

**Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em
Georges Didi-Huberman**

**Form, unformed, formation : considerations on the morphological knowledge in
Georges Didi-Huberman**

Resumo:

O teórico francês Georges Didi-Huberman desenvolve um campo lexical que atrela a ideia de imagem à forma, à plasticidade, ao ritmo e à força de sua aparição. Todo um vocabulário morfológico é desenvolvido a partir da observação tanto de espécies animais, como as falenas, quanto do reino vegetal, e mesmo de obras artísticas teoricamente destituídas de dinamismo, como as do minimalismo. Diante da extrema variabilidade de matérias sobre as quais a teoria didi-hubermaniana se detém, o presente artigo visa investigar as condições em que a noção de forma se apresenta como operador conceitual, de modo a compreender os outros paradigmas da arte que o crítico francês elabora, apoiado em uma reformulação do conceito.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Forma; Morfologia.

Abstract

French theorist Georges Didi-Huberman develops a lexical field that links the idea of image to form, plasticity, rhythm and strength of its appearance. A whole morphological vocabulary is developed from observing both animal species, such as moths, and the plant kingdom, and even artistic works theoretically devoid of dynamism, such as minimalist ones. Given the extreme variability of matters on which the didi-hubermanian theory is based, this paper aims to investigate the conditions in which the notion of form is presented as a conceptual operator, in order to understand other art paradigms elaborated by the French critic, supported by a reformulation of the concept.

Keywords: Georges Didi-Huberman; Form; Morphology.

**Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em
Georges Didi-Huberman**

Form, unformed, formation : considerations on the morphological knowledge in Georges
Didi-Huberman

Carolina Angladaⁱ
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo:

O teórico francês Georges Didi-Huberman desenvolve um campo lexical que atrela a ideia de imagem à forma, à plasticidade, ao ritmo e à força de sua aparição. Todo um

vocabulário morfológico é desenvolvido a partir da observação tanto de espécies animais, como as falenas, quanto do reino vegetal, e mesmo de obras artísticas teoricamente destituídas de dinamismo, como as do minimalismo. Diante da extrema variabilidade de matérias sobre as quais a teoria didi-hubermaniana se detém, o presente artigo visa investigar as condições em que a noção de forma se apresenta como operador conceitual, de modo a compreender os outros paradigmas da arte que o crítico francês elabora, apoiado em uma reformulação do conceito.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Forma; Morfologia.

Abstract

French theorist Georges Didi-Huberman develops a lexical field that links the idea of image to form, plasticity, rythm and strength of its appearance. A whole morphological vocabulary is developed from observing both animal species, such as moths, and the plant kingdom, and even artistic works theoretically devoid of dynamism, such as minimalist ones. Given the extreme variability of matters on which the didi-hubermanian theory is based, this paper aims to investigate the conditions in which the notion of form is presented as a conceptual operator, in order to understand other art paradigms elaborated by the French critic, supported by a reformulation of the concept.

Keywords: Georges Didi-Huberman; Form; Morphology.

Introdução

*Quem que poderia a coragem
de viver em frente da imagem*

*do que faz, enquanto se faz,
antes da forma, que a refaz?*

(“Debruçado sobre os
cadernos de Paul Valéry”, João
Cabral de Melo Neto)

A iterabilidade de conceitos como os de *sintoma* e *forma* na obra de Georges Didi-Huberman pode ser compreendida à luz da contextualização de seu pensamento no âmbito da teoria francesa da história da arte. Discípulo de Hubert Damisch, aprendeu com este a não submeter as análises de obras e de artistas a convenções histórico-temporais, tampouco a declinar instrumentos de investigação, procedimentos metodológicos e ferramentas conceituais que, porventura, tenham sido revogados por determinada concepção epistemológica. Adepto, portanto, do manuseio de um léxico especulativo que recoloca a questão principal de por quê olhamos as imagens, Didi-

Huberman recupera termos em desuso com o objetivo de, performativamente, colocá-los em operação e, conseqüentemente, em atualização semântica. Isso se possibilita pelo trânsito que o pensamento do crítico realiza, deslocando vocabulários e mecanismos próprios a cada disciplina, como antropologia, psicanálise e filosofia, a todo momento em que se julga pertinente a transposição, situando o pensamento no entre-lugar remanescente da crítica. Trata-se, certamente, de um procedimento cujas motivações se explicam quando colocamos em mais ampla perspectiva a sua própria concepção de *anacronismo*, essa dobra do tempo condicionada pela noção de impureza e que fomenta a *montagem* de heterogeneidades a adentrar as imagens e os textos, por exemplo, cujas interpretações exigiriam um repertório de saberes situados nas margens das disciplinas propriamente ditas. O presente ensaio objetiva, especificamente, dar a ver os usos que o crítico francês faz do conceito de *forma*, considerando três principais momentos, os quais se acredita serem capazes de elucidar o por quê de trazer esse termo, mesmo com a recusa da arte contemporânea em ser pensada através de seus procedimentos formais, cujo período de maior aplicabilidade teria se dado na alta modernidade¹.

O que vemos, o que nos forma

O primeiro ponto de inflexão do pensamento de Didi-Huberman sobre o conceito de forma é na obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) quando o crítico atrela-o ao paradigma das artes neovanguardistas da metade do século XX, sobretudo o minimalismo. Desejantes de serem vistas tal como são, em sua exibição e apresentação puramente materiais, aquelas formas exatas que são os cubos de Donald Judd e Robert Morris, por exemplo, "objetos tautológicos" (DIDI HUBERMAN, 2010, p. 50), "estáveis" (2010, p. 56), "sem jogos de significações" (2010, p. 59), no entanto, acabam por manterem-se permeáveis a latências que não respondem nem ao domínio da crença, nem ao da tautologia. A aproximação que o crítico fará, posteriormente, e que descreveremos aqui, das formas naturais, é muito próxima de certa concepção de *nudez* entrevista nos angulares blocos minimalistas. O *visível*, tradicionalmente ancorado em uma experiência sensível da percepção que pressupõe o *tocar*, demanda, nesses objetos, outra aproximação teórica, uma vez que os vazios e o nada que os envolvem colocam em questão a própria ideia de *presença* a ser vista. As duas reações mais prováveis diante dessas obras seriam a de arrogar-se de uma interpretação *tautológica* da percepção visual de algo dado, não indo além do que se mostra ao olhar, e a da *crença*,

¹ Para muitos teóricos, a arte modernista, principalmente o campo das artes visuais, foi uma espécie de "autoformação da vida" (RANCIÈRE, 2006, p. 39), também sendo pensada como "tecnologia da forma" (NUNES, 2009, p. 87). De todo modo, concorda-se, em linhas gerais, que a arte das vanguardas proporcionou maior ênfase na forma (GREENBERG, 1997, p. 50).

pautada na convicção de que algo poderia estar simbolicamente significado na forma, mediante a expansão do olhar do observador para mais adiante daquilo que se vê. Tanto *crença* quanto *tautologia* serão procedimentos metodológicos a serem evitados, advertem-nos Didi-Huberman, considerando que o primeiro pressupõe a forma como símbolo e o segundo como presença real ou metafísica.

A presença desse objeto inquietante, dessas “formas com presença”², leva Didi-Huberman a, mais adiante, destinar um capítulo inteiro para repensar a ideia de forma, ou mais especificamente, a *crise*³ que essa palavra vem sofrendo de acordo com a tarefa semântica que lhe foi sendo destinada no decurso de seus mais variados empregos. Temos um primeiro momento, nessa *arqueologia da forma*⁴ que aqui delineamos, a partir do método empregado pelo crítico: o sentido mais arcaico do termo, em estreita relação com a negatividade, designava, antes de tudo, um objeto, ele próprio sem forma, imediatamente reconhecível” (2010, p. 206). Mas, em um duplo movimento de “inclusão e de impressão” (2010, p. 206), era capaz de dar forma a outros objetos; ela “era o molde, objeto de ‘legibilidade’ sempre complexa, com aspecto sempre estanho, mas cujo poder reside precisamente no ato de dar a outros seu aspecto familiar e sua definição legível por todos.” (2010, p. 2016). Os gregos, no entanto, desviaram-se dessa relação entre *forma* e *índice* ao criar pares dicotômicos entre *forma* e *matéria*, *ato* e *potência*, estabelecendo, de um lado, um âmbito de fixidez e de resultado, oposto ao de mobilidade e de processo. Trata-se, no caso da herança aristotélica⁵ que nos legou o pensamento da metafísica, de tomar o ser como forma, na medida em que a noção de

² Tony Smith, apesar de negar um pensamento sobre a forma, em suas obras, dizia estar trabalhando com “formas com presença” (apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 201).

³ Didi-Huberman, logo no início do capítulo, em referência, possivelmente, ao ensaio “Crise de verso”, de Mallarmé, afirma que é preciso “tentar produzir uma ‘crise’ de palavras – uma crise portadora, se possível, de efeitos ‘críticos’ e construtivos.” (2010, p. 201). O poeta foi um dos primeiros a atrelar a ideia de crise da poesia, decorrente do abandono das formas fixas e do avanço do verso livre, com a necessidade do gênero se manter predominantemente crítico e autocrítico a essa invasão da linguagem e do ritmo prosaico, apesar de não se tratar de um lamento da transformação em curso. O que o crítico francês faz é ver uma potência de transformação a partir da crise semântica responsável por determinado significante cair em desuso.

⁴ O método de Didi-Huberman encarregado de o colocar em busca de aparições da forma, considerando um amplo espectro espaço-temporal, parece ser o da *arqueologia*, qualificado para recolher restos, sobrevivências, *sintomas*, i. é., amostras passíveis de serem associadas, com o objetivo de recuperar o que se recusa a ser formalizado.

⁵ Esse legado pode ser percebido na fenomenologia de Husserl e no contexto de história da filosofia de Derrida, ao se privilegiar as relações entre a auto-evidência da forma e certa noção de presença. Aproveitemos para lembrar, oportunamente, da recuperação que Agamben faz da concepção de *tecné* e de *poiesis* para os gregos: “os gregos se serviram, para caracterizar a poiesis, a produção humana na sua integridade, da palavra *tecné*, e designavam com o único nome de técnicos tanto o artesão quanto o artista. (...) *Técne* significava, portanto, para os gregos: fazer aparecer, poiesis, produção na presença; mas essa produção não era entendida a partir de um *agere*, de um fazer, mas um saber” (AGAMBEN, 2012, p. 123). Ainda sobre a noção de forma como presença e vice-versa, é possível considerar toda a tradição metafísica que engendra a identidade entre ser e natureza, identidade cuja maior consequência foi determinar a noção de obra humana, isto é, *mimesis* como “imitação da natureza”. O distanciamento desejado por Didi-Huberman, possivelmente, é em relação à prevalência dos caracteres miméticos de semelhança.

forma ganha aspecto e confirmação de existência e não mais de *modelo*, como em Platão, que a reputava ao campo das *Ideias*.

Didi-Huberman se desvia das considerações filosóficas, após apresentá-las, defendendo que a abordagem artística seria apta, nesse sentido, a viabilizar uma percepção mais experimental do conceito de forma. Assim, o crítico está, de certo modo, se opondo à designação dada pela filosofia, cuja falha teria sido de não considerar o que a arte não só realizou, mas também questionou, contestou, desmentiu, preconizou etc. Haveria um abismo entre o conceito e a sua prática. A meta, expressa desde aqui, é de devolver à ideia a sua condição de *movimento* e de *relação*. Ponderar sobre a forma, mesmo naqueles blocos regulares, envolverá ser capaz de percebê-la em sua vibração, no tremor de sua *aparição*, sentindo os seus fluxos e a sua intensidade, a sua *formação*. É também saber que os próprios conceitos⁶, considerados como parte do léxico, devem sempre resguardar os seus processos de composição, para evitar os fechamentos substancialistas e os sentidos fechados – é essa a importância implícita no recurso da *apresentação* do aparato conceitual e dos processos pelos quais o crítico se interessa.

A ideia de *formação* se insere nesse procedimento de *apresentação*. Freud surge como um dos que contribuem para a sedimentação semântica do termo, inscrevendo o processo de *formação* e *deformação* seja das imagens, da memória, do sonho ou do *sintoma*, em uma noção de *trabalho*. Trabalhar significa ocupar-se de algo que pode ou precisa ser feito; é também sinônimo de lida; fenômeno de *vitalidade*. Nesse sentido, o que é construído se faz sempre por meio de uma *desconstrução*, do mesmo modo que pressupõe uma *transformação* – de outros conteúdos quaisquer da *psique*. O que vemos nos forma no sentido de abrir em nós, por mais resistente que seja a imagem ou a obra, um limiar contínuo de troca e de instabilidade, decorrente da intensidade das formas em ação e das energias expressivas, e descontínuo pela inquietação que provoca nas

⁶ Pensemos, por exemplo, na obra seminal do teórico Hans Blumenberg, *Teoria da não conceitualidade*, que dialoga com a oposição entre a *Begriffesgeschichte* (história dos conceitos), desenvolvida por Reinhart Koselleck e Otto Brunner, por exemplo, e a *Ideengeschichte* (história das ideias), conhecida por suas categorias trans-históricas ou pelos obstáculos encontrados à medida que se procurava explicar a temporalidade envolvida na transformação dos conceitos. Para Koselleck, somente quando a diversidade de conotações é incorporada a um termo, este termo se torna um conceito. O núcleo do conceito, portanto, jamais será uniforme em relação às transformações acarretadas pelo contexto histórico, político e social que o envolve. Blumenberg, por sua vez, escreve que, em favor da conceitualidade deve-se manter uma zona de não conceitualidade, concordante com o campo da possibilidade e em consentimento com o fundo inapreensível que subjaz e precede o conceito, isto é, com o vazio primeiro que origina os seus sentidos. Nenhuma história do conceito seria suficiente para nos dar a dimensão da estrutura que o engendrou desde a sua base, apesar de ser necessário identificar e resguardar essas zonas não conceituais, de onde emanaria o horizonte da potência, das relações da linguagem não subsumidas à noção de necessidade e de referência, em suma, de uma concepção outra da própria noção de técnica.

posições entre sujeito e objeto ⁷. Mesmo os cubos sobre os quais discorriamos anteriormente mantêm em sua forma a pluralidade de modos de se relacionar conosco, de nos invadir, de alterar nosso ponto de vista, ao mesmo tempo que nos mantêm à distância⁸.

O novo saber advindo das correspondências entre o pensamento de Didi-Huberman e aqueles com quem o crítico dialoga, parece apontar para um conhecimento que não necessita de uma relação especializada com o objeto, sendo mais importante, inclusive, que sujeito e objeto não se definam a partir de referenciais interiores e exteriores, mas sim como apresentações fragmentáveis, cindíveis, relacionais, i. é., processos. Dito de outro modo, a criação é potente para fazer o criador, incluí-lo, transformá-lo em obra. A literatura eventualmente deu sinais dessa *reversibilidade* fundamental, passando por Borges ⁹ e Edmond Jabès ¹⁰, para citar dois nomes de escritores que atestaram a conformidade entre a prática do *ver-se vendo* e a do *vendo ver-se* – prática essa, muito próxima da própria experiência psicanalítica do observar-se observando e do ser observado observando-se.

Dito de modo sintético sobre como a psicanálise colaborou para o entendimento dos processos da *forma* na psique, e, ainda, sobre a desestabilização e descentralização do sujeito frente ao mundo (e mesmo frente a si mesmo), é preciso explicitar a sua influência para o formalismo russo. Segundo Didi-Huberman, esse movimento crítico, iniciado nas primeiras décadas do século XX, teria seguido o rastro das novas proposições psicanalíticas, atentando para a tarefa da forma de construir imagens

⁷ Apesar de não ser objetivo do presente ensaio, a comparação de Didi-Huberman com outros teóricos no âmbito da contemporaneidade, pode-se afirmar que no trabalho realizado sobre as obras minimalistas, o modo como o francês enfoca a questão de se pensar a distância o coloca na mesma linhagem que a de Jacques Rancière, no sentido de que ambos revisam o espaço entre recepção e obra, entre atividade e passividade, entre visível e fazível. Em *O espectador emancipado*, por exemplo, o teórico questiona os diferentes modos propostos por Artaud e Brecht de reformar o teatro, no século XX; diferentes, porém, que convergem na convicção de que o ideal revolucionário só pode se confirmar caso o espectador assuma outro distanciamento frente ao espetáculo. Para Artaud, a cena deve inquirir a participação do público do mesmo modo que o público deve abolir a distância em relação ao que está em ação. Para Brecht, o espectador deve manter-se distante, de modo que seja possível identificar-se com os personagens e, conseqüentemente, interpelar-se a si mesmo. Rancière, no entanto, contesta a diferença fundamental para os dois métodos teatrais que reside em uma discriminação entre a atividade do *agir* como mais relevante do que a pretensa passividade do *olhar*: “A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições”. (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Ambos os teóricos, nesse sentido, reformulam as relações entre ver e agir, receber e transformar.

⁸ É esta dupla distância, espécie de paradoxo inerente ao ato de ver uma obra, que define a noção benjaminiana de *aura*, e que terá grande relevância para o estudo de Didi-Huberman sobre as imagens.

⁹ “Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito”. (BORGES, 1974, p.588).

¹⁰ “Tu es celui qui écrit et qui est écrit” (JABÈS, 1963, p. 13), escreve o poeta como epígrafe de um de seus livros.

singulares pela diferença que estabelecem, criticamente, com o comum e com o universal. O pensador destrincha, então, as proposições formalistas em três importantes vieses da conceituação formal: "forma em sua materialidade" (2010, p. 215), "forma em sua organicidade" (2010, p. 216) e "forma em sua contextualidade" (2010, p. 219). A primeira anuncia a autonomia material, i.é., a sua concretude; a segunda é responsável por pensar-lhe os movimentos; e a terceira contextualiza os dados históricos, metapsicológicos e antropológicos que atravessam todo trabalho formal. Todas essas etapas foram necessárias para se afirmar a autonomia e a especialidade não exatamente da literatura, mas de toda construção que envolva a forma – sem, no entanto, cair na armadilha da tautologia. Atenemos para o fato do termo *formalismo* advir do verbo *formalizar* cujo sentido responde ao que estava sendo demandado pela *formação* de uma literatura moderna, sobretudo, vanguardista. Porém, os formalistas russos, cujo maior mérito foi ver na literatura um trabalho de estranhamento¹¹, precisamente pelo trabalho de cada uma das ocupações da forma, que significou, por sua vez, o reconhecimento do papel da diferença, foram mal entendidos, tendo sido detratados por aqueles que, paradoxalmente, tornaram-se os seus maiores divulgadores. Passemos, adiante, para o tópico da diferença que, portanto, já se encontra em Chklovsky.

Informe: potência da dessemelhança

Três anos após a publicação de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman lança uma obra dedicada ao *informe*, concebendo-o como verdadeiro operador no pensamento de Georges Bataille. A noção foi originalmente publicada como verbete na sétima edição da revista *Documents*, na altura dirigida por ele, Michel Leiris e Carl Einstein, entre outros, e postula, dentro de um arcabouço que diz respeito aos fundamentos do propósito editorial, a relação entre palavra/imagem e *dessemelhança*:

INFORME - Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como

¹¹ Referimo-nos aqui à teoria de Viktor Chilklovsky desenvolvida em "A arte como procedimento", e que associa estranhamento e singularização, em um processo de transformação: "O objetivo da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização *ostranenie* - (estranhamento) dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte.". (Chilklovsky, 1971, 45). Poderíamos ainda relacionar esta concepção de estranhamento com o *Unheimlich* freudiano, que postula, por meio de certa noção de semelhança, o duplo efeito de *encantamento* e de *inquietação*.

uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar uma aparência ao que já existe, uma aparência matemática. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.¹²

O dispositivo informe pode ser pensado em dois amplos campos de sentido: 1) como o que opera a *dessemelhança* em relação às medidas humanas, isto é, à concepção do homem como medida para todas as coisas e 2) como o que evidencia o objeto sem forma da palavra ou da imagem, considerando que palavras e imagens não mais se ajustam e representam o mundo¹³. Para se chegar a essas conclusões coube diversas análises sobre esse mesmo verbete, como a empreendida pela crítica Rosalind Krauss, cujo enfoque se deu no sentido de concebê-lo como uma defesa do rebaixamento e do aviltamento necessários à arte, em uma espécie de profanação decorrente da restituição ao uso comum de objetos, formas e práticas artísticas. Várias exposições e obras foram organizadas pela crítica para tornar visível, sobretudo com imagens do surrealismo como as de Man Ray e Brassã, o que estava em jogo na operação do informe, com destaque especial para os processos de *queda*, *desclassificação* e *desconstrução* da figura humana. Krauss foi, portanto, aquela que mais enfatizou a instabilidade permanente estabelecida entre forma e informe, sendo categórica em *The optical unconscious*, ao afirmar:

(...) concibamos lo informe como algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma desde dentro de sí misma, la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro. (KRAUSS, 1997, p. 179).

É nessa discussão sobre as operações do dispositivo informe que a obra *La ressemblance informe*, de Didi-Huberman, se insere. Entretanto, a diferença da leitura didi-hubermaniana em relação à de Krauss se dá no entendimento do processo dialético que o crítico francês insere o termo. Como um pensador que escreveu textos sobre Hegel, Bataille autoriza, nesse sentido, que a sua noção de informe possa ser pensada em contato ou em contraste com a dialética hegeliana, sobretudo no que ela tem de crítica ao positivismo. Claro está que se tratam aqui de duas leituras: a primeira, empreendida por Bataille, e que a toma como prática radical e subversiva do

¹² BATAILLE. *Documents*, p. 382. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>

¹³ A cisão entre palavra/representação e objeto está descrita e comentada na obra *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, na qual o pensador identifica na modernidade o desmanchar-se da "interdependência da linguagem e do mundo" (FOUCAULT, 2007, p. 59).

pensamento, colocando o Ser e Nada como afins, e a segunda, que Didi-Huberman faz a partir da leitura batailleana de Hegel – essa, por sua vez, mediatizada pelos seminários de Kojève. Para as duas leituras importa mais perceber o *movimento* e a *passagem* no processo dialético do que a ideia de *sistema* que o rege. Os dois pensadores, em suas aproximações de Hegel, almejam notar os desvios, a negatividade, a não-identidade dos contrários que certa interpretação da dialética afirma. No entanto, é justamente a leitura de Didi-Huberman do resultado desse processo entre forma e informe, que o diferencia de Krauss. Para o crítico francês, o processo chega a termo gerando uma espécie de terceiro elemento, o *sintoma*, apesar do crítico recursar qualquer condição de síntese nesse encadeamento:

Por certo, não é fácil pensar o informe como uma *dialética*, isto é, de outro modo que não como simples negação ou privação da forma; não é fácil pensar a dialética como um movimento mais voltado ao *sintoma* do que à síntese, isto é, de outro modo que não como processo de fechamento e de tirânica reconciliação lógica. Por fim, não é fácil pensar o sintoma como uma categoria *crítica* de ordem mais geral (...) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 356)

A crítica americana, por sua vez, não vê no contínuo embate entre forma e informe qualquer modo de apaziguamento ou de síntese, alicerçando sua ideia de confronto em uma concepção de alteridade irreduzível. A discordância entre os dois reside, então, mais nos efeitos da negatividade do dispositivo batailleano: para Krauss, reconhece-se pelo perene enfrentamento e dissolução da forma, e para Didi-Huberman, não culmina em uma destruição completa, quando lemos, por exemplo, que “não há transgressão que valha sem uma forma na qual se possa situar, fazer agir a transgressão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). Segundo ele, a *imagem dialética*¹⁴ não poderia ser a pura forma da *negatividade*, posto que a negatividade ou a negação precisam de uma forma para ser ou o objeto negado ou a forma onde a negatividade age. Quando lemos destruição da forma pelo informe, podemos ler, mais assertivamente, *dinâmica*. Isto é: dialética de feitura e desfeitura, do fazer e do desfazer, da aparição e da desaparecimento, da criação e da descriação, pelos quais a noção de origem como base da arte é tratada criticamente:

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer

¹⁴ De fato, Benjamin pressupõe um *topos* para a ação da negatividade, que seria a linguagem: “Em outras palavras, a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.” (BENJAMIN, 2006, p. 504).

deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma *se abre*, *se 'desmente'* e se revela ao mesmo tempo; em que a forma *se esmaga*, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma *se aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por *se incorporar* a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 148-149).

O paradigma do *sintoma* se vê entrelaçado, portanto, com a negatividade que gera, a partir do informe, o *sintoma* como resto, como sobrevivência, como desclassificação, como aquilo que é desprezado, inaudito ou inobservado, como o *detalhe*¹⁵, em suma. A imagem dialética benjaminiana, entrevista nos portais, nas passagens e nos labirintos das cidades em modernização, serve ao crítico, pois pressupõe-se que olhá-las, assim como experienciar esses espaços, é deixar-se incorporar por eles – a mera visualidade cede, portanto, a uma experiência mais vasta de sensorialidade e de materialidade, isso quando não se transforma no dispositivo capaz de dar a ver a distância paradoxal entre sujeito e obra.

A ênfase dada à potência que o informe tem de operar a *dessemelhança* ou uma *semelhança cruel*, alia-se ao modelo temporal no *anacronismo*. Didi-Huberman não considera que o dispositivo tenha surgido apenas com a arte moderna, ou melhor, com as vanguardas europeias do início do século XX, sobretudo o surrealismo, com o qual Bataille dialogou. Em *Devant le temps* (2000), o crítico retoma um dos possíveis marcos do início da história da arte, a *História natural*, de Plínio, o Velho, datada do ano 77. Nela, “um regime epistêmico aberto” (2015, p. 73) oferece uma outra visada para a arte, que não aquela pautada nos princípios de representação, de gênero ou de período, como a de Vasari, mas uma mais afeita à própria matéria em oposição à “ordem das ideias” (2015, p. 75), legado do pensamento clássico greco-latino que se renovará no Renascimento. O ponto que mais provoca o crítico francês, no entanto, está na percepção do uso de um modelo de tempo anacrônico, quando Plínio, ao perceber que a pintura como modo de transmissão de formas semelhantes está em desuso, no início do século I, observa conseqüentemente, que, como nas palavras de Didi-Huberman, “a história da arte implica a morte de uma origem” (2015, p. 78). Implica a morte também no sentido de que a *imago* é semelhança de um morto. Para Plínio, essa prática da

¹⁵ A referência, aqui, é à sentença “Deus está nos detalhes”, de Aby Warburg, cujo pensamento sobre a *Nachleben* das imagens irá motivar diversos ensaios e obras críticas de Didi-Huberman.

semelhança morre quando a *imagingum pictura*¹⁶ torna-se obsoleta, e isso decorre do processo que o crítico denomina de “dispêndio improdutivo” (2015, p. 85), de “excesso” (2015, p. 85) e de “transgressão” (2015, p. 85) visíveis nas práticas insurgentes, na altura, de decoração das residências da época, abusando dos artigos de prata e bronze, dos mármore, substitutos da imagem que o homem romano deixava de si mesmo por uma imagem do dinheiro, isto é, por um tipo de materialidade.

De todo modo, as práticas antigas da *imago* supõe, por si só, uma morfologia, ainda que Didi-Huberman não se atenha a essa interpretação quando aborda os textos de Plínio. Em Aristóteles, por exemplo, a observação da face do ancestral reproduzida nas máscaras já pressupunha algo novo, uma *morphê*, isto é, uma transformação¹⁷. A morte impõe o fim da semelhança, abrindo espaço para que o informe tome conta da deformação. Quando uma forma se desfaz, temos a possibilidade de uma outra experiência em formação, o que nos permite afirmar que a potência do informe responde também à necessidade de exploração dos modos de desocupação da forma, do espaçamento e da espacialização que ela pode realizar tendo em vista que algo de fora sempre lhe tangenciou. Afinal, não é a arte a potência do perigo? A *dessemelhança*, por sua vez, é também garantia da sobrevivência do poema haja visto que a Babel das línguas é o que mantém a variabilidade dos significantes. Nesse caso, a ameaça do desentendimento assim como do desencontro são, paradoxalmente, a garantia do inesgotável, aberto pelo *anacronismo* que desterritorializa a imagem e desloca a história de sua linearidade.

Saber morfológico

O modelo anacrônico que permite ao crítico francês proceder por superposição de tempos heterogêneos, por desvios e recuos, propicia a exploração de um outro modelo que é o da *nachleben* (sobrevivência). Sua maior referência é Aby Warburg e o extenso trabalho com as imagens que o alemão empreendeu no sentido de evidenciar a sobrevivência das formas da Antiguidade no mundo ocidental moderno. Essa sobrevivência, portanto, só seria possível se tomássemos o tempo como uma espécie de nó de *anacronismos*, embaralhamento de coisas do passado e do presente, deslocamento de objetos e de suas localizações capaz de agrupar diversas significações de um mesmo significante. Nas análises que Didi-Huberman faz das imagens recolhidas por Warburg, o

¹⁶ É preciso esclarecer que o termo, comumente traduzido como “pintura de retratos”, se refere a certa prática romana de reproduzir, em máscaras moldadas em gesso, o rosto de ancestrais, para que fosse realizado o cortejo fúnebre. Plínio associa a essa prática uma *dignitas* própria, garantida pela matriz da semelhança.

¹⁷ Martineau, importante pesquisador da teoria aristotélica, comenta: “O que maravilha o Aristóteles ‘físico’ não é que espetáculos aparentemente idênticos despertem em nós sentimentos contrários, é de preferência que estes espetáculos – o cadáver, o cadáver minuciosamente pintado – não sejam de fato *de modo algum* idênticos”. (MARTINEAU, 1976, p. 445).

sintoma retorna não só como resultante dos embates entre forma e informe, entre força apolínea e força dionisíaca¹⁸, entre humanidade e animalidade, mas como operador contestatório da noção de *simbólico* e de *arquetipo*, na medida em que ele atua mais precisamente como *repetição* e *diferença*. Em ambos os pensadores, a percepção do modelo histórico culmina na conclusão de que a história não determina as formas e os modos de formalização do trabalho artístico – por isso é possível, por meio do gesto crítico, ir e voltar no tempo, entrelaçando obras de origens diametralmente distantes, de modo a romper, inclusive, com as máscaras do modernismo.

Ainda que o crítico francês trabalhe com certas práticas de vanguarda, como já abordamos o caso do minimalismo, seu enfoque não se dá no sentido de reforçar os movimentos artísticos que desejaram que a arte se tornasse forma-de-vida¹⁹. No fundo, há uma espécie de experimentação do processo que Deleuze descreveu, seguindo Nietzsche, entre matéria-forma e matéria-força²⁰. Warburg, também nietzschiano, será a referência manifesta para abordagem desse *drama*. Em observação ao *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman afirma:

não há morfologia, ou análise das formas, sem uma dinâmica, ou análise das forças. Omitir isto é reduzir a morfologia – que vemos com frequência – ao estabelecimento de tipologias estereis. É supor que as formas são reflexos de um tempo, quando elas são, antes, os restos – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo. (2013, p. 90)

O que o estudo das imagens patéticas, recolhidas na *Pathosformel*, soma ao aprendizado dos textos batailleanos é que o informe é, justamente, a forma com *pathos*, o corpo que dá forma à expansão, à transfiguração, à descrição do mesmo modo que corporeifica a criação e a conformação. A morfologia seria, por excelência, a ciência mais apta a lidar com os influxos da forma e do informe. Em ensaio dedicado àquele que é considerado o seu pai, Goethe, intitulado “Amostras do caos, ou a poética dos fenômenos”, o seu método de observação das *formações*²¹ servirá de fundamento para o

¹⁸ A dialética negativa, desenvolvida por Adorno, para prescrever o *modus operandi* da arte diante de uma sociedade deteriorada, passa a ser confrontada por uma dialética afirmativa, que inclui o processo de criação. Orfeu, nesse sentido, poderia ser a imagem-elo de todas as referências de Didi-Huberman, trabalhadas no presente ensaio, pois que, ao situar-se em uma espécie de limiar, reúne o dionisíaco e o apolíneo, sendo também figura da morte e do renascimento, e assim, no inacabamento que se espera da noite órfica, propõe um novo paradigma do saber.

¹⁹ Referimo-nos à observação de Rancière sobre algumas práticas vanguardistas, pautadas, sobretudo, em ideais de autonomia: “No regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte. É sempre “estetizada”, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida”. A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida.” (RANCIÈRE, 2009, p. 6).

²⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 2007.

²¹ De antemão, lembremos que o escritor alemão foi considerado o mais clássico dentre os escritores modernos, por espelhar, obstinadamente, os princípios de ordem e harmonia em suas obras. Juntamente a

entrelaçamento entre uma *teoria da imaginação* e uma *teoria do saber*, proposto por Didi-Huberman.

O olhar, instância primeira de uma atitude fenomenológica do pensamento em relação aos acontecimentos, seria capaz de experimentar e de teorizar. Na contramão de seus contemporâneos iluministas, o escritor alemão providenciou uma teoria crítica que levasse em consideração os fenômenos e as aparências, não separando as proposições artísticas advindas da observação e as ciências e disciplinas especulativas. O modo fragmentário de *A metamorfose das plantas* atesta que o objetivo de sua apreciação não pressupõe nenhum *a priori*, ao contrário, estipula que contemplar é evidenciar os estágios do devir, abrangendo as *inflorescências*, as *irregularidades*, as *retrospecções* etc., e fazendo do desvio, da *dessemelhança* e das reações invisíveis, que, no entanto, estão a transformar a matéria, sorratamente, uma afirmação propositiva mediante a necessidade de se ocupar de cada uma das fases do que surge, sejam elas perceptíveis ou imperceptíveis.

Possivelmente, para além do que julga Didi-Huberman, podemos atribuir ao gesto goethiano, a intuição de que algo no estatuto da arte estava por mudar: o artista seria ainda um criador ou um descobridor? Nesse sentido, Goethe seria uma espécie de protótipo do saber morfológico e da gaia ciência, certamente apoiado, ainda, em uma noção de forma originária (*Urpflanze*) ou de fenômeno originário²² (*Urphänomen*) que sustentaria a forma artística²³. A especificidade goethiana, no entanto, está no modo de experimentar a própria linguagem verbal para dar a ver a forma em movimento. O crítico comenta o trabalho de Goethe:

Eis o que seria necessário fazer face ao esplendor e ao caos do mundo: enquadrar – isolar, para melhor o observar como que por dentro – cada fenômeno fecundo. E, para isso, seria importante também pegar no lápis, na pena e no pincel para preencher cadernos e folhas de desenho, que constituiriam ainda testemunhos dessa *precisão poética* que Goethe demonstra perante a diversidade do mundo sensível. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 124).

O procedimento goethiano não cessa no posterior detalhamento do que foi apreendido pela aparência sensível dos fenômenos naturais; abrange também a experiência

Nietzsche²¹, ambos esforçaram-se para retomar a concepção grega da natureza como criadora de formas, salvo, é claro, as devidas particularidades.

²² O *Urphänomen* foi o que possibilitou a Goethe mediar a sua prática filosófica da arte com as suas especulações sobre a natureza. Para Walter Benjamin, trata-se de uma espécie de arquétipo da arte, entendida como conteúdo, e apreendida como “aparência sensível”, que não deve ser pensada como “verdade da arte”. (BENJAMIN, 1993, p.116).

²³ Goethe seria um contraponto às considerações de Bataille e de Warburg, já veementemente críticos da concepção de origem. No entanto, a comparação entre o que muda da *Urpflanze* para a *Pathosformel*, de uma forma originária, para uma fórmula que se repete na expressão do *pathos*. tende a fomentar interessantes debates.

decorrente do exercício com a linguagem, que é favorecido pelo seu domínio do poético. Nessa transcrição, realiza-se um trabalho de enquadramento, de fissura e de espaçamento, portanto. Uma *montagem* advinda do hiato entre a observação e a criação poética, e cuja prática é capaz de descobrir outros fenômenos, situados entre o olhar e o escrever²⁴, entre o particular e o universal, entre o que mostra e o que se esconde.

Contextualizando-o em relação a posições que, naquele momento, já pareciam apontar para determinados aspectos da modernidade, podemos, inclusive, mostrar a sua afinidade com a célebre frase de Baudelaire: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art dont l’autre moitié est l’éternel e l’immuable.” (1961, p. 1163). As formas fugidias das borboletas, por exemplo, observadas por Goethe, já anunciavam que a arte seria, dali em diante, a metade, o fragmento ou, no máximo, o raptado de um bater de asas. A intermitência entrevista na sentença baudelaireana concorda com a observação de Didi-Huberman das falenas, espécie de imagem-paradigma do visível e do invisível, da aparição e da desaparecimento que norteia grande parte de seu pensamento teórico sobre a imagem. Essa espécie de mariposa é atraída pela luz, que a seduz e a desorienta, que a move seguindo o desejo de encontrá-la e a faz desaparecer. Essa instabilidade fundamental, *atemporal* desde Baudelaire, na medida que pode ser identificada em diferentes contextos artísticos, abarrota de movimento o trabalho das formas.

Considerando os artistas, teóricos e críticos elencados neste trabalho, e que respondem como referências para o pensamento didi-hubermaniano, podemos tentar situar o seu saber no limiar da episteme clássica, cuja estrutura privilegiava a *physis*, isto é, a matéria, como o faz Goethe, por exemplo, e da episteme moderna e contemporânea, que desconfia delano sentido empreendido pela leitura que o crítico francês faz de Bataille, ou que, ao menos, a procura enquanto natureza perdida. Trata-se, decerto, de outra concepção de matéria, necessária para se compreender, por meio de Bataille, a emergência da relação entre a arte e a natureza que se forma com a modernidade:

A palavra matéria, em Bataille, responde então, antes de tudo, à recusa das soluções clássicas, das soluções essencialistas. “Matéria” não quer dizer elemento estável de um universo físico ou “princípio explicativo” dos fenômenos sensíveis. Não quer dizer

²⁴ Atentemos, no entanto, para a diferença entre formação e formalização. Goethe observava as *formações* e descrevia-as. Entretanto, a *formalização* do saber permanecia em aberto, incompleta, haja vista disposição em forma de tópicos de *A metamorfose das plantas*. No capítulo posterior de *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, nomeado de “Pontos de origem e laços de afinidade”, o teórico francês relata as “coleção das coleções” da *Goethe Haus*, destacando a extensa variedade de objetos, de vasos antigos a desenhos e gravuras de pintores célebres, incluindo pedras, tecidos, animais secos etc. Apesar de prestarem ao método observatório da ação do tempo em determinadas matérias, de suas formações e deformações, a impossibilidade de classificação, i. é., de formalização, aponta para o sentido radicalmente diverso que as palavras estabelecem.

“matéria morta”. Quer, sim, dizer um movimento vadio (...) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 277).

Matéria e forma são desestabilizados na arte moderna. Não respondem mais, de modo essencialista e definitivo, às contradições do saber. A matéria não é mais fundamento, tampouco a forma é o visível em sua plenitude e em sua estabilidade – ambas devem ser observadas/analizadas em suas breves *aparições*. O que ilumina²⁵ a falena, pode fazê-la desaparecer, por isso essa figura é paradigmática para nos ajudar a compreender que em toda imagem, na sua dança e no seu jogo, é preciso ser capaz de captar o contato e o contraste estabelecidos pela sua forma. Tudo aquilo que está em produção na obra deverá ser polarizado e não dualizado²⁶, de modo a transgredir a oposição metafísica entre *matéria* e *espírito*, entre *potência* e *ato*. Afinal, a falena, cuja etimologia a torna familiar do *phasme*, do *phantasma*, da *phantasia*, é matéria ou espírito?

Não por acaso, Didi-Huberman se vale de tantos exemplos de animais e vegetais, da natureza, em suma, por manter-se diante deles, não mais na posição de dominador, mas conservando a estranheza, a dinâmica inapreensível, o conhecimento inapropriável, que neles e por meio deles se manifesta. Essa instabilidade nunca abrandada é a nossa própria imagem de mundo que, de fato, deixou de ser guiada pela ideia de natureza, não podendo mais ser vista senão como conflito entre organismo e construção, entre essência e cultura, ou, como pontua Hans Blumenberg, entre “vontade de dar forma e forma dada” (BLUMENBERG apud COSTA LIMA, 2003, p. 76). A verossimilhança e a diferença são criadas *in loco*, a cada obra e na rede de relações estabelecidas.

O mais importante, no caso, é perceber como que em Warburg, Goethe e Bataille, no debruçar-se desses teóricos e críticos sobre imagens da natureza, não está em jogo tanto a vida que advém da natureza e está presente na arte desde a concepção clássica de *mimesis*, mas a vida da própria arte, que só é possível e só sobrevive nos seus fluxos e pelas suas dinâmicas. Porque a vida é criadora de formas, toda obra é trabalho formal, e instaura um ritmo, um encadeamento político, cuja conclusão teria que ver sempre com um extremo e uma explosão. No caso de Bataille, com uma experiência limite consonante com a experiência erótica, evidenciando o acidente (e a aventura) que é toda forma, toda imagem, todo poema.

²⁵ Enfatizamos a questão da incidência da luz considerando a importância dos estudos fotoquímicos, responsáveis por desconstruir o pensamento substancialista, na medida em que parecia matéria e energia. A tendência de se caracterizar a matéria, no século XX, corresponde às radiações que ela emite ou absorve. Um fenômeno, portanto, não pertence a uma substância, mas as relações estabelecidas entre ela e a luz. Cf. BACHELARD, G. Luz e substância. In: *Estudos*. Trad. Georges Canguilhem. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 41-68. GOETHE. *Doutrina das cores*, p.132.

²⁶ A polarização como método mais justo com a ideia de *limiar* já está presente, de modo instintivo, na *Urphänomen* de Goethe: “tudo o que aparece, tudo que se manifesta como fenômeno, deve indicar ou expor uma cisão originária que pode ser unificada, ou uma unidade primordial que pode ser cindida”. (GOETHE, 1993, p.132).

A *arqueologia da forma* em curso de Didi-Huberman revira a discussão na qual participou Foucault, sobre a história como o *a priori*. O paradigma do contemporâneo encontra-se nos termos que nomeiam o próprio método que designamos como didi-hubermaniano no tocante à forma: trata-se, hoje, de nos defrontarmos com a própria *arché* como o *a priori* possível, i. é., com o problema de nos restar apenas a recolha dos vestígios que nos formam e que formam o nosso entorno, sem centro, sem autonomia, mas com o máximo de diferimento. O *anacronismo* e a *arqueologia* estão intimamente vinculados. São mecanismos fundamentais para nos fazer perceber os diferentes usos e pareceres sobre determinado conceito, para nos colocar diante do que dele resta, da extensão de seus empregos.

Assim depreendemos que a semelhança é mimese de uma outra semelhança, assim como a forma é derivação de outra forma, sendo que todos os elementos envolvidos na obra artística não mais devem trabalhar pela autonomia, ao contrário, estão sujeitas a incorporar, a dramatizar, a performatizar aquilo que se insinua, que vem de fora, que compromete a sua soberania. Não se trata mais, como na época das vanguardas, de afirmar a fundamentação formal, mas, a partir de sua emergência, deixar-lhe ser adentrada e corrompida, podendo reconhecer-se ao final, à maneira da poesia, como *coincidentia oppositorum* do passado com o presente, do dionísio com o apolíneo, da destruição com a criação, do *daimon* com o *tyché*. O gaio saber é, enfim, um saber órfico – o novo saber é a forma mais radical do saber, assim como o informe é a forma levada às suas últimas consequências.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 17-33.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Galimard, 1961.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aaron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: EMECÉ EDITORES, 1974.

CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, p. 39-56.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou A gaia ciência inquieta*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheib. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Trad. António Preto et al. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOETHE, Johan Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Trad. br. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

HOLLIER, Denis (org.). *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1929.

JABÈS, Edmond. *Le livre des questions*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

KRAUSS, Rosalid. *El inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. Le 'Ten o'clock' de M. Whistler. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

MARTINEAU, Enimanuel. Mímesis dans la 'Poétique': pour une solution phénoménologique. In: *Révue de métaphysique et morale*, 4, Paris, 1976.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ⁱ Doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. Mestre pela mesma universidade. Possui graduação em Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (2012) e graduação em Letras - Português pela UFMG (2013). Integrante do Núcleo Walter Benjamin (NWB). Tem experiência na área de Jornalismo e de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa.

Enviado em: 18 de outubro de 2016.

Aprovado em: 01 de dezembro de 2016.