamin não hesitou em qualificar de uma estética da guerra ostensivamente “fascista”).

A atividade da montagem entendida como um trabalho a partir das formas de captura e arquivamento do real, que seriam sempre já “montagem” no sentido em que contêm sempre já decisão interpretativa (mas deixo agora de lado esse aspeto), consiste em fragmentar a linearidade, em segmentar a continuidade, de uma sequência narrativa ou de uma sucessão de imagens, desagregando e separando um conjunto de elementos, frações, ou segmentos. Esses elementos podem ser recompostos e reorganizados numa ordem significativa “outra” segundo um outro ritmo ou segundo outra síntese, quer na sua sucessão temporal, quer na sua simultaneidade espacial. A montagem é sempre um conjunto de operações de espaço e de tempo: de cortes de tempo e de espaço, de interseções no espaço e no tempo, incisões e enxertos da trama do espaço e do tempo. As possibilidades da montagem polarizam-se infinitamente em formas de aproximação e distanciamento entre os elementos montados: associações e separações, operações de distinção e de indistinção, justaposições e confrontos tensionais, sobreposições e oposições, adições e subtrações, prolongamentos e supressões, continuidades e roturas. Proximidades e distanciamentos espaciais, acelerações e desacelerações do tempo podem permutar-se infinitamente, quebrando a cronologia e a diegese espacial. A montagem abre a vertigem do possível em cada sequência de acontecimentos: para cada história e para cada lugar nós podemos re-articular de modo a fazer o outro com o mesmo.

De imagem a imagem, entre cada imagem, há passagens e transições que fazem surgir uma “diferença irreduzível” que só é sintetizável naquela “conjunção”, naquela “confeção”. A montagem desnaturaliza a percepção inserindo nela uma operação formal que induz uma sensibilização do sentido - ela compõe uma disposição, i.e., ela recompõe as posições das coisas no espaço e dos momentos no tempo, operando uma nova síntese. A síntese, enquanto operação levada a cabo sobre as posições dadas (i.e., que foram produzidas de forma a induzir determinadas narrativas e associações sob as formas culturais herdadas), produz um efeito crítico sobre a leitura das imagens, sobre a lisibilidade das imagens, sobre aquilo que nelas cria o sentido. Ela cria ou dá a ver relações entre as coisas, correspondências e afinidades, que passam despercebidas ou que estão dissimuladas e que é preciso “fazer ver”, mas a passagem da invisibilidade prosaica ou de uma ocultação forçada para a projeção numa constelação de imagens só pode ser feita numa síntese enigmática, numa “imaginação pensante” em que consiste essa arte das ligações, a *ars combinatoria*

da montagem de imagens. A montagem faz dessa imaginação pela montagem de imagens-pensamento uma inquietante faculdade do conhecimento, como se ela presentificasse imediatamente um nó de problemas, um feixe de relações. É por isso que o domínio das imagens é um assombramento que sempre perturbou as categorias do pensamento Ocidental desde que Platão expulsou os poetas da cidade por causa do perigo incontrollável que vem da “imaginação pensante” e do seu terror cinematográfico. O problema com as imagens não reside na possibilidade de elas sacrificarem a razão mas de a alterarem, de produzirem uma outra razão e uma outra imaginação.

A montagem patenteia tanto quanto elide, ela é tão “apofântica” quanto encriptadora, não há nenhuma visibilização que não esteja delimitada por uma névoa de suspensões e de elisões. A montagem é sempre por isso uma operação da finitude, da delimitação e da circunscrição, para a fazer entrar num campo finito e transitório. Escolher o que se vê, ou o que se quer ver, ou o que se quer dar a ver é sempre uma operação violenta de exclusão e de eliminação. Mas na montagem o elidido e o suspenso que gravitam *entre as imagens* transitam para a expectativa do espectador, para os movimentos de reconstituição do visto no pensamento que se abre nele. O ato da montagem é (pode ser) por isso um ato em favor do espectador, *em direcção* da liberdade do espectador, tanto quanto o seu esmagamento e o seu impedimento. Podemos pensar em Godard: há nele uma *ética da montagem*, sintetizada, por exemplo, na fórmula benjaminiana “*aproximar o que está afastado e afastar o que está próximo*”, a que desmonta as associações que gravitam em torno dos documentos e das ficções que os enredam, mostrando a sua permuta, mas sempre de modo a produzir um intensificação crítica daquele que olha as imagens, na sua capacidade em pensar o tempo da história, a memória do mundo, *através* das imagens, através da travessia das imagens (não é por acaso que Benjamin é várias vezes citado nas *Histoires du cinéma*, sempre com passagens que aludem a essa capacidade de pensar a história através das imagens). Não apenas uma capacidade “lírica” ou “poética” - ainda que haja aí uma poética e sem dúvida uma poesia - mas um gesto endereçado ao outro, à expectativa do espectador, à capacidade do espectador, que lhe faz confiança e lhe dá crédito, em tudo contrária à obediência e à servidão.

A força da imagem, a coragem da imagem (para retomar o nosso título) vem da capacidade em manter aberta essa tensão - a pressão de uma *dialética em suspenso*,

tal como a nomeou Benjamin, uma polarização que não se fecha ou resolve, mas que permanece irresolvida - entre aquele que vê e aquilo que é visto, entre a abertura da imagem e a *expectativa do espectador*. Uma *dialética aberta*, de uma abertura sem fim e sem totalização (uma “*dialectique sans emploi*”, disse Bataille no seu texto “*Hegel, la mort et le sacrifice*”), aporética e atópica, interrompida e suspensa, mas uma potência sem fim relançada - nas mãos do espectador, ou melhor, nos seus olhos. Uma dialética que seja apenas o puro regime do *encontro com o tempo*: no fundo, a *dialética em suspenso* é a dialética que não consome o tempo porque não tem de consumir uma efetuação, mas que, pelo contrário, mantém aberta essa *exposição do tempo na imagem* e para a imagem. É por isso, talvez, que hoje os maiores danos infligidos à capacidade imaginativa da expectativa do espectador incidem sobre a temporalidade. Os fluxos audiovisuais dos *mass media* contemporâneos violentam o tempo, na medida em que montam uma asfixia da temporalidade das imagens que em tudo concorre para a ocupação total do tempo de receção do espectador, des-subjetivando-o violentamente e desapossando-o da matéria interpretante da imagem que só aparece nessa suspensão temporal. A aceleração e a impaciência, a sobreexcitação permanente e a voracidade *voyeurista*, não podem permitir a eclosão dessa *intensificação crítica* que constitui o espectador como consciência expectante porque o *espaço de tempo que as imagens fazem* está sufocado. A *respiração do visível*, que se abre nesses movimentos sístole e diástole que fazem parte da temporalidade do olhar e da sua pulsação vibrátil e enigmática, não existe: é como se o tempo - a *respiração do tempo* - tivesse sido substituída por uma *apneia* contínua, por uma espécie de intermitência rápida, uma *explosão ininterrupta de esmagamentos temporais*, que simula o uso sem realizar a função - *ver sem olhar* ou *olhar sem ver*. A desqualificação do tempo pela aceleração e saturação dos fluxos audiovisuais - ou, mesmo, a sua *desnaturação programada* - procede por uma *colonização*, por uma confiscação das temporalidades da subjetivação (e da intersubjetivação no espaço público da partilha do sensível) em proveito da sincronia global no êxtase do espetáculo, pela imersão numa programação sincrónica emitida em permanência e que absorveu e concentrou em si as temporalidades múltiplas que as artes (leitura, teatro, cinema...) tinham aberto em nós.

Cada obra de arte - cada imagem - é um modo de nós nos reapropriarmos da nossa própria temporalidade: a obra - cada imagem - é uma oferta de tempo àquele que olha

(cada arte oferece um lentidão que lhe é própria). Nela somos iniciados e instruídos num regime da temporalidade inaudito que não existiria se não fosse esta ou aquela obra: poema, fotografia, música, coreografia, palavra ou gesto em cena. Só há atenção vivida se conseguirmos interromper ou suspender o fluxo ordinário do tempo, a sua passagem, o seu consumo imparável. A convocação do olhar pela imagem, a convocação do espectador pela arte, é o *dom do tempo* que a arte nos oferece.