

ARAUJO, Fabiano Lucena de. Entre o estatuto memorial da imagem e o gesto emocional – uma resenha. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 17, n. 50, p. 139-144, agosto de 2018 ISSN 1676 8965.

RESENHA

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/>

Entre o estatuto memorial da imagem e o gesto emocional – uma resenha

Fabiano Lucena de Araujo

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção? Que Emoção!* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. 72 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017. 112 p.

Aproveitando a discussão recente em torno da obra do renomado curador, historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953-), o presente trabalho tenta traçar uma breve apresentação das ideias do autor contidas nestes dois pequenos livros, partindo da categoria analítica das emoções como contraponto para a produção das imagens e pano de fundo para a gestão da memória, pensando uma possível contribuição de Didi-Huberman para a antropologia visual e a antropologia (e sociologia) das emoções. O curador leciona, desde 1990, na *École des Hautes Études em Sciences Sociales* (EHESS) e o contexto da presente reflexão foi oportunizado pela vinda do mesmo ao Brasil, em outubro do ano passado, para o lançamento de uma série de suas publicações, dentre as quais as duas selecionadas, e a inauguração da exposição *Levantes* (SESC Pinheiros, São Paulo, que ficou em cartaz até janeiro do ano corrente), cuja itinerância representa um processo de investigação do curador direcionado às imagens de ges-

tos em situações de insurgência e resistência política.

Didi-Huberman, enquanto analista e curador contemporâneo das imagens, assume uma linhagem de pensamento que incorpora uma genealogia intelectual fundada pelo historiador da arte e antropólogo alemão Aby Warburg (1866-1929). As formulações warburgianas *Pathos formel e Nachleben - fórmula-pathos e sobrevivência* - incidem sobre as relações da imagem para além de um simples evento e da contingência histórica, encarando-as sob um prisma memorativo das *emoções figuradas* e uma *história das imagens sob um ponto vista sociocultural*. Na proposta de história cultural das imagens de Didi-Huberman (2016, p.36), há uma retomada do legado de Warburg, aplicado a uma *história das emoções figuradas*, onde cada imagem repercute como um sintoma de uma operação crítica que articula a percepção contrastiva de um passado particular e original a um despertar emotivo possibilitado pelo testemunho da preservação memorativa da situação retratada (Didi-Huberman, 2010). A imagem na acepção de Didi-Huberman, como *despertar do acontecimento* na experiência histórica presente, evoca as reflexões de Walter Benjamin (1892-1940), a respeito da *imagem-dialética* e articula, segundo o mesmo autor (Didi-Huberman, 2015), um *gaio*

saber visual herdado de mais um ramo alemão dessa árvore genealógica (Nietzsche), que influenciou o experimento surrealista (e etnográfico) de Georges Bataille (1897-1962) na construção da revista *Documents*, publicada nos anos de 1933 e 1934.

Neste percurso intelectual franco-germânico, a postura assumida diante das imagens pretende visualizar uma história de progressão não linear, que nega a noção de sobrevivência no sentido evolucionista de Tylor. Na perspectiva dessa genealogia analítica das imagens, atribui-se ao gesto representado nas imagens não uma sucessão de fases que superam as anteriores e que permitem a comprovação ideológica da transformação inevitável, mas uma história onde os eventos e gestos das imagens podem se comunicar com memórias passadas da antiguidade ocidental (e dos ditos povos “primitivos”). As imagens produzidas esboçam, não uma expressão de motivos formalmente compartilhados por um inconsciente, como um eterno retorno cíclico da história ou *leitmotivs* que meramente são rearranjos de uma estrutura cognitiva imanente, mas uma constatação da complexidade do tempo histórico, visando dinamizar dialeticamente o binômio permanência-mudança ao evocar relações da experiência humana e sensível na continuidade compreensiva que permite o reconhecimento e o questionamento das situações imagéticas produzidas no passado e em que medida nossas inquietações culturais contemporâneas tornam visível a aparência do que está contido nas imagens.

No que tange à antropologia visual contemporânea, esta genealogia intelectual sistematizada por Didi-Huberman, se insere no movimento da *virada icônica* (Alloa, 2015), reivindicada em 1994 pelos dois historiadores de arte, Gottfried Boehm (na Alemanha) e W. J. T. Mitchell (nos Estados Unidos) em contraposição às viradas linguística nos anos 60 e às viradas onto-

lógicas “multinaturalista” e sensorial ou “sensualista”, a partir dos anos 80. A virada icônica reassume a aporia conceitual exposta na iconologia do historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968), entre um “indício de uma presença e a imagem símbolo de uma representação” (cf. Russo, 2011, p. 45), ou seja, promove uma crítica à dicotomia entre representação simbólica e ontologia, nem subordinando as imagens à dimensão verbal e textual (virada linguística), nem reificando um ser das imagens (virada ontológica) ou a percepção de outros sentidos não visuais, partindo-se da premissa do ocularcentrismo ocidental (Howes, 2014) (virada sensorial e antropologia dos sentidos). A posição da virada icônica na antropologia visual contemporânea adquire uma qualidade heurística ao propiciar um diálogo fértil entre artes visuais e antropologia, fazendo “sobreviver” o legado warbuguiano de etnografia entre os hopi cruzada com as explorações de Warbug sobre história da arte renascentista e fazendo “pensar” o estatuto de arte ocidental e a intenção investida nas imagens em estudiosos das imagens como Alfred Gell e Etienne Samain (2014).

O livro *Que Emoção? Que Emoção! (Quelle émotion! Quelle émotion?)* de Georges Didi-Huberman representa a transcrição de uma breve conferência denominada *Luzes para Crianças*, direcionada ao público jovem e infantil, seguida de discussão, ocorrida em Montreal, perto de Paris, em 13 de abril de 2013. A conferência *Luzes para as Crianças* retoma uma série de transmissões radiofônicas entre 1929 e 1932, encomendadas por uma rádio alemã a Walter Benjamin, que escreveu programas destinados ao público jovem e infantil. A pequena obra é dividida, como a conferência, em duas partes, a explanação conceitual e o debate de perguntas e respostas.

Na primeira parte, Didi Huberman inicia a discussão em torno do esta-

tuto das emoções entre as gerações, dirigindo-se ao seu público alvo e questiona o papel das emoções enquanto um atributo primitivo, evocando a obra de Charles Darwin, na qual as emoções constituem um elemento irracional que prevalece entre mulheres, velhos senis, crianças e animais. Na crítica ao evolucionismo darwinista, Didi-Huberman reivindica o direito ao choro e às emoções “primitivas” e as coloca num embate entre dois lados filosóficos: uma tradição que vai de Platão a Kant e que relega as emoções à dimensão de um *pathos*, da passividade e do *impasse* que inviabiliza o pensamento e uma tradição que vai de Hegel, Nietzsche, Bergson aos existencialistas Sartre e Merleau-Ponty, culminando em Deleuze e incorpora a suposta negatividade das emoções como necessária ao *impulso* dos pensamentos. Para esta segunda tradição, a qual se filia Didi-Huberman, o elemento sensível e emocional é encarado enquanto afetivo e efetivo ou *emoção*, uma moção para a ação, ou movimento para fora de nós mesmos, mas que arrasta consigo uma parte psíquica e interior significativa.

Analisando os gestos em imagens de funerais e na própria família, Didi-Huberman introduz a discussão e o desdobramento desta tradição filosófica no que denomina como *história cultural* dos gestos e emoções, acionando o texto canônico de Marcel Mauss, *A Expressão Obrigatória dos Sentimentos*, para em seguida vincular o empreendimento desta história ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Trata-se de um conjunto de imagens que evoca a deusa grega da memória e uma disposição visual constituída por *imemoriais gestos emotivos*, a partir das relações construídas, por Warburg, entre os gestos presentes nas imagens ou o seu contexto de produção. Nas imagens da prancha, Didi-Huberman assinala a relação entre luto, desejo e transformação, exemplificando um relevo em bronze do Renascimento,

de autoria de Bertoldo Di Giovanni, no qual Maria Madalena arranca os próprios cabelos diante da morte do Cristo e as imagens do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, onde a sequência de luto antecede à da revolta popular. Na segunda parte, o autor responde às perguntas do público, detalhando elementos da sua argumentação a partir da imagem de Maria Madalena já citada e trazendo outros exemplos, discorrendo sobre a crueldade da mitologia grega às guerras e na sociedade de controle deleuziana.

O segundo livro, *Cascas (Écorces)* constitui um pequeno ensaio que agrega narrativa autobiográfica ao relato de uma viagem ao Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em junho de 2011. Didi Huberman é neto de judeus poloneses assassinados em Auschwitz e *Cascas* faz parte de uma investigação do autor que se debruçou na análise de quatro fotografias tiradas clandestinamente no crematório V de Birkenau por Alex (Alberto Errera) judeu grego e membro do *Sonderkommando*, um grupo de judeus prisioneiros encarregados de conduzir outros judeus às câmaras de gás e os cadáveres aos fornos crematórios. Este processo de investigação se iniciou em 2000 e faz parte do ensaio “*Images malgré tout - Imagens apesar de tudo*” que integrou o catálogo da exposição “*Memoire des camps: photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1993-1999)*” de curadoria de Pierre Bonhomme e Clément Chéroux (12 de janeiro a 25 de março de 2001, Hôtel de Sully, Paris) e em 2003 foi republicado em volume homônimo.

Cascas, assim como *Que Emoção? Que Emoção!* é uma pequena obra formada por duas partes: a primeira é uma sequência de imagens tiradas por Didi-Huberman de alguns detalhes do Museu de Auschwitz-Birkenau seguidas por seus respectivos comentários textuais, a segunda é uma entrevista inédita

da edição brasileira, intitulada “*Alguns pedaços de películas, alguns gestos políticos*”, a qual foi concedida à pesquisadora Ilana Feldman. Nos comentários para as suas impressões fotográficas, o autor tece críticas à representação da memória do Holocausto no formato do Museu de Auschwitz-Birkenau, enquanto museu de Estado e lugar de memória, que é configurado como um galpão de bienal ou estande comercial, evocando Walter Benjamin ao se remeter ao espaço como um “lugar de cultura” e “um lugar de barbárie”. As críticas de Didi-Huberman repousam numa postura política direcionada à composição do memorial, no sentido de que a organização estetizante e comercial dos galpões, por um efeito supostamente pedagógico, aparentemente, nega o potencial reflexivo e o “*despertar do acontecimento*” que foram as quatro fotografias do membro do *Sonderkommando* analisadas por ele. As fotografias tiradas por Errera, para Didi-Huberman, foram gestos de resistência e antecederam o levante de 450 membros do *Sonderkommando* em outubro de 1944. Tal fato inspirou a feitura do filme *O filho de Saul* (2015), longa-metragem do húngaro László Nemes, e ganhador do Grande Prêmio do Júri em Cannes (2015), do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2016 e obra admirada por Didi-Huberman.

Para além da semelhança de tamanho e formato, em duas partes, uma de texto imagético e verbal e outra interativa no formato perguntas e respostas (conferência e debate; ensaio visual e textual e entrevista), as duas obras levantam dois apontamentos convergentes, que conduzem as reflexões elaboradas nos livros: a) a *ancoragem autobiográfica* dos dois textos e b) o *desejo de futuro* para o alcance das gerações futuras, na associação entre *luto e desejo de transformação* e gesto como resistência política.

Em relação ao primeiro aponta-

mento, - em *Que Emoção? Que Emoção!* - menciona o funeral do próprio pai para argumentar a respeito de uma *história cultural das emoções e da “expressão obrigatória dos sentimentos”*, ao recordar os gestos arcaicos e imemoriais trazidos à tona e a situação de *transmissão* dos mesmos ao seu filho presente na ocasião. Em *Cascas*, para além da óbvia condição judaica do historiador, no começo do ensaio, o autor explicita a preocupação da *transmissão* das cascas de bétula, que inspiram o título do livro, capturadas no bosque de Birkenau para o seu filho. Tais cascas de árvores representam, para o autor, a fragilidade e a morte da película fotográfica, do papel de escrita dos livros, mas que apreendem o ato e o gesto de resistência expresso no desejo de transmissão e transformação.

No contexto antropológico, essa ancoragem autobiográfica evoca uma reflexão “autoetnobiográfica” de Edmund Leach (1910-1989), a respeito da construção dos mitos e da ancestralidade e a distinção impossível entre mito e história, quando em 1986, viajou pela última vez aos Estados Unidos para apresentar a conferência “*Masquerade: The presentation of the self in holiday life*”, na qual exibiu uma vasta sequência de slides que agrupa, em sua maioria, o arquivo fotográfico de sua família, proveniente do século XIX, registros fotográficos dos “nativos” na época do colonialismo britânico e os de Malinowski entre os trobriandeses. Na conferência, Leach atribuiu ao mito uma condução moral dos eventos e estabelece que mito e história convergem na eleição de sujeitos tidos como ancestrais e organizadores dos percursos temporais: no seu caso, elegeu dois ancestrais fundamentais na sua trajetória, o seu tio-avô materno presente em várias fotografias, Henry Hoyle Howorth, autor uma obra de cinco volumes sobre a história

dos mongóis e Bronislaw Malinowski¹. Na aproximação empreendida por Didi-Huberman e Aby Warbug entre antropologia e história da arte, mediante uma história cultural dos gestos e das imagens ou emoções figuradas, pode-se situar o esforço comparativo de Edmund Leach ao pensar, historicamente, mitologia e ancestralidade em gestos fotográficos entre britânicos e nativos de suas colônias.

No segundo apontamento, a associação de memória, a partir de luto-desejo, com transformação-transmissão, remetendo à intenção expressiva das emoções na imagem histórica, as quais se confrontam com as intenções do contexto do presente. O exemplo citado, tanto no ensaio por Didi-Huberman, quanto na entrevista mobilizada por Ilana Feldman, é o da polêmica ocorrida em 2001 com o realizador judeu do documentário Shoah (1985), Claude Lanzmann, que criticou o conteúdo do ensaio de Didi-Huberman, “*Images malgré tout - Imagens apesar de tudo*”, e a presença das quatro fotografias do Crematório na exposição “*Memóire des camps: photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1993-1999)*”, partindo do pressuposto da irrepresentabilidade da Shoah (termo hebraico utilizado para citar o Holocausto) e da sua concepção do documentário homônimo com duração de 9h30min., apenas com relatos de sobreviventes, testemunhas e estudiosos e sem imagens de arquivos.

Didi-Huberman argumenta que, a despeito da postura de Lanzmann, a vontade de registrar a situação de calamidade vivida pelos *Sonderkommando* contraria, enquanto gesto de resistência política e memória histórica, um ocultamento deliberado das provas do Holocausto que estava sendo empregado pelos nazistas a partir de janeiro de

1945 e, anteriormente, o programa nazista de construção de um museu da extinção dos judeus. A imagem-levante do gesto que figura as emoções representa o desejo que sucede o luto e a vontade de transmissão-transformação. Na perspectiva que tange à antropologia das emoções aplicada ao luto e desejo, há uma situação análoga referente ao choque de intenções do gesto fotográfico na imagem que se demonstra na diferença defruição da emoção entre as gerações. No exemplo estudado por Mauro Koury (2001), há um conflito evidente entre a sobrevivência cultural da fotografia mortuária no culto à imagem dos falecidos e a privatização da condição outrora coletiva da morte, que se reflete na etiqueta social contemporânea que vê o estreitamento das relações com os mortos como mórbido ou de mau gosto. Considerando-se a preocupação com a história cultural das emoções e toda a reflexão compreendida aqui, cito o próprio Didi-Huberman (2016, p. 34) para chamar atenção para o atrito no tempo histórico desencadeado pela expressão do gesto cultural do luto e do desejo: “uma emoção que não se dirija a ninguém, totalmente solitária e excluída, não será propriamente uma moção - um movimento-, mas apenas uma espécie de quisto morto no interior de nós próprios”.

Referências

Alloa, Emmanuel (Org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 236 p.

Didi-Huberman, Georges. *A Semelhança Informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 460 p.

Didi-Huberman, Georges. A Imagem Crítica. In: *O que Vemos o que nos O-lha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 264 p.

Howes, David. El Creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Lati-*

¹ Ver Peirano (2015).

noamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad – RELACES, a. 06, n° 15, p. 10-26, Ago-Nov. 2014.

Koury, Mauro. Você fotografa os seus mortos? In: Koury, Mauro (org.). *Imagem e Memória: Ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

Peirano, Mariza. Edmund Leach. In: Everardo Rocha e Marina Frid, (orgs), *Os Antropólogos*. Petrópolis: Vozes, 2015.

Russo, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011.

Samain, Etienne. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], v. 3, n° 02, 2014, <http://journals.openedition.org/cadernosaa/391>.