

IMAGENS SUBLIMES E TEMPORALIDADES DO TRAUMA EM GEORGES DIDI-HUBERMAN: ARTE COMO “DOMESTICAÇÃO DO HORRÍVEL”

*SUBLIME IMAGES AND TEMPORALITIES
OF TRAUMA IN GEORGES DIDI-HUBERMAN:
ART AS “DOMESTICATION OF THE HORRIBLE”*

Márcio Seligmann-Silva 

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Resumo:

O artigo analisa a obra do teórico Georges Didi-Huberman, com foco em sua abordagem das “imagens sublimes” e da “temporalidade do trauma”, em diálogo com pensadores como Freud, A. Warburg e W. Benjamin. Didi-Huberman explora o sublime como uma categoria estética que captura o impacto de imagens que congelam o tempo e inscrevem memórias traumáticas, frequentemente associadas a violências históricas. O texto traça a evolução do conceito de sublime desde a Antiguidade, com Longino, até sua reformulação moderna por Burke, Mendelssohn e outros, destacando sua conexão com o trauma, que emerge como uma metáfora central no século XX para expressar a subjetividade em um contexto de catástrofes. Didi-Huberman, influenciado por Warburg, Freud e Benjamin, rejeita uma visão estetizante da arte, enfatizando sua capacidade de revelar o “horror” e o “recalcado” cultural. Através de conceitos como a *Pathosformel* de Warburg, ele explora como imagens carregam traços de violência e dor, funcionando como arquivos de memória coletiva. O sublime, nesse sentido, é reinterpretado como uma força disruptiva que confronta o espectador com a morte e o caos, mas também como um meio de “domesticação do horrível”, conforme Nietzsche. O artigo destaca a relutância de Didi-Huberman em adotar explicitamente o conceito de “sublime”, preferindo abordagens que enfatizem a materialidade e a temporalidade complexa das imagens. Assim, sua obra propõe uma arqueologia das imagens que interliga arte, trauma e história, desafiando narrativas harmoniosas e revelando as fraturas da modernidade.

Palavras-chave: imagens sublimes; trauma histórico; abalo estético; representação; inimaginável.

Abstract

The article analyzes the work of theorist Georges Didi-Huberman, focusing on his approach to “sublime images” and the “temporality of trauma,” in dialogue with thinkers such as Freud, A. Warburg, and

Résumé

L'article analyse l'œuvre du théoricien Georges Didi-Huberman, en mettant l'accent sur son approche des « images sublimes » et de la « temporalité du traumatisme », en dialogue avec des

W. Benjamin. Didi-Huberman explores the sublime as an aesthetic category that captures the impact of images that freeze time and inscribe traumatic memories, often associated with historical violence. The text traces the evolution of the concept of the sublime from Antiquity, with Longinus, to its modern reformulation by Burke, Mendelssohn, and others, highlighting its connection with trauma, which emerges in the 20th century as a central metaphor to express subjectivity in a context of catastrophes. Influenced by Warburg, Freud, and Benjamin, Didi-Huberman rejects an aestheticizing view of art, emphasizing its capacity to reveal cultural “horror” and the “repressed.” Through concepts such as Warburg’s *Pathosformel*, he explores how images carry traces of violence and pain, functioning as archives of collective memory. The sublime, in this sense, is reinterpreted as a disruptive force that confronts the viewer with death and chaos, but also as a means of “domesticating the horrible,” as proposed by Nietzsche. The article highlights Didi-Huberman’s reluctance to explicitly adopt the concept “sublime,” preferring approaches that emphasize the materiality and complex temporality of images. Thus, his work proposes an archaeology of images that interweaves art, trauma, and history, challenging harmonious narratives and revealing the fractures of modernity.

Keywords: Sublime images; Historical trauma; Aesthetic Shock; Representation; Unimaginable.

penseurs tels que Freud, A. Warburg et W. Benjamin. Didi-Huberman explore le sublime comme une catégorie esthétique capable de capter l’impact des images qui figent le temps et inscrivent des mémoires traumatiques, souvent liées à des violences historiques. Le texte retrace l’évolution du concept de sublime depuis l’Antiquité, avec Longin, jusqu’à sa reformulation moderne par Burke, Mendelssohn et d’autres, en soulignant sa connexion avec le traumatisme, qui devient au XXe siècle une métaphore centrale pour exprimer la subjectivité dans un contexte de catastrophes. Influencé par Warburg, Freud et Benjamin, Didi-Huberman rejette une vision esthétisante de l’art, insistant sur sa capacité à révéler l’« horreur » et le « refoulé » culturel. À travers des concepts comme la *Pathosformel* de Warburg, il explore comment les images portent les traces de la violence et de la douleur, agissant comme des archives de la mémoire collective. Le sublime, dans ce sens, est réinterprété comme une force disruptive qui confronte le spectateur à la mort et au chaos, mais aussi comme un moyen de « domestiquer l’horrible », selon Nietzsche. L’article souligne la réticence de Didi-Huberman à adopter explicitement le concept de « sublime », préférant des approches qui mettent en avant la matérialité et la temporalité complexe des images. Ainsi, son œuvre propose une archéologie des images qui relie art, traumatisme et histoire, défiant les récits harmonieux et révélant les fractures de la modernité.

Mots-clés: Images sublimes; Traumatisme historique; Choc esthétique; Représentation; Inimaginable.

Para os leitores acostumados a frequentar os textos do teórico das imagens e historiador Georges Didi-Huberman, pode parecer uma tarefa ingrata tratar da relação desse pensador com as obras de Aby Warburg, de Sigmund Freud e de Walter Benjamin. Afinal, as referências a essas obras pontuam praticamente todos os textos daquele autor. A primeira obra de Didi-Huberman publicada no Brasil, o seu *O que vemos, o que nos olha*, obra de 1992 e publicada pela Editora 34 em 1998, é em boa parte uma construção de uma teoria crítica da arte e de sua história a partir das profícuas ideias e dos *insights* de Benjamin. Já o livro *A imagem sobrevivente*, de 2002 e publicado pela editora Contraponto em 2013, é uma das mais importantes monografias que existem atualmente sobre a obra do grande historiador da arte alemão Aby Warburg. O volume contém mais de uma centena de páginas dedicadas à relação do pensamento de Warburg com o do pai da psicanálise. E conceitos, citações e paráfrases das obras desses três autores são onipresentes em Didi-Huberman. Não seria exagero considerá-lo um continuador de Benjamin e de Warburg, que bebeu muito na fonte psicanalítica, incluindo aí, além de Freud, as obras de Lacan, também muito frequentadas e citadas sob sua pena. Poderíamos nos perguntar também por que Didi-Huberman escolhe as obras de Benjamin, Warburg e Freud se, justamente, uma série de outros autores, como Carl Einstein, Bataille, Foucault, Deleuze, Derrida e o próprio Lacan são inegavelmente fundamentais para o pensamento daquele teórico. Justamente para não parecer ou mesmo ser arbitrária a minha escolha de autores, elegi também focar dois conceitos, a saber, o de “imagens sublimes” e o de “temporalidade do trauma”. Proponho fazer aqui uma pequena – decerto ainda incipiente – arqueologia dessas duas figuras teóricas em algumas obras de Didi-Huberman. Para tanto destacarei como Didi-Huberman dialoga, por um lado, com uma longa tradição que se dedicou a pensar o conceito e o efeito de sublime (mediatizada em parte pela obra de Warburg, Freud e Benjamin) e, por outro lado, com o modo como o conceito psicanalítico de trauma foi de certa maneira um receptor dessa mesma tradição sublime.

Já adianto aqui a pergunta metodológica fundamental: por que essas duas figuras do abalo se tornaram tão importantes para esse antropólogo das imagens? Imagens sublimes são imagens que congelam o tempo, petrificam, cujo abalo na recepção leva a um determinado tipo de inscrição mnêmica e psíquica. O sublime como categoria foi retomado justamente no limiar do romantismo, época de fundação da nossa nova sensibilidade, que tem com a psicanálise um de seus desdobramentos mais profícuos. Sublime e trauma confluem desde então. Espaço e tempo interpenetram-se na cena sublime-traumática.

As imagens sublimes podem ser vistas como restos, sobrevivências, configurações e traços de violências pretéritas, cuja presença volta de modo fantasmático, espectral, como numa assombração. São a um só tempo imagens

inesquecíveis e que paradoxalmente nos lembram de algo esquecido e enterrado que se anuncia sempre novamente nelas. Essas imagens são imagens atemporais, mas também capsulas que protegem o tempo. Se o conceito de sublime vem da Antiguidade e teve como grande responsável por sua sobrevivência na modernidade o pequeno tratado anônimo (atribuído a Longino) *Peri Hypsous*, celebrado no Renascimento e traduzido por Boileau em 1674, para introduzir com força esse conceito fundamental em autores como Dubos, Burke, Diderot, Lessing, Mendelssohn, Kant, Nietzsche, entre tantos outros autores, já a noção de trauma migrou da medicina para a psicanálise no final do século XIX e se tornou, depois da Segunda Guerra, um conceito-metáfora poderoso para expressar a nossa condição de sobreviventes de uma era de catástrofes. Portanto um conceito-chave da tradição poetológica-estética vem se juntar no século XX a um conceito central para expressar nossa subjetividade. De um lado o mundo das imagens, do outro o dos sujeitos. Mas o conceito de sublime não só está carregado de uma temporalidade especial como também já anuncia um sujeito abalado, assim como no conceito de trauma não só uma objetividade violenta faz-se presente como também temos uma imagem petrificada que se inscreve com a linguagem ambígua de traços de memória e esquecimento.

Didi-Huberman, filho de um século de catástrofes que viveu na outra extremidade da época na qual viveram Freud, Warburg e Benjamin, será também assombrado por esses conceitos, tanto quanto procurará encampá-los teoricamente em suas brilhantes análises de textos e de imagens.

Sublime: da poética do abalo ao elogio do trágico

Como é sabido, originalmente o sublime foi tratado na Antiguidade como o estilo mais elevado. Teofrasto, na sua teoria do estilo, além associar o bom estilo ao uso correto da língua (*hellenismós*), à clareza (*saphéneia*), à propriedade (*prépon*) e ao adereço do discurso (*kósmos*), também faz a diferença entre os três estilos possíveis: simples, medíocre, ou misturado, e sublime. No século seguinte, Cícero deixou clara a conexão entre os três tipos de estilo e os objetos do discurso: o *stilus subtilis* se adequaria ao *docere*, o *modicus*, ao *delectare*, e o *vehemens*, ao *flectere*. Já para o autor de *Peri Hypsous*, o sublime seria o ponto mais alto do discurso, abandonando a ideia do *aptum* ou da mera adequação entre tema e estilo. O sublime se transforma em um meio mais eficaz de abalar o receptor, sendo mais eficiente do que o convencimento racional.

Não é à persuasão, mas ao arrebatamento [*ecstasis*], que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente o admirável com seu impacto [*ecplexis*] supera sempre o que visa persuadir ou agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível, e subjugam inteiramente o ouvinte (Longino, 2005, p. 72, 1.4).

Essa força irresistível é marcada pela intensidade e pela negatividade: é o avesso do convencimento e tira o chão sob os pés do espectador. Mais ainda, o sublime é uma categoria de grandeza negativa, pois tende para o vazio, o nada. O silêncio de Ajax na famosa cena da evocação dos mortos na *Odisseia* indicaria não só a sua grandeza de alma, mas seria “algo grandioso e mais sublime que qualquer palavra” (2005, p. 78, 9.2). Aqui o sublime é expressão do silêncio dos mortos. A elevação provocada pelo sublime é marcada justamente não mais pela profusão e amplificação, mas sim pela *brevitas*. Não por acaso o autor anônimo compara o efeito sublime à atuação de um *raio* (p. 84, 12.4). Em outra passagem, ele afirma que a veemência do sublime “fulmina e deslumbra com seus trovões e relâmpagos [...]”: mais fácil seria abrir os olhos à queda dum raio do que mantê-los fitos em suas contínuas explosões de paixão” (p. 104, 34.4). Esse “ofuscamento” é vinculado à fantasia que provoca o sublime. O efeito sublime permite uma espécie de fusão mimética entre a “alma grande” do orador ou poeta e aquele que recebe seus raios e jorros. As figuras de linguagem que o autor anônimo privilegia são as que fragmentam o texto, transformando-o em ruínas eloquentes, como os assíndetos e as epanáforas – que levam às repetições e à não ligação formal dos termos (p. 92, 19; 20.1)

Esse conceito terá novo momento justamente na época da fundação da estética como disciplina autônoma na segunda metade do século XVIII. Na época, ainda dentro do Iluminismo, a sensibilidade e a ordem dos sentimentos foram entronizados como parte fundamental do gosto estético. Para Baumgarten, a “língua do coração” seria a mais natural e, portanto, privilegiou-se um estilo mais propício para a expressão dos afetos. Moses Mendelssohn escreve sua teoria estética sob forte impacto das ideias do tratado *Sobre o sublime*. Nele encontramos alguns elementos importantes, pois ele descreve a medida em que o impacto do sublime leva a uma espécie de desmontagem de nosso aparato perceptivo, ao sermos tomados por ele:

O verdadeiro sublime ocupa de tal modo [...] as forças de nossa alma, que todos os conceitos vizinhos, que estejam vinculados a ela, devem desaparecer. É como o sol, que brilha só, e que através de seu brilho escurece todas as luzes fracas. No momento no qual recebemos o sublime tampouco podemos utilizar nosso *Witz* ou a imaginação para nos encaminhar a outros conceitos; pois nunca outro conceito semelhante foi ligado em nossa alma com o sublime ou com o objeto de admiração. [...] Justamente por causa disso produz-se uma impressão tão forte, que a admiração provoca na nossa mente, que costuma gerar não raro uma assombração, ou até um tipo de anestesiamento, uma falta de consciência (Mendelssohn, 1986, p. 214s).¹

¹ Nota do Editor: Salvo indicação, todas as traduções para o português das citações são do autor.

Esse abalo em Mendelssohn tem tons teologizantes, uma vez que o sublime nele tende à imagem divina, impossível de ser expressada, a não ser por meio da indicação, do silêncio, da falta. Mas o próprio Mendelssohn conheceu uma outra teoria do sublime, que o vinculava mais ao reino não de Deus (um sublime ascendente, como, no alemão, indica de modo claro: *Erhabne*, aquilo que eleva), mas, antes, ao mundo dos mortos. Refiro-me ao conhecido ensaio de 1755 de Edmond Burke *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.

Burke escreve de modo claro sobre a medida em que o sublime é um mensageiro do mundo dos mortos:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (Burke, 1993, p. 48).

Com essas palavras de Edmond Burke já temos uma resposta que nos parece, até hoje, bem convincente para indicar (mas talvez não propriamente para explicar) o motivo da centralidade das paixões negativas nas obras de arte. O sublime, para ele, é a manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou “horror deleitoso” (Burke, 1993, p. 141). A dor que pode estar na origem do sublime provoca, no entanto, uma impressão muito menos intensa que a gerada pela ideia da morte. A dor mais insuportável, para Burke, é apenas uma emissária da morte: “O medo [*fear*] ou o terror [...] é uma percepção da dor ou da morte”, ele afirmou (Burke, 1993, p. 137). Tudo gira em torno da morte e de sua enunciação. Dor e medo são suas mensageiras no campo das artes – e da vida. Para ele:

Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas [*delightful*] como nossa experiência diária nos mostra (Burke 1993, p. 48; Burke, 1990, p. 36).

Não é o fato de os espectadores estarem a salvo do perigo e distantes da fonte da dor que gera o sentimento delicioso do sublime (Burke, 1993, p. 55).

O sublime exige um envolvimento da parte do espectador; ele exige o sentimento de perda de controle e o face-a-face com a morte. Ele é uma *força* superior que nos domina (Burke, 1993, p. 72). Um dos modos de “atenuar” esse perigo ou dor enquanto fonte do “prazer” de deleite consiste em apelar para

a nossa capacidade de empatia ou simpatia. Burke – não sem razão – estava “convencido de que sentimos um certo deleite [...] nos infortúnios e dores reais de outrem” (Burke, 1993, p. 53). O sublime, enquanto sentimento que nasce da dor e do perigo, é despertado por fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas (Burke, 1993, p. 55). O sublime, portanto, é o real enquanto manifestação da morte, ele “nos arrebatava com uma força irresistível” e impede a nossa mente de raciocinar (Burke, 1993, p. 65). Esse “sublime da morte” que aponta para uma *realidade-como-morte* se manifesta tanto sob a figura da privação extrema, ou seja, do real como uma falta primordial – como no caso das trevas, do vazio, da solidão e do silêncio (Burke, 1993, p. 76) – quanto sob a figura da vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar nossa insignificância. *O medo, mesmo que gerado por uma imitação, leva-nos a pressentir a dor e a morte* e, portanto, “atua de maneira semelhante ao real” (Burke, 1993, p. 65). O sublime é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade. Ao invés do campo das ideias claras e distintas, a estética do sublime privilegia o campo do obscuro e das ideias confusas, sem limites delineados. Depois de séculos de domínio do gosto clássico, pensadores como Burke e Moses Mendelssohn revelaram à humanidade que o melhor modo de se tornar algo belo mais atraente é justamente interrompendo a sua beleza.

Não valeria a pena passar aqui pelo momento de intelectualização do sublime que significou a estética kantiana ou mesmo pela instrumentalização do sublime, sobretudo no estilo de Nietzsche. Schiller teve uma importante teoria do sublime que ele articulou ao conceito de trágico. A tragédia vai sobreviver a partir do romantismo sob o signo do trágico e do sublime. No contexto da Segunda Guerra Mundial, foi Adorno o maior responsável pela volta desse importante conceito. Já seu famoso *dictum* sobre a impossibilidade de poesia após Auschwitz pode ser lido nessa chave do silêncio associado à morte e ao culto dos mortos, mas também na de uma reflexão crítica sobre a teoria e a estética do “belo horror” (parte fundamental da tradição sublime) traduzida para a chave do horror da modernidade, de seu espetáculo de progresso como destruição e esmagamento de subjetividades. A tradição estético-literária a que Adorno se reporta nesse sentido é sintomática: Baudelaire, Nietzsche, Stefan Georg, Kafka e Beckett. Nesses autores não existe mais espaço para tragédia, mas sim para uma visão trágica da história. Nela podemos ver tentativas de apresentação de aspectos do “humano” que a tradição humanista havia relegado ao esquecimento, ou seja, havia recalçado. Esse “resto” que aos poucos passa ao centro da cena estética ao longo do século XX tem suas interseções com o próprio inumano, que, por motivos éticos e políticos, para Adorno, deveria ser levado a sério por esta cena. Naqueles autores podemos acompanhar a arte se despiando do seu caráter de ilusão e de aparência. Adorno também trata deste

elemento recalcado na sua *Teoria estética*, quando ele detecta uma “invasão do sublime na arte” a partir do final do século XVIII (Adorno, 1982, p. 222). Esse sublime ele aproxima do “desencadeamento do elementar”, afirmando que estaria vinculado à “autoconsciência” de nosso “ser natural”. A arte passou a ser comandada a partir de então por uma dialética entre o “espiritual” e o “elementar” (ou “repelente”, “desagradável”: em uma palavra, o nosso “ser natureza” sempre recalcado ou o nosso ser “apenas um animal” que Schiller tentara descartar da literatura). Mas ela é essencial para a inscrição do horror. Podemos falar de um elemento bifacial na versão adorningiana do sublime, que comporta tanto o aspecto abjetado do conceito de humano como, por outro lado, o elemento recalcado do humanismo que é desmascarado como exercício hipócrita. As artes são pensadas na contemporaneidade como espaço para emergência desses dois elementos, que se encontram e se mesclam sem se fundir. Para Adorno, é sempre bom lembrar, “não há quase outro lugar [senão na arte] em que o sofrimento encontre a sua própria voz” (Adorno, 1973, p. 64; Adorno, 1981, p. 423). Para ele, em uma sociedade que se afoga na sua *reificação*, que barra na sua ideologia a inscrição do horror e se autoglorifica na sua marcha “triunfal” sobre cadáveres, a arte resta como o último local do imperativo da memória, como local da verdade. Como lemos em “A arte e as artes” (“*Die Kunst und die Künste*”, 1966, publicado no volume *Ohne Leitbild*, de 1967):

Enquanto a situação não admite mais a arte – neste sentido que ia o teorema sobre a impossibilidade de poemas após Auschwitz –, ela precisa sim dela. Pois a realidade sem-imagem [*die bilderlose Realität*] tornou-se a completa contraparte da situação sem-imagem, na qual a arte desapareceria, pois a utopia, que se inscreve em toda obra de arte, teria se realizado (Adorno, 1967, p. 192).

O buraco negro do inumano, a mudez da violência crua encontram-se aqui nesta passagem com a luminosidade plena e também não representável da realização da utopia. Com a utopia realizada, não careceremos mais da arte como escudo de Perseu. Se a arte é inscrição do sofrimento, no mundo utópico realizado não haveria a necessidade da arte.

Lyotard foi um dos principais responsáveis na filosofia pós Segunda Guerra pela retomada dessa tradição de pensar o sublime. Ele vai valorizar em seus estudos da obra de Barnett Newman justamente o momento da ruptura sublime, ruptura antes de mais nada com a representação. Novamente, o sublime aparece aqui em uma vertente mais próxima do que vimos com Mendelssohn, como a *mise-en-scène* do irrepresentável. Mas essa retomada se dá no contexto de uma autoconsciência da vida após Auschwitz e de um esgotamento das linguagens das vanguardas.

Didi-Huberman e a sublime herança da Antiguidade

Bom, e, finalmente, podemos nos perguntar: onde Georges Didi Huberman entra nesse esboço de história do sublime? Seus interesses o levam a uma série de temas e subtemas dessa tradição. Didi-Huberman pode ser muito bem classificado como um receptor dessa tradição. Já por sua relação com Freud, Warburg e Benjamin isso poderia ser estabelecido. Freud foi quem introduziu o elemento sublime da morte na nossa economia psíquica, com seu conceito de pulsão de morte, Tãatos, de 1920 (tão citado por Didi-Huberman), mas também com sua visão trágica da história, como lemos tanto em “Totem e tabu” como em seu ensaio sobre Moisés e a religião monoteísta. Warburg, por sua vez, como afirma Didi-Huberman, diferenciando-o de Panofsky (que se interessaria pela significação das imagens), estaria interessado, antes, na sua *força e poder* (*Kraft, Macht*) (Didi-Huberman, 2002, p. 103), dois *Leitmotive* da tradição sublime desde o tratado *Peri Hypsous*. Warburg, como Lyotard depois dele, também utilizou a metáfora do sismógrafo para tratar do artista e de suas obras. Ele teria pensado esse aparelho como estando voltado, escreve Didi-Huberman (2002, p. 123), para indicar o “fundo muito ameaçador dessa ‘vida histórica’”. Para Lyotard, esse sismógrafo inclusive teria se rompido com as catástrofes do século XX e nos deixado sem chão. Didi-Huberman, de resto, mostra como também para Warburg esse sismógrafo parecia estar se rompendo com a Primeira Guerra Mundial (Didi-Huberman, 2002, p.133). E ele descreve de modo cristalino a conexão de Warburg à tradição sublime de Nietzsche ao afirmar:

Lá onde Nietzsche reclamava uma beleza livre de todo “bom gosto”, uma intranquilidade da estética, a saber, uma consciência da dor como “fonte originária da arte” – Warburg terá partido de seu próprio desgosto quanto a uma “história da arte estetizante” para mostrar quanto a arte renascentista ela mesma foi “vital” na medida em que em que integrava todos esses elementos de impureza, de feiura, de dor e de morte (Didi-Huberman, 2002, p. 145)

Warburg descobre o elemento sublime da arte do Renascimento, antes escondido pela sua leitura intelectual, neoclássica e idealizante. Ele se volta, diz Didi-Huberman, para a sua *Lebensenergie* que havia sido recalçada. Warburg se interessa, diz ele ainda, pelo “fundo apavorante’ de toda beleza”, e para abalizar essa afirmação cita Nietzsche: “não existe superfície bela sem uma profundidade apavoradora” (Didi-Huberman, 2002, p. 148). E mais, dessa aptidão para o impuro e assustador Didi-Huberman deriva uma pulsão que, com as palavras que Benjamin aplicou ao homem Barroco, poderíamos chamar de atração pela *facies* hipocrática da história:

Como Burckhardt e como Nietzsche – como Freud igualmente –, Warburg não teria visto outra saída senão apreender a civilização através de seu mal-estar, seus sintomas, seus continentes negros (Didi-Huberman, 2002, p. 152).

Também poderíamos pensar aqui em Goya, Poe, Blake, Hoffmann, Baudelaire, Beckett, Mary Shelley, Thomas de Quincey, Stevenson, Conrad, Kafka e Benjamin. Este último, sobretudo nos seus primeiros escritos, desenvolve um conceito de sem-expressão, *das Ausdruckslos*,² que possui evidentes afinidades com a tradição sublime. Dele vem também a frase que ficou famosa e se tornou um mote para muitos estudiosos da cultura: “Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (Benjamin, 2020, p. 74). Didi-Huberman, por sua vez, escrevendo sobre Warburg, reformula: “E os documentos da cultura são arquivos nos quais traços do pensamento se entremeiam com os traços da barbárie” (Didi-Huberman, 2002, p. 234)

A questão é que, como ficou claro até aqui, existem diversas versões do conceito de sublime. Mas o intrigante, e por isso me propus a escrever este texto, é que, apesar de Didi-Huberman estar quase sempre nadando nessa tradição, ele a recusa. O conceito de sublime entra raramente em suas considerações, e quando o faz é de maneira pejorativa, remetendo a Lyotard ou a Adorno, a certo tabu místico da imagem. Ele dissocia da vasta tradição da reflexão sobre o sublime esse filão que poderíamos chamar de mais místico-teológico, que de fato conecta Mendelssohn, Kant e Lyotard, mas que na verdade sempre vem assombrado por um outro aspecto do sublime, sua relação com a noção de natureza, com o recalcado, com o lado escuro e violento do ser humano e de sua história. Essa indisposição de Didi-Huberman com a tradição sublime, ou melhor, sua negativa em se situar nessa tradição, a si e a seus autores prediletos, merece uma reflexão. Não se trata apenas de uma afirmação de um lugar distinto de Lyotard, nem de um resultado de sua querela com Lanzmann e seus asseclas, como veremos – ainda que essas questões da ordem da vida acadêmico-institucional possam ter um papel fundante.

No caso do estudo sobre Warburg, a operação em cena é paradoxal, pois mostra um Warburg eminentemente comprometido com essa tradição que lança seu olhar de modo privilegiado para a noite da história, mas denega seu vínculo explícito com a tradição sublime. De resto, Didi-Huberman formula que o próprio Warburg se afirmou como historiador original, na medida em que criticava autores como Lessing e Winckelmann, que representariam

2 Benjamin desenvolve no ensaio do “Goethes *Wahlverwandschaften*” o conceito do “sem-expressão”, *das Ausdruckslose*, que possui uma semelhança com o conceito romântico de ironia, uma vez que é este elemento, para Benjamin, que tanto quebra a “falsa e enganosa totalidade” como revela a obra de arte como um “fragmento do verdadeiro mundo, como torso de um símbolo” (Benjamin, 1974, 181). Ele “interrompe”, detém o belo, para eternizá-lo através da conservação do seu “tremor” (*Beben*). Ele revela a obra como o “fragmento de um símbolo” (Benjamin, 1974, p. 833).

uma tradição estetizante e entronizadora do belo sem fissuras. Ao analisar as *Pathosformeln*, conceito que de certa maneira é um dos cumes da tradição do tratamento sublime da arte, Didi-Huberman nota como Panofsky faz uma denegação de seu elemento mais vital, afirmando que ela teria sido edulcorada por ele. É como se Didi-Huberman acusasse Panofsky de matar o elemento sublime da teoria da *Pathosform*, mas ele também o faz quase dizendo o oposto. Em seu estudo sobre Dürer e a Antiguidade clássica, como critica Didi-Huberman, Panofsky

[...] procurou a solução – a dissolução – do “élan trágico sem repouso” em proveito de uma “serenidade clássica” toda winckelmanniana; ele rejeitou o patetismo [*pathétisme*] do Quattrocento ao lado de um “gótico tardio”, modo de sugerir o seu teor regressivo; ele fez sua a oposição da “natureza vulgar” e da “natureza nobre” cara a Kant porque sublimada, idealizada, universalizada; ele fez o elogio do “juste milieu” e da “unificação” contra todas as tensões patéticas caras à Warburg (Didi-Huberman, 2002, p. 196s)

Essa passagem mostra de modo sucinto todo um catálogo que opõe uma estética do sublime a uma estética da harmonia e do belo como ideia. Mas, no fim, o sublime é apenas indicado pelo termo “sublimado”, que indica uma visão pacificada da “natureza nobre”. Esse sublime como sublimação seria uma espécie de ápice do belo: como também se passa em autores como Friedrich Schlegel e sobretudo no famoso texto de Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, que trata o sublime como aparição extrema do belo, em oposição a toda uma reflexão estética do século XVIII e seu tratamento do sublime em oposição à estética do belo.³

Noutra passagem de seu admirável ensaio sobre Warburg, Didi-Huberman se volta para um texto de Goethe muito apreciado e citado por ele e que seria uma espécie de modelo para entender a visão estética de Warburg. Refiro-me ao texto de 1798 de Goethe sobre o Laocoonte. Para Didi-Huberman, Warburg simplesmente extraiu desse “texto admirável, sem dúvida alguma [...] alguns traços essenciais à sua noção de *Pathosformel*” (Didi-Huberman, 2002, p. 207). Pois bem, esse texto de Goethe pode ser contado também entre as grandes obras da tradição da estética sublime.

³ Valeria a pena entrar mais nessa construção negativa de Warburg como oposto a Winckelmann, pois, como já foi demonstrado, entre outros, por Alex Potts (1994), também em Winckelmann aparecem fissuras e mesmo uma certa estética sublime (no sentido da teoria de Burke), apesar de todo seu evidente classicismo. O máximo da arte grega na visão de Winckelmann é atingido por Apolo enquanto representante do estilo belo e gracioso. Mas esse Apolo mantém traços do sublime. A questão é que as estátuas descritas por Winckelmann são campos de projeção de pulsões eróticas tanto quanto de questões estéticas e de filosofia da história, bem como, não podemos esquecer, representam locais para onde migraram noções (como a do próprio sublime) que antes eram apanágio sobretudo das disciplinas teológicas. As estátuas representavam uma superfície de projeção que levava aqueles que nelas (se) miravam a uma identificação “catártica” que, no limite, deveria canalizar as pulsões eróticas.

Esse ensaio representa o estágio mais elaborado de uma longa história de recepção do grupo Laocoonte, isso não apenas em termos dos seus comentadores anteriores – sendo que os comentários e descrições de Winckelmann, Lessing e Herder têm um papel fundamental evidente para Goethe –, mas também do seu próprio estudo dela. A primeira vez que Goethe viu uma cópia da cabeça do Laocoonte foi na academia de Leipzig de Oeser. Apenas em 1769 ele viu, na sala de antiguidades de Mannheim, o grupo inteiro. Em uma carta ao seu amigo Langer, ele descreve esse encontro com as seguintes palavras: “*J’en ai été extasié pour oublier presque toutes les autres statues*” [“Fiquei tão extasiado com isso que quase me esqueci de todas as outras estátuas”] (Goethe, 1989, p. 595). A visão que cega: novamente um *tópos* intimamente ligado à tradição do sublime.

Também o artigo de 1798 inicia com uma referência a essa tradição. Goethe começa mencionando a insuficiência das palavras:

Uma obra de arte autêntica permanece, como uma obra da natureza, sempre infinita para o nosso entendimento: ela é olhada, sentida; ela atua, mas não pode ser propriamente conhecida e muito menos pode-se proferir a sua essência, o seu mérito, com palavras. O que é, portanto, dito aqui sobre o Laocoonte não possui de modo algum a presunção de esgotar esse objeto, foi escrito mais por ocasião dessa obra excelente do que sobre ela [*es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben*]. Que ela logo possa ser exposta de modo que todo amante possa se alegrar e falar sobre ela à sua maneira (Goethe, 1989, p. 56).

O texto de Goethe não se pretende “sobre o Laocoonte”, mas sim inspirado por ele. A *distância* entre a obra e o seu comentário é essencial aqui. Para Goethe, o grupo Laocoonte contém as qualidades de uma obra-prima. Seguindo os passos do especialista na Antiguidade Aloys Hirt, que havia publicado um ensaio sobre essa obra na revista *Horen* em 1797, Goethe enumera essas qualidades, que correspondem, de modo geral, a uma concepção clássica da arte. Esse classicismo evidentemente não deixa de possuir traços característicos da estética do século XVIII. Goethe valoriza a *sinnliche Schönheit oder Anmut* da obra, ou seja, sua beleza sensível ou graça. Ligada a essa beleza encontra-se uma valorização do *páthos* que emana da obra, *páthos* este que deriva também da sua *vivacidade*, do seu jogo entre sensações opostas. A valorização das emoções mistas, teorizada no âmbito germânico sobretudo por Moses Mendelssohn,⁴ estava na base também da teoria do sublime. Goethe fala de uma

⁴ Cf., quanto a esse ponto, o meu ensaio: “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” (Seligman, 2018, p. 31-44).

“tempestade dos sofrimentos e da paixão suavizada pelo encanto e pela beleza” (Goethe, 1989, p. 58). O medo (*Furcht*), o terror (*Schrecken*) e a compaixão (*Mitleid*) encontram-se encarnados em cada um dos personagens do grupo. Compaixão pelo estado do filho mais novo, terror diante da dor do pai e medo — misturado à esperança — diante da situação do filho mais velho: ainda com chances de escapar, mas que, na qualidade de observador interno à obra, mergulha o espectador no turbilhão dos acontecimentos e das paixões. O essencial é que no grupo Laocoonte essa mistura das paixões nasce também da abertura no tempo que a escolha daquele momento frutífero possibilitou. A estátua encontra-se, para Goethe, em movimento, justamente porque o momento escolhido permite ao espectador imaginar possibilidades de desdobramento da cena. Também Lessing já teorizara no seu *Laocoonte* esse momento fecundo como aquele que deixa um espaço para a imaginação funcionar (Lessing, 2011, p. 94).

Para Goethe, a riqueza do grupo Laocoonte deriva da ambiguidade contida no momento congelado: o artista paralisou a passagem do *páthos* de um patamar para outro (Goethe, 1989, p. 62). Para ele a obra só pode ser compreendida se levarmos em conta o papel do momento da ferida de Laocoonte: Goethe retraça toda obra a partir do momento dessa ferida: “A cobra não mordeu, mas antes, ela morde” (Goethe, 1989, p. 60). Por isso ele vê o “sentimento momentâneo da ferida como o motivo principal de todo movimento” (Goethe, 1989, p. 60). O que orquestra a obra é a ferida. O movimento, ou seja, a *vida* da obra advém da ferida mortal. Do mesmo modo, a reorquestração da obra, na descrição de Goethe, nasce de uma falta: da ausência da Antiguidade e da sua simultânea presença sob a forma de ruínas. Mas a descrição também se estende sobre uma outra ferida que reduplica a ferida da nostalgia: eu me refiro àquela que separa a linguagem da obra – que por sua vez reatualiza a distância entre o ideal e o efetivo.

Goethe descreve no grupo Laocoonte a cena da modernidade e das suas feridas. Assistimos ao “nascimento” da modernidade a partir do espírito (ausente) da Antiguidade. A sua *ekphrasis* visa a fazer renascer e dar movimento a um momento que, na verdade, não é outro senão o momento da ferida mortal. Essa ferida e a expressão de sua dor, que o artista fixou na pedra e eternizou, Goethe a compara a um “raio fixo” e a uma onda paralisada que nos ameaça. O – sublime – anúncio da morte contido na obra de arte guarda sua força, que, com a sua carga, é capaz de eletrizar seus espectadores através dos séculos. Citemos essa passagem de Goethe:

Para apreendermos corretamente a intenção do Laocoonte devemos nos posicionar na distância correta diante dela com os olhos fechados; devemos abrir os olhos e logo em seguida fechá-los; assim ver-se-á todo o mármore se movimentando,

temeremos que, ao abrir novamente os olhos, encontraremos o grupo modificado. Eu gostaria de dizer que, do modo como ele se encontra, ele é um raio fixado, uma onda petrificada no momento [*Augenblick*] em que ia se chocar com a margem (Goethe, 1989, p. 60).⁵

Poucas imagens concentram em si todas as tensões que a tradição do sublime construiu em torno dessas imagens que congelam e cegam. O momento, a estética da brevidade e da força, a enunciação da morte, o raio, todos *Leitmotive* dessa poderosa tradição disruptiva que remonta à Antiguidade, que remonta ao grupo escultórico Laocoonte, ao altar de Pérgamon, ao autor anônimo do *Peri Hypsous*, desaguam fartamente na teoria warburguiana da *Pathosformel*. Não por acaso Warburg retoma o tema da serpente em seu famoso ensaio sobre a serpente-raio dos Walpi. Didi-Huberman, que também analisa esse texto de Goethe, arremata com as palavras mais do que acertadas: “a lição de Goethe permanece insuperável: vamos reencontrá-la no atlas *Mnemosyne* de Warburg, mas também nas *Passagenwerk* de Benjamin, na revista *Documents* de Bataille ou ainda nos escritos teóricos de Eisenstein” (Didi-Huberman, 2002, p. 211). Toda uma tradição é construída aqui a partir disso que ele chama também de modo feliz de uma “morfologia do pathos”, tributária também de Nietzsche, aquele que soube reconhecer melhor que ninguém a “potencia do pathos”. Tudo aqui, insiste Didi-Huberman, se conecta a uma “intensificação”,⁶ figura tão cara a Nietzsche – e ao autor anônimo do primeiro século que fundou a teoria do sublime. Essa morfologia do *pathos* é também tributária de uma estética do trágico e do sublime. Como o próprio Nietzsche o formulou:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações [*Vorstellungen*] com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível [*das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*], e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (Nietzsche, 1872, p. 36).

5 Goethe ainda acrescenta: “Obtém-se o mesmo efeito quando se observa o grupo à noite sob a luz da tocha”. Goethe planejou escrever um ensaio sobre a observação de estátuas sob a luz de tochas. Ele não o redigiu, mas na sua *Italienische Reise* ele cita um pequeno texto de Heinrich Meyer sobre o assunto (Goethe 1989, p. 439-441). A observação à luz da tocha era um meio de atingir o mesmo efeito de vivificação das obras que a descrição visava.

6 “Toda a estética de Nietzsche concerne ao problema da *intensificação*, que se trate do dançarino dionisíaco que exacerba seu gesto e, como um *Laocoonte* musical, ‘se rodeia de serpentes’, ou bem que se trate da ‘língua de gestos’, esse elemento corpóreo tão importante na definição nietzschiana da atividade dionisíaca.” (Didi-Huberman, 2002, p. 211).

E Didi-Huberman seria o primeiro a concordar com essa visão da arte como *Bändigung des Entsetzlichen* (domesticação do horrível), como ele mesmo o lê em Warburg e justamente a partir de conceitos bem nietzschianos:

É preciso compreender [...] que com a desmesura vem o dionísio e, com este, o trágico. É preciso compreender que com o trágico vem o combate dos seres entre si, o conflito dos seres neles mesmos, o debate íntimo do desejo e da dor. E que ao paradigma coreográfico vem se enlaçar, mais terrível, um paradigma *agonístico*: a eterna Guerra heraclitiana, em suma. Já indiquei como a problemática das fórmulas patéticas havia emergido de um interesse de Warburg, manifestado muito cedo, por certos temas iconográficos todos supondo uma luta até a morte: combate de Centauros, morte de Orfeu, Laocoonte, Níobe, sem contar os temas veterotestamentários de Davi e Golias ou de Judith e Holofernes... Sem contar [arremata o autor] as sublimes batalhas de Leonardo, de Michelangelo – seu próprio relevo do *Combate dos Centauros* na Casa Buonarroti – e de Rafael, todos evocados por Warburg sob o ângulo heraclítico de um “irresistível élan para interpretar e remodelar a vida em movimento no estilo sublime da grande arte dos antigos pagãos” (Didi-Huberman, 2002, p. 265).

E de uma tacada, como vemos, sem se voltar nunca para a tradição teórica do sublime, mas sempre iluminando de modo primoroso a tradição sublime, partindo dos temas da dança das Ménades e Bacantes e do trágico, o termo se imiscui aqui, tanto na pena de Didi-Huberman, como na de Warburg, que ele cita.

Também ao analisar as leituras warburgianas das Ninfas, como não podia deixar de ser, permanecemos no coração do sublime. Didi-Huberman cita um pequeno parágrafo do texto de 1914 de Warburg “*Der Eintritt des Antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*” [“A entrada do estilo idealizante antiquário na pintura do início do Renascimento”] para desdobrar um vertiginoso aprofundamento nas linhas de força nietzschianas anunciadas nesse parágrafo. Warburg escrevera sobre a expressão de uma Madalena no relevo em bronze de 1485 de Bertoldo di Giovanni representando a *Crucificação*. Ele vê nessa Madalena renascentista a reencarnação de uma Ménade que sacode um animal rasgado e revira seus cabelos em um luto orgiástico. Lembrando Nietzsche, Didi-Huberman observa que essa musa de Bertoldo parece provocar uma “ruptura do *principium individuationis*” e assim ela ‘faz surgir do fundo o mais íntimo’ uma intimidade que se dá aqui – Nietzsche ainda o exige nas mesmas linhas – como o drama da ‘diferença de sexos’” (Didi-Huberman, 2002, p. 267s). E algumas linhas abaixo ele continua – desdobrando motivos altamente sublimes:

Essa Madalena está mais próxima, figuralmente falando, da Judith de Botticelli, exibindo tão cruelmente – e tão sensualmente – a cabeça decepada de Holofernes, do que não importa qual mulher piedosa de Fra Angelico. Nela se encarna bem o *Nachleben* do paganismo: pegada (primeiro princípio darwiniano) e “primitivismo” (Didi-Huberman, 2002, p. 268).

Logo voltaremos a essa alusão a Darwin. Primeiro recordemos que justamente essa leitura da obra de Bertoldo sob a luz da cena da decapitação de Holofernes é um *locus classicus* do sublime. Conforme Diderot o formulou em uma carta a Sophie Volland, de modo um tanto extravagante:

Efeitos poderosos sempre nascem da mistura do voluptuoso e do terrível, por exemplo, uma bela mulher seminua oferecendo-nos uma poção deliciosa nas caveiras sangrentas de nossos inimigos. Este é o modelo de tudo que é sublime. Temas como este, que fazem a nossa alma derreter de prazer e tremer de medo. A combinação destes sentimentos mergulha-nos em um estado extraordinário e é a marca do sublime que ele nos abale de um modo excepcional. (Diderot 1955-70 v. IV, p. 196).

O elemento inovador da leitura warburgiana dessa tradição de imagens sublimes é justamente a sua teoria da memória e do funcionamento das artes como dispositivos de inscrição muitas vezes inconsciente dessa memória. Daí a alusão a Darwin e a seu princípio de sobrevivência de certas características através do mundo animal e humano. As sobrevivências da animalidade em Darwin se replicam nas sobrevivências de certas emoções aglutinadas em fórmulas patéticas em Warburg. Daí também a passagem à chave psicanalítica, pois Freud, como é bem conhecido e também muito estudado por Didi-Huberman, bebeu largamente na fonte dos textos do pai da biologia moderna.

Se existe uma noção que é recorrente na obra freudiana é a que remete à estrutura temporal complexa, multiestratificada tanto da construção de nossa psique como da cultura. Um termo-chave para a compreensão do sujeito e da cultura como complexos que reúnem, convergindo, diversas temporalidades em um ponto é sem dúvidas o conceito de *trauma*, que atravessa toda a história da psicanálise. Se existem traumas que nos constituem ontogeneticamente, Freud, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, enfatiza também os *desastres e catástrofes* que deixam nossa psique como uma paisagem comparável a um acúmulo de escombros. Ao abordar em “Totem e Tabu” a nossa filogênese, ele vai justamente destacar nosso trauma filogenético constitutivo: o trauma da espécie humana – aquilo que nos humaniza: um assassinato, um parricídio. Freud pretendia justamente iluminar os “paralelos do desenvolvimento ontogenético e filogenético da vida anímica” (Freud, 1912, p. 17-33). Pacientes que sofriam *dementia praecox* teriam criações

fantasiosas que apresentam concordâncias com cosmogonias mitológicas dos povos antigos. A vida anímica infantil, que é comum aos “primitivos” e aos pacientes com doenças psicológicas, deveria explicar essa proximidade. A infância da humanidade se cruza com nossa infância ontogenética. Como Freud reformulou no prefácio ao livro *Totem e tabu* de 1913: “Faz-se neste livro uma tentativa de deduzir o significado original do totemismo dos seus vestígios [*Spuren*] remanescentes na infância – das insinuações dele que emergem no decorrer do desenvolvimento de nossos próprios filhos” (Freud, 1999, p. 10.; Freud, [1913] 1993: 292). Observamos aqui uma complexa estrutura temporal, com várias camadas, que faz com que se vislumbre, irrompendo no ser humano adulto moderno, tanto o “primitivo”, que ainda viveria dentro dele, como sua infância, que o estruturaria psicologicamente. Os que sofrem de doenças psíquicas servem de *exempla* privilegiados, já que neles nossa estrutura “traumática” estaria como que exposta à luz do dia.

É interessante notar que também Darwin, em seu importante ensaio de 1872, “*The expression of the emotions in man and animals*”, para comprovar sua teoria da evolução das espécies – que também implica uma forte tese da continuidade e preservação do passado biológico em nosso presente –, tenha lançado mão dos mesmos personagens. Ele fez questão de incluir nessa pesquisa as crianças, os “loucos” e as “raças [...] que tiveram pouco contato com os europeus” (Darwin, 2000, p. 24). Assim ele visava, via comparação da expressão das emoções nos animais e nos seres humanos, comprovar sua teoria de nossa origem simiesca. Para ele, e isso é fundamental para Freud e para Warburg, as características passam não de forma contínua entre as gerações, mas sim por meio de deslocamentos e saltos. Mas não podemos, é claro, traduzir sem mais esse esquema para Freud ou Warburg. Como Didi-Huberman destaca, não se trata em Warburg (e tampouco em Freud) de se assinalar a história como evolucionismo do tipo vitória dos mais aptos sobre os incapazes. “A forma sobrevivente, no sentido de Warburg,” nos esclarece Didi-Huberman,

[...] não sobrevive triunfalmente à morte dos seus concorrentes. Muito pelo contrário, ela sobrevive, como sintoma e como fantasma, à sua própria morte: tendo desaparecido em um ponto da história; tendo reaparecido muito mais tarde, em um momento no qual, talvez, não se esperava mais; tendo por consequência sobrevivido nos limbos ainda mal definidos de uma “memória coletiva” (Didi-Huberman, 2002, p. 67, grifos do autor).

É por isso que Warburg autodefine seu trabalho como “*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*” [“Histórias de fantasmas para adultos de verdade”] (Didi-Huberman, 2002, p. 88). Sendo que Edgar Wind nos lembra que essa *Nachleben*, ou sobrevivência – aliás, conceito-

chave também na teoria da tradução de Walter Benjamin – se dá às custas de pausas, crises, retornos periódicos e saltos (Didi-Huberman, 2002, p. 92) Essa temporalidade esburacada não deixa de ser traumática, porque quebrada e repetitiva, e também benjaminiana: por atuar em saltos sempre lembrando que para Benjamin a noção de origem, como é muito caro a Didi-Huberman, como lemos na definição do livro sobre o *Trauerspiel* (o drama barroco alemão), não tem nada a ver com início nem com um passado fundacional estanque. Antes, essa *Ursprung* (origem) se desdobra aos saltos, como o termo alemão pode indicar: *Ur-Sprung*, protossalto. Do mesmo modo que a unidade dos fenômenos (que o conceito de “*Ursprung*” fornece) não pode ser fabricada via uma sequência de manifestações históricas, ou via dedução de um termo médio, não se trata tampouco de descobrir um fato qualquer no passado e tomá-lo como originário: “a tarefa do pesquisador inicia-se aqui, pois ele pode considerar um tal fato [*Faktum*] como certo apenas quando a sua *estrutura mais interna* aparece de modo tão essencial que o revela como origem [*Ursprung*]” (Benjamin, 1974, p. 226, grifo nosso). É por isso que Benjamin afirma que a “origem, apesar de ser uma categoria inteiramente histórica, não possui, no entanto, nada em comum com o surgimento [*Entstehung*]” (1974, p. 226). “A origem encontra-se como um turbilhão no rio do vir a ser e arrebatada no seu ritmo para si o material surgido [*Entstehungsmaterial*]” (Benjamin, 1974, p. 226).⁷ Essa rítmica da origem só pode ser captada via uma dupla visão: como “restauração, como reestabelecimento” [*Restauration, als Wiederherstellung*]” (Benjamin, 1974, p. 226), e como algo “incompleto, inacabado” [*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*]” (Benjamin, 1974, p. 226).

Para Warburg, então, formula Didi-Huberman a partir de Nietzsche e de Freud, “o que sobrevive em uma cultura é o *mais recalcado*, o mais obscuro, o mais distante e o mais tenaz dessa cultura.” (Didi-Huberman, 2002, p. 154).

É preciso, portanto, conceber a *plasticidade* do vir a ser como o que permite ao *terremoto* – a “crise” segundo Burckhardt, a “dor originária”, segundo Nietzsche, o “trauma”, segundo Freud – sobreviver e se metamorfosear, ou seja, voltar no *sintoma* (processo ao mesmo tempo plástico e não plástico) sem destruir totalmente o meio onde ele faz a irrupção. A plasticidade do vir a ser não acontece sem fraturas na história” (Didi-Huberman, 2002, p. 164).

7 Quanto a esta definição do conceito de “*Ursprung*”, é interessante confrontarmos um texto escrito cerca de seis anos mais tarde no seu “*Tagebuch vom 7.8.1931 bis zum Todestag*” [“Diário de 7.8.1931 até o dia da morte”], onde Benjamin estabeleceu de modo claro o confronto entre este seu conceito e a concepção tradicional de história: “Minha tentativa de expressar uma concepção de história na qual o conceito de desenvolvimento fosse totalmente reprimido pelo de origem. O histórico, compreendido deste modo, não pode mais ser buscado no leito do rio de um correr do desenvolvimento. Como eu já notei em outra parte, a imagem do leito do rio é substituída pela do turbilhão. Num tal turbilhão entrecruzam-se o mais antigo e a história mais tardia, a pré- e a pós-história de um ocorrido” (Benjamin, 1985, p. 442).

Também a leitura das figuras de Vênus em Botticelli, no ensaio “*Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*” (1999) já podíamos acompanhar um método de inspiração freudiana, warburguiana e benjaminiana que consistia em dialetizar as imagens, perscrutar seus intervalos e ambiguidades, cavar sob a superfície harmônica, por exemplo, de o “Nascimento de Vênus” visando ao elemento de catástrofe e ao horror que se encontra como parte essencial da *mise-en-scène* aparentemente bela e harmônica. Esse nascimento é relido na chave mítica da castração divina, na origem do esperma-espuma divino que deu origem à bela figura carregada por uma concha. Na leitura dos quatro painéis da *História de Nostalgio degli Onesti*, Didi-Huberman destaca, como Freud diante dos sonhos, uma certa “insensibilidade frente à contradição” (Didi-Huberman, 2005, p. 97), um “trabalho incessante de deslocamento, que se observa nos numerosos e sutis jogos de correspondências figurais” (Didi-Huberman, 2005, p. 99), uma “aparição do informe”, que não deixa de retomar motivos das violentas metamorfoses ovidianas (Didi-Huberman, 2005, p. 100), um “ritmo fantasmático” marcado pelo tempo traumático e infernal do eterno retorno. Portanto, nessa história narrada em 4 painéis por Botticelli, Didi-Huberman encontra manifestações de violências míticas que vêm à tona para se manifestar de modo paradoxal, apotropaico, já que se tratava de um presente em um quarto de núpcias. Nos 4 painéis vemos a alegoria de uma caça infernal, na qual crueldade contra a figura feminina se entrelaça com uma certa frieza e prazer mórbido. Com Bataille, o autor vê na nudez uma exigência de *deslizamento* na passagem para a representação. Na sua chave dialética de leitura, Didi-Huberman lê nos painéis a encenação da “contradição fundamental do homem” (Bataille), entre as formas e desejo de permanência (Vênus de mármore) e a transgressão, o perder-se, a ruptura da integridade corpórea e das formas (Vênus de carne; Vênus aberta). E a figura de Vênus no painel de Botticelli é literalmente aberta e eviscerada. (Didi-Huberman, 2005, p. 114). Didi-Huberman analisa essa imagem tanto na chave da beleza sacrificada, profanada, como também retomando a ideia (absolutamente tributária da tradição sublime) de Bataille segundo a qual existe algo de atrativo nas imagens cruéis. E, nessa passagem da análise, o trecho citado de Bataille é na verdade uma interessante teoria do sublime repensada em uma chave antropológica: “o quadro mais terrorífico está colocado em seu lugar para trair os visitantes” (Didi-Huberman, 2005, p. 116). A imagem do corpo nu que tende à sua abertura leva a seu recorte: a pele é retirada como uma roupa. Toda imagem do corpo leva a se imaginar a sua abertura. Estamos na contracorrente do classicismo de um Lessing e de sua proibição de toda apresentação dos orifícios do corpo. Seu mandamento de não apresentar as

aberturas, que vemos em seu tratado *Laocoonte*,⁸ contemporâneo ao nascimento da teoria do sublime, pode ser lido à luz dessa interpretação de Didi-Huberman, como uma resposta moralizante à manifestação do sublime. Tanto isso é verdade que no *Laocoonte* de Lessing o conceito de sublime vai ser reservado às manifestações de grandezas sublimes, e não de forças horroríficas, ou à manifestação do terrível e da morte, como em Burke.⁹ Trata-se da mesma luta entre forma e abertura que, a partir de Nietzsche e Bataille, Didi-Huberman lê nas obras florentinas representando suas figuras femininas rasgadas e perfuradas. Mas Didi-Huberman não faz nesse livro nenhuma alusão ao sublime. Apenas

8 “O mestre [do grupo escultórico Laocoonte] visava a suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele foi obrigado a reduzi-la; ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso. Pois, em pensamentos, abra-se a boca do Laocoonte e julgemos. Deixemos que grite e olhemos. Era uma construção que suscitava compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia, repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão. Esse simples largo abrir a boca – pondo-se de lado o quanto as demais partes da face assim são deformadas e desordenadas de modo violento e asqueroso – na pintura é uma mancha e na escultura uma cavidade que gera os efeitos mais desagradáveis do mundo” (Lessing, 2011, p. 94). Nesse passo podemos ler uma fundamentação da estética do belo em oposição ao sentimento de asco. O asco (*Ekel*) é que delimita as fronteiras do belo, tanto nas artes plásticas como na literatura, como se lê no capítulo XXV do *Laocoonte*. A concepção clássica do belo possui como um dos seus preceitos centrais uma rigorosa censura quanto à representação das aberturas do corpo humano. O “suave perfil grego”, que impede a visualização das narinas, é uma das vias de concretização desse preceito (cf. Winckelmann, 1995, p. 21). As aberturas constituem justamente os locais de transpiração do corpo, de troca com o mundo: de extravasamento, de obliteração dos limites (do corpo e dos limites em geral). A pele contínua, o corpo sem fendas, representa uma totalidade ideal, um todo com as suas fronteiras absolutamente claras e bem delimitadas. Burke afirmou na sua *Enquiry “that I do not now recollect anything beautiful that is not smooth [...] For indeed any ruggedness, any sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea”* (Burke, 1990, p. 103). Winckelmann insiste não apenas nessa valorização da superfície lisa da pele (cujo ideal se encontra no corpo grego que teria sido “sem dobras”, como ele afirma), como também no aspecto saudável do corpo grego – “As doenças, que destroem tantas belezas, e estragam as formações mais nobres, eram desconhecidas aos gregos” (Winckelmann, 1995, p. 17). O *Laocoonte* todo também busca delimitar as fronteiras da poesia e da pintura; traçar um muro sem fendas entre ambas – nada mais distante da nossa época... Essa revolta contra esse classicismo exacerbado se iniciou na mesma época de Lessing e desaguou no romantismo. Com relação ao conceito de asco, cf. Menninghaus 1999. Esse conceito é analisado por Menninghaus, inspirado em Freud e também nos conceitos de “abjeto” desenvolvido por Kristeva e de “informe”, de Bataille. Desse universo conceitual Didi-Huberman privilegia o “informe” de Bataille.

9 Quanto ao sublime como sinônimo de apresentação de figuras desconuais cf. essa passagem: “Perde-se infinitamente muito do aspecto sublime se pensamos sempre nos deuses homéricos com uma dimensão usual como a que estamos mal-acostumados a ver na tela em meio à sociedade dos mortais. Se, portanto, não é concedido à pintura expô-los nessa dimensão excessiva, então a escultura pode de certo modo fazê-lo; e eu estou convencido de que os mestres antigos tomaram emprestado de Homero tanto a construção dos deuses em geral como o colossal que eles frequentemente transmitiam às suas estátuas” (Lessing, 2011, p. 180). Lessing também fala ocasionalmente do sublime ligado à manifestação de forças e da fúria, mas apenas na literatura. No entanto é interessante lembrar que, no seu manuscrito, Lessing chegou a introduzir o termo “sublime” como sinônimo de “terrível”, mas retirou o termo seguindo um conselho de seu amigo Moses Mendelssohn (Lessing, 2011, p. 258).

nota continuidades históricas desconcertantes na paisagem imagética florentina, que, como em uma resistência ao decoro da contenção das formas, se repete tanto em Botticelli como nas Vênus desventrada de Clemente Susini, de 1781-82, e na representação dos cadáveres apodrecendo, em um relevo em cera de Giulio Gaetano Zumbo, do final do século XVII que representa a peste.

Agradecimentos

Este texto é dedicado a Vera Casa Nova. Foi escrito para ser apresentado no “Seminário Georges Didi-Huberman: reverberações das suas ideias”, realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp nos dias 22 e 23 de novembro de 2016. Esse encontro contou com a participação essencial de Vera Casa Nova. Sem ela, esse encontro nunca teria acontecido. A ela a teoria literária brasileira deve a convergência e a confraternização entre as letras e as imagens. Como tradutora e divulgadora da obra de Georges Didi-Huberman, ela também contribuiu para todas as humanidades deste país. A ela gostaria de deixar gravado aqui todo meu e nosso eterno carinho e agradecimento. Sua generosidade ímpar, seu talento como artista e poeta, fazem dela uma figura única, chave na nossa atualidade tão carente de coragem e de inteligência. Atentando para as normas editoriais de *Alea*, o texto apresentado no evento configurou-se em duas partes. Este artigo constitui a primeira delas. Numa próxima edição da revista, aparecerá a segunda, intitulada “Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman: imaginar o inimaginável”.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Ohne Leitbild*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ARISTÓTELES. *On the soul, Parva Naturalia, on breath*. Trad. W.S. Hett. Cambridge (Mass.); London: Harvard U.P., 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp. v. I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história. Edição crítica*. Organização e tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. VI: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Werk und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Über den Begriff der Geschichte. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2010. v. 19.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Dobránszky. Campinas: Papirus; UNICAMP, 1993.
- DARWIN, C. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad. Leon Gracia. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Correspondance*. Paris: editora, 1955-70. 16 v.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Trad. Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.
- FREUD, S. Totem und Tabu. "Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker". In: Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt: S. Fischer, 1913/1993, p. 287-444.

- FREUD, S. *Totem e tabu*. Trad. Ozion Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FREUD, S. “Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker”. In: FREUD, S. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* I, 1912. p. 17-33
- GOETHE, *Werke. Hamburger Ausgabe*, München: Hanser, 1989.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, 2 ed. Tradução, introdução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LONGINUS. *Vom Erhabenen*. Griechisch/Deutsch. Trad. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam, 1988.
- LONGINUS. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução do latim e do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MENDESSOHN, Moses, “Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften” (1758). In: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: 1872.
- POTTS, Alex. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven: Yale UP, 1994.
- SELIGMANN_SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- WINCKELMANN; MENGES; HEINSE. *Frühklassizismus*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer et alii, Frankfurt: Deutsche Klassiker Verlag, 1995. (Bibliothek der Kunstliteratur, v. 2).

Márcio Seligmann-Silva. Professor Titular de Teoria Literária na Unicamp e pesquisador do CNPq. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 1986), mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (USP, 1991), doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (1996) e estágios de pós-doutorado em Zentrum Für Literaturforschung Berlim (2002) e na Yale University (2006). É vice-presidente da ICLA, International Comparative Literature Association, Association Internationale de Littérature Comparée (AILC). Com vários livros publicados, possui uma grande quantidade de ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior. Foi professor visitante em Universidades no Brasil, Argentina, Alemanha, Inglaterra e México. Atua principalmente nos seguintes temas: decolonialidade, romantismo alemão, teoria e história da tradução, teoria do testemunho, memória da violência das ditaduras na América Latina, violências socioambientais e seus testemunhos, literatura e outras artes, teoria das mídias, teoria estética do século XVIII ao XX e a obra de Walter Benjamin.

E-mail: marcioseligmann@icloud.com

Declaração de Autoria

Márcio Seligmann-Silva, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 15/05/2025

Aceito em: 30/07/2025