

DIANTE DO TEXTO:
A LEITURA EM JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA E
GEORGES DIDI-HUBERMAN

Valdir Prigol (UFFS)¹

Resumo: O texto propõe um olhar para os estudos literários a partir da leitura de textos de João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman. É possível perceber, nestes trabalhos, em primeiro lugar, um gesto da crítica, ao tomarem como ponto de partida os textos e as imagens que estão lendo. É desse gesto que surgem metáforas que leem os objetos e os próprios leitores. Em seguida, acionam a história, ao exporem a historicidade das metáforas com quais trabalham e em terceiro, teorizam, ao pensarem as imagens e os textos literários a partir das metáforas que enunciam.

Palavras-chave: Leitura, metáfora, estudos literários, literatura, discurso.

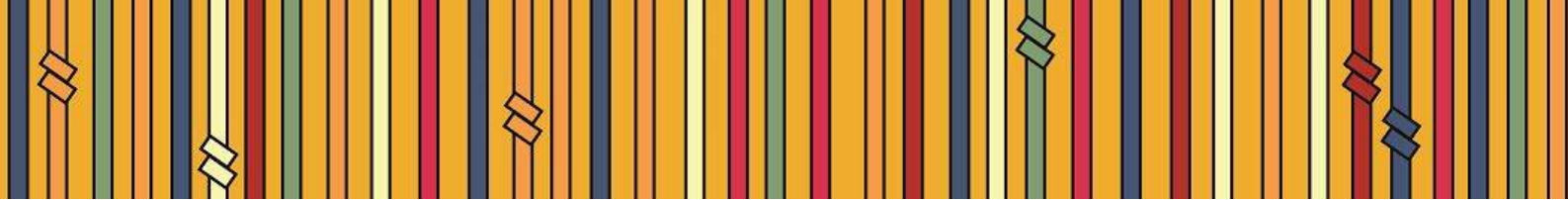
“...coisas que nos deixam de boca aberta...”

No encontro da ABRALIC de 2015, Hans Ulrich Gumbrecht participou da mesa “Estudos literários: futuros possíveis”. A sua participação chamou atenção para a história dos estudos literários, mostrando como em cada século uma disciplina foi dominante e, diria, até determinante. Retomarei as observações de Gumbrecht de um modo esquemático mas acredito que mesmo assim servirão para o argumento que eu quero propor. Então, dizia ele, no século XIX a história possuía centralidade nos estudos literários e as imagens utilizadas para pensar a literatura vinham dela. No século XX, é a teoria que ganha centralidade colocando a necessidade das demais disciplinas pensarem a própria ideia do literário. E no século XXI, ainda segundo Gumbrecht, o que parece ganhar visibilidade é um olhar estético.

[Não é o objetivo deste trabalho mas o olhar proposto por Gumbrecht poderia nos ajudar a pensar como lemos e como cada época acaba dando centralidade para um modo específico: uma leitura que lê o texto e a história, uma leitura que lê no texto o literário, uma leitura que lê o texto literário junto com outros discursos, como neste presente. ...]

Quando ouvi a fala do Gumbrecht lembrei especialmente de dois críticos do presente – João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman - que andam

¹Doutor em Literatura (UFSC). Professor do curso de Letras e do mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Contato: valdirprigol@uffs.edu.br.



chamando a atenção para os modos como a história e a teoria da literatura, no período tratado pelo pensador alemão, construíram a priori para leitura de textos e de imagens, respectivamente. Além disso, chama a atenção que os dois proponham como ponto de partida a experiência estética.

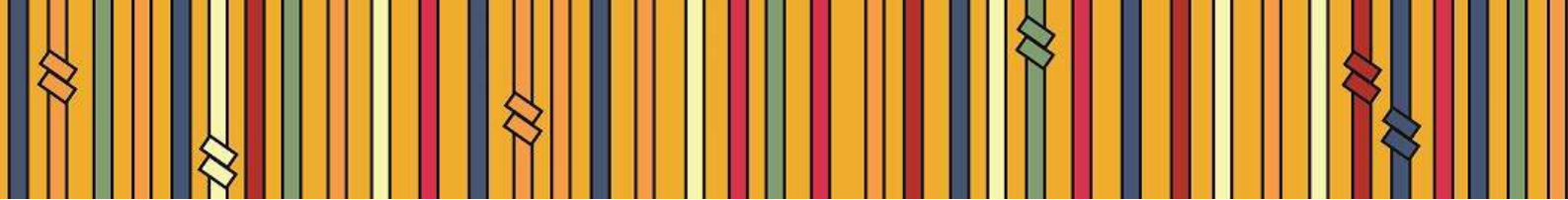
A reflexão sobre esse assunto aparece em boa parte dos textos de João Cezar de Castro Rocha, aparecendo inclusive com força no livro que sairá em breve *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*. Tomarei aqui para esta discussão trechos do texto “A Epistolografia como desafio à História e à Teoria da Literatura”, ensaio presente no livro *Exercícios críticos*. O texto, publicado inicialmente na revista *Teresa* como resenha do livro *Prezado senhor, Prezada senhora*. Estudos sobre cartas, organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, aponta a pouca quantidade dos estudos sobre cartas e avança uma hipótese para este fato: essa questão tem relação direta, diz o autor, com o modo como duas das disciplinas elencadas por Gumbrecht tornaram-se lugares do a priori.

Para João Cezar, a literatura entrou para a sala de aula no século XIX por meio da história da literatura. E essa ainda parece ser entrada para a literatura de boa parte dos jovens hoje. No século XX, nasce e firma-se uma outra disciplina que ganhará centralidade, especialmente nos bancos universitários, a teoria da literatura.

O que impressiona, diz João Cezar, é que aonde parece que estamos diante da diferença nos vemos diante da semelhança porque

Na verdade, historiadores e teóricos da literatura terminaram de mãos dadas, embora tenham protagonizado disputas ruidosas e polêmicas acaloradas – pensemos nos estudos literários no Brasil do final dos anos de 1960 e de 1970. Ora, não é verdade que os extremos se tocam? No caso em questão, a concepção que informava seus esforços tinha como base uma definição unitária e excludente: de um lado, a nação, e, de outro, a literariedade. O abismo existente entre esses conceitos era superado por um procedimento idêntico: o que excedia seu horizonte conceitual não despertava o interesse dos estudiosos. Por isso, alternativas que evidenciassem a pluralidade possível de temas e a diversidade necessária de abordagens eram simplesmente desconsideradas. (CASTRO ROCHA, 2008, p. 151)

Essa percepção nos ajuda a compreender a construção desses a priori que sobrevivem neste presente, ainda com muito força, no ensino de literatura. Em praticamente todos os graus de ensino. De um modo mais específico, a sobrevivência do



historicismo nos ensinos fundamental e médio e a sobrevivência do a priori da teoria no ensino universitário. Esses a prioris muitas vezes fazem com que o texto entre na sala de aula como trecho ou como exemplo.

Diante dos limites dessas duas disciplinas, o que o autor tem proposto com força é tomar o texto como ponto de partida. Basta ver o subtítulo de um livro recente como *Por uma esquizofrenia produtiva*. O subtítulo é justamente: da prática à teoria. Essa inversão é ousada porque coloca de ponta cabeça pelo menos dois séculos de a prioris. Ou ainda um trecho de uma intervenção como “A crítica como intercâmbio”:

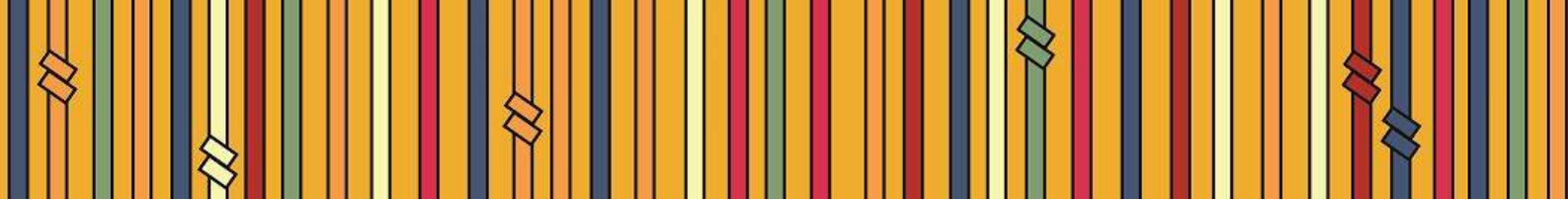
(...) a descrição do texto, o corpo a corpo com o objeto , seria o oposto da ideia de que todo texto é múltiplo e plural. Isso nós dizemos hoje porque nós não enfrentamos a tarefa de ler o texto, basicamente. Nós não enfrentamos a tarefa, realmente que é a prova dos nove do crítico. A prova dos nove do crítico (...) é a capacidade de iluminar o texto a partir de ângulos inesperados ou ângulos diferentes. Mas para fazê-lo, o corpo a corpo é absolutamente indispensável. (CASTRO ROCHA, 2011)

A retomada da metáfora da leitura como corpo a corpo com o texto, a ideia de estar diante do texto, aproxima-o da posição de Gumbrecht ao propor que neste início de século, o estético, a aesthesis, aquilo que vem pelos sentidos, aparece como porta de entrada para o literário.

Georges Didi-Huberman faz um percurso próximo do de João Cezar e a sua crítica funciona especialmente em relação à história da arte. Veja o que ele diz no livro *Diante do tempo*:

Para que serve a história da arte? A pouca coisa, se ela se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. A muita coisa, se ela conseguir colocar o não saber no centro de sua problemática e fazer desta problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma de não saber, se não for da ação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 241).

Crítico ferrenho da história da arte que se contenta em classificar as obras dentro de esquemas já conhecidos, a possibilidade de “colocar o não saber no centro de sua problemática” vem com uma posição que está no título dos dois livros nos quais discute os modos de ler imagens: *Diante da imagem*, de 1990 e *Diante do tempo*, de 2000.



Essa posição – diante - é a mesma que vemos em João Cezar e o paradoxo que nos encontramos ao estarmos diante do texto também é o mesmo. Vejamos o início de Diante da imagem:

QUESTÃO COLOCADA

[Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte]

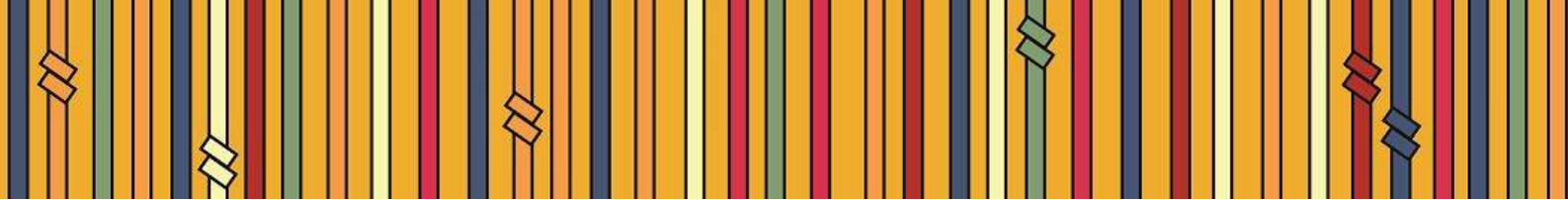
Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, apresentado. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9)

Essa potência que textos e imagens ainda possuem de nos deixarem de “boca aberta”, de nos colocarem numa trama de “saber e não-saber”, só aparece se estivermos diante, em um corpo a corpo, com esses textos e imagens.

Enquanto ouvia a fala do Gumbrecht lembrava de como as reflexões do João Cezar e do Didi-Huberman já apontavam na direção que ele propunha, e mais, acredito que os dois pensadores perceberam como a história e a teoria transformaram-se em a prioris que sobrevivem até hoje e por isso propõem a crítica, aqui tomada como esse gesto estético, de estar diante do texto e das imagens, como um modo de ler que recoloca em cena a história e a teoria mas de um outro modo. Nesse sentido, acho fundamental olhar para o modo como constroem suas leituras. É o que veremos agora.

O ciúme

Em 2006, João Cezar publicou no caderno Ideias do Jornal do Brasil - depois reunido em Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria) - o texto “Ciúme e dúvida póstuma”. É um texto curto, de duas páginas, mas que me impressiona toda vez que releio pela simplicidade e pela complexidade que consegue colocar em cena, ao mesmo tempo, ao propor uma nova leitura de Dom Casmurro de Machado de Assis.



O início do texto, ao retomar uma imagem na qual *Dom Casmurro* ficou colado, lembra muito o início do “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido e Problemas da poética de Dostoievski, de Mikhail Bakhtin. Mas diferente deles, faz essa retomada em dois parágrafos. Vejamos um trecho:

(...) Dom Casmurro parece aprisionado no espinhoso problema da infidelidade.

Reconheço que essa é uma leitura válida do romance. Porém, trata-se de leitura fácil, que deixa escapar a malícia do texto. O tema central de *Dom Casmurro* não é a infidelidade, mas o ciúme. E não um ciúme qualquer, mas de um escritor malgrado. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 185)

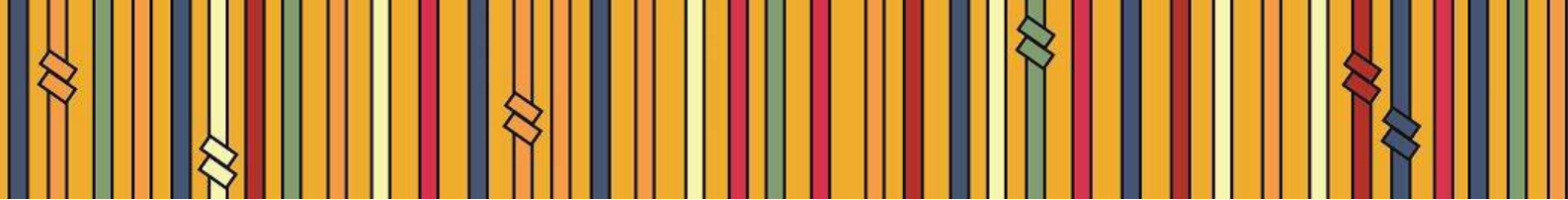
Colocada a questão, o crítico oferece para o leitor um percurso que inicia no texto porque o parágrafo seguinte começa assim: “Eis o enredo”. E pelo menos metade do texto é ocupado com um corpo a corpo, mostrando como o ciúme esta na estrutura do livro de Machado de Assis. Assim, nessa parte inicial parece que o autor nos coloca no coração da crítica, isto é, nos coloca diante e dentro de *Dom Casmurro*. E essa entrada na obra permite ao crítico, estamos em um jornal, aproximar o texto do leitor. Vejamos:

O ciúme possui uma dimensão muito mais inquietante, que, se o dicionário ignora, a literatura revela. O ciumento nunca dispõe da prova definitiva da infidelidade. O ciumento não pode saber; se sabe, não é mais ciumento: mas um resignado ou um revoltado. Para ser de fato ciumento, somente imaginará evidências, jamais comprovará a traição. Nesse caso, vale repetir, não é mais “ciumento”, é “traído” – o leitor substituirá o eufemismo pelo termo popular.

O ciumento é um possessivo dotado de poderosa imaginação, é um escritor malgrado, que, em lugar de livros, produz fantasias de adultério. (CASTRO ROCHA, 2015, p.187)

O livro, ao colocar o ciúme no centro da narrativa, nos apresenta um narrador diante do não saber e, diz o crítico, também nos coloca também diante do não saber; não sabemos e não saberemos. E também, somos “escritores malgradados”, como *Dom Casmurro*, só “que, em lugar de livros” produzimos “fantasias de adultério”.

No passo seguinte, e eis o pulo do gato como João Cezar gosta de dizer, estamos na história:



Os grandes clássicos sempre destacaram esse aspecto. Em Hipólito, de Eurípides, Teseu acusa o filho com base em uma falsa evidência, engendrada por sua esposa, Fedra. Em Otelo, de William Shakespeare, de igual modo, uma prova fraudulenta, arquitetada por Iago, leva o mouro a assassinar Desdêmona. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 188)

E aqui estamos diante da história da literatura e como em Walter Benjamin, diante da historicidade, da memória da imagem que está no livro de Machado de Assis. O estético nos trouxe até a história. E o leitor pode incluir outros textos aí, anteriores ou posteriores ao de Machado de Assis, como São Bernardo, de Graciliano Ramos.

E no final do texto, o crítico nos coloca diante da teoria. Vejamos:

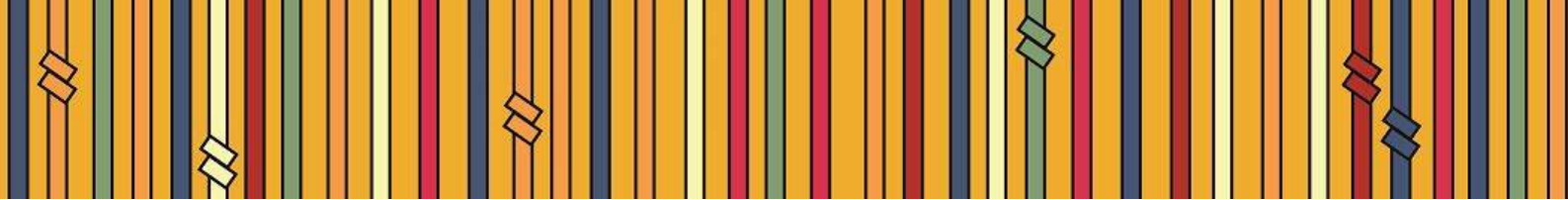
Capitu chorou no velório? Uma clara confissão!
E se não tivesse chorado? A confissão seria ainda mais eloquente, pois dissimulada!
A literatura também não dispõe de “provas”, não expõe “evidências”; como o ciúme, a literatura é um discurso que se alimenta da dúvida, da impossibilidade de conhecer a “verdade” última do mundo.
Dom Casmurro, portanto, é um dos mais poderosos elogios à força da ficção, à ideia da literatura como uma máquina de produzir perguntas inovadoras. Os olhos de ressaca devem ser os olhos do malicioso leitor machadiano.
Por isso, não há como saber se Capitu traiu: nessa lição reside a superioridade da literatura de Machado de Assis. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 188)

E a teoria vem a partir da imagem proposta para ler *Dom Casmurro*: a literatura é como o ciúme porque nenhum dispõe de “provas”, os dois se alimentam da dúvida. A teoria aqui vem depois da prática, para lembrar o subtítulo do livro do João Cezar. Vem depois da leitura do texto e essa imagem do literário não serve para todos os textos, serve para alguns, especialmente para o de Machado de Assis. Por isso, talvez, tenhamos tantas imagens do literário nos textos de João Cezar de Castro Rocha.

O branco

Em 2012, Georges Didi-Huberman apresentou a palestra “Os brancos tormentos do testemunho” em Portugal, em uma mesa que marcava o lançamento da tradução para o português do seu livro *Imagens apesar de tudo*. Como ele diz

Bom, eu procurei um tema que estivesse relacionado com o livro que hoje sai mas, na verdade, não queria retomar o tema já tratado em

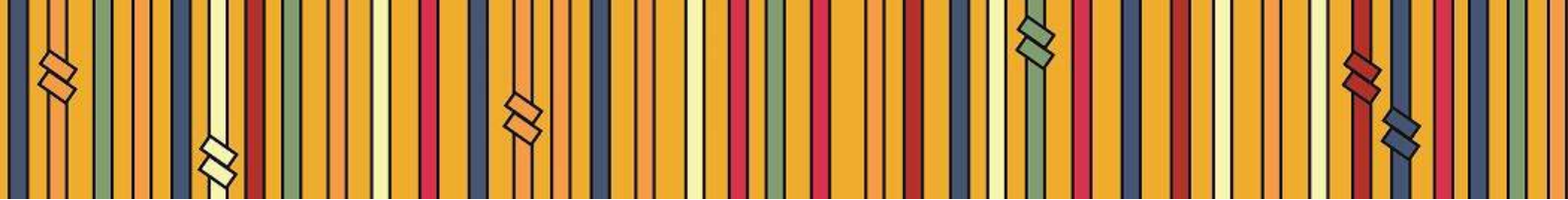


Imagens apesar de tudo. Vou antes falar-vos de uma obra de arte. Trata-se de uma instalação recente, de 2005, realizada por Esther Shalev-Gerz, uma artista lituana, israelita, franco-sueca...É um dispositivo absolutamente notável que se intitula Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005. Este dispositivo foi apresentado num amplo espaço da Câmara Municipal de Paris, em 2005, no quadro das comemorações da libertação do campo de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Como no texto do João Cezar, o autor apresenta a questão e já nos coloca dentro da obra, neste caso, de Esther Shalev-Gerz, que vamos conhecendo aos poucos porque pelo menos um terço do texto de doze páginas é a apresentação da obra produzida por Shalev-Gerz para a Câmara Municipal de Paris.

Normalmente, quando se quer exibir vídeos num espaço como um museu, e quando se quer fazê-lo com espectacularidade, em geral cria-se penumbra em torno das imagens...como eu próprio faço com o ecrã...o que é muito mais eficaz para que se veja bem a imagem. A artista não quis fazer isto, já que procedeu a uma partilha. Eu diria dos testemunhos (das palavras)...das testemunhas (das pessoas que falam)...e (...) os destinatários dos testemunhos. Era necessário tornar possível a coexistência daquelas pessoas, daquelas palavras, e foi assim que os sessenta testemunhos eram, portanto, integralmente visionáveis no salão da Câmara Municipal, em seis dezenas de postos informáticos, um testemunho por posto, munidos de um auscultador individual, o que quer dizer que cada espectador ou ouvinte tinha a possibilidade de se encontrar de certa forma...como se estivesse assim, de frente...sozinho, face à imagem e à palavra do testemunho singular, na duração real do seu relato. Houve mesmo pessoas que visionaram tudo, o que é realmente espantoso. Ao mesmo tempo, como podem observar, a disposição das mesas pensada pela artista é uma disposição um pouco ondulante, com cada vão ocupado por um posto de escuta, colocando praticamente cada espectador, ao mesmo tempo, diante do corpo daquele que testemunha no ecrã e diante do corpo silencioso (...) de outro ouvinte...Vêm? Vemo-los aqui, à direita. Portanto, cada espectador estava situado do outro lado da mesa, criando assim uma espécie de composição, através dos dispositivos que colocavam as pessoas sozinhas face ao dispositivo de visualização, e em comum no espaço da exposição. Sozinhas, mas frente-a-frente. Ou seja, uma forma de manter conjuntamente aquilo que Jean-Luc Nancy chama “o singular e o plural”, o que é exactamente, sem dúvida, aquilo que deve visar qualquer empreendimento político: manter juntos o singular e o plural. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

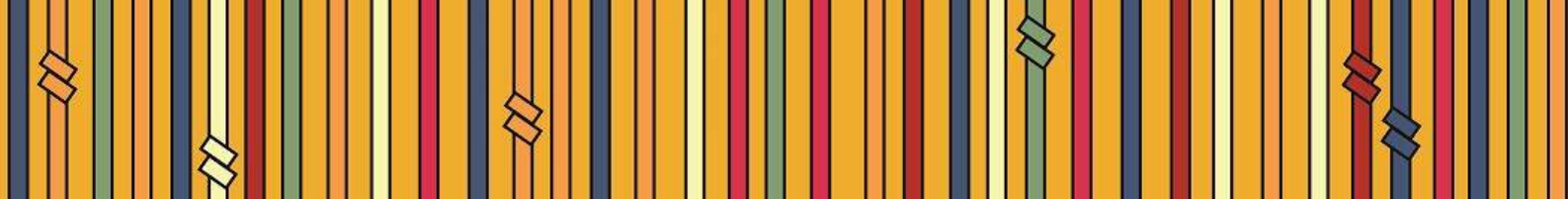
A apresentação detalhada e minuciosa da obra da artista vai nos levando aos poucos à imagem que o crítico nos propõe da obra. Veja:



O dispositivo criado por Esther Shalev-Gerz comportava ainda outra virtude. Quando, em geral, a pluralidade dos documentos sonoros numa exposição resulta numa espécie de burburinho generalizado...devem já ter sentido isto em inúmeras exposições, ou ouvido isto...o enorme salão da Câmara Municipal de Paris estava absolutamente silencioso... necessariamente silencioso...estranhamente silencioso. Porque as palavras chegavam pelos auscultadores, como que sussurradas a cada um, se quisermos. Por outro lado, as próprias pessoas...e eu próprio pude experimentá-lo...mantinham-se em grande silêncio durante a sua escuta. Por fim, a todo este silêncio reinante, a artista juntou qualquer coisa, como que uma fermata...Vêm-nos nestas duas imagens, são três ecrãs, de grandes dimensões, dispostos entre as arcadas do salão, onde passavam repetidamente, de um ecrã para o outro, e de acordo com um ligeiro desfasamento, uma montagem de silêncios...Pacientemente, a artista extraiu, das dezenas de horas de entrevistas realizadas com os sobreviventes, os momentos de silêncio. E montou-os. Diria que os silêncios eram, pois e em primeiro lugar, mostrados...mostrados cuidadosamente. Ora, o que vos mostro ali à direita é um dos ecrãs e, naturalmente, a questão da banda sonora não se coloca. Não há banda sonora. Esses silêncios eram cuidadosamente mostrados, pois cada breve momento em branco na palavra, quando a testemunha procurava os termos certos, não os encontrava, perdia a coragem, deixava-se invadir por uma lembrança, uma emoção, etc...esses breves momentos em branco entre as palavras tinham sido isolados, de acordo com um enquadramento, geralmente bastante próximo, como podem ver, do rosto da testemunha, e abrandados...é uma operação importante...para meia velocidade, exactamente. Isso permitia tornar visível o gesto implicado em cada um daqueles momentos frágeis, dos momentos entre as palavras. Silêncios mostrados mas também, portanto, silêncios montados. De tal forma que se constituiu o que eu chamaria uma espécie de atlas dos brancos...um atlas dos silêncios. Donde, por fim, se desprende algo como o verdadeiro gestus, mas é um gestus implícito, se me é permitido dizê-lo, dos testemunhos enquanto tal. (DIDI-HUBERMAN, 2012),

A citação é imensa mas ela dá uma dimensão de como a apresentação da obra vai tornando visível a imagem que o autor nos propõe para conhecer este trabalho de Esther Shalev-Gerz – os brancos. Entre o que ouvimos e vemos na exposição, aparece um “atlas dos brancos...um atlas dos silêncios.”.

O que acho admirável é que em seguida, no outro terço do texto, entramos na história, vemos uma memória dos “brancos tormentos...”. Veja como Didi-Huberman nos introduz na história: “Pouco importa, passemos à frente...Gostaria de vos dizer rapidamente em que é que esta obra me fez pensar inicialmente.”. E a obra de Esther Shalev-Gerz o fez pensar em uma parábola hassídica sobre o branco, sobre o esquecimento e uma cena do Shoah, na sequência de Abraham Bomba, em que diante da



narrativa sobre um outro, de repente há uma parada, um branco, diz Didi-Huberman, e o relato ganha outra dimensão.

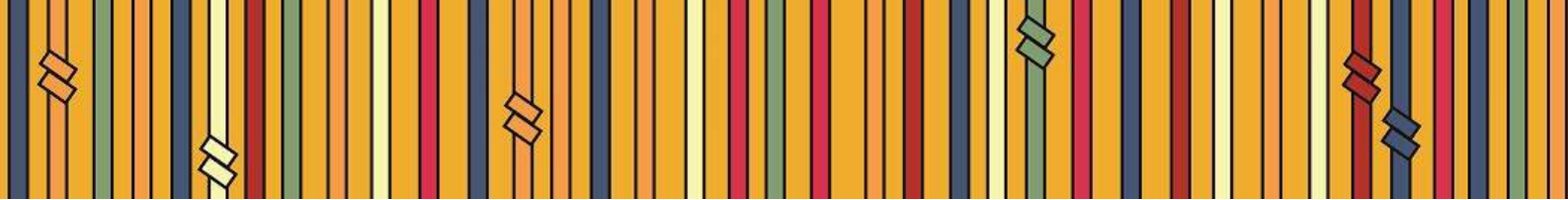
É em seguida, no terço final do texto, o que vemos em cena é a teoria, isto é, a tentativa de pensar a imagem a partir da ideia do branco, dos brancos tormentos do testemunho, a partir do diálogo com outros teóricos do presente como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière e Giorgio Agamben mas também como outros teóricos que abordaram a questão da representação como Lessing, Agamben, Barthes e Goethe. E finaliza, usando a metáfora dos brancos tormentos do testemunho para pensar a imagem:

Termino assinalando-vos três elementos. E estou mesmo a terminar. Uma vez que, para um francês, há, antes de mais, uma história poética da palavra “tormento”...O primeiro momento famoso desta história está ligado à beleza. Há tormento porque há beleza. Foi Malherbe que inventou a admirável expressão do desejo, que é também uma expressão do olhar, o olhar como algo que vai e vem, como uma onda, entre o dado e o retirado. Cito-vos o poema: “Beleza, meu belo tormento, cuja alma incerta/ Contém, como o oceano, o seu fluxo e o seu refluxo”. O segundo momento é a antítese disto. De qualquer forma, é a antítese de que eu parti é a de Mallarmé, elogiando o branco como rótula dialéctica de qualquer tormento. “Solidão, recife, estrela/ Para tudo o que tenha valido / O tormento branco da nossa vela (toile)”. A beleza, o branco. O terceiro momento, e com isto termino, é Godard. É Godard, sobre a montagem... “Montagem, meu belo tormento” (1956), que retoma, pois, a fórmula de Malherbe, e que compara a montagem, o seu belo tormento, a um batimento cardíaco, a uma montagem de um olhar, que faz precisamente com que as coisas vão e venham com, nessa economia, claro, o branco, o branco tormento. (DIDI-HUBERMAN, 2012)

O que pretendi com essas longas citações foi mostrar como o trabalho do Didi-Huberman, do mesmo modo que o do João Cezar, nos colocam em experiência com aquilo que o Gumbrecht vê como história. Assim, nos dois críticos, estamos no estético, no histórico e no teórico, no mesmo texto.

Olhar para a leitura

No livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, João Cezar aponta para esse gesto:



Porém, como argumentei ao longo deste livro, talvez tenha chegado a hora de apostar as fichas em outro jogo. Afinal, pelo menos potencialmente, o alto nível de especialização abre caminho para a renovação da crítica, criando condições mais generosas de legibilidade. Para dizê-lo de maneira nada críptica: podemos, hoje em dia, com mais autonomia do que há duas ou mesmo três décadas, efetivamente ler livros como se seus autores não pertencessem a escola alguma, e, sobretudo, como se não tivéssemos a obrigação de filiar-nos a esta ou àquela tendência” (CASTRO ROCHA, 2001, p. 359)

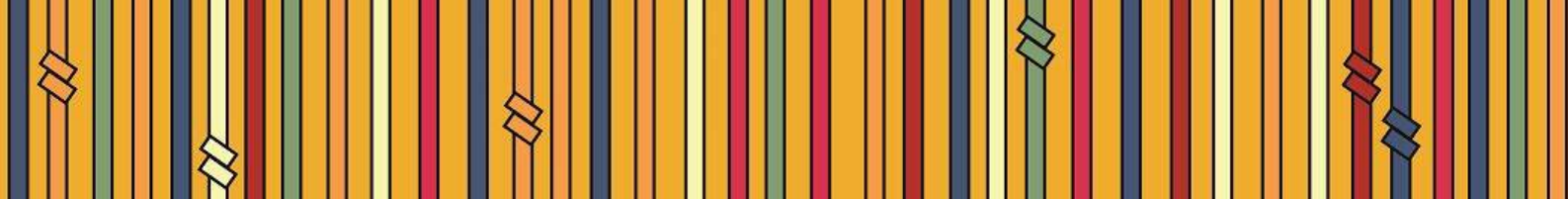
Tenho a impressão que é essa leitura do presente que leva tanto João Cezar quanto Didi-Huberman a proporem práticas de leitura que comecem pela apresentação da obra que estão lendo. E é a partir daí, como vimos, que propõem imagens de leitura dos textos mas também dos leitores. Talvez não seja por acaso que os dois sempre manifestem preocupações com os leitores: João Cezar vem propondo há anos a ideia de uma esquizofrenia produtiva e Didi-Huberman a ideia de uma poética, de um modo de escrita que leia o texto e o leitor. Talvez por isso o prazer em lê-los e tantas citações dos dois autores aqui.

Nem João Cezar nem Didi-Huberman citam mas acredito que podemos ler essas imagens que nascem do corpo a corpo ou diante do texto e do leitor, como metáforas. Nesse sentido, Pêcheux nos propõe ler

(...) a concepção do processo de metáfora como processo sócio-histórico que serve como fundamento da “apresentação” (donation) de objetos para sujeitos, e não como uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado “natural”, literalmente pré-social e pré-histórico (PÊCHEUX, 2009, p. 123).

Nessa direção, acredito que tanto o ciúme quanto o branco são metáforas que lêem tanto as obras quanto os leitores: João Cezar escrevendo sobre *Dom Casmurro* em coluna do caderno Ideias do Jornal do Brasil e Didi-Huberman fazendo uma palestra para um público amplo no lançamento de uma tradução do seu livro.

É assim, por ser um processo sócio-histórico que essas imagens possuem memória, historicidade. Os dois autores fazem esse movimento: a entrada no texto será também uma entrada na história. Como diz Didi-Huberman em uma entrevista:



(...) a experiência de uma imagem é exatamente tudo o que você acaba de dizer mas de uma só vez, numa só experiência... É uma experiência comum já que ver uma imagem faz parte de nossos gestos mais quotidianos: eu folheio um livro de história e ali há imagens, dentre as quais algumas são para mim novas e outras já conhecidas. De uma só vez minha experiência torna-se “fenomenológica”, no sentido que o senhor sugere: uma imagem que eu acreditava já conhecida – por exemplo, a imagem do soldado alemão que atira à queima-roupa numa mulher que segura seu filho nos braços – salta-me aos olhos, toma-me na sua crueza, abre em mim um mistério novo, uma inquietude maior, que é, assim, a inquietude do contato entre essa imagem e o real, do contato entre imagem e corpo, imagem e história, imagem e política... Desde que essa imagem não é mais olhada como uma simples imagem estereotipada, uma vinheta de ilustração colada no livro ou um simples “ícone do horror”, mas como uma situação visual singular, ela se torna essa experiência-limite, essa experiência interior da qual falava Georges Bataille. Não é por acaso que o próprio Bataille reconhecia às imagens o poder não de nos consolar, mas, ao contrário, de nos inquietar, de nos “abrir”, de nos fazer “sangrar interiormente”, como ele dizia. Todas as minhas escolhas de objetos se tornaram necessárias por uma experiência desse tipo, uma experiência de abertura: imprevisível (irreduzível a um programa de pesquisa) e inquietante (irreduzível a um saber ou a um sistema). A experiência pede, e isso é claro, para ser suportada, contextualizada, historicizada, teorizada. Mas sei bem que, em última análise, a imagem permanecerá irreduzível diante de mim: nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) a apreenderão, a subsumirão, a resolverão ou redimirão. A imagem é uma passante. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente. Isso quer dizer que uma imagem – não qualquer imagem, sem dúvida; eu falo aqui dessas imagens que chamo fecundas – é inesgotável. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

A imagem precisa ser historicizada, diz Didi-Huberman, e também teorizada. Nesse aspecto, o literário e o imagético não são fixos. Só é possível pensá-los a partir de experiências concretas. Como diz Didi-Huberman: “Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística.” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Isso aponta para o que sempre me impressionou no trabalho dos dois críticos: no final de cada percurso específico aparece uma metáfora do literário ou da imagem.

E, para finalizar, podemos dizer que nos dois autores há a clareza de que nunca “possuímos completamente” o texto e a imagem. Por isso, talvez, os textos desses

autores provoquem não um fechamento mas um gesto de busca pelos textos e imagens que estão lendo. Pelo menos é que sempre acontece comigo quando leio os textos desses autores.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.

_____. *Os brancos tormentos do testemunho*. 2012. Disponível em <<<http://cargocollective.com/yماغo/Didi-Huberman-Tutti>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.

_____. Inquietar-se diante de cada imagem. Flanagens. 2011. Disponível em <<<http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ROCHA, João Cezar de. *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*. Chapecó; Recife: Argos; Editora da UFPE, 2017.

_____. *Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.

_____. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

_____. *A crítica literária como intercâmbio cultural*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. Participação no II Seminário Internacional de Crítica Literária (2011). Disponível em <<<http://www.itaucultural.org.br/a-critica-literaria-como-intercambio-cultural>>>. Acesso em <<13/09/2017>>.