

Ribamar José de Oliveira Junior

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Email: ribamar@ufrj.br

Beatriz Moreira Malcher

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Email: malcher.beatriz@gmail.com

Lilian Tufvesson

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Email:
liliantufvesson@yahoo.com.br

Alexandre Kenichi Gouin

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Email:
alexandre.k.gouin@gmail.com

Etiene Pereira Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Email: etieneredatora@gmail.com

Iago Porfírio

Universidade Federal da Bahia – UFBA
Email: iagoporfiriojor@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

**Didi-Huberman e Eisenstein:
dialética dos afetos e devir
revolucionário**

*Didi-Huberman and Eisenstein:
dialectic of affects and becoming-
revolutionary*

OLIVEIRA JUNIOR, R. J. de, MALCHER, B. M. da G. ., TUFVESSON, L. ., GOUIN, A. K. ., MARTINS, E. P., & PORFÍRIO, I. Didi-Huberman e Eisenstein: dialética dos afetos e devir revolucionário. Revista Eco-Pós, v. 25, n. 2, p.407-425. <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27965>.

RESUMO

Através de olhares cruzados para a leitura da obra *Povo em lágrimas, povo em armas* de Didi-Huberman, publicada em 2021 pela n-1 edições, procuramos acompanhar a dialética entre lágrimas e armas pelas emoções. Ao levarmos em conta o percurso que o autor traça entre emoção, dor, apelos, afecções, sobrevivências e sensibilidades, elaboramos uma reflexão sobre as linhas do afeto que escorrem pelos olhos no lacrimejar das imagens. Se a emoção em si mesma é uma imagem, a insurgência das lágrimas na relação entre estética e ética nos coloca para fora de nós mesmos. Desse gesto coletivo de escrita, desenhamos uma rota por essa política da emoção que diz “nós”.

PALAVRAS-CHAVE: *Emoção; Imagem; Montagem; Insurreição; Didi-Huberman.*

ABSTRACT

Through a crossed glances reading of the work *Povo em lágrimas, povo em armas* by Didi-Huberman, published in 2021 by n-1 edições, we seek to follow the dialectics between tears and weapons through emotions. By taking into account the path that the author traces between emotion, pain, appeals, affections, survivals, and sensibilities, we elaborate a reflection on the lines of affection that flow through the eyes in the tearing of images. If emotion itself is an image, the insurgence of tears in the relationship between aesthetics and ethics puts us outside ourselves. From this collective writing gesture, we draw a route through politics of emotion that says "we".

KEYWORDS: *Emotion; Image; Montage; Insurrection; Didi-Huberman.*

RESUMEN

A través de miradas cruzadas para la lectura de la obra *Povo em lágrimas, povo em armas* de Didi-Huberman, publicada en 2021 por n-1 edições, intentamos seguir la dialéctica entre lágrimas y armas para las emociones. Teniendo en cuenta el camino que el autor traza entre la emoción, el dolor, las apelaciones, los afectos, las supervivencias y las sensibilidades, elaboramos una reflexión sobre las líneas de afecto que fluyen por los ojos en el desgarrar de las imágenes. Si la emoción misma es una imagen, la insurgencia del desgarrar en la relación entre estética y ética nos sitúa fuera de nosotros mismos. A partir de este gesto de escritura colectiva, trazamos un recorrido a través de esta política de la emoción que dice "nosotros".

PALABRAS CLAVE: *Emoción; Imagen; Montaje; Insurrección; Didi-Huberman.*

Submetido em / /2021

Aceito em / /2021

1. Organizar a emoção

Uma criança chora e Georges Didi-Huberman a observa por uma imagem que como um espasmo, entre sístole e diástole, se alastra pelo tempo em lágrima escorrida no rosto. Através de uma fotografia do século XIX de Oscar Gustave Rejlander no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* de Charles Darwin, o historiador da arte, filósofo e professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Didi-Huberman nos leva ao choro na obra *Povo em lágrimas, povo em armas*, publicada em 2021 pela n-1 edições de São Paulo. O livro é o volume 6 da série *L'Œil de l'histoire* que reúne seminários realizados em Paris entre os anos de 2007-2008, publicados na íntegra pela Éditions de Minuit da França. Pelo tormento das lágrimas, ele faz uma imersão na imagem através da afetividade, nos fazendo pensar no chorar como recusa a qualquer enquadramento ou representação. No capítulo 1, chamado “Como se organiza a emoção”, acabamos despertados pela sensação de que em pratos nós somos uma emoção.

Essa constatação inicial se torna um caminho guiado por Didi-Huberman entre autores como Aristóteles, Kant, Nietzsche, Hegel, Heidegger, Bergson, Deleuze, Lapoujade, Agamben, Freud, Lacan, Bataille, Adorno, Benjamin, Warburg, Barthes e entre outros. O fato de sermos uma emoção nos lembra de que somos sujeitos de emoção, isto é, seres de lágrimas que se apresentam para os outros da mesma maneira que se expõem. Como podemos nomear nossas lágrimas? Talvez seja por esse “nome-lágrima” sempre desconhecido que encontramos o que nos implode além da vontade de conter o choro, afinal, as lágrimas se impõem e nos expõem. Quando assumimos o tumulto das lágrimas encaramos a desfiguração diante do impoder do chorar. É o momento em que somos menos do que um rosto – pausa sobre a imagem – e mais do que um soluço na nossa própria pobreza. Nem mesmo nomeando nossas lágrimas sabemos lidar com as lágrimas dos outros. A partir disso, Didi-Huberman nos faz repensar como lidamos com as lágrimas que rolam nesse rosto que se desfaz no próprio choro. Aliás, existem lágrimas que precisam reencontrar o seu rosto e por meio dele falar.

Na energia do pranto, há “potência de transformação”, pois pelo impoder de ser afetado nos vemos na vontade de potência efetiva. Se uma dor se transforma em desejo e o impoder das lágrimas em possibilidade, há uma dialética entre o gesto e a ação. “A emoção é como a imagem”

(Didi-Huberman, 2021, p.32). Nesse sentido, Didi-Huberman defende as emoções em sua função ativa, superficial e defeituosa porque elas surgem da temporalidade – vista aqui no viés da memória. No movimento da memória para a emoção e da emoção para o movimento podemos tentar acompanhar a duração fluente da emoção pelos afetos que atualizam o mundo por sua repercussão. Pela abertura, nos fundimos com o uso e consenso das próprias categorias e vemos que não há ação autêntica, pois o sujeito da emoção se transforma no impasse do seu gesto que dá lugar à emoção como abertura, no movimento do gesto insurrecional do próprio corpo estilhaçado. De quais estilhaços somos feitos?

Os gestos se estilham e os estilhaços são revoltas de respostas aos nossos movimentos que são percebidos de longe, no abalo da própria emoção. É por essa via que Didi-Huberman nos fala da emoção como um movimento fora de si. Por isso, se nos emocionamos estamos “fora de nós mesmos” e podemos deslocar, estilhaçar e alçar o limite dos objetos que observamos na linha do mundo. “É como se a emoção fosse uma epidemia, passando da transformação do corpo diante das coisas à transformação das coisas através do corpo” (Didi-Huberman, 2021, p.45). Dessa forma, o que está em potência na nossa emoção?

Essa questão nos situa na hipótese de Didi-Huberman de que aquilo que transforma o devir-sofrimento em devir-potência seria a dialética do desejo. Há revolta no desejo porque o destino dos afetos são os deslocamentos e o drama interno de todo afeto consiste em ser dissociado da representação e origem. No caso, as emoções – como as crenças ou os fenômenos do gosto – não são coisas “pessoais” e nem “possuídas”, mas o próprio prolongamento – estético, ético e político – dessa ideia de movimentos para fora de si. A emoção não diz *eu*, pois está fora do *eu*, ela pertence ao acontecimento do “outro-interior” que dá abertura para a profundidade do “outro-exterior”.

Na ordem estética das imagens que nos relacionamos, a emoção tem uma preocupação ética que nos coloca em perigo. A emoção que diz *eu* seria o lamento, o ato de “se lamentar” sobre si. Nessa visão, é importante não cair na armadilha que o autor chama de *unamista*, aquela que pode reduzir as emoções às suas respostas simétricas ou adequadas, pois a emoção não diz *eu* e se mantém no limite de uma comunidade ou de uma singularidade. As imagens são os lugares inconfessáveis das nossas emoções, por isso, desconfiamos de certas imagens ou nos

aproximamos de outras, inclusive, protestamos para esquecer o pensamento que elas sacodem em nós.

As emoções verdadeiramente imponentes são aquelas alienadas em seu efeito redobrado em um quadro midiático ou “espetacular” na supervalorização da emoção. Quem seria Oprah Winfrey se não uma anestésista de fortes emoções genéricas? Na televisão, por exemplo, as emoções de estúdio só aparecem para serem substituídas por outras no grande mercado do choro no mundo midiático contemporâneo. Apesar de tudo, nós. Apesar de nós, as imagens. Apesar das imagens, tudo. Nos contornos de uma arqueologia da gestualidade, sobretudo, na visão aprisionada na armadilha que faz das diferenças uma via de mão única da história em movimento perpétuo para fora de si, não encaramos a partilha nem a comunidade, mas o duplo excesso das emoções, isto é, o lugar das imagens como emoções intemporais.

2. Oscilar com a dor

Para testar a hipótese lançada no primeiro capítulo de que o desvio do enquadramento é o que demoveria a imaginação da desafetação gerada pelas emoções genéricas dentro do mundo do espetáculo, Didi-Huberman recorre a Roland Barthes. Assim, o capítulo 2, intitulado “Oscilações da dor”, é dedicado a uma exploração crítica da análise que Barthes propõe a respeito da tensão entre sofrimento e ação política no *O Encouraçado Potemkin* (1925), um dos mais aclamados filmes de Serguei Eisenstein.

Para um leitor desavisado, pode parecer um tanto quanto surpreendente que, para dar forma à argumentação pretendida a respeito da relação entre uma cultura “espetacular” e a dessensibilização do olhar, o autor recorra justamente à leitura barthesiana sobre um clássico do cinema soviético. Seria, por exemplo, mais esperado que ele tratasse diretamente de algum *blockbuster* ou investisse em explorar de maneira detalhada *shows* televisivos como o de Oprah Winfrey, previamente citado no capítulo anterior. Já um filme, cujos afetos mobilizados pelo aparato técnico cinematográfico aparentemente teriam um efeito político e social direto nas paixões do público, como é o caso de *O Encouraçado Potemkin* que não parece, em um primeiro momento, ser o melhor exemplo para pensar a problemática da dessensibilização. No entanto, é

justamente por conta da relação muito direta entre as lágrimas e armas projetada pelo clássico eisensteiniano que algumas particularidades desta dessensibilização – mas também as possibilidades de desviar dela – podem ser bem exploradas.

Para tal, além de abordar de forma detida a crítica de Roland Barthes ao filme, Didi-Huberman também se preocupa em traçar um panorama do modo pelo qual as imagens técnicas – em especial do cinema e da fotografia – foram trabalhadas pelo autor. Apesar do trabalho mais notório de Barthes a respeito do tema, *La Chambre Claire* (1980), ser uma de suas últimas publicações, o capítulo demonstra como a preocupação com o assunto estaria em sua obra pelo menos desde a década de 1950. Ou seja, se o semiólogo deu contorno ao conceito de *punctum* – uma espécie de detalhe não intencional de uma imagem fotográfica que ultrapassa a compreensão racional e desperta um afeto imprevisto, quando não uma reação física daquele que olha a fotografia – em seus anos finais, a sua teorização já estaria em curso ao longo das três décadas precedentes.

Esta teorização, no entanto, não surgiria de modo deslocado ou paralelo às constatações metodológicas a respeito da crítica literária e das formas de realismo que Barthes desenvolveu ao longo de sua carreira. Pelo contrário, Didi-Huberman demonstra que a liberdade literária defendida pela teoria barthesiana, que partiria da capacidade do escritor em ver a superfície com olhos libertos, é muito próxima, senão idêntica, ao exercício de olhar as imagens com “olhos livres” defendido pelo autor em seus textos sobre fotografia e cinema.

No que concerne ao cinema, em especial, o que Didi-Huberman destaca é a preocupação de Barthes em trabalhar *frame* por *frame* e, a partir daí, extrair do filme seus aspectos não intencionais capazes de provocar uma afetação autêntica. O exemplo de *O Encouraçado Potemkin* é primordial, neste sentido, por ser apenas através do trabalho crítico sobre os *frames* que Barthes consegue separar a emoção premeditada do efeito real, imprevisto e particular que o filme produz sobre o espectador. A emoção premeditada seria o que Barthes chama de “sentido óbvio no estado puro” (Didi-Huberman, 2021, p.99) do clássico soviético: a transição do pranto coletivo à luta coletiva através de um conjunto de estereótipos – da figura das carpideiras, passando pela imagem dessacralizada da *Pietà*, até chegar ao gestual dos punhos cerrados – capazes de reunir pranto e povo. Porém, a análise detalhada dos *frames* permite notar que o que

de fato afeta aquele que vê as imagens não são as relações dadas e a ordenação semântica dos elementos elaboradas por aquele que as produz – no caso, o diretor. O que Barthes propõe é que a afecção ocorre por conta daquilo que designa de “traço deslocado”: algo que chama a atenção e afeta, causando um desvio na narrativa; frustrando-a sem destruí-la.

Esse traço deslocado não é racional, nem intencional e, portanto, não pode ser explicado. E, mais do que isso, é individual e exclusivo à percepção daquele que olha a imagem. No olhar livre de Barthes sobre o filme de Eisenstein, por exemplo, o traço deslocado que provoca a sua afetação é um lenço que uma das personagens carrega. Mas, se esse traço – e o afeto por ele mobilizado – é particular, a dimensão comovida deste traço é sempre individual, senão solitária; um “luxo” do *eu*. Logo, se a possibilidade de afetação se dá apenas de modo individual, o que Barthes conclui é que, ainda que a forma de exposição imagética do sofrimento seja produzida a partir de uma noção de “povo” e direcionada a uma ação popular, a afetação acontecerá sempre de maneira particular, única e solitária.

Assim, a emoção, que para Barthes “só sabe dizer *eu*” (Didi-Huberman, 2021, p.168, grifo original), acabaria funcionando como uma tomada de posição estética contra a ideologia, a política e a história totalizantes, o que se daria através de um retorno ao *páthos*. Não obstante este retorno ao *páthos* ser uma tomada de posição em Barthes, Didi-Huberman defende que isso também representaria uma “renúncia à política e à história *comuns* (nos dois sentidos desse adjetivo, o vulgar e o partilhado)” (Didi-Huberman, 2021, p.194, grifo original). Ou seja, o *eu* é colocado dialeticamente contra o *nós* sem que haja, no entanto, uma síntese que possibilite que aquilo que é mais singular e individual seja também genérico e partilhado. Logo, por mais que Barthes consiga solucionar o problema das afetações das imagens, seria ainda necessário pensar em como essas afetações podem cruzar as fronteiras do *ego* em direção ao *pathos* coletivo. E é justamente sobre este cruzamento que Didi-Huberman irá tratar no capítulo subsequente.

3. Apelar às lágrimas

Do singular ao coletivo, da estupefação à dinâmica, do luto à revolta. Didi-Huberman, na epígrafe do livro, evoca reflexões de Victor Hugo em *Os miseráveis*: “Essa morte foi um luto. Como

tudo aquilo que é amargo, o luto pode virar revolta. [...] Aquele que não chora não vê”. A citação emana a síntese da transformação dos afetos e prenuncia a importância da cena da lamentação no filme de Eisenstein como um corte dialético essencial e imprescindível ao advento do *pathos* revolucionário.

"Apelos às lágrimas", o terceiro capítulo, inicia suas imagens ao redor do corpo de Vakulenchuk, o marinheiro do Potemkin velado no porto de Odessa junto ao pranto das carpideiras e da multidão. Na cena da lamentação não há tristeza individual, pois todo um povo se lamenta. Para Didi-Huberman, o *pathos* político do cinema de Eisenstein, que suscita admirações e críticas, revela duas manifestações mitológicas: Orfeu e Dionísio.

A dimensão dionisíaca de Eisenstein aparece em impulsos, movimentos, fragmentações e ritmos da montagem. Didi-Huberman (p.207) conta que o cineasta escreveu no livro *Memórias* que “montar é *augmentar* as correspondências íntimas entre coisas diferentes” cuja possibilidade de percepção exige “uma arte da livre associação da digressão, da construção polifônica das referências ou das citações”. Didi-Huberman também identifica o ímpeto dionisíaco no desenho de Eisenstein traçado entre 1946 e 1948, com diversas figuras dispostas como planos cinematográficos fugazes, fragmentos, enquanto um homem – seria um autorretrato? – sustenta a faca na mão e quatro cortes em seu corpo. “Mestre em pedaços”, “cineasta em pedaços”, “escritor em pedaços”: epítetos inspirados tanto em sua estética de cinema nascida em cortes da montagem quanto na trajetória de seus filmes e escritos.

A proposta inicial do filme era mostrar eventos políticos do ano inteiro, conforme encomenda do “Comitê de Estado para a celebração do ano de 1905”, com a primeira projeção marcada para dezembro de 1925. Em setembro, com filmagens atrasadas, Eisenstein decide concentrar o roteiro no episódio do Potemkin, como uma tragédia clássica em cinco atos.

O filme, afirma Didi-Huberman (p.209), “narra a simples *potência* de um povo no âmago de seus sofrimentos, de suas emoções, de seu próprio *impoder*”. Havia interesse em comemorar uma revolução apesar de derrotada, pois 1905 era visto como precursor de 1917 e, nesse

sentido, vitorioso. O filme planejado como propaganda do ano político de 1905 na Rússia tornou-se símbolo do devir revolucionário em qualquer época e lugar.

Em 1926, *O encouraçado Potemkin* aportou nos cinemas de Moscou. Um deles decorou a fachada com uma grande réplica do navio, enquanto funcionários vestiam uniformes de marinheiro. Em dois meses, mais de 300 mil espectadores. Entretanto, a trajetória do *Potemkin* foi um mar tão agitado quanto suas imagens iniciais. Houve alterações em sua materialidade e vicissitudes em sua biografia: sonorizações, cortes no filme, alteração de intertítulos, censura na França, remontagens e até destruição de alguns negativos originais (com conteúdo salvo pelas cópias).

Entre rostos e gestos sediciosos, surge a questão da espontaneidade dos levantes: seria potência ou impotência? Didi-Huberman lembra que Eisenstein valoriza a espontaneidade no *Potemkin* e, por isso, escolhe como primeiro intertítulo do filme uma citação de Trotsky, substituída depois por uma de Lenin. Por imposição política, explica Didi-Huberman, pois enquanto Trotsky percebe a potência dialética da espontaneidade como força e fraqueza dos levantes, considerando que o *pathos* precede o *logos* nas revoluções, Lenin defende a organização das revoluções pelo partido. A restauração do filme em 2005 permitiu recolocar o intertítulo original.

Eisenstein dá visibilidade à dialética da espontaneidade em *Potemkin*, visto por Didi-Huberman como crônica, poema, documentário e tragédia. Tal configuração vincula-se às fontes cinematográficas, literárias e iconográficas que inspiraram o cineasta, como *Intolerância* de Griffith, *Os miseráveis* de Victor Hugo, imagens de revoluções francesas, a revista *L'illustration* com fotografias da revolta de 1905 e poemas de Boris Pasternak escritos em 1925 sobre o Potemkin.

Como Eisenstein viajou com sua mãe a Paris em 1906, Didi-Huberman elabora a hipótese de que o futuro cineasta, então com oito anos, pode ter visto *Os acontecimentos de Odessa*, um curto filme de atualidades que em três minutos e meio condensou o fato histórico do Potemkin,

mostrando também a cena da lamentação e a transformação do luto em revolta, ainda que na velocidade de alguns segundos.

O encouraçado Potemkin mescla fatos históricos e construções imaginárias de seu diretor: há imagens documentais da Primeira Guerra Mundial e há situações inventadas, como a cena da lona no navio. Além disso, o massacre de Odessa não foi na escadaria. Tais imprecisões históricas despertam críticas, que não atravessam o olhar de Didi-Huberman quando declara que assim Eisenstein afirmou-se como cineasta da história e poeta épico, e quando esclarece que a cena da lamentação foi filmada exatamente como relatam fontes iconográficas e testemunhos da época, que integravam a heterogênea composição social de Odessa.

A cena da lamentação é essencial na história do *Potemkin*, pois a modificação do *pathos* acontece justamente naquele momento em que os operários grevistas de Odessa se juntam aos marinheiros amotinados nas imagens revolucionárias de Eisenstein – “o poeta lírico dos gestos coletivos”, nas palavras de Didi-Huberman (p.208).

Peuples en larmes, peuples en armes: o título original do livro permite vislumbrar a letra inicial da lágrima como uma gota que escorre pelo rosto da história quando a dor dá lugar à revolta e a transformação do *pathos* move a dinâmica coletiva, impulsionada pelo amálgama de afetos em diversos tons que cantam o coro do impoder vitorioso. Ao tecer planos em ritmo de poesia, Eisenstein projeta imagens na memória da humanidade e torna a dialética do *pathos* revolucionário perceptível e visível através da montagem.

4. Montar as afecções

No capítulo 4, intitulado "Montagens das afecções", a partir de uma análise detalhada dos procedimentos estéticos empregados por Eisenstein no terceiro ato de *O Encouraçado Potemkin*, Didi-Huberman se empenha em evidenciar o processo pelo qual "a emoção passa à insurreição" (p.266). Para tanto, e com base na ampla bibliografia produzida por Eisenstein ao longo da sua vida, o autor esmiúça a prática de montagem eisensteiniana.

Graças às virtudes analítica e construtiva da montagem, a forma é, aos olhos de Eisenstein, o modo por excelência de tornar algum fenômeno sensível, reconhecível e conhecido. Portanto, para que o espectador possa ver as pessoas se insurgindo no *Potemkin*, as próprias formas, isto é, as imagens movimentadas pela montagem, precisam se insurgir em primeiro lugar. Na montagem tal como criada por Eisenstein, todas as imagens se insurgem para cada uma, mas cada uma só se insurge por meio de todas as outras. É a esse organismo formal, constituído de imagens (planos de cinema) que Eisenstein vai dar o nome de "imagem" ou "imagicidade" (*obraz*).

Didi-Huberman reafirma assim a impotência da análise por Barthes da obra de Eisenstein, com base em fotogramas oriundos do filme, uma vez que a imagem dialética eisensteiniana é o resultado de uma construção por meio do conflito e da composição, na montagem, de dois ou mil imagens. Portanto, a *obraz* não se limita à representação de algo ou alguém, mas é justamente o movimento de ultrapassagem dessa representação que a constitui. A esse movimento expansivo ou transgressivo, Eisenstein chamará de "êxtase" (*ekstaz*). Alcançar esse êxtase, é o propósito de toda *obraz*, entendida agora como processo estético.

Para tanto, a *obraz* – a imagem dialética resultante da montagem – deve ser capaz de manifestar e construir a energia (o *pathos*) que se encontra naquilo que está sendo filmado (objeto, gesto, pensamento); nas palavras de Eisenstein: tornar "imanentes os princípios de sua patetização". Através de formas "extáticas", as imagens irrompem no mundo do espectador, alterando seu corpo e seus pensamentos.

Didi-Huberman nomeia *obrez* (corte) a primeira forma destacada no filme de Eisenstein. Essa *obraz-obrez* é alcançada através do plano fechado, a fragmentação espacial e temporal pelo enquadramento, lugar dialético entre singular e plural. Mas o plano fechado só se torna imagem "extática" se for aliado à operação de pulverização da cena: multiplicação, expansão dos enquadramentos. Didi-Huberman assinala que para Eisenstein, o êxtase do enquadramento aponta para duas direções inseparáveis: uma abertura da imagem para o mundo exterior (junto à política e à história), assim como um aprofundamento da imagem rumo a algo da ordem de um mundo interior (junto ao desejo e ao inconsciente).

Didi-Huberman deixa claro que o plano fechado eisensteiniano não remete a uma questão de ponto de vista ou de detalhe, mas a um aspecto fundamental para o cineasta, a *sinédoque*, ou *pars pro toto*. O propósito dos planos fechados é de despertar o todo através da imaginação, são objetos visuais parciais que nos fazem antecipar emocionalmente o todo. Através dos conflitos no enquadramento e entre enquadramentos, Eisenstein cria a imagem dialética da parte e do todo.

À segunda forma destacada, Didi-Huberman associa a palavra *sreda* (meios, em todos os sentidos), encontrada nos escritos do cineasta russo. Essa segunda forma é, de alguma maneira, o contrário da pulverização, no intuito de dotar o filme de uma respiração, de criar uma atmosfera. É ainda no terceiro ato do filme, na sequência filmada no porto de Odessa, conhecida como o "Lamento das brumas", que o autor identifica essa forma. A sequência serviria aqui de uma "espécie de *ressonador psíquico*" (p.304), permitindo à cena de lamentação se estender pelas dimensões do filme. Assim, se há por um lado a operação metódica do corte, que permite o afloramento de uma potência do próximo, por outro lado, há também essa outra potência, agora do distante, que proporciona por sua vez uma poética da imagem desprovida de limites.

Dialeticamente, os dois tipos de *obraz* (*obrez e sreda*) desenvolvem de modo orgânico um mesmo tema na transgressão de fronteiras. Se, com a imagem-corte, a transgressão se dava pelo deslocamento constante entre planos, a imagem-meio, por sua vez, transgride as fronteiras através da diluição, tornando-as porosas. Assim, ao combinar esses dois tipos de imagem, a montagem narrativa e a poética, a expansão atmosférica e a explosão do acontecimento, o *pathos* deixa de ser um mero atributo para se tornar a forma pela qual espaço e tempo se tornam visíveis.

Identificar essas duas formas na montagem eisensteiniana, assim como a passagem de uma à outra no terceiro ato do filme, permite ao Didi-Huberman evidenciar um processo mais: a potência do negativo necessária à dialetização das imagens. Eisenstein chama esse processo de *otkaz*, palavra que indica a potência do negativo num processo dialético, mas que é também o simples não, ou ainda a recusa, a rejeição. Conceito encontrado primeiramente no teatro de Meyerhold, a *otkaz* é o elemento dialético que permite a acentuação patética de algum gesto através, primeiramente, de sua negação.

Esse movimento de passagem, essa reviravolta dos sentidos – momento de junção dialética onde os conflitos se focalizam – se cristaliza nos choros das carpideiras, que choram primeiramente de dor e, em seguida, de raiva. Didi-Huberman aproxima essa prática de montagem daquilo que Eisenstein chama de montagem das atrações, como um processo que nos puxa através de uma energia psíquica oriunda da montagem. É por meio dessa construção energética que a cena do velório se torna, nas palavras de Eisenstein, uma "morte vivificadora", capaz de levar o espectador diante do abismo, espantoso e atrativo, aberto pela insurreição de um povo de luto.

A montagem do cineasta russo é, portanto, segundo Didi-Huberman, uma arte das imagens dialéticas. Porém, em vez de buscar uma certa reconciliação ou síntese, a "dialética heterodoxa" de Eisenstein apela para o êxtase, ou seja, no lugar da reunião, a explosão que surge do choque e que faz sair o espectador de si mesmo. Nesse processo, o *pathos* seria assim o próprio acontecimento da explosão, a potência capaz de fazer a representação sair fora de si mesmo, de fazer transbordar o sentido de algum gesto. Para criar a imagem de um gesto no cinema, como no caso das carpideiras, não se trata de representá-lo, mas de "*mostrá-lo para colocá-lo em êxtase*".

5. Políticas da sobrevivência

O quinto capítulo, "Políticas da sobrevivência", reúne reflexões dos êxtases do sujeito emotivo, dos sujeitos desejanse, imaginante, estético, histórico e também político. Como ponto de partida, Didi-Huberman define êxtases utilizando cenas e reflexões de Eisenstein como um processo de deslocamento brutal e até mesmo explosivo entre regiões físicas ou psíquicas, espaciais ou temporais, normais ou fora da norma. O autor inicia sua reflexão sobre a "êxtases do sujeito emotivo: a montagem como psicotécnica", com uma descrição de um filme seguida de questionamentos:

"Um homem morreu e várias mulheres choravam por ele. Como terão feito essas pobres, essas "lastimosas" carpideiras, para mover o mundo apesar de tudo, apesar da prostração pessoal do luto e da estereotipia dos gestos vindos de crenças ancestrais? Como terão feito

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27946

para colocar essa morte em *êxtase* deslocá-la, metamorfoseá-la numa dinâmica do *pathos* tornando *práxis*, ou da emoção se tornando – no caso de *O encouraçado Potemkin – revolta?*” (Didi-Huberman, 2021, p.349)

As imagens são o foco da análise para compreender a montagem que Didi-Huberman se propõe a apresentar, o *êxtase*, presente nessa obra de arte. Ao guiar o olhar do leitor em sua reflexão, ele pontua na obra cinematográfica transposições de fronteiras do ponto de vista emocional em que conceitos possam, no entanto, surgir. Constata que um filme é construção e movimento, que uma imagem é sempre emoção e estrutura ao mesmo tempo.

Entendendo o *êxtase* como a saída de si, Didi-Huberman elenca na montagem realizada por Eisenstein algo que para ele é fundamental e que nomeia como “psicotécnica”. O autor evidencia o cineasta como um antropólogo das imagens e que a montagem realizada por ele não é um simples procedimento técnico, assim como a *êxtase* não seria apenas um estado psíquico. A apresentação do *êxtase* do sujeito emotivo é conduzida via a emoção ocasionada pelo filme, com reflexões densas sobre o que é e o que não é emoção. Reflexões que desestruturam estereótipos com embasamento na psicologia e fundamentadas teoricamente na obra de Vygotsky.

A condução realizada aos *êxtases* dos demais sujeitos se dá de forma lúdica, tal qual ao do sujeito emotivo. A *êxtase* do sujeito desejante: conflito e dominante (lilases, ventres, drapeados) é um desdobramento da compreensão da psicotécnica do cinema. Uma montagem que é psíquica ao mesmo tempo em que é metodicamente equipada. O autor amplia o *êxtase* do sujeito ao se propor compreender a memória e o desejo tanto no espectador quanto no cineasta. É a partir da memória de Eisenstein e a maneira como ele fala do seu próprio trabalho e da sua própria técnica que Didi-Huberman dá corpo ao entendimento do que é dominante.

Chegamos aos “*êxtases* do sujeito imaginante: a dialética regressiva”. Didi-Huberman, através de duas perguntas, toca o esquecimento e apresenta o papel formador da regressão ou da retrogressão, demonstrando que a política da sobrevivência está sempre em Eisenstein. São elas: de que maneira a regressão a uma “origem” – ou o imemorial de uma sobrevivência, um sintoma de tempos esquecidos – pode ter função de abertura, de *êxtase*, de explosão, de novidade, de excesso? Como pode um retorno da memória trazer um desejo quanto ao futuro?

Para responder às perguntas lançadas, Didi-Huberman utiliza como exemplo uma luta que o cineasta nunca ganhou, o fato de o mesmo perder dois dos seus filmes mais queridos, para descrever e dar corpo ao seu conceito de “política das sobrevivências”. Nessa análise focada nas experiências de vida desse arqueólogo da imagem atento aos destinos psíquicos, inconscientes da regressão, o autor explicita através de uma dúvida que a política escolhida por Eisenstein foi ter demonstrado uma obstinação cega, uma inocência temerária, uma tática permanente e também uma coragem teórica.

Ao se aproximar dessa tática da regressão, a sobrevivência se faz longínqua, o autor se debruça a apresentar dois acontecimentos que permitem compreender melhor duas dessas tendências à regressão. Tendências que contribuíram, por um lado, para o cineasta estender essa maneira de pensar até uma amplitude teórica considerável, e, por outro, para muitas infelicidades ou aborrecimentos na vida do artista. Os acontecimentos são duas viagens, uma à Europa Ocidental e outra ao México. Ao se encontrar em um território de progresso, sobretudo no que diz respeito à indústria cinematográfica e ao mesmo tempo em um meio propício a formular a teoria da regressão a partir dos seus conhecimentos prévios da psicologia experimental.

Abordar as “Êxtases do sujeito estético: a dialética agressiva” é adentrar em um êxtase da agressão presente também no filme *O encouraçado Potemkin*, ao mostrar de forma impiedosa o massacre das populações civis na escadaria de Odessa, o autor argumenta utilizando o estilo de montagem do cineasta ao comunicar a crueldade. Na representação dos personagens ensanguentados, desfigurada para que o telespectador sofra todo o horror, Didi-Huberman chama atenção para a “beleza dada ao movimento de horror”, o desenho exagerado da crueldade presente no enredo estético da obra. Já em “Êxtases de sujeito histórico: sublevar os tempos” conclui que a maneira de praticar a montagem de Eisenstein é, por assim dizer, uma certa maneira de montar e remontar o tempo. Tempo esse que, para Didi-Huberman, não é dado, mas é construído e que, aliás, não se contenta em construir, mas também o multiplica.

6. Dialéticas do sensível

Dessa forma, mais do que analisar de modo exaustivos as imagens, o autor as usa como emblema para discutir a representação política dos povos e a construção das sensibilidades e emoções das imagens dialéticas, é o que observamos no último capítulo, "Dialéticas do sensível". Para isso, Didi-Huberman destaca a dificuldade que há na representação do povo como conceito, que se encontra na forma dos termos representação e povo, por sua vez. No dizer do autor, o povo, enquanto totalidade, não existe, "só existem povos coexistentes", justamente por haver uma multiplicidade de corpos, vivos, mortos e espíritos, que, por vezes, não se contemplam na composição heterogênea das representações.

O debate está na condição constitutiva do termo povo, não tanto por uma inadequação que evoque a sua referência pelas representações, mas, por meio destas, de que maneira os povos se tornam imaginários, "como se, voltados para a imagem, eles se tornassem forçosamente ilusórios" (Didi-Huberman, 2021, p.454). O autor compreende que a representação é como o povo, em sua complexidade, multiplicidade e heterogeneidade e que, por assim dizer, incorpora os três "povos imaginários" que descreve a partir da obra de Pierre Rosanvallon: o "povo-opinião" que, por meio da opinião pública, o povo faz valer o que pensa; o "povo-nação", que adere a uma perspectiva nacionalista de exclusão, sobretudo ao imigrante, e, por fim, o "povo-emoção", que exprime "a busca de identidade das massas modernas" (Didi-Huberman, 2021, p.454).

É possível entrever a crítica para qual o autor chama atenção, ou seja, a necessidade de revogar a filosofia do mundo sensível na relação entre as representações e as emoções, onde poderíamos reconhecer a interpretação das noções de povo e emoção. É também preciso voltar com altivez para o "povo-opinião" a partir do que pensava Hegel sobre a modo inorgânico como o povo faz valer o quer e que o pensa, pois, como afirma Didi-Huberman na esteira de Rosanvallon, essa perspectiva leva a crer que o povo não tem conteúdo, tampouco compromisso com o futuro e que não se inscreve na história. Por seu turno, como advoga Didi-Huberman, "*as próprias emoções, assim como as imagens, são inscrições da história*" (p.456, grifo original). A noção de povos se insere no contexto das emoções e, por sua vez, estas são dialéticas, tal como deveriam ser as imagens, diante das quais é preciso "esfregar os olhos".

No desdobrar dessa perspectiva crítica das emoções, representações e povos, o autor, na esteira de Walter Benjamin, propõe um debate em torno da imagem dialética. É preciso reivindicar, por assim dizer, as imagens dialéticas para que as emoções não sejam “pobres de conteúdo”, como pensava Hegel, ou seja, trata-se de “dialetrizar o visível”, esfregar os olhos e olhar as imagens e montagens de outras maneiras, “introduzir nelas a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados” (Didi-Huberman, 2021, p.458), para emancipar o futuro, como advoga o autor na esteira de Jacques Rancière, e expor os fragmentos da história pelas imagens.

Com essa perspectiva e “intuição metódica, uma história dos povos poderia começar ou recomeçar” (Didi-Huberman, 2021, p.464), em que os corpos, singulares e múltiplos, afetam e são afetados pela história e, por conseguinte, adotam uma posição histórica, “segundo a qual a história não é narrada apenas por meio de uma sequência de ações humanas, mas também por meio de toda a constelação das *paixões* e das emoções sentidas pelos povos” (Didi-Huberman, 2021, p.466, grifo original). Isso significa dizer que esse corpo afetado assume três posições: filosófica, literária e histórica. A primeira refere-se à “fenomenologia do sensível” que procura fazer uma antropologia dos corpos afetados e afetivos, como vista em Erwin Strauss, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. A segunda, contudo, compreende em escrever bem essa história dos corpos e povos, por assim dizer, do ponto de vista formal, estético, poético e estilístico da narrativa.

Por fim, a posição histórica “se traduz por um trabalho sobre os arquivos dos povos”, de modo a dar aos povos, em conjunto com as duas outras posições, “uma representação histórica digna” (Didi-Huberman, 2021, p.466). Com exemplo, o autor cita alguns autores que tiraram as “tampas do conformismo historicista” a partir de uma posição filosófica sobre os povos, tal como Rancière, ao pensar as relações políticas e estéticas com a “partilha do sensível”, em um debate importante que Didi-Huberman retoma para dizer do encontro da dialética com o sensível, sobretudo a partir da fotografia e do cinema, de que maneira “a política encarna nos novos recursos da poesia, inclusive os visuais”, tornando sensíveis os próprios acontecimentos sensíveis, por assim dizer, nos quais os povos estão inseridos.

Com essa perspectiva, as imagens tornam-se um campo de conflito, como vai dizer a partir do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha (1967), ou do documentário *Petição: a corte dos queixosos*, de Zhao Liang (2009), pois a lamentação é um protesto, e a emoção é um campo de manifestação política. “A comoção seria a emoção quando ela olha, não o *eu*, mas o *nós* da comunidade” (Didi-Huberman, 2021, p.489, grifo original).

Nesse debate, entre dor, lágrimas e alegrias, o autor não deixa escapar a discussão quanto à dignidade, na representação política e estética das lágrimas dos povos, entendendo a dignidade a partir de sua noção “ético-política”, ou seja, também com ênfase na questão de devolver a dignidade aos povos a partir das imagens dialéticas. Nesse sentido, para Didi-Huberman, as lágrimas dos povos derramadas nos filmes de Zhao Liang, Wang Bing ou Mohsen Makhmalbaf, exemplos de diretores trazidos pelo autor, são construídas de modo diferente, sobretudo ao modo de Eisenstein, em formas novas técnicas e abordagens para a “junção de um tato necessário com o mais elementar direito dos povos de se expor mesmo no seu impoder” (Didi-Huberman, 2021, p.502).

Portanto, as emoções seriam como as imagens e as imagens como a vida. Olhemos ao redor. O que está fora do enquadramento? Podemos tentar todas as montagens possíveis, pelo fora que desconhecemos. Somos o povo anestesiado, talvez em lágrimas, mas sem dúvidas em prantos de impoder lamentando de nós mesmos.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, G. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

Ribamar José de Oliveira Junior - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com período sanduíche na York University, Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri.

Email: ribamar@ufrj.br

Beatriz Moreira da Gama Malcher -Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Pós-doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (PPGCL-UFRJ), onde também se doutorou (2020). Mestre pelo PPPGCOM da UFRJ (2016). É pesquisadora integrante do GT Literatura e Sociedade da ANPOLL e colaboradora do Projeto de Extensão Física e Humanidades do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF).

Email: malcher.beatriz@gmail.com

Lilian Tufvesson - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora da tese *Barricada: ação política e experiência estética*, com orientação do professor Maurício Lissovsky.

Email: liliantufvesson@yahoo.com.br

Alexandre Kenichi Gouin - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura pela mesma universidade. Mestre em Engenharia de Produção pela École Centrale Paris. Desenvolve pesquisa sobre a montagem de imagens de arquivo no chamado cinema experimental.

Email: alexandre.k.gouin@gmail.com

Etiene Pereira Martins - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com orientação de Muniz Sodré. Mestranda em Relações Étnico-Raciais pelo Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro. Especialista em Comunicação e Saúde pela Escola de Saúde Pública de Minas Gerais.

Email: etieneredatora@gmail.com

Iago Porfírio - Universidade Federal da Bahia – UFBA

Estudante de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (POSCOM/UFBA/CNPq). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Nanook, vinculado ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF/POSCOM/UFBA).

Email: iagoporfiriojor@gmail.com

Financiamento

Trabalho desenvolvido com apoio da CAPES, CNPq e FAPERJ

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27946