

## Da indestrutibilidade do desejo à indestrutibilidade da política ou Acerca de *Soulèvements*, de Didi-Huberman

Cláudio Oliveira

Departamento de Filosofia

Universidade Federal Fluminense

A exposição *Soulèvements*<sup>1</sup> ("Levantes"), com curadoria de Didi-Huberman, em cartaz no Jeu de Paume, de 18 de outubro de 2016 a 15 de janeiro de 2017, é, sem dúvida nenhuma, uma das mais importantes exposições que podem ser vistas em Paris nesse momento. Mas ela é, ao mesmo tempo, um pouco mais do que isso. Digamos que ela é a exposição que o momento pede, em qualquer lugar do mundo, aqui ou alhures. Nessa hora em que vemos tantos "levantes" acontecendo no Brasil, ela se torna especialmente significativa também para nós, brasileiros. A exposição já tem edições confirmadas em Barcelona, Montréal, Cidade do México e Buenos Aires, mas seria fantástico se alguma cidade do Brasil também conseguisse trazê-la para as nossas terras e para a nossa realidade.

O convite a Didi-Huberman para ser o curador da exposição veio da espanhola Marta Gili, crítica de arte, curadora e atual diretora do *Jeu de Paume*. A ideia era transformar o seminário de Didi-Huberman, na *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, sobre o tema *Soulèvements*<sup>2</sup>, em uma exposição. Uma ideia bastante provocadora: transformar em prática curatorial um tema trabalhado em um seminário de ensino por um pesquisador e professor. Nas palavras de Marta Gili, referindo-se a Didi-Huberman e à exposição: "concretizar, sob a forma de uma exposição, suas pesquisas em torno do tema '*Soulèvements*' nos pareceu um desafio intelectual, museográfico e artístico ideal"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> O termo francês *soulèvement* se traduz, praticamente sem perdas, pelo termo português "levante". Tem o mesmo sentido que "insurreição", mas guarda também a dimensão mais concreta do verbo *lever*, "levantar".

<sup>2</sup> Seminário no qual ele continua trabalhando sobre o tema, mesmo após a exposição ter sido inaugurada, por não o considerar esgotado; ao contrário, o tema estaria acima de sua capacidade, como ele mesmo o disse na primeira aula de retomada do seminário, em 7 de novembro último, no auditório do *Institut National d'Histoire de l'Art*, na *Galerie Colbert*, em Paris.

<sup>3</sup> Marta Gili, "Préface". In: Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*. Paris: Gallimard/Jeu de Paume, 2016. p. 8.



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. Em outras palavras, Didi-Huberman é tanto filósofo e historiador da arte quando trabalha como curador de uma exposição, quanto é curador quando dá suas aulas na EHESS. O que ele faz em seu seminário pode muito bem ser entendido como um trabalho de curadoria filosófico-histórica.

A ideia de que um seminário possa ter, ao mesmo tempo, a forma de uma exposição, ou uma exposição, como acontece agora, a forma de um seminário, e que as duas coisas possam acontecer paralelamente é auspiciosa, pois transforma o trabalho do filósofo e historiador num trabalho teórico-prático, na medida em que esse filósofo e historiador é também curador e esse curador é também filósofo e historiador.

Quanto ao tema da exposição, ainda segundo Marta Gili, ele é adequado ao espaço dirigido por ela, na medida em que, desde há pelo menos dez anos, a programação do Jeu de Paume é elaborada "com a convicção de que os museus e as instituições culturais do século XXI não podem não se interessar pelos desafios sociais e políticos da sociedade da qual fazem parte"<sup>4</sup>, o que tem permitido a este centro da imagem não ter que seguir as tendências do mercado nem procurar "motivos de legitimidade complacente no domínio da arte contemporânea"<sup>5</sup>, mas, ao contrário, trabalhar com artistas "cujas inquietações poéticas e políticas atingem, precisamente, a necessidade de explorar de maneira crítica os modelos de governança e as práticas do poder que condicionam uma grande parte de nossa experiência perceptiva e afetiva e, por essa razão, social e política, do mundo no qual nós vivemos"<sup>6</sup>. A exposição teria, nesse sentido, o objetivo de analisar as formas de "levantes", seja nas

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*



revoluções, nas rebeliões, nas revoltas, em seus gestos e palavras, desde as gravuras de Goya até as instalações, pinturas, fotografias, documentos, vídeos e filmes contemporâneos. Gili define *Soulévements* como "uma montagem dessas palavras, desses gestos, dessas ações que desafiam toda submissão a um poder absoluto"<sup>7</sup>.

O momento mundial é tenso, o momento europeu também é particularmente tenso. Ao escrever a *Introdução* do catálogo da exposição, Didi-Huberman faz referência aos quase 13 mil sírios e iraquianos que fugiam dos desastres da guerra e que se encontravam naquele momento (março de 2016), detidos, confinados e como que amontoados em Idomeni, no norte da Grécia, na fronteira com a Macedônia; mas, também, a Ai Weiwei, o artista chinês dissidente que multiplicou as iniciativas, em favor dos refugiados, para denunciar a política europeia e que organizou um concerto simbólico nos campos em que estavam acampados os refugiados. Weiwei convidou, na ocasião, uma jovem síria, de 24 anos, que não via seu marido havia um ano e meio, para tocar durante 20 minutos, sob a chuva, uma pequena peça musical no piano branco que o artista instalou no acampamento.

Dentro da exposição, algumas obras fazem referência a esses acontecimentos. Na última sala, que se encontra dentro da sua quinta parte, chamada "Por desejos (indestrutíveis)", encontramos dois trabalhos particularmente tocantes. O primeiro é formado por três fotos de Francisca Benitez, com o título *Garde l'Est*, feitas já em 2005, que mostram bolsas e embrulhos, contendo objetos pessoais de imigrantes, deixados no alto das árvores da região da *Gare de l'Est*, uma das principais estações de trem de Paris. Como não têm onde morar e não podem carregar consigo os poucos objetos que possuem durante o dia, esses imigrantes encontram, no alto das árvores, um lugar seguro para deixá-los. O título do trabalho, *Garde l'est*, "Guarda o leste", faz referência ao lugar de proveniência da maioria desses imigrantes, que vêm do leste europeu ou de países que ficam a leste da Europa, e aos objetos que eles trouxeram de lá e que precisam ser guardados, mas também ao lugar em que eles se fixaram em Paris, a região em torno da *Gare de l'Est* (a "Estação do Leste").

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8.



O segundo trabalho, praticamente aquele com o qual a exposição se conclui, foi produzido pelo próprio Jeu de Paume e feito por Maria Kourkouta, uma artista do norte da Grécia, que mora em Paris desde 2006 e que faz filmes, em sua maioria, em 16 mm. Trata-se de um Video HD, em cores e com som, de 18 minutos, com a câmera fixa, colocada às margens de uma estrada, mas voltada para o acostamento, onde vemos, ao fundo, uma longa planície. O vídeo se chama *Idomeni, 14 de março de 2016. Fronteira da Grécia com a Macedônia* e mostra imigrantes que cruzam o plano da tela da direita para a esquerda, andando à margem da estrada. Como a Macedônia tinha fechado a sua fronteira, a maior parte dos imigrantes ficaram bloqueados em Idomeni. Mas algumas centenas deles tentaram, no entanto, cruzar a fronteira por uma estrada alternativa que contornava a barreira de arame farpado levantada pelo governo da Macedônia. São esses imigrantes que nós vemos e ouvimos passar no plano fixo filmado pela artista, durante os 18 minutos de filme: um movimento incessante de imigrantes que cruzam a tela, uns em silêncio, outros falando.

Ao se referir aos acontecimentos de Idomeni, Didi-Huberman demonstra todo o seu mal-estar, enquanto curador, filósofo e historiador da arte, pois, ao mesmo tempo em que se refere a esses acontecimentos, se sente impotente face aos mesmos: "De fato, eu não fui a Idomeni: eu escrevo isto como abertura para um catálogo de arte. (...) infelizmente, não é a presença de Ai Weiwei em Idomeni, com seu piano branco e sua equipe de fotógrafos especializados, que ajudará quem quer que seja e o que quer que seja - os refugiados se mostraram completamente indiferentes a essa 'performance', eles têm a cabeça em outro lugar, eles esperam algo bem diferente - diante dessa questão aberta."<sup>8</sup> Mas, apesar disso, Didi-Huberman não se sente "fora do assunto" (*hors sujet*). Ao menos, se aceitamos a ideia de que "a arte, não apenas tem uma história, mas se dá, frequentemente, como 'o olho mesmo' da história"<sup>9</sup>. Mas também porque uma coisa é não ter ido a Idomeni e outra, não ter se sensibilizado com o que se passava lá. Mesmo sabendo quão limitado é o poder da arte no que diz respeito a tudo o que acontece em nossos dias, mesmo na falta total de ilusão sobre nossa época que caracteriza seus melhores espíritos, segundo o diagnóstico de Walter

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*



Benjamin que Didi-Huberman ratifica, ele afirma, contudo, que "uma coisa é não ter ilusões (...), mas uma outra coisa é não se dobrar à inércia mortífera da submissão, seja ela melancólica, cínica ou niilista"<sup>10</sup>.

Trata-se, portanto, de se levantar, de fazer levantes, de se insurgir, e é disso que a exposição *Soulèvements* vem nos falar.

Assim como a obra que a conclui, também a obra que abre a exposição foi encomendada a Maria Kourkouta e produzida pelo Jeu de Paume. Trata-se de um filme com o título *Remontages*, de 16 mm sobre vídeo 4/3 (em *looping*), preto e branco, sem som, de 4 min 10s de duração, em que Kourkouta remonta, de modo primoroso, cenas de clássicos do cinema como *A greve* de Eisenstein ou *Zero de conduite*, de Jean Vigo, produzindo um turbilhão de imagens que dão o tom da exposição como um todo. É a partir desse vídeo que o público é convidado a entrar. O vídeo funciona portanto como uma ante-sala da exposição. Talvez porque Didi-Huberman acredite que, na modernidade, é o cinema a arte que melhor tratou da questão do "levante", em todos os seus aspectos.

A exposição está dividida em 5 partes, que têm como título palavras simples: *I. por elementos (desencadeados); II. por gestos (intensos); III. por palavras (exclamadas); IV. por conflitos (ardentes); V. por desejos (indestrutíveis)*. Tais palavras não devem ser entendidas, segundo o curador, como categorias, mas apenas como títulos, como palavras que contam um história. No início de cada parte da exposição há um texto extremamente poético que descreve, ao invés de definir, aquilo de que se trata: a história a ser contada.

Essa história começa do seguinte modo: primeiro há uma dimensão material, os levantes surgem a partir de elementos que se desencadeiam, como uma tempestade que se levanta, como um furacão que se aproxima, há uma mudança nas condições atmosféricas. Toda uma dimensão sensível, química, física do levante comparece aqui. E por isso, talvez, essa primeira parte é uma das mais belas da exposição. Exatamente por mostrar os levantes em seus elementos mais simples: tecidos que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.



voam ao vento, luzes que explodem, ondas que quebram: um mar revolto, uma revolta, uma revolução, como a dos homens, como a dos planetas.

Nessa primeira parte, encontramos desde as gravuras de Goya, até os simples traços da pena de Victor Hugo ou do pincel de Henri Michaux; um plástico vermelho que voa pelo céu azul e pelo branco das nuvens na fotografia de Dennis Adams; ou o parangolé de Hélio Oiticica em *Encontros*, uma manifestação em *Pamplona* na qual o brasileiro foi representado pelo artista argentino Leandro Katz. Outro artista brasileiro presente nessa parte da exposição é o fotógrafo Pedro Motta, com uma das fotos da sua premiada série "Natureza das coisas", que traz para a exposição o elemento mineral subterrâneo aos levantes mas também a referência fundamental ao poema *De rerum natura*, de Lucrécio. Como nos lembra Didi-Huberman, em seu seminário, é a física dos materialistas da antiguidade, como Lucrécio, que está na base do pensamento revolucionário de Marx, que escreveu sua tese de doutorado precisamente sobre os materialistas antigos.

Essa primeira parte da exposição é não apenas a mais bela, mas talvez a mais contemporânea, exatamente por pensar a dimensão do levante mesmo lá onde ele não tem ainda um caráter explicitamente político. Em outras palavras, a dimensão política do levante aparece em seu aspecto material-elementar: o levante já é político mesmo em sua dimensão puramente sensível. Haveria, assim, uma física do levante, uma física da política, a ser encontrada em sua própria materialidade e, nesse sentido, toda arte seria política pelo simples fato de fazer desencadear os elementos materiais da realidade. Essa dimensão puramente sensível do levante fica bastante explícita no magnífico vídeo do artista japonês Tsubasa Kato, *Break it before it's broken*, de 2015, que fecha essa primeira parte da exposição, no qual vítimas do tsunami de 2011 são convidadas a derrubar juntas a estrutura de uma casa avariada para destruí-la definitivamente.

Na segunda parte da exposição, "Por gestos (intensos)", há um passo à frente na história que é contada, no sentido de que o movimento físico da natureza do levante ganha o corpo humano na figura do gesto. Não é mais uma tempestade que se levanta, mas um braço, uma cabeça, um olhar que se levantam. Como diz a primeira frase de Didi-Huberman que descreve essa parte: "Levantar-se é um gesto", mesmo



antes de caracterizar uma ação propriamente dita. Aqui, o brilhante trabalho curatorial de Didi-Huberman nos faz deslizar da ideia nietzschiana, em *Crepúsculo dos ídolos*, de 1888, de um filosofar que se faz com o martelo, passando pelo martelo com o qual Antonin Artaud ensaiava seus textos em Ivry em 1947, até chegar no desenho de um martelo feito por Joseph Beuys em 1971. É esse mesmo belíssimo trabalho curatorial que nos faz, de modo igualmente surpreendente, encontrar os gestos dos profetas de Aleijadinho, misturados aos gestos dos devotos que visitam, em romaria, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, em fotos feitas por volta de 1947 por Marcel Gautherot; ou os gestos dos habitantes de Guernica diante de uma reprodução do quadro homônimo de Picasso, numa foto de Leonard Freed, de 1977. Aqui é o gesto em sua faceta teatral que comparece: seja em fotografias de atores e bailarinos, seja em manifestações políticas e em movimentos revolucionários, no México, na França, em Cuba ou nos Estados Unidos. Mas também em trabalhos mais "abstratos" que têm, no entanto, o mesmo corpo e seus gestos como tema, como nos vídeos de Claude Cattelain, que nos mostram alguém que tenta realizar gestos de extrema dificuldade envolvendo peso e equilíbrio, ou no curta "Conde Ferreira", filmado no hospital psiquiátrico Conde Ferreira, na cidade do Porto, por Paulo Abreu, o diretor português de filmes experimentais em super 8, que nos mostra Jorge Quintela, o autor dos saltos filmados, permanentemente no ar, por um efeito de edição. O filme de Paulo Abreu traz para a exposição o caráter de levante da loucura assim como sua dimensão política de gesto.

A terceira parte da exposição, "Por palavras (exclamadas)", faz entrar em cena os escritores: Victor Hugo, Baudelaire, Garcia Lorca, Breton, Bataille, Artaud, Pasolini, entre outros; mas também os artistas que trabalharam a palavra em sua dimensão visual, como no *Diagramma Terremoto* de Joseph Beuys, de 1981; no *Seja Marginal Seja Herói*, de Hélio Oiticica, de 1968; nas *Inserções em circuitos ideológicos 2: projeto cédula*, de Cildo Meireles, de 1970, nas quais encontramos a frase "Quem matou Herzog?" em notas de um cruzeiro que foram colocadas em circulação pelo artista na época; ou ainda no belíssimo *Livro de Carne*, de Artur Barrio, de 1978.



Os elementos, os gestos e as palavras das partes anteriores da exposição finalmente explodem, em sua quarta parte, em conflitos *embrasés*, literalmente: "em brasas", o que eu preferi traduzir acima por "ardentes". É o momento do caos, mas também o momento em que o desejo de ser livre finalmente ganha forma, como diz Didi-Huberman, no belíssimo texto que abre essa parte da exposição e que é dominada por fotografias e gravuras, os meios por excelência para registro desses conflitos: desde os daguerrótipos de Thibault, que registram as barricadas de Paris, em junho de 1848, até fotos de Allan Sekula, de 1999-2000, retiradas de uma instalação chamada *Waiting for Tear Gas* ("Esperando pelo gás lacrimogênio"), que nos faz lembrar nossas atuais manifestações no Brasil.

Essa quarta parte da exposição é particularmente pessimista pois aborda o fato da eliminação em massa de vidas que ocorre durante os levantes. Pessimista ao nos lembrar que, em geral, os levantes concluem-se não com uma vitória dos que se levantam, mas com uma repressão violenta e mortífera do poder contra o qual eles se insurgem: como na foto atribuída a André Adolphe Eugène Disdéri, em que vemos insurretos mortos na comuna de Paris, em 1871, colocados em caixões abertos lado a lado uns dos outros e que lembram muito as imagens produzida após o massacre de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, em 1993; como na foto anônima de fuzilados pelas tropas zapatistas no México; como na foto de Manuel Álvarez Bravo, de um *Trabalhador em greve, assassinado*, de 1934; ou ainda, em outra foto anônima, de Fortino Sámano fumando um cigarro antes de ser fuzilado, em 1917, no México. Aqui, há registros de massacres por toda parte e o levante em geral termina com a morte dos que se levantam.

É exatamente por isso que na parte seguinte, que conclui a exposição, Didi-Huberman, numa referência freudiana, vem nos lembrar que esses massacres não podem vencer o desejo, indestrutível, que move os levantes. É nessa última parte da exposição que encontramos os trabalhos de Francisca Benitez e de Maria Kourkouta, aos quais já nos referimos antes, mas também a série de trabalhos a que Miró deu o título de *A esperança do condenado à morte*, um título que fala de futuro ali onde só vemos o fim. É ainda nessa última parte da exposição que podemos ver as fotos das *Marchas da Resistência*, feitas por Eduardo Gil em Buenos Aires, em 1982, nas quais



vemos as mães que choram e protestam por seus filhos desaparecidos. Depois massacre dos filhos, não apenas as lágrimas. São as próprias mães que se levantam agora. A insurreição continua. E se a fronteira está fechada, os imigrantes certamente encontrarão um desvio que lhes permitirá entrar na Macedônia. Porque os desejos são indestrutíveis.

O que *Soulèvements*, o magnífico trabalho de curadoria de Didi-Huberman, nos expõe é o caráter eminentemente político do desejo. E, nesse sentido, o que ele nos ensina, em última instância, é não apenas a ver a dimensão política da arte (desde sempre, ou, pelo menos, desde Platão, conhecida), mas a dimensão política da própria psicanálise que funciona na exposição, a partir da ideia freudiana de um desejo indestrutível, como aquilo que dá a direção para a qual ela se encaminha desde o seu princípio. Aos poderes que buscam reprimir, recalcar o desejo, nada resta senão encontrar, a cada vez, a sua indestrutibilidade, por maiores que sejam os massacres. Pois é esse mesmo desejo que fará levantar, mais uma vez, os elementos, os corpos, os gestos, as palavras, que fará explodir os conflitos, e que permanecerá, em sua indestrutibilidade, à espreita.

