

Uma Tempestade de Imagens: emoção e inconsciente no cinema de Serguei Eisenstein pelo olhar de Georges Didi-Huberman

A Tempest of images: emotion and unconsciousness in the cinema by Serguei Eisenstein through the point of view of Georges Didi-Huberman

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e27>

JAISON CASTRO SILVA¹

<https://orcid.org/0000-0002-5047-3725>

Instituto Federal do Piauí / Teresina, PI, Brasil

Resenha do livro: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

Um gesto de lamento. Uma mão crispada em luto torna-se uma mão levantada em riste. A lamúria converte-se em ato de revolta. Essa dinâmica, presente em *Bronenosets Potyonkim* (O Encouraçado Potemkin, URSS, 1925), é o motor que aciona a análise nas páginas do mais recente livro publicado em língua portuguesa de Georges Didi-Huberman. Classificar o livro é árdua tarefa, assim como talvez seja classificar seu escritor.

O autor já foi chamado de historiador de arte, teórico da arte, simplesmente historiador e, mais recentemente, filósofo. A obra em questão consiste em uma coletânea de ensaios sobre cinema-história, além de um compêndio de teoria-metodologia de análise da imagem, cujo objeto é o cinema de Serguei Eisenstein. A força motriz dessa reflexão é a dialética contida na sequência descrita nas linhas

1. Doutor em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com doutorado sanduíche de um ano nos Estados Unidos (Bloomington, Indiana University), mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), licenciado em História e bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo. Atualmente é docente do Instituto Federal do Piauí (IFPI). E-mail: jaisoncastro@gmail.com.

2. Em sucessivas abordagens, o autor tem dedicado vários ensaios ao tema da revolta, como na exposição “Levantes” que teve sua curadoria e atravessou vários países do mundo, inclusive esteve presente no Brasil recentemente. Na ocasião, uma análise dos gestos em fotografias fomenta uma reflexão sobre braços que se erguem para o céu e clamam por justiça num percurso bastante próximo ao do livro sobre Eisenstein aqui abordado: “*Sublevarse es [...] levantar los brazos hacia el futuro que se abre. Es un signo de esperanza y resistencia*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33).

3. Nietzsche *apud* p. 30.

4. Didi-Huberman (2016).

5. Bergson *apud* p. 39.

iniciais, retomada várias vezes durante a obra – movimento contido no próprio título: *Povo em lágrimas, povo em armas*.²

A reflexão pode ser sintetizada como uma crítica quanto ao que se convencionou, no âmbito filosófico, por emoção. No primeiro capítulo (Como se organiza a emoção), o autor se debruça sobre o conceito de emoção e de *páthos*, analisando desde Aristóteles até Darwin e Kant – nesse caminho, redefine a emoção apontando que sua carga conceitual necessita perder a conotação de passividade e ser compreendida como voltada para a ação. Etimologicamente, *e-moção* está direcionada para o mover-se, e, por conseguinte, para longe da passividade. A base dessa transformação é inspirada no pensamento nietzschiano: “O poder de ser afetado não significa necessariamente passividade, mas afetividade [...]; o *pathos* é o fato mais elementar do qual resulta um *devenir*”.³

É o espanto diante do universo e do mundo que ocasiona a filosofia, na raiz do pensamento ocidental. Portanto, o exercício filosófico implica que primeiro a emoção viria como uma exclamação (!) para depois transformar-se em questionamento (?).⁴ Como primeiro ato, o filósofo se surpreende diante do mundo; assim, a capacidade de ser afetado emocionalmente é legítima e tem poder de ação sobre o mundo. Desenvolver sensibilidade às imagens torna-se vital, assim como saber ser afetado por suas tempestades e intempestividades.

Até Henri Bergson, todavia, a emoção era classificada como uma categoria inferior. Esse pensador francês foi o primeiro a sistematizá-la como a base indispensável do pensamento racional: “a reversão de perspectiva é completa: são as emoções que se revelam [...] simples, verdadeiras, profundas, ativas; e é a própria consciência intelectual que se torna complicada e até mesmo confusa, superficial, enganosa”.⁵ A emoção se liga à memória – essa “temporalidade fundamental”, esse “*élan*” vital – que a racionalidade apenas organiza de modo mecânico. Bergson elaborou uma filosofia das “durações” que alterou radicalmente o modo como a relação entre emoções e pensamento é vista.

Aos que sentem falta de um estilo menos dado aos volteios, talvez seja interessante iniciar a leitura do volume pela última seção (Dialéticas do sensível), que complementa, ao nível teórico, o primeiro capítulo dedicado à emoção. Nessa parte do livro, o autor explica o título, utilizando-se, inclusive, de algumas páginas para a análise do polissêmico conceito de “povo”. Distante das acepções essencialistas de povo, que pretendem defini-lo em um conjunto de linhas ao estilo dos ensaios identitários de uma nação (ou dos arroubos populistas), Didi-Huberman aponta-o como “falta”, o que permite aos artistas buscarem – e ao mesmo tempo forjarem – uma determinada população em suas imagens.

Aliás, um debate que acompanha o autor gira em torno da “semelhança” e “representação”.⁶ A referência é o prefácio epistêmico-crítico de Walter Benjamin.⁷ Ao invés de um elemento dado, um decalque do real, a representação deve ser vista em seu poder de articulação de mundo.⁸ As imagens de Eisenstein, ou de qualquer artista que represente um povo, acionam a sua potência de representação permitindo que este viva, arda, queime em suas imagens.

O esforço analítico aqui resenhado é convocar a escrita de Serguei Eisenstein – o cineasta russo que aos vinte e poucos anos dirigiu um filme chamado *O Encouraçado Potemkin* – para a aplicação dos apontamentos metodológicos de Didi-Huberman de interpelação das imagens. Vale ressaltar que não é a primeira vez que Eisenstein é seu objeto: em um estudo sobre Bataille,⁹ o autor já havia se deixado fascinar pelo cineasta.

O conceito de visualidade em Didi-Huberman, central para sua trajetória, apresenta estreita conexão com o mundo da escrita, talvez por sua dívida com os pós-estruturalistas. Gilles Deleuze, por exemplo, empresta a epígrafe do livro: “A emoção não diz eu”. O autor, porém, não partilha das preferências por forças de assujeitamento antipsicanalíticas expressas em sentenças como: “não existe sujeito, existem apenas agenciamentos coletivos de enunciação”.¹⁰ O fragmento de Deleuze é tomado como a ponte para que a emoção deixe de ser da esfera privada para se tornar uma arma nas mãos da coletividade. A emoção individual precisa tornar-se “apelo” e efetuar um passo seguinte, tornar-se a “comoção” capaz de mobilizar um povo. Renuncia, assim, dizer “eu” para dizer “nós”.¹¹

A dialética nada convencional de Eisenstein, de imagens fortemente emocionais, é assim preservada em seu aspecto emancipatório e político. Didi-Huberman apontará em direção oposta às acusações dos burocratas da União Soviética estalinista, que tomaram a estética de Eisenstein como resquício de individualismo burguês e reacionário à política, sendo, assim, uma traição dos ideais revolucionários em nome de um formalismo. Para tanto, o autor argumenta que a heterodoxia de Eisenstein não invalida seu impacto político explosivo. Ela é uma “dança dionisíaca”, um “volteio” que, como é repetido dezenas de vezes, “não busca a reunião (*sin*) do múltiplo no um”, portanto, não visa uma “síntese”, mas sim uma abertura, “a saída (*ex*) do um no múltiplo”. “Ora, o *pathos* designaria justamente essa potência capaz de fazer a representação sair para fora de si mesma”,¹² que Didi-Huberman chama, uma vez mais tomando a palavra dos escritos de Eisenstein, de “*ekstasis*”.¹³

O autor admite, ainda, sua dívida com outro pós-estruturalista, Roland Barthes: “olhando para trás, eu poderia facilmente dizer que boa parte da minha

6. As obras anteriores de GDH já traduzidas em português, pelas editoras brasileiras UFMG, Editora 34, Contraponto etc., não são citadas nas notas de rodapé, mas sim as versões originais francesas, o que, obviamente, dificulta o trabalho do pesquisador brasileiro em localizar as ideias do autor.

7. Benjamin, 1984.

8. Jeanne Marie Gagnebin explora a tradução de *Darstellung* no clássico benjaminiano sobre o barroco como “apresentação” e não como representação, que melhor seria a tradução de outra palavra alemã, *Vorstellung*. Para Gagnebin, tal esforço dá conta de maneira mais fiel do ideal do filósofo alemão (GAGNEBIN, 2014).

9. Didi-Huberman (2015, p. 305-355).

10. Deleuze e Guattari *apud* p. 482.

11. Didi-Huberman (2021, p. 61).

12. *Ibid.*, p. 335.

13. *Ibid.*, p. 349.

14. *Ibid.*, p. 98.
15. Barthes *apud* p. 107.
16. *Ibid.*, p. 123.
17. Didi-Huberman (2013a).
18. Larsson (2020).
19. Didi-Huberman (2021, p. 111).
20. Didi-Huberman (2021, p. 152, grifo do autor).
21. Didi-Huberman (2021, p. 161, grifo do autor).
22. *Umheimlich*, a inquietante estranheza, e *Ursprung*, a origem não-cronológica, são temas, respectivamente de Sigmund Freud e Walter Benjamin, explorados nas publicações de Didi-Huberman, já disponíveis em português.
23. Didi-Huberman (2021, p. 199).
24. Benjamin (1994).

própria percepção de imagens se deve a ele”.¹⁴ Barthes é analisado na segunda seção do livro (*Oscilações da dor*) graças a um texto crítico sobre Eisenstein a partir da sequência, justamente a mais cara a toda a análise de Didi-Huberman, na qual as carpideiras estão diante do cadáver do marinheiro assassinado pela opressão dos seus oficiais. Suas lágrimas, de repente, são convertidas em revolta que, como um circuito elétrico, espalham sua emoção pela multidão, que explode em convulsão revoltosa. Barthes, cruelmente, define a cena: sentimentalismo nos rostos desajeitados das atrizes não profissionais, banalidade revolucionária nas consequências da cena. As imagens do cineasta são caracterizadas como imagens “óbvias”, “sem surpresa e sem sutileza”.¹⁵ *O Encouraçado Potemkin*, dividido entre o “excesso de código ideológico” (a revolução) e o “excesso de afeto trágico” (a emoção),¹⁶ converte-se em um filme sem uma riqueza de sentidos. O seu “punctum” não permite enriquecer o sentido da obra.

Georges Didi-Huberman já demonstrou uma voracidade ímpar ao rebater oponentes. Sua crítica em *Diante da Imagem*¹⁷ a Svetlana Alpers e Michael Baxandall rendeu-lhe dificuldades para ser lido em solo estadunidense, segundo análise recente.¹⁸ Essa mesma energia de demolição é voltada ao desmonte dos argumentos barthesianos, um a um. O autor assinala com vigor os problemas do ensaio barthesiano, movido por uma rejeição brechtiana da emoção – um Brecht mal lido, diga-se de passagem¹⁹ – em sua recusa da imagem em Eisenstein.

Como ele próprio menciona, desconstruir já é construir, montar já é desmontar, e assim, o Serguei Eisenstein de Didi-Huberman vai surgindo em movimento claramente edipiano, em sua revolta contra o “pai”. Ainda que inspirada em Barthes e outros pós-estruturalistas, para um leitor atento do autor, sua metodologia distancia-se dos seus mestres e consiste em uma “aposta fenomenológica”: “descrever uma inquietude, e de que essa inquietude tome *um valor de conhecimento, apesar de tudo*”.²⁰

O *corpus* didi-hubermaniano de métodos guarda algo de assumidamente esotérico, afinal, “todos esses pedacinhos de tecido” ou “esses ‘grãos’ que Barthes escolhe no campo da imagem, não serão eles o equivalente de um *templum* divinatório [?]”.²¹ Didi-Huberman não se contenta com efeitos de superfície, sua análise procura revelar suas inquietantes estranhezas (*Umheimlich*) e sua origem (*Ursprung*) não cronológica.²² É um esforço de conjugar a espacialização pós-estruturalista e as camadas temporais de uma hermenêutica de profundidade.

O ponto de partida consiste no *leitmotiv* benjaminiano de que a emoção, assim como a imagem, devolve o olhar.²³ O declínio da aura identificado por Walter Benjamin²⁴ em seu texto clássico tornou-se objeto de Didi-Huberman,

principalmente no livro que iniciou sua recepção no Brasil.²⁵ O cerne de sua análise é de que a imagem olha de volta, devolve o olhar do espectador, construindo uma série de associações que esmagam o sujeito vidente (aquele que vê) sob as pesadas camadas do objeto visível, rico de extratos temporais, insondável em todas as suas nuances, inesgotável em seu potencial de significações. A imagem, para o autor, é algo sempre em movimento, o que impede a sua captura estática, permitindo, talvez, apenas um flerte extático, que ele já comparou ao voo de vagalumes ou borboletas.²⁶

Para contar a história dessa metodologia, no capítulo três (Apelos às lágrimas), o autor enfatiza as relações cinema-história. Nesse ponto, seu trabalho sobre as fontes merece destaque, ao remontar a partir da documentação disponível a teia factual que permitiu o filme. A princípio, *Encouraçado Pontemkin* deveria ser sobre o ano 1905 e não apenas sobre o famoso navio. Porém, dificuldades de produção fizeram com que Eisenstein mudasse de ideia e se concentrasse em um detalhe capaz de explicar o todo: os marinheiros se revoltam por causa da carne estragada, matam os oficiais e tomam o controle do navio.

Não escapa a Didi-Huberman, como um bom historiador, a imprecisão histórica deliberada de Eisenstein. A revolta no navio, por exemplo, não guarda relação com as outras revoltas ocorridas em terra no mesmo período e, além disso, os marinheiros revoltados terminaram no exílio, presos ou executados. No filme, entretanto, Eisenstein faz com que a derrota pareça uma vitória e os acontecimentos todos, no mar e na terra, surjam entrelaçados.²⁷ Para o historiador francês, não à toa o filme foi visto com desconfiança pelo triunfalismo da esquerda, uma vez que ele é a “celebração do impoder”. Nele, o cineasta festeja o fracasso determinado a revelar o “*pathos* da história”:²⁸ a indignação e a dor diante da opressão sobrevivem, apesar da história oficial.

Longe de condenar a imprecisão, contudo, cabe ao analista das relações cinema-história observar o pano de fundo que justifica as opções, historicizando-as. Didi-Huberman não se furta a essa tarefa, empreendendo o que talvez seja a missão mais difícil desse tipo de análise histórica: encontrar os sintomas do não expresso. Para tanto, o autor menciona a Revolta de Cronstadt, também uma revolta de marinheiros e uma insurreição “espontânea”, ocorrida apenas quatro anos antes das filmagens, mas que estava no território do interdito, uma vez que foi sufocada pelo regime de Lênin. Essa revolta naval atua como uma das *Ursprüngen* (saltos-origens) que pululam a cada intervalo nas imagens de Eisenstein sobre a revolta dos marinheiros de 1905. Marc Ferro, alardeado fundador da relação entre cinema e história, possivelmente diria que Cronstadt estava no inconsciente do cineasta e do povo russo.

25. *Id.* (1998).

26. *Id.* (2011).

27. *Id.* (2021, p. 236).

28. *Ibid.*, p. 258.

29. *Ibid.*, p. 350.

30. Didi-Huberman (1998).

31. *Id.* (2021, p. 358).

Não falta ao historiador Didi-Huberman, igualmente, cruzar as opiniões existentes no período, tanto de Leon Trotsky, quanto de Rosa Luxemburgo, sobre a revolta de 1905 e checar se essas concepções se coadunam com a de Eisenstein. Na quinta subseção do capítulo três (Pode uma revolução ser espontânea), Didi-Huberman discute a polissemia do conceito de revolução. Se Trotsky – autor da epígrafe original do filme, censurada – aprecia a espontaneidade das revoltas de 1905, Luxemburgo vai além e diz que cabe aos dirigentes respeitar a espontaneidade das massas, muito mais revolucionárias do que qualquer ação organizada do partido. Esse é mais um significado presente nas imagens do cineasta, capaz de unir o tradicional – os ritos fúnebres populares – com o imediatamente revolucionário – a tomada de poder pelos subalternos –, louvando a espontaneidade daquela explosão emancipatória.

Em determinados momentos, como no penúltimo capítulo (Políticas da sobrevivência), o autor flerta com a tradição da história do pensamento, seja ela platônica ou aristotélica, voltando-se para as imagens no melhor modelo de Merleau-Ponty e buscando compreender como elas podem ser formas de conhecimento:

Em Eisenstein, há uma certeza antropológica inabalável [...] o sensível e o inteligível podem ‘pular’ de um para o outro, ou até mesmo um no outro, através desse movimento que ele quis justamente chamar de “êxtase”. As emoções não são para Eisenstein ‘pensamentos menores’: ele quer mostrar, pelo contrário, que o próprio pensamento é ‘emocional’ no seu fundo, o que tem também como consequência um reconhecimento inteiro dos ‘fundamentos emocionais da forma’ em geral.²⁹

As imagens dialéticas de Eisenstein seriam capazes, ao permitir a livre associação, de atuar no intervalo das imagens, de provar a teoria bergsoniana da memória e ativar até mesmo uma experiência sensória não baseada em dados mensuráveis. Dialética em suspensão, sem síntese, capaz de produzir, mediante o êxtase, novas formas de conhecimento. Como o próprio Didi-Huberman explica em outra obra, a dialética do *stillstand* em Benjamin não busca a resolução do conflito entre tese e antítese, como acontece na dialética clássica, mas sim uma abertura de sentido.³⁰

“Dialetizar as emoções”,³¹ como pretendia Eisenstein, guarda pouca relação com o realismo socialista despido de arroubos formalistas que passa a ser exigido na arte estalinista. O projeto do cineasta pouco servirá para os propósitos de controle social do Estado soviético, por isso, a partir de 1928, sua liberdade será reduzida e, embora continue a lecionar, seus projetos cinematográficos se tornarão escassos. *Linha Geral*, de 1929, que originalmente deveria se chamar

O *Velho e o Novo*, não foi aceito no corte do cineasta, que foi obrigado a remontá-lo. *Viva México*, de 1932, foi tomado de suas mãos e montado à sua revelia, e *Prado em Beijin*, de 1937, após ser condenado pelos secretários da *nomenklatura* soviética, simplesmente desapareceu.

É bem possível que Georges Didi-Huberman prenda-se em excesso à letra de Eisenstein em seus caudalosos escritos. Há uma aproximação demasiada entre *logos* e imagem nas análises do autor, que não se coaduna perfeitamente ao percurso fenomenológico de descrição das imagens, sempre em devir, propondo uma dialética sem síntese, que o pensador francês articula com tanta paixão. Talvez ele confie demais no que o cineasta tem a dizer sobre seus filmes e sua obra, chegando a pintar um Eisenstein autotélico, diminuindo as contradições internas do realizador russo, tanto defensor da revolução proletária quanto fã do Mickey Mouse de Walt Disney.

Isso é, na verdade, bastante raro em Didi-Huberman, habituado em ler os escritos a contrapelo da sua intenção original. É comum, diante das obras do autor, ao vê-lo se debruçar de modo exaustivo sobre Georges Bataille ou Aby Warburg,³² permanecermos na honesta dúvida se estamos realmente conhecendo o objeto desses estudos ou apenas mergulhando na imensa riqueza mental de seu analista. Didi-Huberman é conhecido por transformar seus objetos de estudo em alter egos de si mesmo, defensores da dialética das formas, proselitistas de uma imagem selvagem e avessa aos subjetivismos kantianos ou idealismos hegelianos. Isso talvez se deva a uma escolha cuidadosa dos seus objetos, mas a dúvida permanece. Assim como o poeta francês Charles Baudelaire hoje se confunde com a figura do seu intérprete mais famoso, Walter Benjamin, torna-se difícil separar objeto e analista no caso em questão.

Se há uma superioridade de *Povo em lágrimas, povo em armas* em relação às outras obras é que o leitor encerra o livro com um sentimento de realização. Há a genuína sensação de enriquecimento em termos de conhecimento sobre o cineasta, seu cinema e seus escritos quando finalizamos a leitura. E, autenticamente, ampliamos nossa visão sobre o cineasta analisado mais do que sobre o analista que se debruça sobre ele. O resultado é valioso, ainda que irregular, e já pode ser visto como um novo marco nas publicações de cinema-história no Brasil.³³

32. Didi-Huberman (2013b).

33. De especial interesse para o leitor brasileiro, há três citações, bastante *en passant*, ao realizador Glauber Rocha, que assim como Eisenstein seria um cineasta que visa dar forma a um povo, publicando até mesmo fotogramas de *Terra em transe* (1967) (p. 486-487).

REFERÊNCIAS

LIVROS, ARTIGOS E TESES

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: vol. I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção? Que emoção!* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sublevaciones*. 3 ed. Saenz Peña: Universidad de Tres de Febrero, 2018.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

Artigo apresentado em: 16/11/2021. Aprovado em: 27/05/2022.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License