

Levantes: política das imagens em Georges Didi-Huberman¹

Marcella Imparato²

Resumo: O artigo aborda o pensamento teórico e curatorial de Georges Didi-Huberman a partir do catálogo da exposição Levantes, observando como o filósofo compreende politicamente noções como páthos, desejo, imaginação e montagem, enfatizando o caráter imagético da política, assim como a política das imagens.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Levantes; política das imagens; iconologia política.

Uprisings: politics of images in Georges Didi-Huberman

Abstract: The article addresses the theoretical and curatorial thinking of Georges Didi-Huberman, based on the catalog of the exhibition Uprisings, observing how the philosopher understands concepts in a political way such as pathos, desire, imagination, and montage, emphasizing the imaginal nature of politics, as well as the politics of images.

Keywords: *Georges Didi-Huberman; Uprisings; politics of images; political iconology.*

1 Este artigo é uma adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada “Imagens em Georges Didi-Huberman”, defendida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo. DOI da dissertação no banco de teses da USP: <https://doi.org/10.11606/D.93.2023.tde-22052023-104858>

2 Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Relações Internacionais na Universidade de Brasília (UnB). Universidade de São Paulo, Butantã, São Paulo - SP, 05508-130. E-mail: marcellaimparato@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2905-3272>. Lattes ID: 5912794680785357. São Paulo, Brasil.

Levantes [*Soulèvements*] foi uma exposição curada pelo filósofo, historiador e crítico da arte Georges Didi-Huberman, realizada e idealizada pelo museu Jeu de Paume, em Paris, que percorreu posteriormente outras cinco capitais; Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Quebec, entre 2016 e 2018. Tratou-se de uma investigação sobre as formas do “gesto levante”, referindo-se a movimentos de insurgência presentes tanto em manifestações políticas quanto metafórica e poeticamente em fenômenos e objetos. Do ponto de vista curatorial, o levante também remete a um gesto do corpo, sendo o meio pelo qual o desejo nos atravessa e é nele impresso, tomando forma numa imagem. Como sugere Didi-Huberman as imagens são veículos da força de sublevação, às quais recorreremos para reorganizar nossos afetos. Tomar as imagens como meio de organização dos afetos implica teoricamente uma abordagem antropológica das imagens e das emoções, uma vez que implica uma investigação sobre a figuração dos afetos ao longo da história, seus diferentes valores de uso e formas de aparição na cultura (OLIVEIRA, 2018, p. 147).

Como de costume, a curadoria assinada por Didi-Huberman é um desdobramento de suas publicações, neste caso, do volume *O Olho da História*, apresentando-se não apenas como um fazer prático de sua produção intelectual, mas também como parte de sua teoria. Nesta exposição também se observa aquilo que o autor descreve sobre a organização do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg: uma forma que não é regida nem pela “classificação” - que consiste em agrupar objetos semelhantes a partir de um princípio rígido definido aprioristicamente - nem “bricabraque” - que consiste em agrupar objetos absolutamente distintos, sem qualquer arbitragem anterior (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399). Nela, constata-se uma busca em apresentar, por um lado, o dissenso e as tensões que carregam as imagens, por mais “semelhantes” que pareçam entre si, e, por outro, as afinidades e correspondências possíveis que os “dessemelhantes” também podem conter. Trata-se de aproximações produzidas a partir do procedimento da montagem que não ocorrem apenas pela manipulação das imagens, mas também dos elementos discursivos, dos textos e dos contextos em que estão inscritas, fazendo emergir afinidades dadas pelas relações entre a imagem, a palavra, e, sobretudo, intervalos entre elas (ou o chamado *zwischenraum*, “interespaço”, segundo Warburg) (CAWUER; SMITH, 2020, p. 4).

Há de se observar ainda como as exposições de Didi-Huberman também se desdobram ao longo do tempo. Nesse sentido, podemos destacar, num

arco que explora a “complexidade temporal das imagens” e que evidencia a expansão do pensamento crítico de Didi-Huberman que vai do campo da estética e da história da arte para o da política, a exposição diretamente anterior *Atlas: como levar o mundo às costas?*, realizada no Museu Reina Sofia, em Madrid, entre 2010 e 2011, mas também sua primeira exposição intitulada *L’Empreinte*, realizada no Centro Pompidou, em maio de 1997 (OLIVEIRA, 2018, p. 146, tradução nossa). Se em *L’empreinte*, Didi-Huberman questionou a legitimação e a hierarquização de certos objetos considerados artísticos ou não pela história da arte, na exposição *Atlas: como levar o mundo às costas?*, o curador buscou, a partir de afinidade ao pensamento de Warburg e ao *Atlas Mnemosyne*, remontar as linhas de transmissão de imagens, propondo, em *Levantes*, a reconsideração das emoções que constituem visualmente suas singularidades formais (OLIVEIRA, 2018, p. 146-151).

A imaginação política

Observa-se assim uma crescente do tom político ao longo de suas exposições, sendo *Levantes* um desdobramento de sua série *O Olho da História*, em que sobressai trabalhos de artistas e pensadores que lidaram diretamente com a questão da guerra, apresentando um forte teor político e “montagístico” em suas produções - como Bertolt Brecht, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Serguei Eisenstein, entre outros. Não coincidentemente, uma das imagens mais comentadas da exposição foi a série de quatro fotografias produzidas pelo membro do *Sonderkommando*, trabalhadas no livro *Imagens Apesar de Tudo*, publicação que parece marcar uma virada definitiva do caráter político em suas obras.

No entanto, podemos pensar que a politização do campo da história da arte também seria mobilizada por Didi-Huberman a partir da defesa de um conhecimento transversal, reafirmando a sobredeterminação estética e temporal das imagens. Se essas questões já estariam presentes desde as primeiras obras do autor, em suas primeiras publicações, sua reflexão crítica parece permanecer circunscrita a artistas, imagens, movimentos e temas já consagrados na disciplina da história da arte, como as obras de Fra Angelico e de Alberto Giacometti; a figura da Ninfa; os surrealistas; o abstracionismo e o minimalismo, ainda que sempre enfrentasse os cânones metodológicos da disciplina (GARCÍA, 2017, p. 94).

Nesse sentido, parece, de fato, que a produção de Didi-Huberman encontra um ponto de inflexão com a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, em

2004, livro que o teria tornado mais conhecido internacionalmente (GARCÍA, 2017, p. 94). A partir desta publicação, não seria mais apenas a história da arte a ser contaminada pela transversalidade de outras disciplinas e discursos, mas a a própria teoria política que passaria a ser reconsiderada a partir do ponto de vista estético. Isso significa uma reflexão sobre “os pressupostos figurais da política”, ou seja, sobre como a política se per-faz por meio da estética e das imagens (GARCÍA, 2017, p. 95, tradução nossa). Paralelamente, Didi-Huberman parece levar adiante as pesquisas em torno da iconologia política, tema que teria sido apenas iniciado por Warburg em seus últimos anos de vida.

A esse respeito podemos mencionar as publicações posteriores à polêmica apresentada em *Imagens Apesar de Tudo*, como a série *O Olho da História*, iniciada em 2008, mas também outros ensaios como *Sobrevivência dos vagalumes*, em 2009, momento em que parece ocorrer uma radicalização de sua proposta de repensar a disciplina da história da arte para interrogar o próprio “estatuto imaginal da política”, ou as “formas de *aparecer* da política, da *exposição* dos povos, da *figuração* da plebe” (GARCÍA, 2017, p. 95, grifo do autor, tradução nossa). Trata-se aqui de assumir a indissociabilidade dos campos da estética e da política, na medida em que as imagens constituem a própria “faculdade de *aparecer* da política enquanto tal”, isto é, a política possui “uma forma de *aparecer*”, uma “estrutura de *aparição*” (GARCÍA, 2017, p. 96, grifo do autor, tradução nossa).

A “aparência” em Didi-Huberman **não se** define em oposição ao de “essência”, mas como uma dialetização destes dois conceitos, os quais, no entanto, se opõem na tradição platônica. Para Didi-Huberman, essência e aparência estariam quase em relação de contiguidade, havendo uma certa procedência deste último àquele. Assim, o autor define a aparência como aquilo “que *cai das coisas*: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70, grifo do autor). Ou seja, essência e aparência parecem ser pensadas pelo autor de forma quase metonímica, apontando a contiguidade de um elemento e seu referente. Nesse sentido, da mesma forma que “a casca não é menos verdadeira que o tronco”, as imagens não são “a essência verdadeira das coisas”, mas o meio pelo qual ela “se exprime”, se “apresenta” para nós (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). A imagem “aparece de *aparição*, e não apenas de *aparência*” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). Ela se apresenta como irregular, descontínua e impura:

é a contingência, a variedade, a exuberância e a relatividade – de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente (DIDI-HUBERMAN, 2017a, pp. 70-71).

Se a política se perfaz por imagens, o caráter “irregular”, “descontínuo”, “impuro” e “contingencial” das imagens enuncia que a política também não deve ser pensada como uma abstração, mas a partir de uma “*uma experiência do singular*” (GARCÍA, 2017, p. 96, grifo do autor, tradução nossa).

Assim, para Didi-Huberman, não há como falar de política, de “eventos políticos”, sem falar de um fenômeno tão singular quanto o desejo. **É** justamente a pergunta sobre como os desejos dão forma aos processos de emancipação política que o curador abre o catálogo de *Levantes*:

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*? (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 18, grifo do autor).

Logo vai se delineando uma triangulação entre a política, a imaginação e o desejo (de emancipação), que compreenderiam a formação dos levantes. Importante lembrar como o conceito de imaginação política de Hannah Arendt é uma referência cara ao autor, sobretudo, desde a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, e mais diretamente nos volumes de *O Olho da História*.

No ensaio *Da Imaginação*, de 1970, Arendt esclarece que a imaginação em Kant “é a faculdade de tornar presente o que está ausente, a faculdade da re-presentação”, ou, de “tornar-se presente ao espírito o que está ausente da percepção sensível” (ARENDRT, 1993, pp. 101-102). Para a filósofa, a imaginação teria a ver com a aparição daquilo que não está dado à nossa percepção sensível e que, portanto, seria imprescindível para o conhecimento das coisas do mundo. Arendt lembra ainda que para Kant:

[...] a experiência e o conhecimento possuem dois troncos: intuição (sensibilidade) e conceitos (entendimento). A intuição sempre nos dá algo particular; o conceito torna o particular *conhecido* para nós. Se eu digo: “esta mesa”, é como se a intuição dissesse “esta” e o entendimento complementasse: “mesa”. “Esta” relaciona-se apenas com esse item específico; “mesa” o identifica e torna o objeto comunicável (ARENDRT, 1993, p. 102, grifo da autora).

A imaginação seria, assim, uma espécie de processo intermediário em que, a partir da “intuição”/sensibilidade, coleta-se uma multiplicidade de objetos para torná-lo reconhecível enquanto conceito. A imaginação, como explica Arendt, está relacionada à faculdade de julgar, que é descrita na *Crítica do juízo* de Kant como sendo composta por dois tipos de juízo: o juízo reflexionante e o juízo determinante. Enquanto os “juízos determinantes subsumem o particular sob uma regra geral; os juízos reflexionantes, pelo contrário, ‘derivam’ a regra do particular.” (ARENDR, 1993, p. 106). Esta diferença está baseada na distinção “entre ‘subsumir a um conceito’ e ‘conduzir a um conceito’” (ARENDR, 1993, p. 106). Ou seja, enquanto a imaginação seria um processo atrelado ao juízo reflexionante que leva em conta múltiplas singularidades para então conduzi-los em direção a uma regra ou conceito, o juízo determinante seria a faculdade de julgar a partir da aplicação de um conceito genérico a uma situação particular. A “faculdade de imaginar” refere-se a uma capacidade de “julgar sem pretender excluir a alteridade, sem ignorar que outras combinações sempre foram possíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 111).

Estabelecendo uma correspondência entre imaginação e política, Arendt compreende a atrofia da imaginação como uma atrofia da política, uma vez que, sem ela, a política se degradaria à “aplicação burocrática de regras do ‘entendimento’”, transformando-se em puro juízo determinante, sem espaço para responsabilização (GARCÍA, 2017, p. 98, tradução nossa). Se a imaginação, nessa leitura de Arendt sobre Kant, é um processo imprescindível na criação de uma regra ou conceito e para a própria representação, Didi-Huberman parece transpor essa mesma ideia ao processo da montagem, reconhecendo-a como ferramenta imprescindível para a expressão das singularidades e pluralidades formais e simbólicas da representação, não subsumindo-a a uma identidade universalizante.¹ É nesse sentido que Didi-Huberman assinala, no sexto volume da série *O Olho da História, Povo em Lágrimas, Povo em Armas*, se apropriando do ensaio *O que é política?*, de Arendt, a impossibilidade de subsumir a ideia de repre-

1 Num outro paralelo, podemos pensar que a faculdade de imaginar é imprescindível para as representações políticas democráticas, no sentido de reconhecer a pluralidade de ideias, grupos e povos, a quem frequentemente são negadas suas singularidades e subsumidos a uma identidade universalizante. A forma de governo que emerge a partir dessas diferenças, opõe-se, nesse sentido, à forma de governo totalitária, em que se sobressairia o juízo determinante, isto é, a aplicação de um conceito geral e abstrato de política, nação ou povo.

sentação a um único conceito, propondo um modelo visual de representação que se constitui a partir do reconhecimento da diversidade formal e simbólica. Assim como Arendt afirma que “a política baseia-se na pluralidade dos homens”, surgindo na “convivência entre diferentes” (ARENDR, 2006, p. 21), não sendo, portanto, intrínseca ao homem, Didi-Huberman defende, de maneira análoga, que não há apenas uma única imagem, somente sendo possível falar em imagens, no plural, recusando a redução da imagem a uma unicidade, totalidade ou identidade (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 409).

Em *Levantes*, essa multiplicidade aparece na ideia de que o desejo de emancipação, de sublevação, pode se expressar em diversas formas, sem se reduzir a uma fórmula ou a um modelo único de representação. Na exposição, observamos imagens que evocam desde o sentido mais literal do termo – aquelas que, de acordo com nossa cultura visual ocidental, são reconhecidas mais imediatamente como levantes políticos, como as imagens de manifestações políticas que registram o gesto de levantar o braço – como também as mais inusitadas, a exemplo dos “levantes atmosféricos”, representados por objetos que esvoaçam no ar e livros que circulam como manifestos. Há também imagens que suscitam impressões opostas à representação canônica de um levante, evidenciando seu lado mais frágil, derrotista e até mesmo “pessimista”. São os casos que se referem a resistências políticas que acabaram dizimadas, como as quatro fotografias feitas pelo membro do *Sonderkommando* ou a fotografia de manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia durante uma manifestação em Atenas, em 1944. **É como se** Didi-Huberman sugerisse não haver uma grandeza específica nem uma fórmula estética para os levantes, que podem estar contidos em desde um objeto aparentemente banal a gestos de resistência e protestos políticos.

Do ponto de vista curatorial, *Levantes* se difere de certos modelos de exposições, no modo como trabalha conjuntamente obras de arte, documentos e registros históricos, obras cinematográficas e literárias, embora não se aprofunde na contextualização de cada um desses objetos individualmente (até mesmo pelo número expressivo de obras). Há uma indiferenciação na escolha por objetos de arte e objetos não-artísticos, que restitui a dimensão sensível que é própria da política e que também reforça a premissa teórica de Didi-Huberman de abrir o campo a história da arte a outras disciplinas.

O debate entre Rancière e Didi-Huberman

Ainda sob o ponto de vista curatorial, deve-se pensar o que significa apresentar essas imagens, mesmo que se suponha uma veia inerentemente política a elas, nas “paredes brancas” de uma instituição. Esta foi uma das críticas feitas por Jacques Rancière no ensaio de abertura do catálogo da exposição, questionando a estetização dessas imagens e a consequente anestesia da dimensão política dos levantes:

[...] o artista que organiza as imagens do levante popular para sublevar as emoções do público sabe muito bem que nas telas dos cinemas, como nas paredes dos museus, não há emoções. São só imagens. E imagens não fazem levantes (RANCIÈRE, s.d., DIDI-HUBERMAN [org.], 2017c, p. 70).

Embora tanto Rancière quanto Didi-Huberman concordem que a estética e a política não são dimensões apartadas, há divergências entre estes dois autores, sobretudo no modo como conduzem esse argumento. Se por um lado, para Rancière, qualquer imagem é inerentemente política, prescindindo da montagem para que esta relação emergja, para Didi-Huberman, uma imagem alcança a potência de seu sentido na relação estabelecida com outras imagens e conteúdos. Neste debate, Rancière afirma que a política das imagens não surgiria de uma dada interpretação às imagens, mas seria “algo inerente à sua própria disposição” (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa). O filósofo critica o fato de que, para extrair uma política das imagens, Didi-Huberman teria recorrido à distinção entre a “tomada de partido” e “tomada de posição”, cuja oposição, no entanto, levaria a uma falsa compreensão, pois

Uma imagem é sempre uma certa disposição do visível. De certa maneira, ela tem à sua disposição os corpos que ela representa; ela ocupa um certo espaço e expõe algo ali. Resumidamente, a imagem já está sempre no território que a política deve ocupar. Sua tomada de posição política pode então ser pensada como uma simples modificação da posição que ela sempre toma por sua própria existência (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa).

A diferença entre “tomada de partido” e “tomada de posição” é dada no livro *Quando as imagens tomam posição*. Para Didi-Huberman, tomar posição seria, em primeiro lugar, um modo de compreensão crítica da realidade:

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 15).

Se, por um lado, a tomada de partido envolveria a aderência a um “programa”, “discurso” ou “mensagem” fixos, a tomada de posição, por outro, implica processos de distanciamento, deslocamento e estranheza, já comentados nesta pesquisa, para que emergja uma reorganização - ou “redistribuição” nos termos de Rancière - do saber e do mundo sensível (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 110; RANCIÈRE, 2010). É na própria quebra da unidade (da narrativa ou da representação) e na rearticulação desses elementos que reside a possibilidade de restituição da imaginação política e da aparição de novas condições de visibilidade. Para Didi-Huberman, essa redistribuição só seria possível pela montagem, incluindo uma montagem entre imagens e palavras (questão também criticada por Rancière, tanto porque se trataria de uma operação forçada, quanto pelo caráter excessivamente poético da escrita de Didi-Huberman) enquanto, para Rancière a imagem já seria a própria reordenação do mundo sensível.

Tomando de exemplo uma das imagens da exposição *Levantes*, Rancière comenta como as fotografias das barricadas de junho de 1848, dois registros fotográficos da insurreição operária em Paris, conhecidas posteriormente com Revoltas de Junho, já constituiriam, positivamente, uma nova condição de visibilidade, ou de aparição, daqueles socialmente marginalizados. Segundo o filósofo, os operários já

[..] criam seu espaço de aparição subvertendo a distribuição normal do espaço. Não é só que os trabalhadores que deveriam estar na *sweatshop* estão na rua. Eles estão até bloqueando as ruas, usando paralelepípedos e carroças do trânsito, e móveis pensados para o conforto do lar. A aparição dos povos se manifesta como uma desordem do tempo e do espaço (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa).

No entanto, para Rancière, a importância dessas imagens para Didi-Huberman não estaria relacionada à sua subversão ou à capacidade de reordenamento da dimensão sensível pelo coletivo, mas à sua “precariedade” e “singularidade”, isto é, ao fato de que estas imagens

estariam sempre “à beira do desaparecimento”. São imagens que estão “constantemente expostas a um duplo perigo de subexposição indiferenciada e superexposição ofuscante” e que se conectam anacronicamente entre si, como as imagens das barricadas se conectam às imagens dos insurgentes mortos durante a repressão da Comuna de Paris, em 1871, ou mesmo às quatro fotos feitas pelo *Sonderkommando*, pela sua capacidade de sobrevivência (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, pp. 12-13, tradução nossa). Ou seja, o interesse de Didi-Huberman reside nas condições de aparição e de sentido que emergem da montagem, oferecendo novos horizontes de visibilidade e legibilidade dessas imagens e da própria noção de levante.

O modo como estes filósofos caracterizam o conceito de comunidade parece evidenciar bem essa diferença do pensamento estético de cada um deles. Para Rancière, diante do fracasso “das perspectivas de emancipação política” pela arte, vinculada ao projeto da arte moderna, ergue-se um sentido de comunidade orientado pela construção de espaços, tanto materiais como simbólicos, e pela “partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns”, por sujeitos que habitam estes espaços e tempos, enunciando “uma palavra comum” e conflitando sobre a existência e configuração destes mesmos espaços e objetos (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Assim a “função ‘comunitária’ da arte” seria a construção de “um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Em Didi-Huberman, a noção de comunidade aparece de maneira muito mais diluída e menos expressiva que em Rancière, mas é possível identificá-la na sua correlação com a indestrutibilidade da experiência, presente na noção de “sobrevivência”. O autor afirma que “comunidades que restam” emergiriam de “experiências clandestinas”, “desesperadas” (como as imagens do *Sonderkommando* e tantos outros levantes figurados na exposição), as quais, embora fracasadas individualmente, sobrevivem à sua própria desaparecimento “nas formas de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 148-151). No ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman comenta o vídeo de Laura Waddington, intitulado *Border*, de 2002, em que conjectura o que seria esta “comunidade que resta”: refugiados do Oriente Médio (provenientes do Iraque ou Afeganistão) tentam atravessar o túnel sob o canal da Mancha até a Inglaterra, escapando da polícia no meio da noite. São “imagens-vaga-lumes”, ressalta o autor:

imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156).

Na última parte da exposição *Levantes*, intitulada “por desejos (indestrutíveis)” esta mesma temática é trabalhada a partir de trabalhos sobre o tema da imigração e dos refugiados, como as de Francisca Benitez e Maria Kourkouta, imagens que inclusive encerram o catálogo da mostra. O que transparece nesses casos, especificamente na montagem proposta por Didi-Huberman, é que não se trata apenas de imagens que propõem uma reordenação do mundo sensível, como quer Rancière, mas que evocam “a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Nessas imagens, “o que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Nesse sentido, nos parece que o caráter político de *Levantes* estaria presente a despeito de sua institucionalização museal, na medida em que a proposta da exposição não se propõe a uma catalogação dos inúmeros fenômenos de levantes, mas, sim, a evidenciar esse desejo indestrutível de emancipação.

Pathos: forças que sublevam

Além da imaginação política, os levantes passam ainda pela consideração da dimensão do desejo, compreendida por Didi-Huberman em sua relação com o *pathos* e as emoções. Tema presente desde suas pesquisas iniciais sobre a iconografia fotográfica da histeria, no livro *Que emoção! Que emoção?*, publicação derivada de uma conferência pronunciada a crianças, em 2013 em Montreuil, Didi-Huberman discorre acerca da emoção a partir de suas causas, seus modos de expressão e seus diferentes valores e usos. Trata-se de um tema muito percorrido pelo pensamento ocidental, abrangendo desde o período anterior à Filosofia Clássica (com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) até Hegel, Nietzsche, Bergson, Sartre, Merleau-Ponty e Freud, sendo estas algumas das referências que Didi-Huberman recorre para criar uma antropologia das imagens, no que se refere à história cultural dessas emoções. A importância da emoção para Didi-Huberman reside no fato de que ela seria o substrato afetivo a partir do qual percebemos e compreendemos o mundo: “o evento *afetivo* da emoção é uma abertura *efetiva* [...] um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2016c, p. 26, grifo do autor). Na Grécia Antiga, o substantivo *pathos* ligava-se à ideia do “padecer”: “é o

que se sofre, o sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor” (LORAUX, s.d., NOVAES [org.], 1992, p. 27). Assim, a emoção não diz respeito apenas a um fenômeno individual, mas, sobretudo, coletivo (e daí também sua relação como política). Para Didi-Huberman a “emoção” é um gesto ativo, reafirmando “o próprio sentido da palavra”: “uma e-moção, quer dizer uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 2016c, pp. 25-26, grifo do autor). Nesse sentido, uma emoção ao mesmo tempo que concerne ao indivíduo, como experiência sofrida, está para além dele:

[...] acontece frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representa-la para nós. Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim* (DIDI-HUBERMAN, 2016c, p. 26, grifo do autor).

Didi-Huberman conduz, assim, a ideia de que a emoção diz respeito a uma história muito mais antiga e a uma dimensão maior que a do indivíduo, das quais não podemos dissociá-la.

Partindo dessas considerações, *Levantes* se propõe justamente a demonstrar a relação intrínseca entre o *pathos* e a política. Respondendo à crítica do artigo de Rancière, Didi-Huberman afirma:

imagem evoca o sensível, mas o sensível pressupõe o corpo, o corpo estremece com os gestos, os gestos canalizam as emoções, emoções não ocorrem sem o inconsciente, e o próprio inconsciente implica um nó de temporalidades psicológicas [...] (DIDI-HUBERMAN, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], p. 22, tradução nossa)

não havendo, portanto, motivo para separar o afeto da capacidade de transformação coletiva. Em níveis psíquicos, como em um processo de luto, as forças e afetos decorrentes da perda, podem tanto nos afligir, como nos colocar em movimento em direção à realização de um desejo (como o desejo de reverter, simbolicamente, a perda sofrida). Segundo Didi-Huberman, essas forças, que logo mais virarão formas, estão diretamente relacionados à psique. Em *Luto e Melancolia*, Freud observa que a perda de um objeto amado pode suscitar um movimento psíquico de negação, rebelando-se contra a realidade imposta. Se, por um lado, isto seria uma alucinação psíquica do desejo para restituir a perda, esta rebelião também pode criar uma nova realidade, que, muito embora não restitua a

perda do objeto amado, coloca-se concretamente contra as condições da realidade que permitiram esta perda. Nesse sentido, para Didi-Huberman, Freud teria observado como a dor de um luto pode se transformar em ações concretas e ativas sobre a realidade, comprovando a relação entre o afeto e a ação.

Essa dinâmica transformativa do *pathos* também é examinada por Didi-Huberman a partir de produções cinematográficas, comentando, no texto para o catálogo da exposição, o filme *O fundo do ar é vermelho*, de 1977, no qual o diretor Chris Marker se vale de um conjunto de imagens relacionadas às lutas políticas das décadas de 1960 e 1970, remontando-as com imagens do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein², de 1925. O céu vermelho, como indicação da chegada de uma tempestade, configura uma metáfora meteorológica de movimentos e conflitos sociais, correlação que já teria sido proposta anteriormente por Eisenstein, ao associar os levantes políticos diretamente a levantes de superfícies físicas (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 290-292). Em *O Encouraçado Potemkin*, esta associação iconográfica se apresenta na cena em que o oficial do navio ordena cobrir os marinheiros com um grande lençol branco antes de fuzilá-los, objeto que é, logo em seguida, lançado para o alto pelos próprios marinheiros, num gesto de revolta e libertação. Nesse contexto, a primeira seção da exposição trata do movimento literal e metafórico de elementos, numa forte remissão às fórmulas de *pathos* nos acessórios em movimento investigadas por Warburg. Assim, os levantes são também representados como superfícies: “[...] lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam ao vento”, como representadas nos vídeos de Jasmina Metwaly, *Tahrir Square: Cut Skin* e *Tahrir Square: Metro Vent*, em que se entrevê por bandeiras manifestantes egípcios na praça Tahrir, epicentro da primavera árabe em 2011; nos *Parangolés* de Hélio Oitica, a partir do registro de uma performance de Hélio Oitica e Leandro Katz, em 1972; como também na poeira que se levanta em *Élevage de poussière*, de Man Ray, elemento banal que, no entanto, também pode se revelar como potência e transgressão “contra a ordem e a limpeza das casas burguesas”, como teria se referido Georges Bataille, na revista *Documents* (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 95 e 315).

2 Eisenstein é outra figura fundamental na formação do pensamento de Didi-Huberman, não só pela teoria da montagem no cinema (tradição modernista que é evocada por Didi-Huberman de Eisenstein a Godard em diversas publicações), mas pelo espaço privilegiado que o *pathos* possui na representação cinematográfica deste cineasta.

No filme *O fundo do ar é vermelho*, Didi-Huberman destaca ainda uma outra montagem entre dois frames: no primeiro, uma mulher leva sua mão em direção aos olhos para enxugar suas lágrimas durante o enterro de Charonne (manifestação pacífica contra a Guerra da Argélia [1954-1962], na França, que resultou na morte de dezenas de imigrantes de origem argelina pela polícia parisiense). O frame é seguido por um plano em que outra mulher também enxuga suas lágrimas com a mão, chorando pelo assassinato do marinheiro de *O Encouraçado Potemkin*. A montagem dessas duas imagens, em que a mulher do filme de Eisenstein, de 1925, parece “completar” o gesto iniciado pela mulher que chora no enterro dos mortos de Charonne, três décadas mais tarde, em 1977, adiciona à investigação dos levantes uma outra camada fundamental para a exposição: o gesto levante - como um gesto oriundo de uma força tão fundamental como a dor e o luto - atravessa estética e antropologicamente as mais diferentes culturas ao longo do tempo. Aludindo às *pathosformeln* de Warburg, a sobrevivência desses elementos gestuais e visuais em imagens tão distintas reafirmam a transmissibilidade do gesto e da experiência, mas também o caráter fundamentalmente anacrônico da cultura e de seus elementos (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 289-290).

Do *accablement* ao *soulèvement*

Nesse sentido, seria possível dizer que Didi-Huberman aborda os levantes em torno da noção de *pathosformeln*: imagens que expressam o transbordamento de uma energia, da lamentação à revolta, em direção à contestação da ordem vigente. Trata-se de um salto político que teria sido apenas sugerido ao final *Atlas* warburgiano, isto porque, segundo Didi-Huberman, Warburg teria se preocupado muito mais com os *accablements* (gestos de prostração) - corroborando para sua interpretação da história como tragédia da cultura, na esteira de Nietzsche - do que propriamente com os levantes políticos. No *Atlas Mnemosyne*, há de fato uma imensa abordagem do motivo da lamentação, mas não somente: pequenos movimentos populares, como os rituais carnavalescos e danças, são tematizados nas pranchas, bem como são incluídas, no painel em que Warburg trabalhava antes de falecer, imagens manifestação da Marcha sobre Roma, em 1929. Nesta última prancha, teria buscado analisar visualmente a história do antissemitismo ocidental, culminando na manifestação fascista de Mussolini.

Assim, embora Warburg não tenha se aprofundado sobre a discussão política das *pathosformeln*, seus discípulos³, incluindo aqui Didi-Huberman, começaram a investigar o “valor de uso” da metodologia warburguiana para uma “iconologia política”. Pensando a partir da ideia de uma *pathosformel* da lamentação e do levante, podemos interpretar a exposição *Levantes* à luz de sua exposição precedente, *Atlas, como levar o mundo nas costas?*, como o equivalente à passagem visual da lamentação, ou da prostração [*accablement*], ao levante [*soulèvement*], como se a figura mitológica de Atlas estudada por Warburg lançasse para o alto, num gesto de revolta, o fardo do peso celeste que até então carregava sobre as costas, tornando *Levantes* uma espécie de desdobramento desse movimento: da cólera à sublevação.

Para onde a força leva?

Uma vez compreendido o levante como *pathosformel*, uma questão premente sobre a exposição sobressai: a aparente equivalência entre manifestações de naturezas distintas, causada pela montagem visual proposta pela curadoria. A esse respeito seria necessário apontar que, para Didi-Huberman, a *pathosformel* é absolutamente distinta da ideia de arquétipo. Enquanto este pressupõe sempre um modelo essencial que se preserva no tempo, a *pathosformel* apresenta sempre uma transfiguração em sua forma ou significação. No entanto, no título de seu artigo para o jornal *Le Monde Diplomatique*, Didi-Huberman apresenta a pergunta: “Para onde a ira leva?”, indagando sobre a imprevisibilidade das consequências de um levante. Isto porque, levantes de origens ideológica e política opostas, por exemplo, parecem não se distinguir, em relação ao motivo do transbordamento dessa energia revolucionária – ou “o que nos subleva” – como o desejo de mudança do *status quo* (DIDI-HUBERMAN, 2016a).

Essa confusão foi levantada a partir da escolha curatorial em apresentar uma fotografia da manifestação anticatólica na Irlanda em 1969, de Gilles

3 Didi-Huberman refere-se aqui a autores como Martin Wamke, Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Jorst Bredekamp, James R. Tanis e Daniel Horst, Dietrich Erben, Christoph Frank, Godehard Janzig, Michael Diers. É importante notar que são autores de origem germânica, em sua maioria, o que parece corroborar o argumento de Didi-Huberman de que há uma diferença importante entre a tradição iconográfica de matriz panofskiana, seguida pelo Instituto Warburg de Londres, e aquela que compreende o trabalho de Warburg sob uma perspectiva mais heurística, ou, pelo menos, menos “sistemática”, tal como a de Didi-Huberman.

Caron, escolhida para estampar a capa do catálogo em português e para as imagens publicitárias da exposição. Nesta fotografia, dois católicos lançam pedras contra uma viatura da polícia numa manifestação anticatólica na Irlanda, em 1969. O fotógrafo, reconhecido por cobrir as manifestações de maio de 1968 na França, registra, neste caso, uma revolta reacionária, protagonizada por protestantes da Irlanda do Norte contra católicos (minoridade neste país) e contra membros da associação de direitos humanos (SCHWARTE, s.d., Cauwer; SMITH [eds.], 2020, p. 86). Embora seja o gesto dos dois homens católicos que interessa a Didi-Huberman (o gesto do oprimido como o verdadeiro “levante”), a escolha desta imagem foi questionada por retratar, como um todo, um “levante” conservador e de extrema-direita. Pois, nesse mesmo sentido, poderíamos nos perguntar se a marcha sobre Roma de Mussolini, apresentada na última prancha de Warburg, também poderia configurar um levante das massas.

Esta questão não chega a ser respondida diretamente por Didi-Huberman, mas podemos refletir sobre ela a partir do modo como o autor diferencia conceitualmente as noções de poder e potência. Em ambos os casos, levantes de extrema-direita ou de esquerda podem ser vistos como uma transgressão que toma forma. No entanto, Didi-Huberman afirma que apenas a transgressão não seria suficiente, sugerindo que os levantes implicariam a ampliação do horizonte compartilhamento da experiência e da liberdade, renunciando ao poder – seja porque nascem, necessariamente, a partir de uma condição de absoluta impotência, seja porque não almejam, em primeira instância, o poder. Nesse sentido, Didi-Huberman acrescenta que, ao pensar o levante como um gesto de transgressão, deve-se também perguntar:

[...] transgredir o quê, exatamente? A si mesmo ou ao outro? Sozinho ou com o outro? Transgredir em direção do quê? Transgredir como? [...] Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção. A razão política pela qual se compreende uma história expressa-se com mais frequência em termos de *poder*: para muitos, a história se resume em passagens de poder de uns para os outros. [...] Mas observamos as coisas de um outro ângulo, observamos as coisas a partir de seu estado de emergência: quando um povo protagoniza um levante (ou mesmo para que esse povo se subleve), ele deve sempre partir de uma situação de total *impotência*. O levante seria, então, o gesto pelo qual os sujeitos desprovidos de poder manifestam – fazem surgir ou ressurgir – em si mesmos algo como uma *potência* fundamental. Potência soberana caracterizado, no entanto, por uma tenaz impotência, impotência que, por sua vez, parece marcado pelo signo da fatalidade: foram necessários nada menos que 8528

levantes, entre 1661 e 1789, para que se conseguisse desencadear o processo revolucionário como tal, como analisou Jean Nicolas em seu importante livro *La Rébellion Française* [A Rebelião francesa] (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 310-311).

Neste trecho, três pontos merecem destaque e que parecem elucidar a qual modalidade de levante Didi-Huberman se endereça. O primeiro é a ideia de que os levantantes são aqueles que se constituem como pequenos eventos dentro do arco dos grandes fatos históricos, numa alusão à crítica benjaminiana à historiografia positivista. O segundo refere-se à ideia de que o levante é um transbordamento de energia que ocorre do ponto de vista do oprimido diante de uma situação intolerável, de um estado de absoluta impotência, sem necessariamente almejar o poder. Na exposição, apresentam-se como levantantes as fotografias das mães de maio, que não recorrem a nenhuma outra reivindicação a não ser o conhecimento de onde estariam seus filhos desaparecidos na ditadura argentina, que nem por isso deixaram de ensinar a consciência política. E terceiro, a ideia de que a potência – tratada por uma série de filósofos, de Aristóteles a Deleuze e associada por Didi-Huberman ao próprio levante – é definida pelo signo da transformação, do movimento e da elasticidade e não pelo poder de submissão do outro:

A potência nietzschiana é inicialmente *pathos*, “poder de ser afetada”; depois, é “*um princípio essencialmente plástico*”; ou seja, uma emergência de formas em perpétuas metamorfoses; por isso, ela seria designada por Deleuze como “criadora e doadora”, e sua tendência, conseqüentemente, é para qualquer outra coisa que não o poder sobre o outro (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 313).

A indestrutibilidade do desejo

Se o levante é marcado pelo signo da potência e não do poder, ele, portanto, independe do seu sucesso ou fracasso. Em diversas ocasiões, Didi-Huberman comenta que as quatro imagens de Auschwitz foram muito questionadas como figuração de um levante, nessa exposição. Isto porque o integrante do *Sonderkommando* que produziu a fotografia tinha consciência da impossibilidade de escapar vivo do campo de extermínio, além de não saber se aquelas fotografias seriam algum dia encontradas. Por se configurarem como uma espécie de registro do “fracasso”, questionou-se como aquelas imagens poderiam figurar um levante. O mesmo desafio se dá a outras imagens da exposição, durante a Segunda Guerra, como os manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia e as

inscrições de prisioneiros nas paredes da prisão alemã em Atenas ou ainda a série *A esperança do condenado à morte*, de Miró.

Nesses casos, Didi-Huberman parece querer evidenciar o caráter onírico dos levantes, comparando-os ao modo como os sonhos projetam os desejos: quem se levanta opera de maneira análoga a quem sonha. No levante e no sonho, algo surge de um lugar muito profundo, de um passado, ou melhor, de uma imagem do passado, que surge no presente e se projeta em direção ao futuro. Para Freud, o desejo, que se revela no sonho, é também potência psíquica indestrutível, como conclui em *A interpretação dos sonhos*:

Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo *desejo indestrutível*, à imagem e semelhança do passado (FREUD, 2019, p. 675, grifo nosso; Cf. DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 313).

Ao colocar em evidência o tom aparentemente pessimista dos levantes, Didi-Huberman demonstra que as imagens se revelam também como gestos de contestação, e que, assim como os desejos, são indestrutíveis. É nesse sentido que a exposição apresenta ainda obras de artistas brasileiros que denunciaram a violência do Estado, desafiando ditaduras. Em *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles carimba uma série de notas com a frase “Quem matou Herzog?” – jornalista morto pela ditadura militar nos anos 1970 – e as recoloca em circulação. Artur Barrio também alude à violência brutal do período militar em *Livro de Carne*. O livro como objeto em que se escreve a história, assim como as inserções do Projeto-Cédula, são inscrições do desejo, que não cessam de insurgir e circular como um “contra-poder” (SCHWARTE, s.d., Cauwer; SMITH [eds.], 2020, p. 86, tradução nossa). Por isso a ligação tão estreita entre o gesto levante e a fórmula de *pathos* proposta por Didi-Huberman. São formas de luta que sobrevivem, isto é, se estendem para além da sua própria duração no tempo e para além daquele que realiza um gesto individualmente.

A escolha de incluir imagens que figuram pequenas inserções dentro do sistema de circulação de objetos simbólicos e materiais, como na obra de Cildo Meireles, parece revelar que, para Didi-Huberman, um levante de fato se configura dialeticamente entre a falta (de poder) e o desejo. Como adverte Didi-Huberman, isso não busca

“aplicar a psicologia à análise dos eventos sociais e políticos”, mas [...] fazer exatamente o contrário: “desenvolver o conteúdo sociológico e político das categorias psicológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 339).

Em outras palavras, em *Levantes*, Didi-Huberman afirma uma relação intrínseca entre os processos psicanalíticos e os políticos: “falar sobre o desejo será imediatamente falar de política; e pensar a política não ocorrerá sem um pensamento do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 339). Semelhante às heterotopias, citadas por Didi-Huberman a partir da obra de Foucault – os levantes se constituem, assim, como figurações de espaços, lacunas, modos de contestação e de exposição do conflito (formal e simbólico), a partir dos quais novas formas estéticas e, conseqüentemente, políticas podem surgir. Por não aspirarem ao poder – e, ao contrário, por contestarem a ordem vigente e as relações dominantes – os levantes são compreendidos como potenciais criadores de comunidades, no sentido de Didi-Huberman, aproximando-os da noção de heterotopia de Foucault. Isto é, os levantes seriam como

espaços de crise e de desvio, agenciamentos concretos de lugares incompatíveis e de tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados, mas facilmente “penetráveis”, enfim, máquinas concretas de imaginação que “criam um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo espaço real, todos os locais em que a vida humana é compartimentada” (DIDI-HUBERMAN, 2018, pp. 77-78).

Se a política da disciplina da história da arte, no sentido “de uma política de um campo delimitado por fronteiras rigorosamente monitoradas e sujeito a objetivos particulares”, esteve sob o escrutínio de Didi-Huberman desde suas primeiras publicações, a exposição *Levantes* marca uma modulação do seu pensamento sobre o político, que viria ocorrendo sobretudo a partir de 2009, com o início da série *O Olho da História* (LESNIAK, 2017, p. 307). Numa autoavaliação de seus trabalhos iniciais, Didi-Huberman reconhece como a política – incluindo aqui seus “levantes históricos” – é indissociável dos alicerces epistemológicos da disciplina:

[...] a “estrutura epistemológica do campo “história da arte” – aparentemente tão longe de questões sociais mais inflamadas – só podia se pensar em relação aos levantes históricos do século XX: se nossa maneira de olhar a arte hoje depende em grande parte do trabalho magistral de Erwin Panofsky, é preciso então compreender que ela depende de um pensador que foi exilado pelo nazismo e que emigrou para o mundo anglo-saxão com tudo aquilo que isso comporta de rompimentos e de renúncias (a começar pela renúncia à língua materna)... Se é preciso agora voltar desde

as adaptações e repressões panofskianas até as intuições mais geniais – e mais psicóticas – de Aby Warburg, é preciso compreender este, perturbando nossos modelos de temporalidade e escavando a memória inconsciente das imagens, acabou por inventar uma disciplina nova, a iconologia política, tal como vemos operar nos seus estudos de 1918-1920 sobre as gravuras de propaganda da época de Lutero ou nos últimos painéis de seu atlas Mnemosyne consagrados à Concordata de 1929, à teocracia pontifical e ao anti-semitismo. Os melhores discípulos alemães de Warburg, em Hamburgo ou em outras partes, deram toda sua importância a uma análise política das imagens: penso notadamente em Martin Warnke, em Horst Bredekamp, em Michael Diers, em Charlotte Schoell-Glass, em Gerhard Wolf ou, diferentemente, em Sigfried Weigel (DIDI-HUBERMAN; POTTE-BONNEVILLE; ZAOUÏ, 2006, pp. 17-18).

Levantes evidencia como as imagens estão no cerne da política, na medida em que a “configuração do campo político” é definida por um “regime de visibilidade”, isto é, por aquilo que é permitido à percepção e que pode circular (SAFATLE, 2016). Nisso reside a potência da circulação dos livros, ou, ainda, do projeto de Cildo Meireles, enquanto levantes, mas também, e sobretudo, por aquilo que é submetido a uma zona de invisibilidade e/ou indizibilidade (como ocorre, por exemplo, com as imagens da Shoah, mas também no “*pan*” da pintura; com a experiência aurática; ou, ainda, na iconologia dos intervalos warburgiana).

Nesse sentido proposto por Didi-Huberman, o “levante” torna-se também um gesto de crítica; um gesto que precede e condiciona a existência da crítica, como se, para que ela emergisse, tudo devesse “ser jogado”, ou “levantado” pelos ares; gesto que revela as relações entre imagem, política e história (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 254, tradução nossa). Sendo esses “espaços de crise”, os levantes, enquanto imagens, tomam posição e pensam a política na medida em que permitem, por um processo de montagem, desmontagem e remontagem, “desinstrumentalizar o visual” (LESNIAK, 2017, p. 309, tradução nossa). As imagens deixam de ser objetos para se tornar “atos”, que permitem “confrontações no campo de batalha da cultura. Elas não são só ideias meramente ilustradas: elas produzem ideias ou produzem efeitos críticos de ideias” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 260, tradução nossa).

Referências

ARENDT, Hannah. Lições sobre a filosofia política de Kant. Tradução e ensaio André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. O que é política? Tradução de Reinaldo Guarany. 6a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAWUER; SMITH, Introduction. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; ZAOUI, Pierre. S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Huberman. In Vacarme, n. 37, 2006. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-4.htm>>. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Para onde a ira leva? Le Monde Diplomatique Brasil online, Edição 108, 6 de jun., 2016a. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/para-onde-a-ira-leva/>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia, 6. Tradução de Mariel Manrique e Hernán Marturet. Cantabria: Sangrila, 2016b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016c.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical Image/Imaging Critique. Transla-

ted by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, pp. 249-261. Disponível em <<https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/40/2/249/4107410?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, “Image, Language: The Other Dialectic” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900) / Sigmund Freud*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARCÍA, Luis Ignacio. *La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes*. In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017.

IMPARATO, Marcella Nicoli Sousa. *Imagens em Georges Didi-Huberman*. 2023. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LESNIAK, Andrzej. *Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman*. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017.

LORAU, Nicole. *A tragédia grega e o humano*. In NOVAES, Adauto [Org.]. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letas, 1992.

OLIVEIRA, Jorge de. L'exposition comme espace de pensée. In PIC, M. et al. Georges Didi-Huberman. Paris: Revue Littéraire Mensuelle Europe, n. 1069, mai. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. Tradução de Augustin de Tugny. Revista Devires: Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul/dez, 2010, pp. 14-36.

RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Org. Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c.

RANCIÈRE, Jacques. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

SAFATLE, Vladimir. Palestra Medo, esperança, desamparo: por uma política dos afetos. Palestra proferida na Reitoria da Universidade Federal ad Bahia (UFBA), no dia 02 de mai. de 2016. Disponível em <https://ufba.br/ufba_em_pauta/safatle-em-pol%C3%ADtica-entrar-em-confronta%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-desconstruir-circuitos-de-afetos>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

SCHWARTE, Ludger. The people-image: the political philosophy of Georges Didi-Huberman In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

