

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Mariângela Ribeiro Machado

**O ANACRONISMO DAS IMAGENS NA EXPOSIÇÃO LEVANTES**

Porto Alegre

2020

Mariângela Ribeiro Machado

## **O ANACRONISMO DAS IMAGENS NA EXPOSIÇÃO LEVANTES**

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Machado, Mariângela  
O anacronismo das imagens na exposição Levantes /  
Mariângela Machado. -- 2020.  
57 f.  
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Práticas Curatorais, Porto Alegre, BR-RS,  
2020.

1. Anacronismo. 2. Imagens. 3. Exposição. 4.  
Levantes. 5. Didi-Huberman. I. Ferreira Veras,  
Eduardo, orient. II. Título.

## RESUMO

Esta monografia busca verificar na prática curatorial da exposição *Levantes* como são operados os conceitos do anacronismo das imagens que o curador Georges Didi-Huberman (1953) articula a partir do legado de Carl Einstein (1885-1940), Walter Benjamin (1892-1940) e, sobretudo, Aby Warburg (1866-1929). Essa exposição foi inaugurada no centro de imagem Jeu de Paume (Paris), em 2016, e cumpriu itinerância em cinco países, sendo finalizada em 2018. Neste trabalho, em um primeiro momento, realizaremos uma breve revisão teórica dos principais fundamentos do anacronismo histórico, que serão retomados no capítulo seguinte com a leitura de um conjunto de três imagens da mostra, sob a abordagem warburguiana.

**Palavras-chave:** Anacronismo, Imagens, Exposição, Levantes, Didi-Huberman

## **The anachronism of the images in the Levantes exhibition**

### **ABSTRACT**

This monograph seeks to verify in the curatorial practice of the Levantes exhibition how the concepts of anachronism of images are operated by the curator Georges Didi-Huberman (1953), based on the legacy of Carl Einstein (1885-1940), Walter Benjamin (1892-1940) and, above all, Aby Warburg (1866-1929). This exhibition was inaugurated at the image center Jeu de Paume (Paris), in 2016, and completed itinerancy in five countries, being completed in 2018. At first, in this work, we will carry out a brief theoretical review of the main foundations of historical anachronism, which will be resumed in the next chapter with the reading of a set of three images from the show, under the warburgian approach.

**Keywords:** Anachronism, Images, Exhibition, Levantes, Didi-Huberman

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Willy Ronis	32
Figura 2 – Fotografia de Eduardo Gil	33
Figura 3 – Fotografia de Angustí Centelles	34
Figura 4 – Montagem (fotografias em proporção)	35

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	08
<b>2 O ANACRONISMO DAS IMAGENS</b>	12
<b>3 PROVOCANDO ANACRONISMOS</b>	23
<b>3.1 Montagem Proposta</b>	36
<b>3.2 Leitura Síntese (que nunca se completa)</b>	44
<b>4 CONCLUSÃO</b>	51
<b>REFERÊNCIAS</b>	55

## 1 Introdução

*Levantes* é uma exposição, sob a perspectiva das emoções coletivas, que traz aspectos históricos, filosóficos, antropológicos e psicanalíticos em diferentes formas de levantes. A mostra exhibe cerca de 300 obras de lugares e tempos distintos: pinturas, desenhos, esculturas, filmes, fotografias, documentos, instalações, vídeos e filmes. Esse projeto curatorial foi disparado a partir da potência das imagens que Georges Didi-Huberman (1953) vislumbrou no percurso da sua pesquisa sobre o tema. O curador, contudo, fez a opção por deixar fora da mostra aqueles movimentos de cunho reacionário.

A exposição foi inaugurada no centro de imagem *Jeu de Paume*<sup>1</sup> (Paris) em 18 outubro de 2016 – permanecendo na instituição até janeiro de 2017 – e contou a publicação de um extenso catálogo (420 páginas). Depois disso, cumpriu itinerância em cinco países: Espanha, Argentina, Brasil, México e Canadá. Essa turnê internacional, prevista desde a concepção do projeto, inseriu obras significativas em cada contexto, com o apoio de curadores locais, para aprofundar os discursos sobre o tema em cada apresentação.<sup>2</sup>

Esta monografia procura compreender como se aplica nessa prática curatorial a tese sobre o anacronismo das imagens, operacionalizada por Didi-Huberman a partir de estudos de Carl Einstein (1885-1940), Walter Benjamin (1892-1940) e, sobretudo, Aby Warburg (1866-1929). A exposição não será analisada na sua totalidade devido às limitações de tempo e espaço impostas pelo trabalho monográfico e também pela impossibilidade de conhecer a distribuição das obras das seis edições realizadas, que não disponibilizaram registros completos do ambiente expositivo.

Como a noção de anacronismo foi desdobrada em textos anteriores de Didi-Huberman, apresentarei no primeiro capítulo uma breve revisão teórica sobre o assunto. No capítulo seguinte, retomarei esses conceitos na leitura de imagens do que seria um estudo de caso, composto por três fotografias escolhidas no catálogo da edição inaugural (Paris), que traz parte do portfólio visual da mostra. O percurso investigativo realizado nessa pequena montagem está amparado pelo método do *paradigma indiciário*,

---

1 A programação paralela da mostra inaugural de Paris contou com seminário apresentado por Didi-Huberman, além de programação educativa, bastidores da exposição, entrevistas, cadernos de artistas, leituras e reuniões.

2 As edições itinerantes tiveram o seguinte calendário: Museu Nacional d'Arte da Cataluña (Barcelona), fevereiro a maio de 2017; Museu da Universidade Nacional de Três de Fevereiro (Buenos Aires), julho a setembro 2017; Sesc Pinheiros (São Paulo), outubro de 2017 a janeiro de 2018; Museu Universitário de Arte Contemporânea do México, fevereiro a julho de 2018 e Galerie de L'Umpam e Cinematéque Québeois Montreal, setembro a novembro de 2018.

apresentado por Carlo Guinzburg (1989), que busca encontrar nos detalhes as evidências (não óbvias) para alcançar uma compreensão mais aprofundada do todo.

A leitura desse conjunto de imagens será feita a partir da abordagem warburguiana, percebendo identificações iconográficas de tempos e lugares distintos. Nessa parte do trabalho procuro reconhecer as relações culturais entre essas fotografias, cujos significados surgem conforme o contexto de apresentação, em que incidem a memória individual e coletiva. Além do anacronismo histórico, destacarei conceitos-chaves utilizados em *Levantes*, como a noção de montagem oriunda do cinema e a de sobrevivência das imagens, verificadas nas fórmulas das emoções (Pathosformel), cunhada por Aby Warburg há quase um século.

Meu interesse pelo anacronismo histórico foi despertado na disciplina Seminários de Curadoria II (2019/02), ministrada por Eduardo Veras, durante o curso de Especialização em Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao ouvir o questionamento – “Qual a regra de ouro do historiador?” – que consiste em não analisar o passado com os “olhos” do presente, compreendi que era possível contrariar, em alguma medida, esse preceito da disciplina História.

Assim, ao descobrir o anacronismo histórico (e o anacronismo das imagens), despertei para essa linha de pensamento no campo das artes visuais. Isso ocorreu, sobretudo, pela minha formação em Licenciatura Plena em História (nunca exercida), que restou como aprendizado inicial em minha formação acadêmica. Durante essa graduação, nos anos 1980, minha professora de História Antiga recomendou não desobedecer essa regra imposta ao historiador, daí minha surpresa e interesse pelo assunto.

Então, ao me deparar com essa vertente teórica em um curso de Práticas Curatoriais, fiquei imediatamente instigada diante de algo que considerei inovador. A partir desse achado, busquei explorar cada vez mais esse caminho. Assim, o tema seguiu como única opção para meu trabalho de conclusão do curso, visto como uma oportunidade de me aventurar nesta seara. Então, procurei analisar a concepção de anacronismo das imagens em *Levantes*, visto que essa mostra tem como curador justamente o filósofo e historiador da arte que mais tem aprofundado e propagado essa concepção teórica em publicações, seminários e em curadorias pregressas.

Acredito que o estudo do anacronismo das imagens em uma prática curatorial, investida nessa exposição de grande porte e visibilidade, pode colaborar para melhor compreensão das imagens que nos cercam ostensivamente na atualidade. Também pode estimular a desconstrução de clichês de figuras e representações onipresentes em todas

as mídias e redes sociais. Ainda pode enriquecer outras propostas expositivas, favorecendo a apresentação conjunta de materiais de lugares e tempos distintos, ampliando as possibilidades de reflexão crítica a partir do espaço expositivo.

Apesar da fundamentação teórica sobre o anacronismo das imagens ter sido iniciada por estudiosos do século XIX, suas proposições seguem muito pertinentes, como um campo vasto a ser explorado. Elas permitem questionar as “velhas certezas” da história da arte tradicional, cujo revisionismo tem sido impulsionado pela abertura da disciplina a outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a antropologia. Assim, o anacronismo das imagens pode despertar uma nova abordagem sobre imagens para um grande número de pessoas, sobretudo por meio de propostas curatoriais da abrangência de *Levantes*.

*Levantes* não é uma exposição apenas de arte ou de história. O curador deixa claro na introdução do catálogo que não pretendeu elaborar uma iconografia padrão das revoltas, pois isso seria, a seu ver, um mero reducionismo, tampouco propôs um panorama histórico exaustivo de levantes passados e presentes, cuja tarefa ele percebe como impossível. No cerne, segundo ele próprio, Didi-Huberman procurou testar as seguintes hipóteses: “Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*? De onde vem a força dos levantes?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18).

O Jeu de Paume, responsável pela organização e execução da mostra, tem como objetivo declarado atualizar as condições históricas em que a fotografia e a imagem se desenvolveram no período moderno e pós-moderno. A diretora, Marta Gili, foi quem instigou Didi-Huberman para a criação deste projeto, que foi recebido como um desafio intelectual, artístico e museográfico. Ela destaca no catálogo que esses movimentos (revolta, rebelião, revolução, levante) são conhecidos na sociedade contemporânea, “mas seus objetivos e gestos são vítimas de amnésias e inércias coletivas” (p. 8).

Como esse centro da imagem não dispõe de acervo próprio, a colaboração de colecionadores e instituições públicas e privadas foi fundamental para viabilizar a proposta de Didi-Huberman, disponibilizando fotografias, desenhos, pinturas, documentos, jornais, vídeos e trechos de filmes. Além disso, obras originais foram produzidas por Maria Kourkouta e Estefania Peñafie Loaiza; e a temática foi explorada na internet e nas redes sociais por Marie Lechmer. Nas montagens de outros países o

curador contou com o apoio de pessoas-chave em cada instituição para execução do projeto.

A expografia de *Levantes* foi dividida em cinco eixos temáticos: *Por elementos (desencadeados)*, que aborda a energia da recusa que eleva todo o espaço; *Por gestos (intensos)*, quando os corpos sabem dizer não; *Por palavras (exclamadas)*, quando a palavra é rebelde e se queixa ao tribunal da história; *Por conflitos (abrasados)*, quando barricadas são erguidas e a violência se torna inevitável; e *Por desejos (indestrutíveis)*, quando o poder dos levantes consegue sobreviver além da repressão e do desaparecimento.

Antes mesmo de concretizar a exposição, o tema dos levantes foi amplamente abordado pelo curador em pesquisas e seminários acadêmicos ministrados na *École de Hautes Études em Sciences Sociales*, instituição francesa de ensino superior e pesquisa em ciências sociais. A partir dessas apresentações, Didi-Huberman recebeu o convite da direção do Jeu de Paume para realização deste projeto curatorial, objeto desta monografia.

Este curador, pesquisador, professor, filósofo das imagens e historiador da arte considera o tema dos levantes potencialmente infinito, conforme declarou em entrevista à Magali Joffret (CASA NOVA, 2016), sugerindo que existirão sempre outras abordagens. Sendo assim, seguiu explorando o assunto em seminários e escrituras, mesmo após a inauguração de *Levantes*. Ele acredita que uma exposição não é um ponto final, mas um processo que pode ser prolongado em diversas direções. Para Didi-Huberman, a exposição é um momento profícuo, que permite renovar suas energias para ver e pensar.

## 2 O ANACRONISMO DAS IMAGENS

A concepção de anacronismo das imagens proposta por Didi-Huberman foi fundamentada, sobretudo, em estudos de filósofos e críticos da cultura do século XIX, como Einstein, Benjamin e, principalmente, Warburg. Esses pensadores alemães – contemporâneos de Sigmund Freud – fizeram da imagem uma questão central, construindo linhas teóricas na contramão dos preceitos e das certezas da história da arte tradicional, fundada no século XVIII por Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), na perspectiva linear e evolutiva.

Didi-Huberman aprofundou os modelos e os usos do tempo na história da arte, publicando cerca de 50 livros e ensaios, combinando história da arte e filosofia. Sua análise desconstrói a principal regra do historiador: a recusa do anacronismo como ferramenta historiográfica. A partir disso, questiona antigas convicções construídas pelos historiadores da arte ao discutir sobre seus objetos (arte e história), além da própria historicidade. Nessa empreitada, ele critica a narrativa evolucionista e teleológica da disciplina, que utiliza categorias e estilos estanques para enquadrar seu objeto de estudo. O autor explica a questão:

É a regra de ouro: sobretudo não ‘projetar’, como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica. [...] Designemos essa atitude canônica do historiador: nada é mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância *eurocrônica* (2015, p. 19).

Na epígrafe do seu livro *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens* (2015), Didi-Huberman destaca um trecho de Walter Benjamin para introduzir a questão do anacronismo das imagens, inserido num movimento dialético:

A maneira como o passado recebe a impressão de uma atualidade mais avançada é dada pela *imagem* na qual ele está compreendido. E essa penetração dialética, essa capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Isso significa que ela ascende o pavio explosivo que jaz naquilo que foi (*W. Benjamin, capital du XIX siècle. Le ivre des passagen, 1927-1940*).

Didi-Huberman agrega a etapa dialética na história da arte, desenvolvida por Benjamin, mesmo considerando isso como algo arriscado (“o mais belo risco da ficção”), impensável no padrão da história positivista. Nessa direção, sugere que deixemos de lado

qualquer conhecimento prévio sobre determinada imagem, propondo um olhar menos imediato, “[...] que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24). Assim, estamos diante de um objeto de tempo complexo, em que a história é um processo contínuo, capaz de revelar novas temporalidades.

A questão é desdobrada a partir do estudo de caso do afresco de Fra Angélico, em Florença (Itália), pintado na capela de São Marcos, em torno de 1440, quando Didi-Huberman constata que parte da superfície da obra foi invisibilizada pela história da arte canônica. Ele analisa essa pintura dentro e fora dos limites do Renascimento, considerando o frade dominicano anacrônico em seu próprio tempo; e anacrônicas até mesmo análises feitas por contemporâneos ao dominicano, no período renascentista. E encaminha esta reflexão sobre a fenomenologia do olhar:

Aceitaríamos nos entregar às contingências de uma fenomenologia do olhar, em perpétua instância de transferência (no sentido técnico de *Übertragung* freudiana) ou de projeção. Aceitaríamos *imaginar*, com o simples anteparo do nosso saber histórico, como um dominicano do século XV chamado Fra Angélico podia em suas obras fazer passar a cadeia do saber, mas também rompê-la até desfiá-la completamente, para deslocar seus percursos e fazê-los significar *noutra parte*, de outro modo (2013, p. 24).

Nesse caso, Didi-Huberman identifica pelo menos três tempos distintos, como uma “extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (idem, p. 23). Ele assegura que há muitas outras ocorrências semelhantes na história da arte, o que coloca em xeque a metodologia da disciplina. E acredita que as recorrentes montagens de tempos heterogêneos são como exceções que se multiplicam e que revelam “sintomas” no estudo histórico, como um momento anacrônico, e aposta: “o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo continua um obstáculo à sua compreensão” (idem, p. 25).

Didi-Huberman concentrou suas reflexões em torno do legado intelectual de Aby Warburg, buscando descrever como ele fundou a antropologia histórica das imagens, baseada em um de seus conceitos fundamentais: a *sobrevivência* (Nachleben). Essa concepção aborda a complexa temporalidade das imagens e suas migrações interculturais: “longas durações e ‘fissuras do tempo’, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias insurgentes, anacronismos e limiares críticos” (2015, p. 52). Assim, o

conceito de *sobrevivência* demonstra essa capacidade da imagem em percorrer espaços e tempos distintos na história da cultura.

Na prática curatorial de *Levantes*, Didi-Huberman leva em conta também ensinamentos do pai da psicanálise que referendam a noção da sobrevivência das imagens. “Os anacronismos de Freud comportam uma certa ideia de *repetição na psyché* – pulsão de morte, recalque, retorno do recaiado, *a posteriori* etc.– implicando certa teoria da memória” (2015, p.47). A questão da *indestrutibilidade do desejo*, – também teorizada por Freud, – é uma das principais ideias da exposição, trazendo a potência dos elementos, gestos e palavras. Nessa acepção, o desejo impulsiona as pessoas a buscarem luz na escuridão e as motiva a se rebelarem quando o fardo que carregam torna-se pesado demais.

A teoria da arte e da cultura warburguiana, formulada entre 1890 e 1929, foi retomada com paixão e interesse nos últimos anos. Apesar de não concluir uma metodologia para os estudos da imagem, esse pensador alemão criou uma arqueologia de saberes. Além disso, apontou precocemente o caminho da transdisciplinaridade, aproximando a história da arte a outros domínios do conhecimento, como a antropologia, a psicologia social e a filosofia, entre outras. Com isso, Warburg impulsionou uma crítica à disciplina, incorporando preceitos que fugiam às normas da época, ao afirmar esse aspecto migratório da imagem.

No final dos anos 1890, Warburg articulou elementos não artísticos e fontes inusitadas para pensar a arte, inserindo o objeto de estudo não apenas no seu contexto, mas estabelecendo relações com outras instâncias, muito além do domínio artístico. Sendo assim, não permaneceu apenas no campo da arte, ampliando seus interesses para o campo da cultura, concentrando suas pesquisas em torno da construção simbólica do homem e sua relação com a imagem.

As lições advindas da abordagem warburguiana estão no cerne das proposições de Didi-Huberman para pensar o anacronismo das imagens e reescrever uma história da imagem e uma história através da imagem<sup>3</sup>. Seu trabalho trouxe uma interpretação completa e aprofundada sobre os modos em que o presente invoca o passado, em modelos de tempo que demonstram vínculos entre imagem, texto e história. Assim, sob o conceito de *sobrevivência*, ele opera uma história da arte feita pela montagem de

---

<sup>3</sup> Proposição de Vera Casa Nova (2016), que traduziu e apresentou a entrevista de Didi-Huberman, veiculada na Revista ARS, da Universidade Federal de Minas Gerais.

imagens, oriundas de épocas e geografias diversas, apresentada por meio de analogias visuais, possibilitando novas interpretações, às vezes contraditórias.

Didi-Huberman compreende a imagem como um conceito operatório e não como simples suporte da iconografia, além de questionar as fontes visuais para gerar o conhecimento histórico. Contudo, ele destaca a noção de tempo de Warburg como a mais profícua e interessante entre outras: “como uma condição mínima para não se reduzir a imagem a um simples documento da história e, simetricamente, para não idealizar a obra de arte como puro momento do absoluto” (2015, p.107).

A partir disso, o autor explora a potência da imagem na sua capacidade de percorrer espaços e tempos não cronológicos também em propostas curatoriais. Como visto na exposição *Atlas, como carregar o mundo nas costas?*, exibida em 2010 no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia de Madri; bem como em *Levantes* (2016-2018), apresentada em seis países – objeto desta monografia –, que resulta de sua pesquisa sobre levantes e suas formas de rememoração no contexto da discussão sobre uma *política das imagens na atualidade*, conforme classificou Taísa Palhares (2018).

Os estudos de Warburg partiram do Renascimento (Itália), nos séculos XV e XVI – um momento de transição e de grande turbilhão cultural –, que marcou a história da imagem. O período era como um laboratório metodológico para Warburg (DALCOL, 2016)<sup>4</sup>, que percebeu a sobrevivência e a reaparição de elementos da Antiguidade nas pinturas de Sandro Botticelli (1445-1510): *A Primavera* (1482) e *O nascimento de Vênus* (1483). Esse pensador alemão procurou compreender por que temas da cultura pagã ressurgiram como forças psíquicas ativadas pela memória cultural (social e coletiva).

Warburg identificou temas que sobreviveram ao tempo, e que nos assombram, como uma reaparição fantasmática. Imagens que não morrem e ressurgem, ressignificadas e reapropriadas, de forma às vezes contrárias de aparições pregressas. Desse modo, o reaparecimento da cultura pagã foi visto como um material recalcado, como um *sintoma* – conceito trabalhado também por Sigmund Freud (1856 – 1939). Entretanto, os dois pensadores não mantiveram uma relação direta, mas, mesmo sem citar o psicanalista, o historiador estabeleceu claros vínculos com o campo da psicologia social.

Suas pesquisas identificaram a imagem da ninfa como um sinal das tensões e desequilíbrios do período renascentista, fruto do conflito entre a perspectiva da Idade Média católica (transcendente e ascética) e do renascimento da civilização e dos valores

---

4 Vídeo de Francisco Dalcol sobre Aby Warburg, gravado em 13.04.16.

da Antiguidade (filosófico e prático da vida). A ninfa sintetizava o dinamismo vital que os pagãos antigos atribuíam aos corpos jovens e bonitos e que, no final do Quattrocento, retornou de forma poderosa ao domínio da experiência humana na Itália, expandindo-se depois para o restante da Europa.

A partir desses estudos, Warburg elaborou conceitos inaugurais em aportes teóricos que expressaram uma concepção da dinâmica cultural que atravessa a história. Ele redescobriu também a representação canônica do corpo humano na figura do herói, nos gestos que revelam intensa emoção, em seu momento de maior sofrimento. Esse tema genérico da iconografia mitológica resultou no *Pathosformel* (fórmula pathos), como o conjunto de elementos plásticos - linhas, volume, relações espaciais - de um personagem típico e seu estado psíquico.

A ninfa teria sido o primeiro *Pathosformel* encontrado e descrito por Warburg; o herói seria a segunda fórmula para entender e explicar o fenômeno histórico do Renascimento. Ele abordou ainda o confronto simbólico desses heróis diante das forças que representam o caos e a morte (monstros reais ou imaginários), concentrando este embate na oposição do humano e da serpente (e outros répteis). O tema da serpente, por sua vez, foi pesquisado em 1895 na Comunidade Hopi (EUA, Arizona), em que Warburg decifrou os significados e funções múltiplas da víbora (real ou representada) nessa cultura.

Na visão do autor, a sobrevivência das imagens da ninfa e do herói, e o surgimento cíclico do simbolismo da serpente, trazem dimensões do tempo. Além disso, ele pesquisou a sobrevivência do antigo em assuntos combatidos pela igreja católica, como a magia e a adivinhação. Assim, conectou o mundo mágico primitivo com o retorno dessas manifestações no Renascimento europeu. A restauração da cultura mágica dos séculos XV e XVI trouxe para Warburg o caminho para o conhecimento do céu, baseado na geometria e na quantificação das forças da natureza.

O segundo grande tema de Aby Warburg foi o papel da memória individual e coletiva na transmissão, mudança, latência e retorno à vida do *Pathosformel*. Essas ideias e intuições foram aplicadas no *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), que foi realizado nos seus últimos cinco anos de vida, reunindo em grandes painéis documentos e imagens da Antiguidade, Idade Média e Renascimento. Nesse estudo, buscou aproximações em representações diversas, investigando como elas sobreviveram no tempo e registrando a variedade e a riqueza do potencial expressivo figurativo da humanidade.

O projeto foi a grande síntese intelectual de Warburg, como uma apresentação visual de sua tese. Contudo, esse trabalho restou inacabado com sua morte repentina, sem alcançar o objetivo final: forjar um mapa total do ser humano europeu de seu tempo como herdeiro da tradição clássica. Em 1929, 79 painéis foram expostos, permitindo perceber a sagacidade de Warburg em identificar os mecanismos de transmissão da cultura - conforme informa o catálogo *Ninfas, serpientes e constelaciones – A teoria artística de Aby Warburg*<sup>5</sup>.

Também as concepções de Benjamin influenciaram Didi-Huberman na questão do anacronismo das imagens. Mesmo reconhecido no campo da filosofia, o autor de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1936)* foi ignorado por historiadores da arte de seu tempo, assim como Warburg. No entanto, ambos desenvolveram, na mesma época, a noção de montagem. Além do *Atlas Mnemosyne*, a obra *Passagens (1927-1929)*, de Benjamin, explorou a linguagem do cinema na “montagem de atrações” (Serguei Eisentein)<sup>6</sup> ou “montagem de repulsas” surrealistas (Georges Bataille)<sup>7</sup>. Essas análises impulsionaram novos conteúdos numa concepção original e subversiva do tempo histórico.

*Montagem* tornou-se um conceito-chave para compreender o pensamento de Didi-Huberman, que propõe desmontar (e remontar) a continuidade da história como uma alternativa à construção epistêmica convencional. Nessa concepção, a imaginação seria a montadora por excelência, pois ela “desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir ‘afinidades eletivas’ estruturais” (2015, p. 135). Ele explica:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais para esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa das teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto (Didi-Huberman, 2012, p.212).

A história interessante, na visão de Didi-Huberman, acontece na montagem de tempos distintos, na relação crítica estabelecida entre as imagens. Ele acredita que o bom uso da imagem é, simplesmente, uma boa montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017). A composição favorece um olhar longe dos estereótipos e clichês, que costumam impedir

---

5 A mostra foi apresentada entre 14.04.19 a 02.06.19, no Museu Nacional de Belas Artes (Buenos Aires), com curadoria de José Emilio Burucúa, buscando atualizar as principais ideias do teórico alemão com obras de arte de diferentes coleções argentinas.

6 Cineasta russo (1898-1948), diretor do filme *Encouraçado Potemkin*, de 1925.

7 Conceito presente no Dicionário crítico do escritor francês Georges Bataille (1897-1962), publicado ao longo de diversos números da revista *Documents*, sobre o procedimento de montagem.

uma percepção além do convencional. Assim, aposta neste “jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos” (2015, p. 42). A história feita a *contrapelo* – como sugeriu Benjamin – necessita desse conhecimento criado pela montagem.

O conjunto da obra de Benjamin, segundo Didi-Huberman, reinterroga e reinventa a história da arte nessa abordagem realizada pelo movimento dialético, considerando que obras de arte e imagens têm uma historicidade específica (2015, p. 104). Para Benjamin, a imagem dialética demonstra que o lugar da imagem não é determinado uma única vez, pois seu movimento no curso da história traz uma “desterritorialização generalizada” (2015, p. 126). Assim, a “imagem autêntica”, traz consigo essa “potência dialética”, a interpretação do passado ancorada no presente.

A teoria de Benjamin coloca o movimento dialético como algo necessário para a retomada da historicidade, considerando a imagem o fenômeno originário da história. Segundo Didi-Huberman, o conceito de origem de Benjamin é um conceito em movimento, oriundo da cisão entre origem e a história. E acontece através da imagem presente em cada objeto histórico. Didi-Huberman associa essa concepção ao anacronismo:

A esse título, ela [a origem] surge na narrativa histórica constituída como uma falha, um acidente, um mal-estar, uma formação de sintoma. Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários” será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa traduzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos *limiares teóricos* na disciplina (2015, p.96).

Nessa direção, Didi-Huberman propõe a noção do anacronismo como uma virtude dialética, desdobrada na relação imagem e história, sendo dialético também o objeto da história da arte. Assim, o anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado, e atesta: “a parte maldita do saber histórico [...]; o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico” (2015, p. 43). Assim como Warburg e Benjamin, ele considera que as imagens não pertencem a determinada época, mas se tornam legíveis em uma determinada época.

A partir disso, Didi-Huberman investe na fenomenologia atenta aos processos individuais e coletivos da memória, considerando que no processo histórico estamos diante de um tempo da memória. Desse modo, o passado deixa de ser um fato objetivo para ser um fato da memória – conforme desdobrou Benjamin – como um *fato em movimento, fato psíquico e material*, que remete a esta *remontagem do tempo*. Nesse

sentido, a história só aconteceria pela atualidade do presente (na verdade da ação presente):

A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador. Não há história sem teoria da memória: Benjamin, contrário a todo historicismo do seu tempo, não temeu convocar os novos pensamentos da memória – os de Freud, de Bergson, mas também de Proust e dos surrealistas – no próprio terreno da epistemologia histórica ((DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116 e 117).

Didi-Huberman aprofunda e amplia suas reflexões sobre o tempo ao abordar este âmbito rememorativo da história. Além disso, ele considera que, ao aceitarmos esse âmbito rememorativo da disciplina, devemos acolher também sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. E discorre sobre a memória:

Esse tempo, que não é *exatamente um passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente ‘o passado’. [...] Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo (idem, p. 41).

O autor traz a sobredeterminação da imagem diante do tempo, como resultado dessa construção da memória. A partir disso, a disciplina da história da arte também deveria “compreender a eficácia dessas imagens como fundamentalmente sobredeterminada, ampliada, múltipla, invasora” (2015, p. 187). A memória, “joga em várias frentes do tempo” (idem, p.25), sendo o princípio fundamental dessa sobredeterminação. “Bem antes que a arte tivesse uma história – isso começou ou recomeçou, diz-se, com Vasari –, as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória” (idem). Para Didi-Huberman, as imagens têm, repetidamente, mais memória e futuro do que os seres que as olham:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela um elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (2015, p.16).

Nessa questão da sobredeterminação da imagem, o paradoxo do sintoma, por sua vez, ganha nova dimensão. Também impulsionado pelas aberturas e complexidades operacionalizadas no conceito de montagem<sup>8</sup>. Nessa história feita de anacronismos, que revela sintomas, o saber histórico, de acordo com Didi-Huberman, deveria aprender a analisar os próprios modelos de tempo, em suas complexidades, e buscar compreender suas memórias múltiplas, expressas em tempos heterogêneos. Ele explica:

O paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma ‘sobrevivência’ (Nachleben) (2015, p. 107).

A palavra *sintoma*, conforme Didi-Huberman, traz um duplo paradoxo: visual e temporal, sobre as imagens e o tempo. O visual (*imagem-sintoma*) é o da aparição, que interrompe o curso da representação, pensado como “inconsciente da representação”. O paradoxo temporal (*sintoma-tempo*) traz o anacronismo e interrompe o curso da história cronológica: “um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente” (2015, p. 44). O *sintoma-tempo* tem “durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas”, e é pensado na perspectiva de inconsciente da história.

Assim como Warburg e Carl Einstein, Benjamin elaborou questões sobre essa temporalidade anacrônica. A temporalidade de dupla face, produtora da historicidade anacrônica com significado sintomal, introduzida por Warburg, foi colocada por Benjamin como imagem dialética:

Com ele [Warburg], compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia aprendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por aprendê-la em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (*Dialektik, dialektisch Bild*) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

Na atualidade, Carl Einstein é talvez o menos conhecido entre os pensadores referenciais para a tese do anacronismo histórico (Warburg e Benjamin). Os três introduziram questões relacionadas ao tempo e a imagem e projetaram a imagem no

---

<sup>8</sup> Didi-Huberman (2015, p. 60), citando Gilles Deleuze, esclarece que a montagem é principal ato do cinema, sendo que ela constitui o todo ao reunir em sequência as imagens. O tempo, então, é uma representação indireta, pois decorre da montagem.

centro da prática histórica e da teoria da historicidade, deduzindo uma noção de tempo ancorada no anacronismo. Mas, a grandeza do pensamento de Einstein, segundo Didi-Huberman, está em posicionar a história da arte além da classificação de objetos conhecidos.

Einstein inventou objetos diversos, criando novas formas de saber, além de estabelecer contato com outras formas artísticas. Colocou o *não saber* no centro de sua problemática, antecipando a *abertura de um novo saber*. Trouxe um “caráter irrealizado, inacabado, multifocal, ainda estilhaçado – à maneira de uma montagem fragmentada – do saber empreendido” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 242). Além de novos objetos, ele revelou domínios históricos e teóricos ao trabalhar com a arte africana e a partir do movimento europeu do Cubismo.

A linha teórica proposta por Einstein trouxe uma intuição dialética ao pensar a história no nível genealógico, combinando a origem e a novidade. O entendimento desse pensador para a imagem dialética, então, foi baseado na invenção de novos objetos históricos na perspectiva do anacronismo: na colisão do Agora com o Outrora. A ideia de que a história originária encontra uma história então muito nova, como o ponto de vista cubista (constituído em 1915), ancorado na arte africana, com a simplificação das formas. Nesses estudos, Einstein desenha um entrelaçamento inédito de origem e de modernidade. Didi-Huberman compara o pensamento dialético de Einstein e Benjamin:

Benjamin, como se sabe, chamou essa combinação de *imagem dialética*. Parece-nos interessante, então, indicar o que, entre a paixão pela vanguarda cubista e a descoberta da escultura africana, excede em Carl Einstein a simples posição “primitivista” e acede a uma verdadeira intuição dialética – intuição a partir da qual podem se definir todos os modelos temporais que a história da arte humanista utiliza tradicionalmente (2015, p.197).

Conforme Didi-Huberman, embora existam muitas relações entre as ideias desses três pensadores, eles não chegaram a desenharem um campo disciplinar. Ao citar Michael Foucault, entretanto, o autor enfatiza que a mutação epistemológica da disciplina História está inacabada, e que deve ser retomada com urgência pela História da Arte. Contudo, ressalta que essa transição disciplinar – feita a contrapelo da história da arte tradicional – foi alavancada por Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein: “historiadores não acadêmicos – mais ou menos francamente rejeitados pelo ensino universitário – comprometidos com a constituição prática de seus objetos de estudos tanto quanto com a reflexão filosófica sobre a *épistémè* de sua disciplina” (idem, p. 51).

Esta breve revisão teórica dos principais fundamentos do anacronismo histórico, amplamente retomado e propagado por Didi-Huberman nas últimas décadas, tem o propósito de impulsionar uma melhor compreensão acerca da aplicabilidade da tese do anacronismo das imagens na prática curatorial de *Levantes*.

### 3 PROVOCANDO ANACRONISMOS

A proposta curatorial de Georges Didi-Huberman para *Levantes* está centrada no conceito de *montagem*, apresentando imagens, documentos e obras de arte de tempos e lugares heterogêneos. E, para explorar o tema, o curador aposta na teoria da arte e da cultura warburguiana, como uma ferramenta capaz de descrever e explicar as relações culturais entre o passado e o presente, nas figuras que se transmitem e reaparecem (muitas vezes transformadas) na longa duração da cultura humana.

Aby Warburg, uma das referências da história da arte moderna, trouxe ao debate argumentos de caráter histórico, não estilístico. Ele estudou as migrações interculturais de símbolos e imagens através dos tempos, constatando múltiplas identificações iconográficas, cunhadas como *Pathosformel* (fórmula pathos). Didi-Huberman, que traz uma interpretação exaustiva e dedicada dessas investigações, destaca a contribuição do pensador alemão para o tema desta exposição:

Warburg procurou estabelecer uma história e uma cartografia dos “campos” e dos “veículos” culturais pelos quais são formados nosso gestos mais fundamentais. Uma das polaridades mais importantes desses “formatos culturais” reside na dialética psíquica e corporal da melancolia e do levante (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 302).

A proposta curatorial de *Levantes* foi disparada a partir das imagens vislumbradas no percurso da pesquisa de Didi-Huberman sobre “o ‘lirismo dos levantes’ e suas rememorações no contexto da discussão sobre uma política das imagens na atualidade”, conforme descreve Taísa Palhares (2018, p. 223). A partir disso, o curador construiu este projeto multidisciplinar sob o seguinte questionamento: como é possível repensar as relações entre arte e política como atividade de montagem, rememoração e deslocamento? A autora analisa seu papel como curador:

É como esse historiador materialista, que pretende realizar uma história crítica da história da arte, que Didi-Huberman se coloca no papel de curador. Pois escrever a história, hoje, não pode deixar de passar pelo questionamento da organização dessa escritura, do sentido próprio ao nosso tempo (idem, p.225).

O fio condutor da exposição é o tema dos levantes como uma emoção coletiva, expressada por meio de gestos e emoções, evidenciando analogias visuais e ambivalências, que foram intensificadas na proposta expositiva. A constelação de obras, –

sobrepondo imagens, palavras e pensamentos –, articula um discurso que resgata diferentes gestos de insurgências que revoltam o mundo ou contra o mundo se levantam. A mostra tem cinco eixos, que não são considerados categorias, mas palavras que contam histórias. Os módulos trazem pequenos textos de apresentação, nominados a seguir: *Por elementos (desencadeados)*, *Por gestos (intensos)*, *Por palavras (exclamadas)*, *Por conflitos (abrasados)* e *Por desejos (indestrutíveis)*.

Didi-Huberman afirma que *Levantes* não pode ser avaliado como um resultado final, mas como um processo em que a investigação e a escrita prolongarão a reflexão sobre as possibilidades de levantes e o desejo de desobedecer, conforme declarou em entrevista à televisão mexicana<sup>9</sup>. Em outra entrevista, à Magali Joffret<sup>10</sup>, ele revela que há uma relação dialética entre seus livros e as exposições nas quais assina a curadoria: “Eu construo meus livros como exposições e minhas exposições não são ilustrações de uma tese. Nos dois casos é montagem, isto é, uma experimentação do pensamento sensível” (p. 26). Vera Casa Nova (2016), que traduziu e apresentou essa entrevista, destaca o pensamento de Didi-Huberman:

Seus textos unem a complexidade da análise à poeticidade de argumentos e discurso. Em seu percurso de historiador e filósofo, chamo a atenção para uma tendência que se manifesta em espiral. Um movimento de ir e vir teórico que se repete aqui e ali, se expandindo, engendrando um outro conhecimento sobre as imagens, interdisciplinar sobretudo, movimento que retrai e se amplia, através de sucessivas evocações de seus fantasmas (idem, p.19).

A diretora do Jeu de Paume, Marta Gili, norteadada por uma preocupação política da apresentação de imagens, provocou Didi-Huberman para a realização do projeto a fim de contemplar os desafios sociais e políticos que as instituições culturais encaram neste século. A partir disso, todos os espaços da instituição foram designados para receber *Levantes* (Soulèvements), oferecendo ao público ampla programação paralela. Gili destaca o perfil desse centro da imagem:

É nesse vai e vem entre o visível e o invisível da vida das imagens que se situa a programação do Jeu de Paume, com seu olhar oblíquo sobre a história e o mundo contemporâneo, integrando a concordância e a discordância das ideias, dos sentimentos e dos conhecimentos, assumindo o fato de que a coexistência entre

<sup>9</sup> Entrevista concedida ao filósofo Gerardo de La Fuente, TV Unam, no programa *Pensadores contemporâneos em síntesis*, na divulgação da mostra na cidade do México (14.04.18).

<sup>10</sup> Entrevista concedida à Magali Joffret (para a L’Humanité), por ocasião da abertura da mostra em Paris, em novembro de 2016, traduzida e apresentada por Vera Casa Nova, veiculada na publicação ARS, ano 14, nº28, p. 24, da Universidade Federal de Minas Gerais.

conflito e antagonismo constitui uma parte essencial da construção comunitária (Catálogo, p. 7).

O convite para Didi-Huberman ser curador desta exposição surgiu a partir da realização do seu seminário na *École de Hautes Études en Sciences Sociales* sobre os levantes, cuja execução prosseguiu mesmo depois da inauguração da exposição. Cláudio Oliveira (2017), que assistiu à referida série de apresentações, considerou auspiciosa a ideia de “transformar em prática curatorial um tema trabalhado em um seminário de ensino por um pesquisador e professor” (p. 180). Ele destaca:

Ao assistir às duas primeiras aulas deste segundo semestre do seu seminário, me dei conta de que não havia uma diferença tão grande entre as duas coisas, ao menos no que concerne a Didi-Huberman, na medida em que suas aulas – dadas num amplo auditório, com recursos de luz e som, e com o auxílio de projetores que podem exibir, com bastante qualidade, tanto cenas de filmes, quanto reproduções de obras de arte ou até mesmo capas de livros, fotos jornalísticas ou manuscritos de escritores –, também podem ser entendidas como fruto do trabalho de um curador (idem, p. 181).

Segundo Marta Gili, as preocupações poéticas e políticas de Didi-Huberman se complementam numa abordagem crítica dos modelos de governança e das práticas de poder que moldam nossa percepção e afetos. Nesse sentido, o curador chamou atenção para um cenário complexo, em março de 2016, quando escreveu a introdução do catálogo – supostamente de arte, que ele considera o “olho da história”. Assim, evocando palavras de Bertold Brecht, “tempos sombrios”, o curador discorre sobre o contexto em que pode emergir a noção freudiana da *indestrutibilidade do desejo*, que nos desafia a buscar a luz na escuridão:

Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobra-se, aceitar. Dizemos a nos mesmos que vai passar. [...] De tanto nos acostumarmos – e isso logo acontece, pois o homem é um animal que se adapta rápido –, não esperamos mais nada. O horizonte temporal do esperar acaba desaparecendo, como já tinha desaparecido nas trevas todo o horizonte visual. Onde reina a obscuridade sem limite não há mais o que esperar. Isso se chama submissão ao obscuro (ou, se preferirem, obediência ao obscurantismo). Isso se chama pulsão de morte: a morte do desejo (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 14).

Para o curador, a sobrevivência do desejo, numa conjuntura que favorece sua neutralização, ganha sentido a partir da palavra *levante* e do gesto que ela pressupõe. Ele explora a dimensão variável dos levantes:

Não temos, a toda hora, que levantar nossos fardos de chumbo? Não precisamos, para tanto, levantar a nós mesmos e, forçosamente – de tão vasto o fardo e de tão pesado o chumbo, levantarmo-nos todos juntos? Não há uma escala única para os levantes: eles vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto (idem, p. 16).

Didi-Huberman investiga também de onde vem a força dos levantes. E, na abertura do catálogo da exposição, responde com o seguinte questionamento:

Uma antropologia política das imagens não deveria igualmente se reiniciar partindo do simples fato de ser preciso, aos nossos desejos, a energia das nossas memórias, à condição de nelas *fazer agir uma forma*, aquela que não escreve de onde vem e, por isso, se torna capaz de reinventar possibilidades? (p. 20).

Ele compreende a tarefa de historiador da arte a partir da concepção política das imagens, resultado de uma reflexão de décadas sobre a história, a história da arte, a arte e a memória. A partir disso, na prática curatorial de *Levantes*, o curador procurou testar as seguintes hipóteses: “Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*? De onde vem a força dos levantes?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18).

*Levantes* prolonga o gesto curatorial de Didi-Huberman iniciado em *Atlas – Como carregar o mundo nas costas?*, exposição exibida em 2010 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha, Madri), também sob sua curadoria. Essa mostra foi fundamentada na sua série de obras intitulada *O olho da história*<sup>11</sup> e explorou a pulsão de vida e liberdade diante de todos (e para todos), no espaço público e no tempo histórico. O gesto do levante, por sua vez, é um “*gesto sem fim*, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado de soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse ‘impulso de liberdade’ (*Freiheitsdrang*), de que falou Sigmund Freud” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 17).

Em entrevista a Verónica Engler (LARGER, 2017)<sup>12</sup>, o curador discorre sobre o processo de construção de *Levantes*, iniciado a partir dos resultados da sua pesquisa sobre o tema. Resistindo a uma definição dos levantes (uma fenomenologia ou uma antropologia), ele confirma que o contato com as obras apontou o caminho:

Eu não comecei concebendo a sublevação; foi exatamente o movimento inverso. Acredita-se que o filósofo primeiro tem uma ideia geral e depois a aplica a uma

11 Série de livros (*The Eye of History*), de Didi-Huberman, composto por seis volumes (publicados entre 2009 e 2016), em que o autor apresenta diversos pensadores da imagem.

12 Entrevista concedida por ocasião da edição de *Levantes* em Buenos Aires, traduzida por André Langer, veiculada na revista do Instituto Humanitas Unisinos (IHU), em 19.06.17.

exposição, mas não é isso que acontece. São as obras que se vai reunindo que dão uma ideia do que pode ser, embora não seja exatamente uma ideia, seja, acima de tudo, um caminho em uma série de problemas.

Sob uma narrativa histórica que sustenta o anacronismo das imagens, contrária a linearidade entre causas e consequências, a exposição traz as noções de montagem e anacronismo, que funcionam por meio de gestos, conforme explica o curador:

O fato de que quando se está alienado e se protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se movimenta, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é a coisa mais antiga que possuímos, o corpo humano é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega [...]. Quando um jovem do Maio de 68 se movimenta e pode se movimentar como Dionísio, é anacrônico (idem).

Para a realização de *Levantes*, Didi-Huberman ampliou e reativou a pesquisa de Warburg, apostando na complexa temporalidade das imagens, cujos modelos de tempo trazem vínculos entre imagem, texto e história. Sob a noção de *Pathosformel*, cunhada pelo pensador alemão, ele destaca polaridades na dialética psíquica e corporal da melancolia e do levante, cujos gestos estão inscritos na história:

Gestos estão relacionados com uma antropologia dinâmica das formas corporais e, por isso, as “fórmulas de *pathos*” seriam um modo, simultaneamente visual e temporal, de interrogar o inconsciente em ação na dança infinita de nossos movimentos expressivos. Warburg procurou estabelecer uma história e uma cartografia dos “campos” e “veículos” culturais pelos quais são formados nossos gestos mais fundamentais (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 302).

O curador enfatiza que a mesma dialética desencadeia todos os levantes, mencionando o célebre artigo de Sigmund Freud sobre o luto e a melancolia, que afirma que a perda (sobretudo de um ente querido) traz um movimento psíquico fundamental. No entanto, para Didi-Huberman, o pai da psicanálise não visualizou que essa *rebelião compreensível* poderia trazer uma nova realidade alimentada pelo desejo. Contudo, ele argumenta que Freud percebeu a contribuição do *anseio de liberdade* para o *desenvolvimento da cultura*: “[...] Freud deixava a possibilidade de compreender a polaridade entre a “melancolia” e o “levante” sobre a perspectiva de uma dialética entre a “simples queixa” e o ato de “apresentar uma queixa”, ou seja, entre a paixão resignada e a paixão de agir contra (idem, p. 295).

A exposição *Levantes*, então, explorou as forças que nos elevam (de ordem psíquica, corporal e social), capazes de transformar imobilidade em movimento,

submissão em revolta, renúncia em alegria expansiva. A mostra destaca o poder dos levantes, que sobrevivem além da repressão e dos desaparecimentos, e ressurgem por meio de memórias e rememorações, conforme as contingências históricas. O curador apresenta essas insurreições em forma de imagens, palavras, pensamentos:

[...] os braços estão levantados, os corações estão batendo mais forte, os corpos estão se desenrolando, as bocas estão se soltando. As revoltas nunca ficam sem pensamentos, que muitas vezes se tornam sentenças: refletimos, nos expressamos, discutimos, cantamos, escrevemos uma mensagem, escrevemos um cartaz, distribuimos um folheto, escrevemos uma obra de resistência (site Jeu de Paume).

Na introdução do catálogo da exposição, Didi-Huberman destaca sua opção por uma seleção de obras aberta a negociações e adaptações, considerando entraves e contradições. Isso garantiu sua liberdade para a inserção de materiais nas edições itinerantes, ampliando as reflexões sobre o tema em cada contexto. Contudo, não encontrei o registro da totalidade das obras exibidas nas diversas montagens (Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, México e Montreal), somente o do recorte inaugural, em Paris, que consta na referida publicação como *Índice de artistas* (página 395), sem a totalidade das imagens dos materiais expostos e sua disposição no espaço expositivo.

Também esclareço que não visitei nenhuma dessas edições, assim, nesta monografia, considero as imagens e as informações do catálogo homônimo. O livro é uma tradução da versão francesa para o português e foi lançado na abertura da mostra da cidade de São Paulo (18 de outubro de 2017), no Sesc Pinheiros. A publicação de 420 páginas traz parte do portfólio visual da mostra do Jeu de Paume, além de ensaios de pensadores de perfil progressista (Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière) e do próprio Didi-Huberman, explorando o tema dos levantes por meio de questões filosóficas ou históricas, políticas ou estéticas.

Apesar de não trazer as adições ou substituições das obras em cada edição itinerante, esse catálogo, sem dúvida, preserva o cerne da proposta curatorial. Então, a partir deste rico e extenso material, e retomando os fundamentos teóricos abordados no primeiro capítulo, estabelecerei relações entre três fotografias presentes nesta publicação para verificar na *prática curatorial* como se dá a operação dos conceitos que Didi-Huberman toma de Carl Einstein, Walter Benjamin e, sobretudo, Aby Warburg – que embasam a teoria do anacronismo das imagens, utilizada como estratégia curatorial em *Levantes*.

Além disso, devo ressaltar que o trabalho monográfico não comportaria a verificação da totalidade da exposição *Levantes* devido às restrições de espaço e de tempo, além da impossibilidade de conhecer (e perceber) os espaços expositivos nas diversas edições passadas, que não deixaram registros de imagens completos e suficientes. Além do referido catálogo, considero para esta monografia os livros de Didi-Huberman com suportes teóricos, matérias de jornais e artigos científicos sobre a exposição, também entrevistas do curador na ocasião da divulgação das montagens de Paris, Buenos Aires, São Paulo e cidade do México.

O estudo de caso proposto neste trabalho figura como indícios da exposição *Levantes* como um todo. O percurso investigativo é amparado pela lógica do *paradigma indiciário*<sup>13</sup>, apresentado por Carlo Guinzburg (1989) - estudioso e entusiasta da abordagem warburgiana. O historiador concebe tal caminho como um “método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (p.149). Esse pensamento me permite olhar mais de perto as três fotografias escolhidas a partir do catálogo, independente da sua disposição no espaço expositivo. Assim, partindo da visão no espectro *micro*, que valoriza indícios geralmente desconsiderados como representativos, procuro a compreensão da totalidade da exposição *Levantes* (a visão do *macro*).

As fotografias selecionadas no catálogo *Levantes*, que traz parte do portfólio visual da mostra do Jeu de Paume (Paris), foram por mim destacadas pela contundência das situações retratadas, cujos corpos extremados atuam de forma simbiótica. Os registros revelam acontecimentos representativas no universo dos levantes em diversas temporalidades, trazendo cenas reais de grande impacto. As três imagens foram captadas por profissionais do fotojornalismo, expressando visualmente a força disruptiva dos levantes no cotidiano de grandes cidades, em contextos bem diferenciados.

Esses recortes não trazem homens (adultos), apenas mulheres e crianças. Entretanto, essa percepção não foi imediata, mas constada por mim após um olhar mais incisivo e demorado sobre esse conjunto de imagens, cuja leitura está amparada na

---

13 O autor mostra como surgiu no campo das ciências humanas, no final do século XIX, um modelo epistemológico (ou paradigma) desenhado por Ivan Lermolieff (pseudônimo do médico italiano Giovanni Morelli), que buscava encontrar a autoria de quadros antigos pelos detalhes menores (orelhas, dedos etc), e não nos mais vistosos (mais imitáveis). Esse método indiciário era desenvolvido também, quase na mesma época, em Sherlock Holmes, pelo seu criador (o também médico Arthur Conan Doyle), que desvendava os crimes por indícios imperceptíveis pela maioria. Para corroborar o método, Guinzburg destacou ainda os pequenos gestos do inconsciente, que são reveladores do nosso caráter, ancorados em estudos (psicologia moderna) de outro médico: Sigmund Freud.

abordagem warburgiana, empregada na prática curatorial de *Levantes*, e estritamente vinculada ao pensamento teórico do curador.

Acredito, com Didi-Huberman, que as fotografias apresentadas neste capítulo revelam o caráter mutante das imagens, que carregam sintomas (elementos contraditórios), numa concepção subversiva do tempo histórico (descontínuo). E, como objetos de um tempo complexo (entrecruzado), revelam novas temporalidades, na sobredeterminação dos tempos históricos, na qual todos os tempos se encontram. Também considerando a história como uma construção da memória, a organização dessas imagens destacadas segue o fluxo anacrônico, exibidas como um conjunto heterogêneo: uma constelação de singularidades.

Didi-Huberman assegura que as imagens estão em constante migração no tempo e no espaço, sobrevivendo mais tempo que os homens. A partir disso, acredita que elas devem ser trabalhadas de modo interdisciplinar, convocando a história, a antropologia, a psicanálise e a filosofia. Nessa perspectiva, as imagens transcendem a disciplina da história da arte; esta, por sua vez, figuraria apenas como um apêndice de uma história maior, a história da cultura, conforme previu Warburg há quase um século.

Os conceitos forjados por esse pensador alemão, no início do século XX, identificaram as características visuais que sobrevivem através dos tempos, ressignificadas e reapropriadas pelas lembranças e esquecimentos), também teorizadas por Freud. Para Didi-Huberman, a teoria warburgiana é como “uma tempestade metodológica destinada a revolucionar nossa abordagem histórica e filosófica das imagens e dos gestos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 305). O curador destaca as relações culturais entre passado e presente, conforme constatou Warburg, em que as figuras se transmitem e reaparecem (muitas vezes transformadas) na história da cultura humana:

Warburg, por sua vez, logo compreendeu que os gestos são dotados de uma extraordinária capacidade de inversão ou reversão: inversões físicas, mas que conservam sua significação geral (como acontece com as carícias que, em um mesmo gesto amoroso, se tornam violências), ou mesmo inversões de sentidos que conservam sua forma geral (idem).

Para compreender melhor a interpretação estilística iconográfica de Warburg, destaco neste momento as proposições de Guinzburg, que busca atualizar a abordagem warburgiana. Assim, nesta leitura de imagens em conjunto, o autor compara a representação de determinados gestos com superlativos verbais: “palavras primordiais da

gesticulação apaixonada” (2014, p.12). Ele referenda ainda uma visão distanciada (distância crítica) para decifrar as memórias subliminares contidas nas imagens. Para Guinzburg, essa perspectiva deslocada no tempo, por sua vez, é uma atitude alimentada pela memória, mas que atua independente dela. Ele destaca:

A transmissão do Pathosformel depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastantes longos da evolução. As modalidades de tal entrelaçamento remetem a um campo de pesquisa largamente inexplorado (idem, p, 12).

A montagem, presente no *Atlas Mnemosyne* (1924-29) de Warburg, é explorada também nas proposições de Benjamin, e foi plenamente incorporada por Didi-Huberman na concepção de *Levantes*. Esse conceito também foi abordado no catálogo da exposição pelo filósofo francês Jacques Rancière, percebido na “montagem de atrações” do filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein (1898-1948), que inspirou as elaborações de Benjamin sobre esse recurso. Para Rancière, ao operar elementos contraditórios sequenciais, o cineasta soviético transforma o *pathos* em práxis:

Dos movimentos das nuvens e das ondas ao fluxo da multidão mobilizada, com lágrimas que correm pela face, um mesmo levante parece transformar o *pathos* em práxis e colocar a dialética da ação revolucionária numa continuidade das antigas formas de *pathos*. [...] Mas um mesmo esquema se mantém dominante: trata-se de produzir um efeito (a atividade) por meio do seu contrário (a passividade), o que pressupõe que os contrários, mesmo devendo mutuamente trocar de posição, são, de fato, contrários. Por isso o efeito esperado da montagem das imagens pode tanto se expressar em termos de contágio cuidadosamente manipulado das emoções ‘burguesas’ quanto pelo uso forma da lógica marxista dos contrários (RANCIÈRE, 2016, p. 65).

O curador enfatiza a importância da montagem na sua prática curatorial: “inventar e descobrir novas montagens para originar novas emoções e paradigmas de pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 17). Como as imagens coabitam? Esse questionamento fundamental, introduzido por Aby Warburg e referendado por Didi-Huberman, impulsiona a leitura do pequeno conjunto de fotografias, apresentado a seguir, para verificar como é operado o conceito de anacronismo das imagens em *Levantes*.

**Figura 1**

Fotografia de Willy Ronis (França, 1910-2009)  
Médiathèque de L'Architecture et du Patrimoine, Paris  
Tamanho original: 40 X 30 cm  
Catálogo Levantes (p. 135)



*Rose Zehner, grève aux usines Javel-Citröen, 1938*

**Figura 2**  
Fotografia de Eduardo Gil (Argentina, 1948)  
Coleção Eduardo Gil  
Tamanho original: 50 X 60 cm  
Catálogo Levantes (p. 269)



*Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistencia, Buenos Aires, 9-10 de dez/1982*

**Figura 3**

Fotografia de Augustí Centelles (Espanha, 1909-1985)  
Centro documental de la Memoria Histórica, Salamanca  
Tamanho original: 12 X 17,3 cm  
Catálogo Levantes (p. 271)



*Brincadeira de crianças em Montjuïc, Barcelona, 1936*

Figura 4



### 3.1 Montagem proposta

Conforme exposto no primeiro capítulo, a *montagem* é um conceito central para entender as proposições de Didi-Huberman. O autor afirma que, para desmontar e remontar a continuidade histórica, é preciso imaginação (a montadora por excelência). “Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (Didi-Huberman, 2012).

Neste capítulo, apresento três fotografias em preto e branco, selecionadas partir do catálogo do recorte original de *Levantes*, oriundas de captações em lugares e tempos distintos: uma greve de fábrica em Paris, em 1938; um protesto em Buenos Aires, no início da década de 1980, em plena ditadura militar; e uma cena de brincadeira de crianças na cidade de Barcelona, em 1936, no contexto da Guerra Civil Espanhola.

A primeira imagem destacada é de autoria do francês Willy Ronis (1910 – 2009), captada quando ele atuava como *freelancer* na cobertura fotojornalística da greve da Citroën, no Quartier Javel, em Paris (1938). A fotografia, tombada no acervo da Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine (Paris), foi exposta no módulo expositivo *Por gestos (intensos)*, enfatizando o gesto e a emoção de levantar-se (elevantar-se), e sua capacidade de nos extrair do torpor cotidiano, transformando submissão em ação, conforme o texto de apresentação:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente – mesmo que a marteladas, como queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud – e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma emoção (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.117).

A cena retratada traz a sindicalista e operária Rose Zehner (1901 – 1988) discursando com veemência para as colegas no recinto da fábrica. Willy Ronis, um parisiense que viveu por 99 anos, trabalhou com fotojornalismo, revistas de moda e em publicações de livros. Foi vencedor do Grand Prix des Arts et Lettres nacional da fotografia (1979) e do prêmio Prix Nadar (1981). Nesta greve da Citroën, ele fez um único e rápido registro, conforme o depoimento que segue:

Eu estava na fábrica, em greve, abro uma porta e me deparo com essa cena. Foi o tempo em que as conquistas sociais de 1936 foram questionadas. As pessoas estavam gritando de raiva. Não tive uma reação real dos repórteres: a atmosfera era tão tensa que senti muito e fui embora. Eu só fiz uma foto, essa. Não foi até 1982 que conheci essa mulher, Rosette [Rose Zehner]. Conversamos sobre esse momento novamente e ela me disse que tinha tido tempo de me ver e pensava que eu era policial! Ao longo da minha vida, fiz da minha própria luta dos homens por sua dignidade e bem-estar ([www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr)).

Essa fotografia na fábrica francesa foi realizada dia 23 de março de 1938, véspera da greve dos metalúrgicos, como uma encomenda do jornal comunista *Regards*, em que o fotógrafo se assinava sob o pseudônimo de Ronesse. Na época, ele deixou de lado esse registro por considerar o filme inadequado à cena (a foto ficou subexposta) e também pela pressão do horário de fechamento da publicação, não permitindo ajustes adicionais na revelação para obter o alto-contraste da imagem.

Entretanto, 42 anos depois (1980), Willy Ronis redescobriu essa cena ao revisar seus negativos para a publicação *Under the Thread of Chance*<sup>14</sup>. Com a divulgação do livro, esse registro da greve foi estampado no jornal comunista *l'Humanité*. Dias depois, o fotógrafo recebeu uma carta da sindicalista, que se reconheceu na imagem. A partir disso, eles iniciaram uma troca de correspondências. Em 1982, foi organizado e filmado o encontro entre ela e o fotógrafo num antigo bistrô próximo à fábrica. O momento foi eternizado no longa-metragem *Un voyage de Rose* (1983), de Patrick Barberis.

Nos anos 1930 – período da captação da imagem de Ronis – não eram comuns registros fotográficos do trabalho dos operários no interior das fábricas, conforme investigação de Nicole Brenez, publicada no ensaio do catálogo de *Levantes*. A imagem da greve na Citroën constitui, portanto, um caso excepcional, provavelmente pela relevância do acontecimento, que era notícia na época. Sendo assim, essa fotografia pode ser considerada como um símbolo das “décadas de lutas e as primeiras ondas de industrialização, dando início ao desaparecimento do proletariado industrial nos países do primeiro mundo”, cujo período é destacado por Brenez (2016, p. 74).

Essa cineasta e historiadora aborda filmes engajados, como um diagnóstico visual da classe operária, analisados a partir da emblemática película dos irmãos Lumière: *A saída dos operários da fábrica* (1895). A autora afirma que o cotidiano das fábricas no início do século XX foi pouco documentado, tivemos no máximo pesquisas sobre os movimentos repetitivos dos operários na estafante jornada de trabalho: “a violência desse

---

14 Em 1979, os fotógrafos Guy Le Querrec, Pierre-Jean Amar e o editor do Contrejour convencem Willy Ronis a preparar uma retrospectiva, *Under the Thread of Chance*; depois de 17 anos sem publicar um livro, o fotógrafo revisou seus negativos desde 1926.

expediente de trabalho, alegorizado para sempre em *Os tempos modernos* de Charles Chaplin (1937), quase não foi documentada, já que é proibido filmar dentro das fábricas, exceto no caso de filmes de encomenda, ou seja, do pronto de vista do patronato” (idem, p. 77).

A reunião da greve na Citroën, registrada por Ronis, mostra Rose Zehner em postura ascendente, cercada pelas colegas da fábrica, todas atentas ao discurso da ativista. Nessa posição de liderança, a sindicalista provavelmente instigava as operárias a aderirem à greve. Com o braço esquerdo erguido, ela pretendia, supõe-se, despertar as subjetividades presentes em cada trabalhadora que tem motivos para protestar. Como destaca o curador, levantar-se é um gesto externo, em que se revelam as pulsões internas.

A expressão corporal da ativista, vestida de preto (cuja foto também é escura), denota sua indignação e assertividade, “em que o corpo humano passa ser o centro da ação” (PALHARES, 2018, p. 228). Nessa imagem de cunho político, Zehner exerce total influência sobre o grupo composto exclusivamente por mulheres. A fotografia espelha a dinâmica cultural dos movimentos grevistas que atravessam a história da luta de classes, em que os protestos tomam explicitamente uma forma corporal.

A objeção expressada pelo corpo nos episódios de levantes é trabalhada pela filósofa francesa Marie-José Mondzain no catálogo de *Levantes*. Ela compreende o levante como uma contestação do corpo aos conflitos do mundo, como percebermos nessa emblemática fotografia de Ronis, em que Zehner ocupa o centro de uma ação política. A autora ressalta, contudo, que a força motriz dos levantes está submetida à energia do desejo – ideia subjacente em toda a exposição. “A elevação das almas exige o levante dos corpos, mas o malabarismo dos corpos tudo deve à acrobacia da alma. Sem ter de levantar um peso sequer, o pensamento criativo é um gesto de atleta” (2016, p. 51).

Nessa imagem da sindicalista, mesmo que os corpos das operárias do entorno não demonstrem grande deslocamento, seus rostos atentos parecem condicionados pela força do discurso da ativista, atestado pelos semblantes reflexivos dessas mulheres. “No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o não da recusa e o sim do desejo”, conforme o texto deste módulo expositivo (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 117).

O depoimento tardio do fotógrafo, quatro décadas de depois, revela que a sindicalista pensava que ele fosse um policial infiltrado na reunião das operárias. Entretanto, Zehner não parece intimidada com a possível presença de uma força

repressiva no movimento grevista, apesar de, no lado esquerdo da imagem, percebemos no rosto de algumas mulheres o incômodo com a presenças de Ronis.

A fotografia, que integra o módulo *Por gestos (intensos)* em *Levantes*, poderia constar em outros eixos da mostra, como *Por palavras (exclamadas)* ou *Por desejos (indestrutíveis)*. As palavras e a expressão corporal da sindicalista mobilizam as companheiras de greve. Da mesma forma, o desejo de mudança, em prol de uma realidade mais justa e igualitária, é comum a todas as mulheres retratadas na mesma fotografia. Para o curador, este desejo indestrutível, desnudado por Freud, é o que nos levanta coletivamente na busca de luz, na escuridão dos tempos sombrios.

O registro de Ronis é emblemático em várias temporalidades, sobretudo pela postura ascendente da sindicalista, lutando por melhores condições de trabalho. Até hoje a imagem é divulgada, como no Dia dos Trabalhadores, no Facebook da organização *Jornalistas Livres* (2019). Também publicada na página *Iconografia da História*, da mesma rede social<sup>15</sup>, alusiva ao Dia Internacional da Mulher, em 2018, destacando que as mulheres foram as primeiras a paralisarem as atividades naquela greve. Outras publicações também utilizaram a icônica imagem para aludir aos trabalhadores e ao protagonismo feminino.

Didi-Huberman reforça que os levantes aparecem primeiro na condição psíquica, antes mesmo de se concretizarem como atos ou ações, surgem no psiquismo humano como forma corporal (nos gestos). O curador reflete sobre a força do desejo nas questões sociais e políticas:

[...] falar sobre desejo será imediatamente falar de política; e pensar a política não ocorrerá sem um pensamento do desejo. Como uma história, como relações sociais seriam possíveis sem os processos do desejo? Mas como esses processos em si são utilizados, orientados, reconfigurados pelas relações, pelas escolhas ou pelos eventos políticos? Essa é uma questão crucial – tão prática quanto teórica – em que não será difícil reconhecer a alternativa da potência e do poder (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.339).

Táisa Palhares (2018), por sua vez, traz esta reflexão sobre o eixo expositivo *Por gestos (intensos)*, quando o desejo se expressa no corpo:

Aquilo que se mostra fisicamente como a imagem do levante no corpo (o braço elevado, o punho fechado) é antes de tudo o *páthos*: o sofrimento, a paixão, o excesso, enfim, o desejo que existe antes mesmo da ação tomar um sentido racional (p.229).

---

15 A postagem obteve 1,4 mil compartilhamentos.

A força do desejo também é abordada Mondzain, que, como ela destaca, eleva corpos, espírito e alma. “O que torna leve e faz voar começa nos inflando com um éter impalpável em que se misturam palavras, imagens e sons suscitados pelo sopro. Corpo, espírito e alma são levantados pela divina energia do desejo” (2016, p.50). Na imagem de Ronis, o protesto das operárias ganha corpo no gesto de cada mulher retratada naquela greve em Paris.

A segunda fotografia escolhida para compor o estudo de caso desta monografia é de autoria de Eduardo Gil: *Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistancia*, Buenos Aires, 9 – 10 de dezembro de 1982 (Coleção Eduardo Gil), que integra *Por desejos (indestrutíveis)*. Nesse módulo o curador evoca diretamente a noção freudiana da *indestrutibilidade do desejo*, quando a força sobrevive ao poder. “Um levante pode acabar em lágrimas de mães chorando sobre os filhos mortos. Mas essas lágrimas não são de esgotamento: elas ainda podem ser força de sublevação, como nas ‘marchas de resistência’ da mães e avós de Buenos Aires” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 255), destaca o curador.

Palhares (2018) também aborda essa parte da exposição, referendando que o desejo é subjacente aos levantes:

É possível sobreviver ao esquecimento? Como não deixar que as imagens que vemos todos os dias de revoltas e injustiças globais não sejam rapidamente esquecidas? A exposição não dá uma resposta direta a nossas indagações, mas acredita na indestrutibilidade do desejo, como teorizou Freud (p.230).

Eduardo Gil (Buenos Aires, Argentina, 1948), graduado em Sociologia e docente na faculdade de Psicologia, iniciou como fotógrafo autodidata após o golpe militar na Argentina, em 1976. A partir disso, se empenhou em retratar as questões sociais e políticas de seu país, bem como as de outros países da América Latina. A imagem foi captada um ano antes do fim da ditadura, encerrada pela derrota do país na Guerra das Malvinas, disputada contra o Reino Unido. As eleições democráticas aconteceram meses depois dessa guerra.

A fotografia exhibe integrantes e simpatizantes do grupo **Mães da Praça de Maio** (organizadoras do evento) e **Avós da Praça de Maio**<sup>16</sup> (presença constatada na faixa de protesto), durante a Segunda Marcha da Resistência (Buenos Aires, 1982). O movimento visava confrontar o regime militar pelo assassinato de cerca de 30 mil pessoas (entre os

---

<sup>16</sup> Esta associação, surgida a partir do grupo **Mães da Praça de Maio**, buscava reencontrar os bebês roubados de mães mortas durante a ditadura.

desaparecidos), além de sequestros e torturas realizados nos centros clandestinos de detenção na Argentina, comuns nas ditaduras da América Latina, enquadradas na chamada Operação Condor.

A organização **Mães da Praça de Maio** foi fundada em 1977 por mães de desaparecidos políticos durante a ditadura argentina, sendo um dos primeiros grupos organizados para combater a violação dos direitos humanos. Os protestos silenciosos ocorriam todas as quintas-feiras na Praça de Maio, em frente à sede do governo. A união dessas mulheres sublevadas resultou em uma força potente e inesperada diante das restrições impostas às reivindicações e contestações na América Latina, chamando a atenção também de autoridades de outros países.

O protesto das mães e avós argentinas registrado por Eduardo Gil é composto exclusivamente por mulheres. A presença do fotógrafo não interferiu na cena, pois as manifestações contavam com ampla cobertura jornalística. A imagem tem grande apelo visual pelos rostos de crianças ampliados (os subtraídos pelo terrorismo de Estado), exibidos em cartazes portados por algumas das manifestantes, em contraposição à presença física daquelas que clamam por seus entes queridos nas ruas da capital portenha. O curador destaca no ensaio final do catálogo a importância da transmissão no espaço público do desejo de desobedecer ao sistema político vigente:

Não basta desobedecer. É urgente, também, que a desobediência – a recusa, o apelo à insubmissão – se transmita aos outros no espaço público. Levantar-se? Primeiramente levantar seu medo. Jogá-lo para longe. Jogá-lo, até, diretamente na cara daquele ou daqueles que tiram seu poder da organização dos nossos medos. Dar-lhe, assim, um sentido político. É ter levantado seu desejo. É tê-lo tomado – e com ele sua expansiva alegria – para jogá-lo no ar, de modo que se estenda pelo espaço em que respiramos, o espaço alheio, o espaço público e político inteiro (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 370).

O semblante dessas mulheres retratadas é de dor e indignação neste deslocamento silencioso (sinalizado pela boca cerrada das participantes). Elas se levantam (se sublevam) para que sua causa jamais seja esquecida, denunciando o assassinato de milhares de pessoas pela ditadura militar na Argentina. Ao apresentar essa imagem, o curador aborda também a perda de entes queridos, cuja dor move muitos levantes. Para explorar a questão, cita Pierre Fétida (1978, p. 38, apud DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 290): “[...] o luto coloca o mundo em movimento [...]. O mundo dota-se de uma nova mobilidade a partir do momento em que a morte, de súbito, evidencia um jogo que simbolicamente realiza o desejo”.

Nesta prática curatorial, Didi-Huberman explora repetidamente a questão da indestrutibilidade do desejo, cuja potência só acaba com a morte (ou pulsão de morte). Ele compara a simbologia do sonho, explorada por Freud, com o sonho do protagonista de um levante, destacando trecho do psicanalista (*A interpretação dos sonhos*): “O sonho nos conduz para o futuro, isso porque nos mostra nossos desejos realizados; mas esse futuro, presente para quem sonha, é modelado pelo desejo indestrutível, à imagem do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 313).

A terceira e a última fotografia do estudo de caso desta monografia é de autoria do catalão Augustí Centelles (Valência, Espanha, 1901 – Barcelona, Espanha, 1985). *Brincadeira de crianças em Montjuïc*, Barcelona (1936), pertencente ao Centro Documental de la Memória Histórica (Salamaca, Espanha), também integra o módulo *Por desejos (indestrutíveis)*. Palhares (2018) aborda essa parte da exposição, destacando o desejo de mudança e o papel da memória individual e coletiva:

A aposta de Didi-Huberman, como demonstra a última parte da mostra, ‘Por desejos (indestrutíveis)’, se dá pela via da memória e da rememoração. Ela passa pela recolocação da infância, naquilo que as crianças possuem de insubmisso e libertador. Mas também pela memória de luto, como aquela das crianças desaparecidas durante a ditadura argentina (p.230).

A fotografia de Centelles foi registrada na região de Montjuïc, uma colina à zona sudoeste de Barcelona, em que se pode obter uma vista panorâmica da cidade, além do porto e do mar Mediterrâneo. A presença do fotógrafo parece não interferir no jogo lúdico dos meninos espanhóis, pois Centelles flagrou a brincadeira na posição de *voyeur*. A representação das crianças ocorreu na época da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que destruiu os principais centros urbanos do país.<sup>17</sup> O período seguinte ficou conhecido como Franquismo devido à vitória do general Francisco Franco, líder da conservadora Frente Nacionalista (com apoio do fascismo italiano e do nazismo alemão), contrária ao liberalismo e à democracia representativa. Franco assumiu o comando da nação espanhola diante da derrota dos republicanos e dos movimentos de esquerda, representados pela Frente Popular, apoiada pelo comunismo internacional.

Centelles atuou no lado republicano da Guerra Civil Espanhola e, como exilado da Espanha franquista, ficou detido em campos de concentração da França: Argéles sur Mer e Bram, de março a setembro de 1939. Suas anotações sobre o combate – cuja experiência teve importância histórica e humana –, além das fotografias produzidas no

---

17 A Guerra Civil Espanhola foi sucedida pela Segunda Guerra Mundial.

período, renderam um livro póstumo – *Diário de um fotógrafo: Bram, 1939* –, publicado um ano após sua morte (1986).

Esta imagem de Centelles mostra nove meninos brincando de guerra, cujas armas são pedaços de pau. Eles simulam um batalhão de fuzilamento, com o alvo direcionado à três destas crianças, que estão de frente para a fotografia e com as mãos para trás. Os “atiradores” (de costas para a fotografia) são representados por seis destes meninos, em que a maioria porta chapéu e uniforme, dando a ideia de integrarem um exército. Uma das “vítimas” também usa chapéu, sugerindo que possa ter mudado de lado, passando de atirador a sacrificado, até mesmo condenado à revelia.

Didi-Huberman destaca no catálogo a poderosa memória infantil, percorrida por Benjamin no texto *Escavando e recordando*, segundo o curador, escrito por volta de 1931, “no qual enuncia a ideia de que desobstruir nossos terrenos da atualidade pressupõe exatamente esclarecer, *descobrir certo passado* que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, enterrado, inativo” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 309). O curador resume:

[...] nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente e, com ele, certo passado, mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas. Essa memória é infantil, isso porque as crianças sabem muito bem matar os pais ao mesmo tempo em que se reconhecem com o fio da memória dos avôs e avós” (idem).

A foto de Centelles explicita uma cena do sistema social do século XX, em que a brincadeira das crianças encenando um batalhão de fuzilamento representa o pensamento consolidado de que os homens devem lutar na guerra, como um sinal de coragem e amor à pátria. Ao brincarem de guerra, as crianças podem expressar a pulsão de matar ou morrer por uma causa real ou imaginária, provavelmente instigados pelo cenário da guerra que devastou o seu país.

### 3.2 Leitura síntese (que nunca se completa)

A apresentação conjunta destas três fotografias advém das múltiplas possibilidades de edições de uma exposição, buscando índices nos detalhes de cada enquadramento (modos de pensamento e dinâmica cultural). A página do Jeu de Paume destaca o pensamento do curador em relação à montagem: “Escolher, coletar e organizar imagens em torno dos gestos das revoltas, ouvidas poética e politicamente, refere-se ao processo de edição, que Georges Didi-Huberman estende ao espaço expositivo”.

Ao citar Gilles Deleuze (1925 – 1995), em uma entrevista (DIDI-HUBERMAN, 2017), o curador reflete que não estamos atualmente em uma civilização das imagens, mas na *civilização dos clichês*, que é caracterizada pela ausência de reflexão sobre essas representações. A partir disso, ele aposta na desconstrução de clichês por meio da montagem, que tornaria evidente a relação crítica entre as imagens, já que elas não falam isoladamente. As sobrevivências percebidas são os *sintomas do tempo*, transmitidos pela memória histórica, ativadas conforme o contexto e a subjetividades de quem as olha (e as pensa criticamente).

As imagens do estudo de caso registram corpos condicionados por uma situação-limite, em que os personagens expressam suas emoções no centro de uma ação política. As cenas não retratam homens adultos, mas apenas mulheres ativistas ou crianças brincando de fuzilamento (e ambas não costumam participar de guerras). O gesto de sublevação, presente em cada fotografia, permanece no futuro, inserido na questão da memória, que, por sua vez, está relacionada ao desejo (indestrutível).

As cenas retratadas têm personagens anônimos (individualmente), mesmo que o movimento das **Mães da Praça de Maio** seja reconhecido em vários países. Para Didi-Huberman, esses desconhecidos são os verdadeiros sujeitos da história, visto que as fontes visuais da disciplina são questionadas em seu trabalho teórico. Aby Warburg, por sua vez, também considerou que há a história dos vencedores e daqueles sem nome, que compõe o fundo da história. Benjamin trouxe a mesma proposição, que foi destacada pelo curador: “O historiador como trapeiro, aquele que busca restos, trapos, farrapos” (CASA NOVA, 2016, p.20). Também Guinzburg surge como adepto dos estudos históricos centrados nas figuras anônimas. Premissas que encontram ressonância na prática curatorial de *Levantes*.

Para o curador, então, o levante seria o gesto pelo qual os desprovidos de poder manifestam sua potência. Didi-Huberman destaca que existe uma distinção conceitual

entre *potência* e *poder*. Também afirma que os levantes, mesmo fracassando, não buscam uma espetacularização, pois são feitos por sem-nome: “As Mães e Avós da Praça de Maio, em Buenos Aires, jamais almejaram o poder: elas só queriam notícias de seus filhos. Nem por isso deixaram de instigar o levante de uma sociedade inteira e a consciência política de todo mundo ao redor” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 311).

Os meninos que encenam um fuzilamento expressam livremente um desejo, sem sofrerem uma repressão direta naquele momento; o mesmo ocorreu na manifestação das argentinas e das operárias na fábrica francesa. Para abordar a repressão e o abandono do desejo, o curador fala do sistema de dominação, referido por Marcuse (1898 – 1979) em relação à história moderna do Ocidente: “A renúncia pulsional se torna a renúncia do desejo, isto é, *repressão*, e esta se torna uma ampla estrutura de alienação ou *reificação* física ou psíquica, levando a uma moral de escravos fomentada, exigida pelos donos do jogo social” (idem, p. 340).

As imagens apresentadas neste conjunto têm semelhanças ao retratarem mulheres e crianças em posição de sublevação, movidas por memórias individuais e coletivas, mesmo em situações distintas: uma cena de brincadeira de criança (nem tão trivial assim) e dois protestos de mulheres, destacados como notícias. A indignação da sindicalista, entretanto, está presente também nas integrantes das **Mães da Praça de Maio**. Os meninos de Barcelona, por sua vez, conscientes ou não do teor político da guerra, elaboram suas memórias e desejos naquele momento lúdico.

A transmissão do *Pathosformel* atua como uma força neutra, estando aberta a interpretações diferentes e muitas vezes opostas. As cenas destacadas registram reações contundentes em relação à situação vivenciada por personagens desconhecidos: as difíceis condições de trabalhos das mulheres na França, nos anos 1930, lideradas por uma sindicalista, que ficou órfã aos nove anos e começou a trabalhar muito cedo como operária; as atrocidades cometidas pelo Estado em um país latino-americano, nos anos 1980, com as mães dos desaparecidos políticos buscando pelo paradeiro dos filhos; e a reação lúdica dos meninos, educados para lutar na guerra, no cenário devastador do país no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1938).

No ensaio final do catálogo – *Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)* –, Didi-Huberman aposta que nos tornamos protagonistas de um levante quando a força das nossas memórias acende às memórias de nossos desejos. Para elucidar melhor a questão, ele destaca a sugestão de Julia Kristeva e Judith Butler e traz esta conclusão: “Não haverá levante que valha a pena sem que se assumam certa ‘experiência

interior radical' na qual os desejos são levados tão longe simplesmente porque se deram conta, ou partiram, de suas próprias memórias esquecidas" (p. 296). Sobre a exacerbação do desejo:

Mas por que no levante nossos desejos tendem a se exacerbar? Por que não esperar tranquilamente que se obtenha a satisfação esperada? Por que nossos desejos se manifestam quase sempre no elemento da ruptura, no forçar dos limites, em uma inquietação tão viva que se poderia considerar *trágica*? Porque o que nos subleva surge, é extraído, do fundo de uma dor inextinguível, que é sua terra natal, seu meio original (idem, p.307).

Ainda pensando sobre a dinâmica dos levantes, trago em questão mais uma vez a montagem de imagens desta monografia. As crianças que brincam de guerra expressam seus sentimentos diante do cenário belicoso de seu país. A cena da fábrica e o protesto silencioso das mães argentinas, por sua vez, revelam uma posição diante de um fato inaceitável (a recusa da representatividade política em vigor). Esses meninos espanhóis, independente dos valores que alimentam o combate imaginado, poderiam (no decorrer do processo histórico) ser vitimados pelo terrorismo de Estado (quando adultos ou mesmo crianças). E, nesse devir histórico, noutra conjuntura, suas mães protestarão, movidas por memórias e desejos, conforme demonstrou a fotografia de Gil.

O professor e crítico literário Márcio Seligman-Silva reflete também sobre a exposição *Levantes*, destacando essa fotografia da marcha da resistência em Buenos Aires: " [...] a memorialização das ditaduras da América Latina, um dos mais importantes momentos na construção dessa ética e estética da memória do mal à qual essa exposição também se volta" (2018, p. 8). E sobre a fotografia de Centelles: "é o que podemos chamar de momento de distanciamento que a obra de arte e a brincadeira permitem" (idem, p. 9). O autor destaca a intenção política presente nesta prática curatorial:

Vemos um conjunto impressionante e extremamente forte de obras que visam, nessa curadoria, nossa mobilização política. Didi-Huberman está consciente dos limites do cubo branco e do sistema das artes no qual essa exposição se insere. Mas aposta, com razão, em uma curadoria voltada para despertar nas obras seu momento político, que é detonado pela montagem, pelo jogo das diferenças. Nesse sentido pode-se dizer que nada é mais bem-vindo do que uma exposição como essa em nossos tempos sombrios (idem, p. 8).

A montagem de elementos díspares, como o conjunto de singularidades que o estudo de caso trouxe, permite uma leitura crítica com diversas interpretações. A cena dos meninos brincando de guerra, mesmo parecendo ambivalente pelo sentimento de validação da guerra, tem forte cunho político, assim como as outras imagens destacadas.

Nessa perspectiva, a exaltação das mulheres operárias e o movimento das mães argentinas encontram vínculos na rememoração das crianças na “guerra”, conforme entrega o subtítulo da imagem: “Esses são seus próprios filhos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 271).

A fotografia que registra a cena dos meninos que brincam de guerra expressa a insubordinação percebida nas outras imagens das mulheres sublevadas, mas com mais similaridade ao que o curador identificou no filme *Zero de conduta*<sup>18</sup>, amparada também na teoria freudiana: “a ‘insubmissão’ de uma criança que deseja escapar do círculo parental, ávida de seus próprios ‘movimentos livres’.” (idem, p. 300). Didi-Huberman salienta a inocência do gesto do levante, em que não há nada de estético:

Alguém protagoniza um levante para manifestar seu desejo de emancipação, não para expô-lo como um bibelô em uma vitrine, como uma roupa em um desfile de modas. Ou como uma *performance* em uma galeria de arte contemporânea. A potência e a profundidade de um levante dependem da inocência do gesto que o decide. A inocência não é de modo algum uma qualidade estética (ibidem).

Didi-Huberman ressalta que a importância artística está em relação dialética “com algo mais temível”, permeado de ideologias, muitas vezes não explicitadas. Também considera que toda análise de uma imagem tem uma dimensão política, assim como toda imagem tem essa dimensão política. Da mesma forma, que toda fotografia é um gesto político (a intenção e a ação de registrar determinada cena), como nas três fotografias aqui selecionadas, que revelam a atitude de registrar uma greve, um protesto e uma cena de crianças brincando de fuzilamento no contexto da guerra.

Entretanto, o curador adverte que não devemos ver nas imagens apenas o que elas representam, pois “elas mesmas são coisas que estão no extremo do nosso corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Assim, os meninos que brincam de guerra talvez queiram apenas tornar a vida suportável em tempos conflituosos. “A perversão não está na imagem, está no olhar”, observa o historiador da arte, esclarecendo que não há necessidade de censurar determinado objeto ou imagem, mas apenas mudar nossa atitude subjetiva em relação a eles.

Palhares (2018) reforça também que o nosso olhar depende da capacidade de pensar as imagens criticamente, buscando a desconstrução dos clichês, conforme sugeriu Didi-Huberman. A autora destaca a ambivalência das imagens, que trazem consigo uma

---

<sup>18</sup> Filme francês de média-metragem, com direção de Jean Vigo (1905 – 1934), em que um grupo de meninos se rebela contra o sistema opressivo e as regras rígidas de um colégio interno francês.

potência dialética, despertadas conforme seu contexto de apresentação, acionadas pela memória individual e coletiva. “Por um lado, a imagem não diz nada, não é nada, sem uma interpretação; por outro, a imagem contém elementos contraditórios, carrega sintomas, que fazem dela em si o lugar da dialética em suspensão, para retomar novamente Walter Benjamin” (p. 224).

Na esteira dessa abordagem sobre a questão da dialética, Jacques Rancière esclarece como esse conceito benjaminiano é costurado com a teoria warburguiana na prática curatorial de *Levantes*: “Dialética parada’ e ‘imagem dialética’ são noções segundo as quais Walter Benjamin procura pensar a força explosiva da parada, força que Georges Didi-Huberman tenta, por sua vez, combinar com a sobrevivência das *Pathosformel* de Aby Warburg” (2016, p. 70).

No conjunto de fotografias do estudo de caso, constatamos também que os levantes são feitos diante da cumplicidade de determinado grupo, em que uns extraem força dos outros. Nessa direção, Antonio Negri aborda a ideia do levante como aventura coletiva. Contudo, sublinha a diferença entre a interrupção e a pausa desses movimentos, destacando que é muito breve o intervalo em que decidimos parar ou continuar. Para o autor, o gesto de seguir em frente depende do esforço, que ganha vigor quando produzido em conjunto, quando o momento de ruptura desemboca no ato de construção. Sobre a força coletiva dos levantes, ele destaca:

A ciência política atesta esse fato e exige que o soberano prepare instrumentos para a repressão de qualquer eventual rebelião. A ciência do capital sabe que a eventualidade do tumulto está presente em todos os locais produtivos e não há valorização senão quando esse poder é subtraído, discriminado e controlado. Em caso de tumulto, a tensão coletiva se compacta – antes de explodir – num momento de pausa, numa parada que revela um trabalho incerto antes da decisão, até se abrir para o ‘fazer’. Todos juntos. Quando isso acontece, tudo é alegria (NEGRI, 2016, p. 39).

Por outro lado, para esse autor, quando acontece a ruptura do gesto, a realização do levante cede lugar à aniquilação do desejo. Mas, “quando a subjetividade se introduz na pausa, no intervalo, como o motor do levante, a tensão da passagem entre o levantar do chão e o levantar até o céu é capaz de produzir ação” (idem, p. 41). Essa construção positiva foi percebida nas três imagens destacadas nesta monografia. Negri explora o levante também como o exercício coletivo do sofrimento e do desejo:

Da ruptura à construção, o motim supera a distância que as separa. Ele aceita a pausa de um gesto que não é automático: o levante não é cego. Pergunte a

alguém que tenha tido a experiência e participado das paixões dos amotinados – essa pessoa dirá: a revolta, sempre que acontece, nunca é prevista, mas sem dúvida fomos nós que a organizamos. É algo que se mostra positivo na ontologia dos levantes: o fato de o ‘sopro’ – mesmo de improviso – ter se construído no exercício coletivo do sofrimento e do desejo (ibidem, p. 42).

Para o autor, o engajamento da subjetividade, percebido nas três imagens selecionadas, é a força constituinte dos levantes, envolvendo um conjunto de singularidades. A tomada da palavra (escrita ou falada), subentendidas mesmo quando as mães argentinas protestam em silêncio, corre solta nesses movimentos. Elas constroem esse coletivo, mostrando sua violência transformadora, na passagem do *dizer* ao *fazer*. “Um manifesto, um escrito, uma inscrição, uma mensagem, um símbolo, uma bandeira; um simples aperto de mão para perguntar ou aprovar; ou ainda o punho fechado: são palavras” (NEGRI, 2016, p.45). Ele sintetiza:

Enfim, o exercício da força: a prática do gesto e a tomada da palavra atacam, transformam e ultrapassam os limites da nossa existência. Essa produção de subjetividade engendra violência. Uma violência visando destruir a legitimidade de todas as instituições que pretendem exercer um comando inumano sobre nossa humanidade (idem).

A força impulsionadora dos levantes, expressada por um sujeito coletivo único, é explorada também pela filósofa Judith Butler no catálogo da mostra. Ela acredita que os levantes não acontecem apenas pelo valor simbólico de tornar-se público enquanto ato proibido, mas como algo, ao mesmo tempo, urgente e tardio. Essa aliança de movimentos heterogêneos (alinhados entre si) é vista na potência do conjunto de fotografias apresentadas neste estudo de caso. A autora explica como se faz o levante:

Ele se faz com uma certa energia, força, com uma intenção física e visceral que não é apenas individual, mas compartilhada – o levante não se dá como uma determinação que um dia vai pôr fim a uma condição comum por tempo demais suportada. Tolerar uma condição intolerável pode abater qualquer um, dividir uma comunidade, dizimar um ambiente social, mas pode também, paradoxalmente, desembocar na criação de condições tais que aqueles que até então aceitavam algo pelo qual nunca deveriam ter passado comecem a se mobilizar para rejeitar essa condição, apostando numa vida mais possível de se viver (p.25).

Essa filósofa estadunidense explora também o recorrente fracasso dos levantes como parte de sua definição: “O dia seguinte ao fracasso é o momento em que a história do levante se torna narrável” (idem, p.30). Mas ressalta a importância da “dimensão contagiosa e remissiva” desses movimentos, como um processo sempre em curso, capaz de instigar novas ocorrências em tempos e lugares distintos. Nesse sentido, as imagens e

narrativas vistas nesta monografia – que trazem vínculos entre imagens, texto e história –, atuam como herança histórica que impulsionam novas ocorrências. Butler afirma: “Todos os levantes fracassaram, mas, conjuntamente, tiveram sucesso” (ibidem, p. 37).

O silêncio e a dor das mães argentinas, as palavras instigantes da sindicalista na greve da fábrica francesa e a brincadeira de fuzilamento dos meninos de Barcelona demonstram uma gesticulação apaixonada, referida por Carlo Guinzburg (2014). As três fotografias justapostas – contíguas e dissonantes – revelam proximidades e distâncias, que se entrelaçam para abordar as múltiplas representações dos levantes, em tempos e lugares diversos. A montagem deste estudo de caso expressa a complexa temporalidade das imagens e suas migrações interculturais.

A prática curatorial, que investe no espaço sensível da exposição, tem o poder de estabelecer relações entre as imagens apresentadas conjuntamente, potencializando um certo discurso. Essa articulação (também vista na montagem aqui proposta) atravessa o espectador de várias formas, às vezes surpreendentes, movidas pela memória coletiva (contexto) e individual (subjetividade), nas reminiscências construídas no presente.

O arcabouço teórico adotado e explorado por Didi-Huberman em *Levantes* provoca e desperta o olhar do espectador para além dos clichês. A potência das imagens apresentadas nesta narrativa anacrônica e inacabada, permite novas (re)montagens, em um movimento incessante. Como no conjunto de fotos desta monografia, que revelam correspondências íntimas entre acontecimentos distintos. Imagens que não morrem e explicitam a noção freudiana da *indestrutibilidade do desejo*, como uma força poderosa que alimenta todas as insurreições. Nada é mais antigo e mais atual que o desejo.

## 4 Conclusão

A metodologia inacabada de Aby Warburg, iniciada nos primórdios do século XX, foi revigorada e rerepresentada quase cem anos depois na exposição *Levantes*, concebida por Georges Didi-Huberman. As proposições acerca do anacronismo das imagens, exploradas nesta prática curatorial, trazem ainda questões desbravadas por Carl Einstein e Walter Benjamin – também não assimiladas pelo academicismo do período –, mas empenhadas em oxigenar a disciplina da História da Arte.

Sigmund Freud foi contemporâneo desses três pensadores que engendraram pesquisas paralelas, mas convergentes em muitos aspectos. O pai da psicanálise, por sua vez, contribuiu para a vertente teórica do anacronismo com o conceito de *sintoma* (o retorno e o vestígio de algo recalçado), corroborando a teoria warburguiana da *sobrevivência das imagens*. Além disso, a noção freudiana da *indestrutibilidade do desejo*, evidencia o teor psicanalítico dessa exposição.

Mesmo não delimitando um campo de conhecimento, essas teses contrárias à história como um processo linear e evolutivo questionaram as velhas certezas da história da arte canônica, até então concentrada em enquadrar seu objeto de estudo em estilos e categorias estanques. Didi-Huberman aprofunda o anacronismo histórico, explorando o anacronismo das imagens em termos teóricos e curatoriais. A riqueza do trabalho desse estudioso da imagem está na renovação do estatuto da disciplina, agregando outros domínios do conhecimento, como a filosofia e a antropologia.

Os aportes teóricos desenvolvidos por Didi-Huberman destacam a função da imagem ligada à alteridade. Desse modo, a percebemos desterritorializada nas suas migrações interculturais através dos tempos. Como as imagens não morrem, ressurgem e se atualizam à revelia (anacronicamente), constatadas nas fórmulas *pathos* vistas nesta exposição, confirmando, por conseguinte, a abordagem warburguiana. Nessa perspectiva, o anacronismo postulado por Warburg e operacionalizado por Didi-Huberman é pulsante ao promover possibilidades de reflexões críticas mais afinadas para outras curadorias.

A centralidade do conceito de *montagem* oriundo do cinema, largamente explorado pelo curador, aprofunda e evidencia essas relações críticas percebidas nesta prática curatorial. Esse recurso utiliza a imaginação – a montadora por excelência – para selecionar e avizinhar as obras no espaço expositivo, destacando suas afinidades eletivas. Assim, podemos afirmar que *Levantes* é o *Atlas Mnemosyne* de Didi-Huberman,

que encontrou inspiração nesse projeto de Warburg, que havia fundado a antropologia histórica das imagens.

A teoria do anacronismo desnuda também a potência das imagens, que carregam sintomas (elementos contraditórios), intensificando a convivência entre elas. Isso foi percebido também no estudo de caso apresentado nesta monografia, que reuniu três fotografias a partir do catálogo original, com o intuito de encontrar nesses indícios (detalhes da exposição) a compreensão maior desta prática curatorial. Da mesma forma que a potência das imagens vislumbradas por Didi-Huberman em sua pesquisa sobre levantes tiveram a força necessária para disparar essa curadoria.

Não foi minha intenção examinar a totalidade de *Levantes*, já que não visitei nenhuma das montagens, nem consegui obter registros completos dessas edições. Também nortearam minha opção as limitações de tempo e de espaço de um trabalho monográfico. Contudo, ao focar nos pormenores da mostra para alcançar a completude do projeto, foi possível perceber o quanto cada imagem da exposição pode estabelecer relações com outras quando exibidas em conjunto, independentemente de sua disposição original no espaço físico. Essa capacidade é possível pelas questões pertinentes às imagens, desvendadas pelo anacronismo: alteridade, desterritorialização, potência e sintoma.

As características das fotografias do estudo de caso, me possibilitaram contemplar o tema sob diversos ângulos. Assim, podemos afirmar que essa aproximação de imagens trouxe interpretações que vieram ao encontro das abordagens presentes nos ensaios do catálogo, que exploraram questões sobre a natureza dos levantes e daqueles que o impulsionam. A análise desses indícios, seguindo o método do paradigma indiciário apresentado por Carlo Guinzburg, valoriza detalhes da mostra (três fotografias no universo de cerca de 300 obras) para alcançar uma compreensão mais abrangente.

Esse caminho encontra sentido também na proposição de Benjamin, um dos pensadores que embasam o anacronismo das imagens, que caracterizou a função do historiador como um “trapeiro”, que busca reconstituir a história através de pequenas evidências, muitas vezes desprezadas. Visão compartilhada também por Warburg, que renegou a história contada pelos vencedores, buscando sentido nas pequenas ações dos “sem-nome”. Didi-Huberman incorpora essas premissas em seu trabalho teórico e nesta prática curatorial, propondo que sejam observados o fundo das fotografias e os personagens anônimos, que seriam os verdadeiros sujeitos da história.

As relações estabelecidas entre as três fotografias escolhidas despertaram para as possibilidades experimentadas nesta curadoria de Didi-Huberman. Contudo, atuaram como um caleidoscópio, que embaralha a disposição das imagens, mesmo assim despertando questões que gravitam em torno dos levantes e seu simbolismo na história da humanidade. Também demonstram como o curador associa imagens sob a perspectiva do anacronismo, permitindo aproximações de materiais de épocas e geografias distintas. Essa pequena seleção, entretanto, pode ser comparada às memórias retidas pelo espectador no percurso expositivo, em que ele registra determinadas imagens em detrimento de outras, sem perder a percepção da totalidade de *Levantes*.

A ideia de desconstrução dos clichês das imagens é outra grande contribuição desta prática curatorial, estritamente vinculada ao trabalho teórico de Didi-Huberman, que demonstra uma preocupação política na apresentação das imagens. Ele estimula que os espectadores saiam do *lugar-comum* e possam ver e pensar em profundidade as cenas retratadas. A leitura das imagens independe do seu momento de produção, já que seus significados perduram no tempo (mesmo quando alterados) e são vistos e revistos a cada apresentação.

A contemporaneidade dessa percepção é valiosa na atualidade, marcada pela profusão de imagens (onipresentes em todas as mídias). A perspectiva do anacronismo extrai das imagens significados presentes, mesmo que elas se originem de tempos remotos. Essas leituras de agora são acionados pelas nossas memórias, que carregam nossos desejos mais profundos. Sendo assim, um olhar mais crítico e aprofundado sobre representações de tempos passados e presentes podem revelar essas “fórmulas de emoções”, pesquisadas por Warburg há quase um século.

*Levantes* é significativa também sob o ponto de vista da história das exposições pela grandiosidade e magnitude dos materiais expostos, oriundos de lugares e tempos diversos, que buscam aprofundar o tema sob muitos aspectos. Também por sua concepção original, que programou desde o início a itinerância para outros países. As novas edições permitiram renovar a mostra, que foi ressignificada em cada contexto com a adição de obras para aprofundar o discurso local. Além das peculiaridades desse projeto curatorial, surgido a partir de pesquisas preliminares e de uma concepção teórica largamente explorada em publicações e seminários acadêmicos (como se fossem exposições).

O pensamento desenvolvido por Didi-Huberman nas últimas décadas é fonte inesgotável a ser explorada no campo das artes visuais, despertando também interesse

na imprensa especializada e em estudiosos da imagem de diversas áreas do conhecimento. Assim, as análises sobre *Levantes* seguem abertas a diversas reflexões, podendo gerar outras contribuições, principalmente às práticas curatoriais. Há muitos aspectos a serem abordados nessa exposição, desde a riqueza dos ensaios do catálogo até questões de natureza estética ou filosófica.

Os levantes mobilizam os impulsos mais íntimos de todos aqueles que têm motivos para protestar. Mesmo que frequentemente esses movimentos acabem fracassados, eles atuam como uma herança histórica ou memórias de lutas, que impulsionam novas ações coletivas que fazem jus aos desejos mais profundos (indestrutíveis). A exposição examinou o tema condensando materiais diversos, agregando o conceito benjaminiano da *imagem dialética*, considerando que o lugar da imagem não é determinado uma única vez: elas não pertencem a determinada época, mas são reconhecidas em determinadas épocas por ação da memória individual e coletiva, nas reminiscências configuradas na ocasião da visita da mostra.

Nesta exposição, esses tempos distintos são ressignificados num único momento: quando as imagens são visibilizadas, no instante em que o espectador entra em contato com os materiais expostos. A sobredeterminação das imagens, procedentes de tempos históricos diversos, articula esse discurso curatorial que abordou em profundidade os levantes. Quando sintonizamos nossas emoções com determinadas imagens, rompemos com a necessidade de seguir um tempo linear, que também não é evolutivo, já que nossos desejos chegam ao futuro através da memória, com capacidade atualizar o passado pelo presente. Memórias e desejos, todos têm.

A verdadeira riqueza de *Levantes* está nas imagens de diferentes épocas e lugares, que estabelecem relações que fazem sentido quando expostas conjuntamente. Assim, elas não são percebidas como algo datado, pois trazem à tona subjetividades de cada espectador. O gesto de levantar-se vem ao encontro da noção da *indestrutibilidade do desejo*, centelha desvendada por Freud, que está presente desde sempre em todos nós. Isso identifica nossa porção humana em cada lugar do mundo, em qualquer temporalidade, o que nos leva a pensar que temos algo em comum: a nossa humanidade.

## REFERÊNCIAS

- BRENEZ, Nicole. “Contra-ataques”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017 (p.71-89).
- BUTLER, Judith; “Levante”. In DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017 (p. 23-36).
- BURUCÚA, José Emílio (org). **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós:Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-219. nov. 2012. Traduzido do espanhol por Patrícia Carmello e Vera Costa Nova. Disponível em: <https://rebeldesistemico.files.wordpress.com/2016/10/quando-as-imagens-tocam-o-real.pdf>
- GUIZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política**. Tradução Frederico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo e Julio Costañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- MONDZAIN, Marie-José. “Para “os que estão no mar...”. In DIDI-HUBERMAN, Georges (org.) **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017 (p. 48-62).
- NEGRI, Antonio. “O acontecimento ‘levante’”. In DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. “Um levante pode esconder outro”. In DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**A política das imagens na exposição Levantes**”. In: Revista Zum. Instituto Moreira Sales, em 23.01.18. Disponível em: <https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2018/01/15.6>

OLIVEIRA, Cláudio. “**Da indestrutibilidade do desejo a indestrutibilidade da política ou Acerca de Soulèvements, de Didi-Huberman**”. In: Revista Concinnitas, Programa de Pós-Graduação em Artes. UERJ, ano 17, volume 02, n. 29, junho de 2017, p. 180-189.

PALHARES, Taísa. “**Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman**”. In: MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865> (acesso em 14.02.20)

WARBURG, Abby. **Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências**. Organização: Leopoldo Waizbort; tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

### **Entrevistas com Didi-Huberman**

LANGER, André (tradução), 2017. Entrevista concedida à Verónica Engler, veiculada no Instituto Humanitas Unisinos, em 20.06.17. "As imagens não são apenas coisas para representar". Disponível: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>

CASA NOVA, Vera (tradução e apresentação), 2016. Entrevista concedida à Magali Joffret para a L'Humanité, veiculada na Revista ARS, ano 14, n.28, p. 18-27. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427/122162>

TV Unam, México, 14.04.18. Didi-Huberman é entrevistado pelo filósofo Geraldo de la Fuente no programa *Pensadores contemporâneos em sínteses* (1'). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>

### **Matérias Jornais e Sites:**

Brasil de Fato, SP. "Filósofo francês aponta heranças cultural de atos rebeldes ao redor do mundo", por José Eduardo Bernardes, em 20.10.17. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2017/10/20/filosofo-frances-aponta-heranca-cultural-de-atos-rebeldes-ao-redor-do-mundo>

Carta Campinas. “A violência do Estado brasileiro na exposição ‘Soulèvements’ em Paris”, em 24.10.16. Disponível em <https://cartacampinas.com.br/2016/10/a-violencia-do-estado-brasileiro-na-exposicao-soulevements-em-paris/>

CUT – Centra Única dos Trabalhadores Brasil. “Sesc Pinheiros abre mostra idealizada pelo Instituto Cultural Jeu de Paume, de Paris”, em 16.10.17, por Alexandre Saldanha (Baobá Comunicação). Disponível em <https://www.cut.org.br/noticias/sp-exposicao-levante-reune-representacoes-das-revolucoes-df8c>

Editoria Livre. “Singularidades de resistência e revolta se cruzam em mostra de Didi-Huberman”, em 22.12.17, por Mariana Mascarenhas. Disponível em: <https://editorialivre.com.br/singularidades-de-resistencia-e-revolta-se-cruzam-em-mostra-de-didi-huberman/>

Folha de São Paulo / Ilustríssima. "Com imagens de revolta e resistência, exposição aborda estética da política", em 10.11.17, por Ilana Feldman e Lúcia Monteiro. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1934240-com-imagens-de-revolta-e-resistencia-exposicao-aborda-estetica-da-politica.shtml>

O Globo. "Como a força das imagens inspirou as revoluções", em 19.11.19, por Bolívar Torres. Disponível para assinantes: <https://oglobo.globo.com/cultura/georges-didi-huberman-como-forca-das-imagens-inspira-as-revolucoes-24087832>

O Bendito – Resenhas e ensaios leitrários-filosóficos. "Histórias de fantasma – uma leitura sobre a ciência sem nome de Aby Warburg", em 12.06.17, por Isabela Gaglione. Disponível em: <https://obenedito.com.br/historias-de-fantasma/>

### **Sites Consultados:**

<http://soulevements.jeudepaume.org> / [relevements.jeudepaume.org](http://relevements.jeudepaume.org)

[www.eduardogil.com](http://www.eduardogil.com)

[www.fotografosargentinos.org](http://www.fotografosargentinos.org)

[www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr)

### **Vídeos no Youtube:**

Site Brasil de Fato (2'15"), vídeo sobre a exposição *Levantes*, veiculado em 24.10.17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwSyBaz36NE>

Didi-Huberman, la Revólte em formes, no programa Entrée Libre (4' 56"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g2tsZ1nkF9g>

Conferência "Imagens e sons como forma de luta" com Didi-Huberman, no Sesc São Paulo, com tradução simultânea, em 16.10.17 (1. 24" 29"). Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440\\_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA)

Palestra de Francisco Dalcol no programa *Imposturas Literárias* (Univates), em 13.04.16. *História de fantasma para gente grande: sobrevivências e anacronismo das imagens com Aby Warburg*. Parte 1 (24'), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iiAAY8T7IQY> / parte 2 (24' 45"), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCe8LtY3998> / parte 3 (33' 08"), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FYII-oEMLg>