

## Entre signos e sintomas: o olhar para as imagens segundo Georges Didi-Huberman

### The gesture of looking and the dialectic of images according Georges Didi- Huberman

*Ricardo Lessa Filho*

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

Este artigo se propõe a analisar o movimento entre signo e sintoma, entre cisão do olhar e o movimento dialético das imagens segundo o pensamento de Georges Didi-Huberman. Resgatando alguns dos pilares teóricos deste filósofo e historiador de arte francês (Warburg, Carl Einstein, Freud, Lacan), o artigo versará em algo que sempre se perde quando se olha uma imagem (um corpo, um objeto) e é olhado por ela no mesmo movimento (dialético, sintomático). Naquilo que vemos sempre há algo que nos olha, nos interpela sem que consigamos determinar como o faz.

#### **Palavras-chave:**

Georges Didi-Huberman. sintoma e perda. gesto de olhar. dialética das imagens.

Abstract: This paper proposes an interpretation between symptom and loss, between the scission of the gaze and the dialectical movement of images according Georges Didi-Huberman. Rescuing some of the theoretical pillars of this French philosopher and historian of art (Warburg, Carl Einstein, Freud, Lacan), the paper will versify in something that is always lost when looking at an image (a body, an object) and is looked by it in the same movement (dialectic, symptomatic). In what we see always there is something that looks at us, it challenges us without being able to determine how it does it.

Keywords: Georges Didi-Huberman; symptom and loss; gesture of looking; dialectic of images.

## Um ato de perda

Em suas investigações sobre a imagem, Georges Didi-Huberman se apoia em diversas áreas do conhecimento humano (filosofia, literatura, psicanálise, história da arte, cinema, escultura etc.) para propor uma dialética do visual e das imagens. Isto lhe permite tratar diferentes assuntos relacionados com a função epistemológica da imagem para a arte e a filosofia que não é de caráter representacional.

Isso que chamaremos de *dialética do visual* questiona o privilégio do olhar e do vidente (daquele que é, literalmente, *capaz de ver*) que são os pilares das noções de ver como representação; geralmente considera-se o ver como uma forma de ganhar, de apressar e ter controle sobre o que se olha: “mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, voltada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Portanto, a presente abordagem não se determina pela visão representativa nem pela perspectiva geométrica: é uma abordagem sintomática. O que indica a relação com a corporeidade, com as afecções que acontecem diante daquilo que vemos (imagens, volumes, corpos, obras) e que inevitavelmente nos olha, “um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Questionar a noção representativa do gesto de ver e da imagem aproxima a abordagem de Didi-Huberman com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, igualmente também com as elaborações da história da psicanálise – sobretudo Sigmund Freud, Jacques Lacan e Pierre Fédida. A respeito, em *O olho e o espírito* (2004), Merleau-Ponty sustenta que a perspectiva artificial ou geométrica outorga uma *imagem da visão* em terceira pessoa, porque o espaço representado por coordenadas espaciais exclui o vidente encarnado. Na visão abstrata o espaço não é vivido nem habitado, o vidente não

está implicado, já que é suplantado por um ponto de fuga a partir do qual se desloca a visão geométrica (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Esta discussão também é tratada por Jacques Lacan no *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1988). Segundo Lacan, a abordagem representativa não dá conta da implicação do sujeito na cadeia das representações; devido que, no espaço da visão geométrica, a representação se interpõe entre os objetos e o ponto focal do olhar, determinando o sujeito como receptáculo e ordenador das representações:

Não se trata aqui do problema filosófico da representação. Nesta perspectiva em presença da representação, me garanto a mim mesmo, como, em suma, sabendo muito, me garanto como consciência que sabe que é apenas representação, e que há, mais além, a coisa, a coisa em si. Por trás do fenômeno, ou numeno, por exemplo. Sem dúvida, não posso fazer nada a respeito, pois minhas categorias transcendentais, como diz Kant, funcionam como elas querem, e me forçam a tomar as coisas a seu modo. E depois, no fundo, é assim mesmo — tudo se arranja de modo feliz. (LACAN, 1988, p. 104).

Na visão não geométrica proposta por Lacan este esquema se transforma, devido a tela que exerce a função mediadora na qual coincide *aquele que olha* e com *aquilo que é olhado*; de maneira que o sujeito aparece como uma mancha no quadro e não como o ponto que ordena a perspectiva; está implicado no olhar como uma mancha e não como um ponto focal ou polo constituinte. O sujeito é espectador e imagem ao mesmo tempo, pois se localiza na interseção dos dois cones que projetam a luz, um a partir da percepção e o outro a partir do objeto, no que se denomina *tela* (LACAN, 1988, p. 105).

Além do estranhamento, no olhar há uma implicação ou inclusão de quem olha, é dizer, o olhar o envolve, o recobre, de maneira que o precede, impondo o ser observado a depor o olhar como condição do ver. Isto também é assinalado por Lacan quando afirma que, além do redobramento em que se elide o olhar e o sujeito que se supõe subjazer, há no olhar um poder de intimidação, de imposição: obriga ver, mas por sua vez obriga a reconhecer que se é olhado. O que *nos olha no que vemos* sugere também uma relação com o que, em *Espectros de Marx* (1994), Derrida chama de o “efeito víscera”, que consiste em ser olhado e obrigado (a olhar) sem poder ver aquilo que nos olha (o espectro de Hamlet que observa ocultando seu rosto por trás do elmo):

Do outro lado do olho, como efeito víscera, olha-nos antes inclusive que vejamos ou daquilo que vemos sem saber. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados, por ele, inclusive antes de qualquer aparição. Sobretudo – e este é o acontecimento – porque o espectro é acontecimento, vê-nos durante uma visita (DERRIDA, 1994, p. 117).

Retenhamos como pensamento desta primeira parte, uma das principais afirmações de Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*: que o olhar está cindido naquilo que vemos e que, sem poder determiná-lo ou vê-lo, é a partir daí que *ele nos olha*; que, ao deslocar-se, o ver se divide pelo menos em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.8). A partir disto se desenvolverá a proposta geral deste texto: que o sujeito que se supõe como fundamental para o ver e o saber também rompe em uma multiplicidade de imagens, e em consequência não consegue ver tranquilamente sua própria imagem, pois gera uma inquietante estranheza, que se apresenta como algo pouco familiar

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

O que vemos evidencia a complexidade da experiência visual, remete à ausência ou à negatividade a partir da qual somos olhados, leva a pensar habitando este paradoxo dialético do visual que se encontra especialmente na arte que é cenário de tensões contraditórias e matéria do pensamento.

### **A imagem e o seu ritmo dialético**

Didi-Huberman faz alusão constantemente às elaborações de Walter Benjamin sobre a imagem, a história, a arte, o cinema, a fotografia e a aura, já que são os elementos a partir dos quais pensa uma noção da imagem como objeto do saber histórico que tem caráter intempestivo, anacrônico e dialético, sem sínteses ideais. Poderia aludir-se a diversos textos ou temáticas benjaminianas, mas basta aqui em remeter à questão da aura,

já que isso permite a Didi-Huberman articular e sustentar teoricamente suas abordagens da imagem, e que aportam elementos para a questão proposta neste texto.

Para Benjamin, as imagens estão carregadas de um poder aurático, de fato, de uma aura: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Esta formulação da aura exposta em um texto da década de 1930, *Pequena história da fotografia* (1994), coincide com as elaborações de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2000), já que ambos os textos tratam de uma dupla figura (imagem) que se manifesta como uma aparição de algo (sempre) distante por mais próxima que esta esteja; distância a partir da qual é necessário levantar um olhar, e neste gesto, algo no momento em que é olhado também é capaz de olhar.

Precisamente, é com a reprodutibilidade técnica que a aura das imagens e da obra de arte tende a desaparecer em vista da reprodução em série de cópias; a consequência disso, ao reduzir-se a aura, desapareceria fugazmente a unicidade e permanência (ou durabilidade), o irrepitível da obra de arte ou da imagem, a *distância* que lhes é própria.

Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o "semelhante" no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1994, p. 101)

Benjamin pensa que a reprodutibilidade e mercantilização de objetos e imagens artísticas não destroem completamente a aura, senão que supõe condições diferentes para sua experiência, portanto, reduzida ou alterada; a aura e sua experiência mantêm a profundidade inacessível, a distância irredutível que questiona a autonomia do vidente. Inclusive na época da reprodução técnica ou depois de um desastre devastador, os restos ou despojos da aura permanecem entre as ruínas ou as cinzas, somente é preciso removê-las e assoprar um pouco (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Ainda que a aura associe-se geralmente com o caráter cultural ou o uso religioso das imagens, dos objetos, não se esgota aí o frutífero e dialético desta noção; o poder aurático que permite uma dialética do visual, na qual o ver implica o ser olhado, que se

impõe e que obriga a abaixar ou fechar os olhos: Nos dois casos, o que é dado a ver olha o seu espectador. Benjamin (1994) chamava isso de “o poder de levantar os olhos”. Esta relação de olhar implica, segundo Didi-Huberman (2015, p. 351), “uma dialética do desejo”.

As imagens impõem a dupla distância da aura já que representam na efígie, segundo um batimento cardíaco que confronta temporalidade heterogêneas, mas simultaneamente, as imagens manifestam o poder aurático da distância que permanece longe e inclusive na perda, pois as imagens “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Uma abordagem dialética do visual das imagens, da aura, não se resolve nem no aspecto cultural nem na vertente da época da reprodutibilidade técnica.

Outra consequência que se extrai do texto sobre a reprodutibilidade técnica em que se encontra a arte e a imagem, tem a ver com a *imagem do sujeito* produzida pelos dispositivos técnicos de captura e reprodução que expropriam de sua imagem, diante que experimentam estranheza (ou alienação) e que portanto tornam-se transportável, exilado, um indivíduo serial, multiplicado, capturado pela reprodutibilidade; por isso que nestas condições não seja possível um sujeito fonte - ou origem - das imagens, ou uma representação certa na qual se reflete ou se suporta a identidade do sujeito, senão que este seja apenas possível na cadeia de imagens que se reproduzem e se deslocam velozmente.

### **Entre o sintoma e o estranhamento**

A tensão entre o perto e o distante que a aura benjaminiana põe em cena é relacionada por Georges Didi-Huberman com a indagação freudiana sobre o *Unheimliche*, e o ritmo dialético do *Fort-Da* tratado em um texto de 1920 chamado *Além do princípio do prazer*: o jogo em que, aparentemente, a criança arremessa o carretel para vê-lo desaparecer, e a retorna para gozar de seu regresso (FREUD, 1976, p. 15); jogo dialético entre a perda e a posse que excede uma redução dualista. O que está presente desaparece facilmente mas se mantém na tensão do retorno que tampouco lhe fará

totalmente visível, pois a possibilidade de desaparecer é iminente. O que interessa ressaltar aqui é que o visível se inquieta no vai-e-vem dialético (*Fort-Da*) em que a ausência dá conteúdo e constitui o objeto, a imagem.

O jogo do perto e do distante mostra a aura do objeto visível; “a dialética visual do jogo – a dialética do jogo visual –, portanto, é também uma dialética de alienação, como a imagem de uma obrigação do sujeito mesmo de desaparecer, de esvaziar os lugares” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 107). Esta dialética e aura do visível poderia ser considerada como uma tensão entre os contrários: a parte ativa que vê, a passiva que olha, mas é melhor um *double bind*, uma aporia, uma complicação e simultaneidade de elementos, de posições; uma tensão dialética do olhar acompanhada de retornos sintomáticos e fantasmáticos que geram *desorientação*.

Também as indagações de Freud (1972) sobre o *Unheimliche* (o estranho, o inquietante, o funesto), aportam alguns elementos. Freud manifesta (sua própria) estranheza diante da possibilidade de que o psicanalista indague as questões estéticas, mas ingressa nestes campos de reflexão motivado pelo sentimento de inquietante estranheza (*Unheimliche*) que é constantemente tratado nas obras de arte e que assume posições contraditórias ou reversíveis entre si, pois seus usos se cruzam com seus opostos, e em consequência não conseguem determinar-se a partir de um núcleo de significação.

Em *O homem da areia* (2006) de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Freud encontra alguns lampejos do estranho/inquietante e sua relação com o olhar. Natanael, o personagem, narra os aterradores acontecimentos que o perturbam, relacionados com um relato que a mãe mencionava em sua infância: o homem da areia que lhe faria saltar os olhos no caso de não encontra-lo dormindo. A criança relacionava este relato com um personagem de aspecto funesto, o advogado Coppelius, que realizava práticas similares a alquimia que terminaram na estranha morte do pai de Natanael. Como se Coppelius se multiplicasse, anos depois e em outros lugares, Natanael sofria os mesmos horrores diante de outras pessoas, levando-o a situações insuportáveis e angustiantes.

Natanael esteve sempre habitado por estas imagens de *O homem da areia* que ameaçava em regressar. Isso alterou sua relação com os demais e inclusive, o que mais

interessa agora, consigo mesmo. Clara, uma de suas corresponsáveis, adverte-lhe sobre o perigo das imagens que o invadem e o perseguem:

Se há um poder sombrio e hostil, que tece um pérfido fio em nosso coração, com o intuito de capturá-lo e, assim, levar-nos ao perigoso caminho da ruína, o qual normalmente não trilharíamos, se é que ele existe, repito, semelhante poder tem obrigatoriamente de assumir a nossa própria forma dentro de nós, sim, tem de se converter em nós mesmos, pois só assim acreditamos nele e lhe damos o espaço de que necessita para perpetrar sua obra secreta. Mas se tivermos firmeza e serenidade suficientes para reconhecer as influências externas adversas, tal como realmente são, e ao mesmo tempo seguirmos tranquilamente o caminho apontado pela nossa inclinação e vocação, esse misterioso poder está fadado a fracassar em sua lida inútil para chegar à forma que é o reflexo da nossa própria imagem. Também é verdade, acrescenta Lotario, que, se nos entregarmos voluntariamente a esse obscuro poder, ele decerto reproduzirá dentro de nós as estranhas formas que o mundo exterior atravessa em nosso caminho, de modo que somos nós e apenas nós que engendramos, aqui dentro, o espírito que enganosamente parece falar mediante essas formas. Trata-se do fantasma do nosso próprio eu, cuja íntima ligação e cuja influência profunda sobre o nosso espírito nos precipitam no inferno ou nos alçam ao céu (HOFFMANN, 2006, p. 88).

Para o propósito deste texto, importa destacar a dialética irresoluta, a tensão entre o *Heimliche* e o *Unheimliche* que tem lugar nas imagens, no olhar, no devir estranho do mais familiar, conseqüentemente, o estranhamento do sujeito frente a si mesmo, sua cisão em duplos; segundo Freud (1972) estes aspectos se encontram no romance de Hoffmann.

O *Unheimliche* se apresenta como uma repetição, retorno ou liberação de sentimentos destinados a manter-se em segredo. A dinâmica entre o retorno e o estranhamento é característica do sentimento do abjeto, do ominoso. Por isso, o *Unheimliche* é interpretado por Didi-Huberman como outro paradigma para explicar a dialética do visual, a inquietante estranheza: “na qual já sabemos exatamente que está frente a nós e que não está; ou melhor se o lugar para o qual nos dirigimos não é já esse interior no qual estaríamos presos desde sempre” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161).

## Conclusões

Quando ver e saber são perder, o ver está cindido, o sujeito dividido, pelas relações dialéticas com a negatividade, a ausência, a distância aurática daquilo que se olha e que



no mesmo movimento, reconhece-se olhado. Naquilo que vemos sempre há algo que nos olha, nos interpela sem que consigamos determinar como o faz; por isso a pertinência da fórmula quem diz inconsciente diz sujeito cindido; quem diz sujeito cindido, diz imagem cindida.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**, p. 221-254. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: SCHWEIZER, Nicole (org.). **Alfredo Jaar: la política de las imágenes. Santiago: Metales pesados, 2008**.

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

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

Hoffmann, E. T. A. O homem de areia. In: COSTA, Fernando Morais da (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.