

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Gabriela Teixeira Cunha**

**Imagem, Ética e Testemunho em  
Georges Didi-Huberman**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de  
Pós-Graduação em Direito do Departamento de  
Direito da PUC-Rio.

Orientadora: Bethânia de Albuquerque Assy

Rio de Janeiro  
Setembro de 2024



**Gabriela Teixeira Cunha**

**Imagem, Ética e Testemunho em  
Georges Didi-Huberman**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de  
Pós-Graduação em Direito do Departamento de  
Direito da PUC-Rio.

**Profa. Bethânia de Albuquerque Assy**

Orientadora

Departamento de Direito – PUC-Rio

**Prof. Pedro Hussak van Velthen Ramos**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

**Prof. José Maria Gómez**

Departamento de Direito – PUC-Rio

**Profa. Mariana Caldas Pinto Ferreira**

**Profa. Maria Izabel Guimarães Beraldo da Costa Varella**

Rio de Janeiro, 05 de setembro de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

**Gabriela Teixeira Cunha**

Mestre em Teoria do Estado e Direito Constitucional pela PUC/Rio. Graduada em Direito pelo Centro Universitário do Estado do Pará - CESUPA.

Ficha Catalográfica

Cunha, Gabriela Teixeira

Imagem, ética e testemunho em Georges Didi-Huberman / Gabriela Teixeira Cunha ; orientadora: Bethânia de Albuquerque Assy. – 2024.

216 f.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Direito, 2024.

Inclui bibliografia

1. Direito – Teses. 2. Imagem. 3. Ética. 4. Georges Didi-Huberman. 5. Jeanne Marie Gagnebin. 6. Testemunho. I. Assy, Bethânia de Albuquerque. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Direito. III. Título.

CDD: 340

A minha tia Margarete.

## Agradecimentos

Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil. Agradeço, portanto, à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Agradeço infinitamente à minha orientadora, professora Bethânia Assy, pela humanidade, ensinamentos e atenção com a minha formação desde o mestrado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Direito da PUC-Rio e à Humboldt, pelo incentivo institucional, concedidos no âmbito do Projeto “*Spheres of Citizenship*” (PROBRAL/ CAPES – DAAD). Agradeço ao professor Christian Volk e a todo seu time, especialmente, à Liesbeth Schoonheim. Agradeço ao Danni por todo acolhimento na Humboldt e em Berlim.

Agradeço imensamente à professora e coordenadora do PPGD, Thula Pires, por toda compreensão e suporte institucional.

Agradeço muito à Carmen e ao Anderson, pela paciência e apoio ao longo desses anos.

Gostaria de agradecer a todos os professores do Departamento, especialmente: José Maria Gómez, Márcia Nina Bernardes, Adriano Pilatti e Renato Lessa.

Meu profundo agradecimento ao professor Ernani Chaves pelos conhecimentos compartilhados e pela generosidade comigo.

Agradeço à professora Barbara Dias pela constante inspiração. Meu imenso agradecimento ao Alexandre Sequeira e sua “Constelação de Tião”. Agradeço à professora Celine Clemant por todo aprendizado e por sempre abrir portas.

Agradeço as grandes amigas construídas durante o doutorado sanduíche: Ju, Mari Imbelloni, Lê e Mari Caldas. Agradeço à professora de alemão e amiga querida, Ludmila, pelo aprendizado e cuidado no meu “ano berlinense”.

Agradeço as amigas que pude fazer ao longo desses anos na PUC-Rio. Especialmente ao Dorival, amigo de todas as horas. Agradeço à Luísa Vanessa, que espero conhecer pessoalmente o mais breve possível.

Agradeço imensamente à Bruna Bataglia, sem ela esse trabalho não seria possível. Vagaluma que me permite dividir a pesquisa, as angústias e felicidades da vida. Agradeço à Maira Fatorelli, amizade preciosa, que forma nosso trio – agora quarteto com a chegada da amada Julinha.

Agradeço aos meus pais Wilma e Jorge, pelo apoio e amor incondicional. Agradeço à minha tia Dôia pela presença, sempre impulsionando meus sonhos. Agradeço ao meu irmão, Jorginho, por ser meu melhor amigo em todas as fases da nossa vida.

Agradeço aos meus amados avós (Mercês, Juvêncio, Edna e Waldir). Agradeço, enfim, a todos os meus familiares. Agradeço a fonte das minhas maiores alegrias cotidianas, meus sobrinhos: Lipe, Beni, Davi, Bento, Laís, Cadu e Dom.

Agradeço à família do Lucas, pelo incentivo ao longo de todos esses anos. E ao Jimmy pelos quase 11 anos de afeto.

Agradeço à Rosa, Angela e Marinês pelo carinho constante.

Agradeço todas as minhas amigas de longa data, especialmente as que acompanharam cada etapa deste doutorado: Tais, Camilla, Larissa, Leliana, Juliana e Clarissa.

Agradeço imensamente a Camille pela gentileza, interlocução e acolhimento.

Dedico, enfim, meus maiores agradecimentos ao meu marido, Lucas, pela força e cuidado incondicional nos momentos mais desafiadores desse caminho.

## RESUMO

Cunha, Gabriela Teixeira; Assy, Bethânia de Albuquerque. **Imagem, Ética e Testemunho em Georges Didi-Huberman**. Rio de Janeiro, 2024. 216p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa problematiza o papel do sujeito observador diante das imagens, mais especificamente, diante das imagens da injustiça. Tendo em vista que, ao que tudo indica, vivemos num tempo em que jamais a imagem esteve tão em evidência, jamais foi tão debatida, proliferou-se tanto e atingiu níveis tão elevados de difusão, deparamo-nos cada vez mais com a demanda ética do que fazer frente a ela. Em primeiro lugar, nosso objetivo foi investigar que a imagem não é um objeto – seja material ou psíquico, plástico ou narrativo, etc. – passivo, à espera de um olho que sobrepuje. A imagem é animada e dialetiza com um olhar que se debruça. No entanto, para refletirmos criticamente sobre a relação entre sujeito e imagem, foi necessário traçar, como um dos objetivos específicos do trabalho, a análise de alguns níveis por meio dos quais as imagens são endereçadas, manipuladas e governadas. No segundo momento, procuramos discutir, a partir da filosofia de Georges Didi-Huberman, sobre a faculdade que as imagens têm, para além da forma como são geridas, de *tomarem posição* (de testemunharem, de se insurgirem). Em seguida, postulamos que o conceito ampliado de testemunha, formulado por Jeanne Marie Gagnebin, pode ser uma alternativa para pensarmos respostas à interpelação sobre o que fazer com a imagem que não é minha, mas que exige de mim uma atitude crítica.

### Palavras-chave:

Imagem; Ética; Georges Didi-Huberman; Jeanne Marie Gagnebin; Testemunho; Atitude crítica.

## **ABSTRACT**

Cunha, Gabriela Teixeira. Assy, Bethânia de Albuquerque(advisor). **Image, Ethics and Testimony in Georges Didi-Huberman**. Rio de Janeiro, 2024. 216p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis intends to problematize the role of the observing subject when confronted with images, more specifically, when confronted with images of injustice. Bearing in mind that, as everything indicates, we live in a time in which images have never been so much in evidence, have never been so debated, have never gone so much viral and have never reached such high levels of dissemination, we are increasingly facing the ethical demand of how to handle them. First, we investigate the image not as an object – whether it be material or psychic, plastic or narrative, etc. – passive, waiting for an eye to take over them. The image is alive and interacts with a gaze that engages with it. However, in order to reflect critically on the relationship between subject and image, we outline, as one of the specific objectives of this work, the analysis of some levels through which images are addressed, manipulated and governed. In a second moment, we aim to discuss, based on the philosophy of Georges Didi-Huberman, the ability that images have, far beyond the way they are managed, to take a position (to testify, to resist). Next, we postulate that the expanded concept of witness, formulated by Jeanne Marie Gagnebin, can be an alternative for thinking about responses to the question about what to do with the image that is not mine, but that requires me to have a critical attitude.

### **Keywords:**

Image; Ethics; Georges Didi-Huberman; Jeanne Marie Gagnebin; Testimony; Critical attitude.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	
<b>1. Debruçar, lembrar, desconfiar</b> .....	<b>17</b>
1.1. Imagem-memória .....	17
1.2. Memória dos sem-nome: imagens soterradas pela história oficial .....	30
1.3. Enquadramentos, usos e abusos .....	41
1.4. Imagem, memória, fotografia .....	58
<b>2. Remontar, sobreviver, transmitir</b> .....	<b>71</b>
2.1. Montagem, Desmontagem, Remontagem .....	71
2.2. Imagens em cólera .....	86
2.3. Imagens-testemunho .....	98
2.4. Imagem Inimaginável .....	112
<b>3. Criticar, rememorar, recolher</b> .....	<b>127</b>
3.1. Notas sobre a crítica benjaminiana à noção de progresso .....	127
3.2. Rememoração: trabalhar através das imagens .....	137
3.3 Apontamentos sobre o historiador materialista.....	146
<b>4. Ficar, levantar, imaginar</b> .....	<b>158</b>
4.1. A testemunha que fica.....	158
4.2 Testemunhas que <i>se levantam</i> ... mas não vão embora .....	178
4.3 Do impasse à abertura: aspectos da emoção e da imaginação em Didi- Huberman .....	192
4.3.1. Emoção .....	192
4.3.2. Imaginação.....	200
<b>Considerações finais</b> .....	<b>204</b>
<b>Referências</b> .....	<b>210</b>

## Lista de obras de Didi-Huberman

- DIDI-HUBERMAN. La mémoire des sans-noms. Em: **L’Herne Benjamin: cahier Walter Benjamin**. Paris: Éditions de L’Herne, 2013.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Peuples exposés, peuples figurants: l’oeil de l’histoire, 4**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Falenas: ensaios sobre a aparição, 2**. Porto: KKYM, 2015a.
- \_\_\_\_\_. **Pensar debruçado**. Porto: KKYM, 2015b.
- \_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015c.
- \_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. Em: ALLOA, E. (Ed.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015d.
- \_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: UFMG, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017c.
- \_\_\_\_\_. **Remontagem do tempo sofrido**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Aperçues**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018b.
- \_\_\_\_\_. **Atlas ou gaio saber inquieto: Olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.
- \_\_\_\_\_. **Livres olhos da história**. Porto: KKYM, 2019a.
- \_\_\_\_\_. **Désirer Désobéir: ce qui nous soulève, 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2019b.
- \_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Imaginer Recommencer: ce qui nous soulève 2**. Paris: Les Édition de Minuit, 2021a.
- \_\_\_\_\_. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021b.
- \_\_\_\_\_. **Como herdar uma coragem?** Lisboa: KKYM + P.OR.K, 2021c.
- \_\_\_\_\_. **A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Relicário, 2021d.
- \_\_\_\_\_. **Le témoin jusqu’au bout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2022a.

\_\_\_\_\_. **O que nos levanta**. Lisboa: YMAGO, 2022b.

\_\_\_\_\_. **Pour quoi obéir?** Nîmes: Bayard Éditions, 2022c.

\_\_\_\_\_. **Le témoin jusqu'au bout**. Bordeaux: Librairie Mollat, 2022d.

\_\_\_\_\_. **Esparsas: viagem aos papéis do Gueto de Varsóvia**. São Paulo: n-1 edições, 2023a.

\_\_\_\_\_. **Tables de montage**. Saint-Germain: Éditions de l'Imec, 2023b.

DIDI-HUBERMAN, G.; MARIANNE ALPHANT. **Aperçues**. Paris: Maison de la Poésie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G.; VAN REETH, A. **Livres & vous: Le pouvoir des images**. Paris: France Culture, 2019.

## Introdução

Ao que tudo indica, jamais a imagem – e o arquivo que ela forma – se impôs com tanta força em nosso universo estético, político e histórico (Didi-Huberman, 2015a). Vivemos em um tempo inundado de imagens. Jamais elas foram capazes de mostrar verdades tão cruas, mas, ao mesmo tempo, de forjar mentiras tão dissimuladas (2015a). Nesse sentido, dentre os inúmeros debates que circundam a questão da imagem, o problema desta pesquisa se circunscreve em torno da demanda ética. Sabendo que essa demanda também é um tema amplo, nosso objetivo é tentar torná-la mais delimitada ao longo da pesquisa.

Muito se discute sobre o fato de vivermos em uma época “saturada” de imagens, mas, se isso for verdade, Didi-Huberman (2019) explica que vivemos igualmente em uma época saturada de linguagem. A literatura lança luz justamente sobre a ideia de que o impasse ético talvez não tenha a ver com o excesso ou com a falta de imagens: não vemos imagens demais, mas vemos imagens demais sem rosto (Rancière, 2012). Hoje, na “era das mídias”, Didi-Huberman (2012) argumenta que imaginamos que as pessoas estejam mais visíveis do que nunca umas para as outras, assim como há certo desejo de afirmar que hoje os povos estão mais representados, dada a “vitória das democracias” contemporâneas. No entanto, na realidade, os povos estão sempre em risco de desaparecer, seja pela subexposição de sua imagem, seja pela superexposição. Luz de menos nos priva de ver, luz demais nos cega.

Em 2018, no final do mestrado na Puc-Rio, fiz uma disciplina sobre Walter Benjamin ministrada professor José Maria Gómez. O professor nos apresentou uma extensa bibliografia básica e complementar, na qual constava Georges Didi-Huberman. Foi nesse curso, então, meu primeiro contato com o autor. Lembro que me interessei pelo título *Imagens apesar de tudo* (2020). Neste livro, Didi-Huberman (2020) discute sobre as quatro fotografias tiradas por membros do Sonderkommando de Auschwitz em agosto de 1944. As quatro imagens foram objeto de uma exposição que aconteceu em Paris em 2001 (*Mémoire des camps*) e que contou com um texto de Didi-Huberman para o catálogo. Mais especificamente, boa parte do livro se desenvolve a partir do debate que surgiu a partir da decisão de que tais imagens fossem expostas. Críticos – como o

psicanalista Gérard Wajcman – se levantam, sustentando que o ato de querer imagens do que se passava nos campos de extermínio significava o ato abominável de querer submeter o indizível ao regime do dizível (Safatle, 2020). Assim, para além do debate sobre o irrepresentável (indizível, inimaginável, etc.)<sup>1</sup>, uma outra questão que dialoga constantemente com essa no livro me perseguiu. Em linhas gerais, considerando como premissa que as imagens não são *tudo e nada*<sup>2</sup>, quais são as chances que elas têm de nos dar a conhecer sobre o intolerável da dor dos outros?

Este trabalho busca se debruçar sobre essa problemática na justa medida dos desdobramentos que foram possíveis pontuar, sem pretensão de resolvê-los, mas com o objetivo de contribuir para um debate que não está encerrado, ao contrário. Ao que parece, coloca-se diante nós, todo dia, quando abrimos o jornal, quando atravessamos uma rua, quando lemos um livro, quando desbloqueamos nossos aparelhos celulares, quando vamos a uma exposição, quando ligamos a televisão. Dessa forma, conforme o título manifesta, a pesquisa é dividida em três eixos: *imagem, ética e testemunho*. Eixos que não estão rigorosamente separados, visto que aparecem em maior ou menor grau no decorrer de todo o trabalho. A imagem seria a coluna vertebral do estudo proposto, a partir dela se desenrolam – e se embaralham – as perguntas formuladas. O testemunho é a inserção da subjetividade no interior do estudo das imagens, mais precisamente, é onde se busca discutir o gesto de transmissão e conhecimento a partir dessas imagens. E, a ética, por fim, seria o elemento que ligaria as testemunhas às imagens, a forma como esse encontro assumirá ou deixará de assumir. Os assuntos (ou eixos) ora se destacam uns dos outros, ora se imbricam, mas o intuito é colocar e recolocar diferentemente a questão: *o que podemos fazer diante da imagem que não é nossa, mas que exige de nós uma postura crítica?*

Para abordar esta pergunta, a tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro momento, a tentativa é apresentar o tema de modo mais geral. Dessa forma, procura-se sublinhar que é sobre as imagens de um passado silenciado que interessa recair nosso pensar. Não “qualquer” imagem, portanto, mas imagens do

---

<sup>1</sup> Embora não seja nossa questão central, o debate sobre o irrepresentável aparece nesta pesquisa, pois acreditamos que ele tem relação com tema e continua sendo uma discussão atual.

<sup>2</sup> (Didi-Huberman, 2020).

infortúnio, imagens soterradas pela história oficial. Nesse primeiro momento, enfatizo a premissa de que os sujeitos da injustiça, os sem-nome, têm centralidade absoluta no processo de conhecimento e transmissão do saber e da experiência. O oprimido é o sujeito do conhecimento histórico, mas isso não exclui o *terceiro* (aquele que não é nem diretamente o oprimido, nem diretamente o opressor) da responsabilidade de lutar pelas promessas não realizadas do passado. Depois de estabelecer quais imagens abordarei, ponho em relevo o fato de que elas nunca chegam até nós sem mediação (Butler, 2017a). Ou seja, parto do pressuposto de que nosso comprometimento ético vai depender, também, do modo como as imagens são endereçadas e governadas. Nesse sentido, são destacados três níveis de análise: enquadramentos, usos e abusos. Por último, utilizo o exemplo da fotografia por meio do ensaio *Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a Fotografia*, de Ernani Chaves (2003), para destacar, especialmente, que a tarefa redentora da fotografia é transformar o retrato e a paisagem em imagem e fisiognomia.

Depois de estabelecer uma espécie mais geral da “mesa de trabalho”, o capítulo dois se volta à questão da imagem que *toma posição*<sup>3</sup>. Que mostra seu poder de “levantar os olhos”. O primeiro tópico do segundo capítulo visa analisar a montagem como uma maneira de oferecer legibilidade às imagens, isto é, a montagem como uma forma de dar a ver (*abrir os olhos*) ou não (*fechar os olhos* para o que acontece de fato). Uma das questões que norteiam este primeiro tópico é *se precisamos primeiro melhor ver para melhor saber ou melhor saber para poder ver*. Em seguida, o tópico “*Imagens em Cólera*” tem o intuito de analisar que, para além dos objetivos do produtor da imagem ou dos meios de propagação, a imagem porta “em si” algo que não se reduz aos meios de captura e difusão. Assim, refleti sobre algumas imagens nas quais houve uma contra-pose, ali onde era esperando que simplesmente “posassem”. Logo após, procurei investigar que contra todo um trabalho de destruição, que busca apagar os rastros, as imagens atravessam o tempo e os perigos para testemunharem, apesar de tudo. Por fim, abri brevemente à discussão sobre o tema do inimaginável a fim de trabalhar criticamente a ideia de que não devemos transformar as imagens nem em ícones

---

<sup>3</sup> Referência à Didi-Huberman (2017).

do horror, nem em meros documentos, mas uma centelha de conhecimento possível.

No terceiro capítulo, por meio da crítica benjaminiana à noção de progresso, ponto que assim como a história oficial é contada a partir da narrativa dos vencedores, nesse mesmo movimento, ela é constituída por imagens produzidas ou gerenciadas pela tradição vencedora. Por isso, para fazer “contar” (como cálculo e como narrativa) a história dos vencidos, é preciso escovar a história a contrapelo. Nesse sentido, depois de assinalar aspectos da crítica de Benjamin, sublinho brevemente elementos da prática da rememoração que atua contra o tempo vazio e homogêneo. No último tópico, apresento alguns apontamentos a respeito de “alguém” chamado historiador, sujeito cuja prática é, segundo Butler (2017b), a rememoração e que parece ser “crucial na inauguração do tempo-do-agora”.

No quarto capítulo, a fim de direcionar o olhar propriamente a questão do observador, entendo que a ideia de ampliação do conceito de testemunha em Jeanne Marie Gagnebin (2009) é uma proposta não prescritiva de pensar a relação entre sujeito e imagem. Dizer que se trata de uma proposta não prescritiva significa dizer que não há um fundo moralizante que visa fixar normas de comportamento. Desse modo, a hipótese a ser articulada é que a “testemunha que fica” – em oposição à que se levanta e vai embora<sup>4</sup> – tem nas mãos a tarefa do historiador materialista: contribuir para que o passado não se repita. Para além daquele que viu com os próprios olhos, Gagnebin (2009) sugere um comprometimento daquele que não é a testemunha direta. O conceito ampliado de testemunha não busca dizer sobre como tirar o oprimido de “lá” – como se a testemunha possuísse algum poder de ressuscitar o humano<sup>5</sup> - mas tem relação com a empresa crítica que pode dizer como tirar a própria testemunha da posição que se encontra (indiferente, acomodada, etc.).

Assim, considero que as imagens podem representar uma *chance*, a possibilidade de, apesar de tudo, algum conhecimento e alguma aproximação com a experiência da injustiça ser alcançada. Para isso, esta pesquisa problematiza que

---

<sup>4</sup> Referência ao sonho de Primo Levi (1988, p.85).

<sup>5</sup> Não se trata de devolver o rosto ao humano, mas de apoiar à restituição de sua dignidade. Ver em Didi-Huberman, 2012, p.43.

essa chance deve ser agarrada por *alguém* chamado historiador materialista ou, se ampliarmos o conceito de testemunha, pela *testemunha que fica*. Pondero que a testemunha que assume a responsabilidade diante da imagem do infortúnio deve evitar determinados riscos, assumir outros e, por fim, mudar de posição (transformar a si mesmo) e tomar posição (atitude crítica diante do mundo). No tópico seguinte, problematizo que essa mudança e tomada de posição pode estar inserida em um gesto de não obedecer mais, no gesto de se levantar contra as injustiças e de romper com uma forma de vida tutelada.

Por fim, apenas como um estudo inicial, que pretendo desenvolver em outro momento, abordo, através da teoria didi-hubermaniana, que não podemos ficar indiferentes às possibilidades de abertura ética fornecidas pela emoção e pela imaginação se quisermos nos comprometer com a imagem. Eles não são um impasse ao comprometimento, não fazem parte de uma dimensão estritamente subjetiva da vida. Ao contrário, a suspeita é que se levarmos à sério as nossas emoções e a nossa imaginação, seríamos capazes de inventar outros modos de partilhar o sensível.

## 1. Debruçar, lembrar, desconfiar

### 1.1. Imagem-memória

Pensar a *imagem-memória*. Ensaiai um pensar debruçado. Isto é, ensaiar um pensamento em que o objeto olhado “em baixo” muda de posição e sobe até o olhar (Didi-Huberman, 2015b, p. 75-78). Subir até olhar, mudar de posição, tomar posição, deslocar-se, desconcertar o observador. Para conhecer a imagem na fisionomia da memória (e vice-versa) é preciso estabelecer escolhas estéticas, mas também éticas e políticas. O objeto deste tópico não é nem uma teoria da imagem, nem de uma teoria da memória, mas buscar trabalhar na relação *entre*<sup>6</sup> imagem e memória.

Partimos da premissa didi-hubermaniana de que a mais simples imagem não se esgota jamais “no que é visto”. Mesmo a mais simples imagem escapa à expressão tautológica “o que vemos é o que vemos” (Didi-Huberman, 2010, p.95). Nesse sentido, para tentar compreender as imagens que chegam nesse mundo inundado de imagens, seria necessário rejeitar a visão sobrepujante<sup>7</sup> que fixa o objeto, transformando-o “em algo bem visto”; seria necessário não imobilizar as imagens, “isto é, não as isolar de sua própria capacidade de tornar sensível um certo instante, uma certa duração, uma certa memória, um certo desejo, etc.” (Didi-Huberman, 2019a, p.162). Só há chances de compreender as imagens, se compreendermos seu caráter fugaz, transitório, o seu “devir passageiro”<sup>8</sup>. Em *Falenas: Ensaio ensaios sobre a aparição II* (2015a), Didi-

---

<sup>6</sup> O sentido que pretendo atribuir a este *entre* é amplo e, portanto, específico somente na medida do que for definido e trabalhado no decorrer da pesquisa. No entanto, a conceituação de “*entre*” proposta por Jacques Rancière em *O trabalho das imagens*, oferece-me um ponto de partida para compreender essa relação entre (no caso, imagem e memória): “Para mim, juntar uma forma visível com outra, uma palavra com outra, uma frase com uma imagem, já é uma maneira de construir uma comunidade, de construir um dado tecido comum, que é sempre um tecido do “entre”. Mas o “entre” não é somente o vínculo que reúne dois elementos ou o intervalo que os separa. É também uma potência que habita cada um dele” (Rancière, 2021, p.74).

<sup>7</sup> Didi-huberman opõe a visão sobrepujante a visão abrangente: “A *vista sobrepujante* eleva-se, liberta-se para ver melhor: fixa a distância necessária a qualquer visão numa postura de recuo constante que lhe confere a sua própria mestria. Deixa assim o objeto olhado em baixo, separado do olho que olha. Ao contrário, a *vista abrangente* – poderíamos nomeá-la assim – debruça-se para ver melhor: dialetiza e abisma a própria distância. Deixa assim o objeto olhado subir *em direção ao* olho, quaisquer que sejam os riscos ou as consequências aferentes” (2015b, p. 66-70).

<sup>8</sup> “Sabemos bem que não é assim: uma porta não se abre senão para a qualquer momento se voltar a fechar, uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte desaparecer” “(...) Como os batentes de uma porta, como as asas de uma borboleta, a aparição é

Huberman questiona ainda se sabemos verdadeiramente quem será a presa e quem será o verdadeiro caçador quando partimos alegremente para uma caça às borboletas. Didi-Huberman lembra que Walter Benjamin descreve bem esta situação em *Infância Berlinense*:

Voavam para uma flor, ficavam a pairar por cima dela. Com a rede no ar, eu só esperava que o poder de atração que a flor parecia exercer sobre o par de asas completasse o seu trabalho; então, o frágil corpo deslizava com leves impulsos laterais, para igualmente imóvel, ir sombrear outra flor e mais uma vez a deixar com a mesma rapidez, sem lhe tocar. Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me enganava hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batida ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo que fazia, até que finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana (Benjamin, 2020, p. 76-77).

Nesse curto texto, *Caça às borboletas*, podemos ser provocados em diversas direções. Podemos pensar no ato do colecionador (“a caixa na parede do meu quarto de rapaz, onde se viam os começos de uma coleção de borboletas”); na influência de Marcel Proust no pensamento de Benjamin ao recordar suas vivências nas casas de veraneio nos arredores de Berlim; podemos nos perguntar sobre as posições de caça e caçador (“começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores”); podemos inquirir a condição humana que o narrador buscava recuperar ao alcançar a caça bem-sucedida e assim por diante. No entanto, todas essas questões podem nos conduzir de volta ao problema da *imagem-memória*. De acordo com Didi-Huberman, nessa recordação de infância transformada em parábola filosófica se encontraria toda a relação entre imagem, memória e linguagem [“o ar em que aquela borboleta voltejava está hoje totalmente impregnado de uma palavra que há decênios não me passa pelos ouvidos nem pelos lábios (...) É assim que vibra, no ar cheio de borboletas, a palavra ‘Brauhausberg’”] (Benjamin, 2020, p. 77). Didi-Huberman (2015a, p. 35) pergunta se nessa parábola não estaria contida a “verdadeira imagem do passado”

---

um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura...É um batimento. (...) Como a porta que deixa entrever um ente amado, adormecido no quarto, preservando, no entanto, o recolhimento; como asas da borboleta lhe permitem voar; como o nosso coração escande a sua precursão de sístole e diástole; como a respiração, ela mesma, toma e devolve o ar necessário à vida” (Didi-Huberman, 2015a, p. 9).

que “passa por nós de forma fugidia [relampejante]”. Benjamin não estaria, portanto, “recuperando” a imagem dialética, fugaz e intermitente... Uma certa memória involuntária?

Assim, a investigação que se busca é sobre uma imagem que não se reduz à “mera imagem”, mas aquela que convoca à reflexão de estarmos também diante do tempo. Mas que tipo de tempo? (Didi-Huberman, 2015c, p. 15). Trata-se de um tempo que também não se resume ao tempo presente. Diante de uma imagem, observa o filósofo da arte, o passado nunca cessa de se reconfigurar por mais recente e contemporânea que seja a imagem em questão, uma vez que esta “só se torna pensável numa construção da memória”. Nesse sentido, Didi-Huberman pontua que a imagem provavelmente nos sobreviverá: nós, diante dela, somos o elemento de passagem, e ela, diante de nós, o que permanece, o elemento do futuro, da longa duração e, assim, enuncia a eloquente passagem: “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha” (2015c, p. 16).

Se diante da imagem o passado nunca cessa de se reconfigurar, se ela sobrevive em futuro ao ser que a olha e se o *estar diante* reivindica o presente da imagem, como dar conta de todos esses tempos? Como, pergunta Didi-Huberman – se referindo ao pano de pintura renascentista de Fra Angelico –, dar conta do presente dessa experiência, da memória que ela convoca, do futuro que ela insinuava? O anacronismo é a resposta que o autor cuidadosamente reconhece como valiosa para compreender essa complexidade temporal e heterogênea das imagens. Didi-Huberman enxerga nesse elemento intrínseco ao próprio objeto não uma forma de “tapar buraco” face a uma suposta insuficiência teórica a respeito da complexidade das imagens, mas estabelece uma verdadeira teoria do anacronismo com rigor investigativo, mostrando sua fecundidade, sua capacidade de montagem sob tempos impuros. A fecundidade do anacronismo é paradoxal, no entanto. Para se alcançar os múltiplos tempos estratificados é “preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a ‘memória involuntária’” (Didi-Huberman, 2015c, p. 26).

Em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, Benjamin (2019, p. 108) pontua que Proust confronta a memória involuntária, que não depende da vontade, com a memória voluntária, que se encontra sob a tutela da inteligência. Nesse sentido, enquanto a memória voluntária seria um fichário que fornece um número de ordem ao objeto (Benjamin, 2018, p. 358-359), a memória involuntária teria como cânone uma espécie de desordem produtiva. A memória involuntária liga-se ao acontecimento rememorado e não ao vivido, uma vez que o segundo se encerra na finitude do vivido enquanto o primeiro é da ordem do ilimitado, “uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 2012, p. 39). Por isso, a memória involuntária é, então, o choque, o rasgar do véu, o abrupto, aquilo que não foi vivido manifestamente no estado de consciência (Benjamin, 2019, p. 111-112). O acontecimento se cristaliza em uma imagem que surge não do esforço da inteligência, mas, de repente, do choque, do confronto com um odor, com um toque, uma visão. No ensaio *N’ai-je pas déjà vu ce futur quelque part?*, referindo-se à *Infância Berlimense*, Didi-Huberman (2021a) nos fala sobre a “estranheza” de um “presente que não nos é dado como uma instância autônoma, segura de si mesma, mas que parece ‘voltar a nós como um simples eco’ de alguma coisa, de algum lugar outro”(2021, p. 512). Trata-se aqui da sensação de déjà-vu, impressão de já ter estado em determinado lugar, ter experimentado determinado sabor, ter percorrido dados caminhos, ter conhecido certas pessoas. Ou, pode-se tratar do fator mesmo da repetição como fonte do sentimento de inquietante estranheza, como quando depois de vagar sem direção, o sujeito se encontra inesperadamente na mesma rua ou quando bate repetida vezes o corpo na mesma parte do mesmo móvel<sup>9</sup>.

Essa inquietante estranheza ou *o infamiliar* é definido por Ernani Chaves (2019) como o sentimento de desorientação, de estar perdido em uma floresta no escuro e no inverno e não saber mais qual é a direção certa. Dessa forma, dentre os paradigmas estabelecidos por Freud para explicar o infamiliar, interessa-nos este “último”, o da “desorientação”<sup>10</sup>. A desorientação nos interessa, nesse

---

<sup>9</sup> Exemplos extraídos do livro *O infamiliar* (Freud, 2019, p. 84).

<sup>10</sup> “Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros. ‘Propriamente falando, o estranhamente inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. Quanto mais um homem se localiza em

momento, não para nos aprofundarmos no tema do *infamiliar*, mas para pontuar sobre o vazio que se abre, a estranheza que se instaura, a perturbação que nos invade, muitas vezes, quando estamos diante da imagem. Reminiscências que deveriam permanecer recalçadas<sup>11</sup> aparecem, destituindo a nossa suposta orientação anterior. A inquietude diante do objeto retira, segundo Didi-Huberman, toda a sua perfeição e plenitude. Há sempre a suspeita de que falta algo a ser visto, contradizendo ainda outra vez a segurança da tautologia “*what you see is what you see*” (2010, p. 118-119). Diante da imagem não estamos diante de uma imagem<sup>12</sup>, e sim diante de uma complexidade, um amálgama de impurezas e temporalidades distintas. É dessa forma, portanto, que Taisa Palhares (2021) explica que no seu estudo sobre o minimalismo norte-americano em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman se afasta da concepção do ato de ver como aquilo que se estrutura de evidências tautológicas descritíveis (2010, p.22):

O dar a ver é antes uma operação inquietante, perturbadora, aberta, que cinde a superfície do objeto, e que se dá no espaço intersubjetivo no qual aquilo que vemos também nos olha. Por isso, toda interpretação de uma obra de arte é também um momento de perda, na medida em que a superfície do que é visto nos joga para o vazio, que recoloca a todo instante a distância.

De acordo com Didi-Huberman estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas”. O tempo das imagens, se nos dedicarmos a elas, não é o tempo cronológico (*chronos*). Mas, se não se trata do tempo do calendário, também não é exatamente o tempo passado. Segundo Didi-Huberman, esse tempo tem um nome preciso: *memória*, pois é a memória que “o historiador convoca e interroga, não exatamente o passado” (2015c, p. 41). É, então, precisamente nessa interseção que interessa debruçar o pensar: memória, imagem, tempo...uma imagem-memória

---

seu ambiente, tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão de inquietante estranheza’. (...) Pois nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos *ameaçados pela ausência*. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica” (Didi-Huberman, 2010, p.231).

<sup>11</sup> “(...) o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento. Essa relação com o recalçamento lança luz, agora, à definição de Schelling, para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona (Freud, 2019, p.88).

<sup>12</sup> “Se ignorarmos esse trabalho dialético das imagens, corremos o risco de não compreender nada e de confundir tudo (...) A imagem não é nem *nada*, nem *toda*, ela também não é *uma* – nem sequer é *duas*. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõem *dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro*.” (Didi-Huberman, 2020, p.215).

que confunde o tempo linear e homogêneo do progresso do qual falara Benjamin. Didi-Huberman mostra que Benjamin colocou a imagem no centro nevrálgico da história, identificando a necessidade de criação de novos modelos de tempo: “a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha” (2015c, p. 106). A imagem não é um mero acontecimento, um ponto sobre a linha do devir histórico, ela produz o que Didi-Huberman (2015) chama de *temporalidade com dupla-face* e o que Benjamin compreende como “imagem dialética”.

Essa confusão provocada pela imagem, que não se reduz às condições meramente cronológicas, desafia o discurso do progresso que estabelece suas bases sobre a narrativa linear e sequencial dos eventos. Nesse sentido, o anacronismo próprio das imagens seria considerado uma falha, um equívoco científico. Jacques Rancière (2022, p.14), por outro lado, pontua que “a multiplicidade de linhas temporais, de sentidos de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo é a condição do agir histórico”. Assim, levar a sério o anacronismo deveria, ainda segundo Rancière, ser o ponto de partida de uma ciência histórica menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais atenta ao que quer dizer história (p. 14). Ir à contramão do positivismo<sup>13</sup> histórico é levar a sério o ritmo anacrônico das imagens enquanto centro nevrálgico da história, aceitar que as imagens têm mais memória e mais futuro do que nós que nos dedicamos a olhá-las. É nesse sentido que Didi-Huberman (2015c, p. 43) afirma que só há história de anacronismos e, em seguida, arrisca um movimento a mais: só há história de sintomas. Sem desviar do nosso ponto central, sublinha-se que a ideia de sintoma é fundamental para o filósofo. Em linha gerais, ele define sintoma como algo de uma complexidade de segundo grau, como outra coisa além do conceito semiológico ou clínico e estabelece que o seu paradoxo visual é o da aparição. Didi-Huberman, segundo Chari Larsson (2020, p.77), recupera Freud para compreender o sintoma como aquilo que “é produzido e mantido por impulsos contraditórios e conflituosos, sendo por isso resistente à síntese”. Em última instância, pergunta Didi-Huberman, o que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? O sintoma não se compõe, não se arranja, uma vez que a antítese lhe é constitutiva. O sintoma,

---

<sup>13</sup> “O positivismo apresentava os fatos históricos no âmbito de um passado-receptáculo abstrato, homogêneo e, em suma, eterno: um tempo sem movimento” (Didi-Huberman, 2015c, p.116).

aponta Camilo Castillo (2023, p.9), perturba o ritmo cotidiano das coisas e emerge nos momentos mais inesperados.

Dessa maneira, uma *imagem-sintoma* é a imagem que conjuga heterogêneos, que emerge sem anúncio, que nunca sobrevém no momento certo, é sempre um contratempo, um contrarritmo (Didi-Huberman, 2015c, p. 44). De acordo com Didi-Huberman (2015c, p. 108) o paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal e encerra seu desenvolvimento quando:

(...) a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico; a partir do momento em que o historiador da arte se dá conta de que, para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contrarritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas, é preciso, com efeito, “tomar a história a contrapelo” (2015c, p. 108).

Estar atento à imagem é reconhecer que, enquanto objeto histórico, ela deve ser analisada a partir do modo sintomal. E que, de certo modo, o encerramento deste processo acontece quando, diante da imagem, o historiador percebe que é preciso “tomar a história a contrapelo”, isto é, escavar a história no sentido contrário à narrativa oficial, estabelecer com a imagem um jogo dialético capaz de contrariar o “fluxo do pelo”. Assim, considerar a história “a contrapelo” significa, antes de tudo, “reverter o ponto de vista” (2015c, p.114). O historiador, portanto, deve renunciar ao modelo do *progresso* para incorporar o modelo *dialético*, onde não há linearidade, mas “rizomas de bifurcações” (Didi-Huberman, 2015c, p. 115). E é precisamente nesse aspecto que, segundo Didi-Huberman, Walter Benjamin pontua que a “revolução copérnica” da história consistirá “em passar do ponto de vista do *passado como fato objetivo ao passado como fato de memória*”. Novamente, diante da imagem, o historiador – que mais adiante veremos que, para os fins desta pesquisa, pode ser “qualquer um” (Ferreira, 2019, p. 121)<sup>14</sup>– tem diante de si tarefa de transformar o passado do objeto de fato objetivo em fato de memória:

Uma das grandes forças da imagem consiste em aparecer simultaneamente como sintoma (irrupção no saber) e como conhecimento (irrupção no caos). Note-se que Walter Benjamin exigia ao artista exatamente a mesma coisa que exigia a si

---

<sup>14</sup> “O historiador é qualquer um, voltado para as pequenas narrativas esquecidas dos oprimidos, que não possui monopólio da verdade histórica e que é interpelado pela visão furtiva (como um relâmpago) do passado que precisa ser rememorado (Löwy, 2005, 64).

próprio enquanto historiador: “a arte consiste em escovar a realidade de trás para frente”, a contrapelo (Didi-Huberman, 2015a, p.304).

Fato de memória, conforme pontua Didi-Huberman, consiste em um “debate da lembrança” e não em um “fato lembrado”. Nesse sentido, o autor (2015c, p. 124-125) mostra que a “metáfora” ou a figura do sonho e do despertar formulada por Benjamin no livro das *Passagens* se constitui fundamental na compreensão do momento da “conhecimentabilidade histórica” que surge na dobra dialética do sonho e do despertar, no instante que ele denomina “biface” do acordar (*réveil*)<sup>15</sup>. Em *O que vemos, o que nos olha* Didi-Huberman (2010) assinala que a alegoria do despertar é tão importante – mesmo “quase obsessiva” – para Benjamin no livro das *Passagens* porque ela se dá de certo modo como “a imagem dialética da imagem dialética” (2010, p.188):

Por um lado – e esta seria a *tese* –, a noção de despertar evoca o chamado da razão, que Benjamin tomava diretamente do materialismo histórico e da formulação de Karl Marx (...). Mas essa tese é acompanhada da *antítese* que a inquieta e a fundamenta num certo sentido. Pois não há despertar sem o *sonho* do qual despertamos (Didi-Huberman, 2010, p. 188-189).

Exemplificando a partir de Proust, Benjamin pontua que toda apresentação da história deve começar pelo despertar (Benjamin, 2018, p.770). De modo que interroga se o despertar não seria justamente a dobra dialética da consciência onírica e a consciência desperta (Benjamin, 2018, p.769). Didi-Huberman insiste que o essencial é pensar no fato de que cada apresentação da história deve começar pelo despertar porque, antes de mais nada, trata-se de uma *imagem* que o despertar primeiro libera, é a *imagem* o fenômeno originário desta apresentação (Didi-Huberman, 2015c, p. 125-127). Mas, por que justamente uma imagem? De acordo com o filósofo da arte (2015c, p.126) é porque é na imagem que o ser se desagrega, “ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito” e conclui com uma significativa “definição” de imagem: “a imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas”. A imagem não é uma mera imitação das coisas visíveis, mas o interstício do que vem a ser visível. A imagem enquanto fenômeno originário também não quer dizer *fonte* ou *raiz*, pois não tem por tarefa nos contar sobre a “gênese das

---

<sup>15</sup> Quanto ao propósito desta pesquisa, não se tem pretensão de aprofundar neste tema da dobra dialética do sonho e do despertar em Benjamin, que mereceria um outro estudo. O intuito é articular alguns pontos deste tema em Benjamin que nos ajudam a formular a relação que propomos estabelecer entre imagem e memória.

coisas”, mas representa um *turbilhão* que pode surgir a qualquer momento na correnteza do rio, perturbando seu fluxo contínuo e harmonioso.<sup>16</sup>

A imagem<sup>17</sup>, portanto, não tem *um* momento e nem *um* lugar preciso de aparição. O intervalo em que surge é o turbilhão, o inesperado, o momento que só faria sentido na perspectiva do ritmo anacrônico. Por outro lado, a imagem também não possui um lugar de “nascimento”, mas “seu movimento visa uma desterritorialização generalizada” (Didi-Huberman, 2015c, p. 126). O despertar libera a imagem na dobra entre o estágio inconsciente do sonho e a consciência desperta, sem aviso prévio e sem lugar determinado. Benjamin no livro das *Passagens* pontua que recordação e despertar estão intimamente relacionados, chegando a declarar que o despertar é a revolução copernicana e dialética da rememoração (Benjamin, 2018, p.660). Imagem, despertar e memória estão em relação, mais especificamente na interação entre lembrança e esquecimento. De acordo com Didi-Huberman, o sonho no momento do despertar tornar-se como o “refugio” da atividade consciente e aponta que, tanto para Benjamin quanto para Freud, o despertar enquanto esquecimento do que se passou em sonho não deve ser compreendido como privação, uma vez que o esquecimento porta a capacidade de deixar o que denomina de “restos noturnos” que refletem na vida consciente (Didi-Huberman, 2010, p. 189).

O despertar convoca, em Benjamin, o tema do limiar: “(...). Tornamo-nos muito pobres em experiências de limiares. O adormecer talvez seja a única que nos restou. (E, com isso, também o despertar)” (2018, p.815-816). Esvaziados de experiências narrativas e, aqui, precisamente de experiências limiares (cerimônias

---

<sup>16</sup> Ver: Didi-Huberman, 2010, p.171; Didi-Huberman, 2015c, p.95. “L’origine comme *tourbillon* subvertit, de fait, tout ce que l’origine comme *racine* voudrait instituer. La racine est permanente (...). Tout autre est le tourbillon: il est impermanent. (...) La racine est toujours au même endroit, le tourbillon toujours errant ici ou là, toujours où on ne l’attend pas (...) (Didi-Huberman, 2021a, p.105-106). “An origin understood as whirlpool is no longer associated with the ideas of genesis or birth. Nor can it be conceived as the source of a linear trajectory or flow. Didi- Huberman underscores the importance of reframing the origin in terms of a whirlpool (...) Like Benjamin’s image of the whirlpool, the symptom is overdetermined: it cannot be reduced to a single source of attribution. Didi- Huberman draws on this to further accentuate the symptom’s behaviour as a temporal disturbance: ‘Ce que l’image-symptôme interrompt n’est autre que le cours de la représentation ... Ce que le symptôme- temps interrompt n’est donc rien d’autre que le cours de l’histoire chronologique.’ (...)” (Larsson, 2020, p.80).

<sup>17</sup> Cumpre dizer que a imagem pode ser ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua (Didi-Huberman, 2015c, p.126).

ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, etc.), talvez ainda possamos contar com a análise daquela que nos restou: a experiência limiar do despertar. E neste trecho Benjamin sinaliza a necessidade do termo limiar (*Schwelle*) e do termo fronteira (*Grenze*) serem diferenciados. Jeanne Marie Gagnebin aponta que a maior dificuldade de tradução desse texto diz respeito justamente a essa distinção conceitual que Benjamin visou estabelecer com rigor e, em seguida, esclarece e esmiúça tal distinção:

No vocabulário filosófico clássico, o conceito de fronteira, de limite (*Grenze*), constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente (...). Não por acaso, o conceito de *Grenze* remete a contextos jurídicos de delimitação territorial (...). O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *Seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições; em alemão, registro do *Übergang*. (...) o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo (Gagnebin, 2014, p. 35-36).

O limiar é uma espécie de zona, no entanto diferente da fronteira, pois se trata de uma zona não bem definida. Ainda de acordo com Gagnebin, o limiar se associa a fluxos e contrafluxos, viagens e desejos. Essas imagens que Gagnebin apresenta mostram o caráter intermediário, passante e indeterminado do limiar, que está sempre *entre* (lugares, temporalidades e categorias). E assim, segundo Márcio Seligmann-Silva (2009, p.67), Benjamin valoriza o momento do despertar como um limiar, no qual dois campos, o do onírico e o da vigília, interpenetram-se. O *entre*, a *zona*, é o espaço-tempo indeterminado do limiar, traduzido no próprio motivo da *passagem*; o despertar ainda não seria a plena consciência desperta e nem a profundidade do sonho<sup>18</sup>, mas a passagem do último para a

---

<sup>18</sup> De acordo com Katia Muricy: “A importância do despertar e da tarefa de interpretação dos sonhos – os sonhos coletivos, as imagens de desejo de uma época – é decisiva para a concepção de dialética em Benjamin, da qual já foi indicado o caráter figurativo: ‘*A exploração dos elementos oníricos na ocasião do despertar é o paradigma da dialética. Ela é um exemplo para o que pensa e uma necessidade para o historiador*’. Isto porque, no despertar, interrompe-se a continuidade do sono, sem se estar ainda na continuidade da consciência. Neste momento, os olhos são novos, aptos a ver configurações insuspeitáveis. É então que o historiador constrói seu objeto, a *imagem dialética*, onde Outrora e Agora se encontram: ‘*Para que um fragmento do passado possa ser tocado pela atualidade não deve haver nenhuma continuidade entre eles*’. (...) Não há verdade do passado ou do presente: mas a verdade daquela dialética imobilizada, descontínua, construída na linguagem e cuja forma de apresentação, também essencialmente descontínua, é aqui a montagem” (2009, p.247-248).

primeira, cujo o acesso se torna possível através da imagem. Nesse sentido, Didi-Huberman (2015c) enuncia que a potência da imagem – no momento do despertar – é apreendida como uma potência do limiar. Mas que imagem seria essa que o despertar libera? A imagem autêntica que pode ser liberada – e eventualmente reconhecida e acessada – na experiência limiar do despertar deve ser pensada como uma *imagem dialética*: “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas” (Benjamin, 2018, p. 767).

Em parágrafos às teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin escreve: “A imagem dialética é uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado” (Benjamin, 2000, p. 348). Esse único trecho mereceria uma longa análise, certamente. No entanto, embora nosso objeto não seja a imagem dialética, não há como falar de uma certa relação entre imagem e memória sem enfrentar ao menos alguns pontos desse tema. Primeiro, Benjamin define que a imagem é a dialética na imobilidade, uma vez que a relação do presente com o passado é de ordem puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética:

(...) O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa "legibilidade" constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) **Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética.** Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2018, p. 768, grifo meu).

Trata-se de “repouso” na medida em que o pensamento se imobiliza “em uma constelação saturada de tensões” (Benjamin, 2018, p. 788), porém essa ruptura no pensamento não significa uma falha ou uma interrupção total do fluxo, significa a emergência de contrafluxos, de temporalidades outras, de ritmos

outros<sup>19</sup>. Desse modo, estar atento aos ritmos de tempos heterogêneos que surgem, nas palavras de Didi-Huberman, sincopando o ritmo da história, significa se interessar pelos “restos da história” (2015c, p. 129). Isto é, dar atenção aos ritmos inaudíveis ou “dissicrônicos”, aos fluxos desviados ou não lineares, aos restos de sobrevivências destinados ao aterro da história. É, portanto, nesse sentido que Didi-Huberman (2010, p. 174) pontua que não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória. O filósofo explica que decompondo a palavra alemã *rememoração* (*Erinnerung*), Benjamin dialetizava a partícula *er* – marca de um estado nascente – com a ideia do interior, do *inner*, do dentro profundo, para deduzir uma concepção de memória como atividade de escavação arqueológica. Essa dedução de inspiração freudiana coloca em jogo o sujeito, os objetos buscados e o lugar da busca. Didi-Huberman (2010) mostra que, de um lado, o objeto memorizado se aproxima de nós e pensamos tê-lo “reencontrado”, de outro lado, somos compelidos, com o objetivo de “possuir” o objeto, a remexer o solo originário, o sítio arqueológico onde outrora se encontrava o objeto. Se por um lado, então, “redescobrimos” o objeto – ainda que parcial e fragmentado – por outro, o lugar de nossa descoberta se acha revirado, desconfigurado.

No entanto, antes que pudéssemos lançar um olhar desolador para história, Didi-Huberman (2010) responde que o “meio” desfigurado não representa uma história impossível. A história é anacrônica, argumenta Didi-Huberman (2010, p.176), mas não impossível: “e a *imagem dialética* seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*”. Para melhor enxergar, o historiador que resolve se dedicar às imagens deve partir da premissa didi-hubermaniana: nem devoção positivista do objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial. Nessa tarefa, historiador e artista têm a mesma missão “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. No momento de perigo, escreve Michel Löwy (2005, p. 65-66), quando a imagem dialética “lampeja”, o historiador deve dar prova de presença de espírito para captar esse momento único, fugaz e precário de salvação, antes que seja tarde demais. A tese V e a tese VI em *Sobre o*

---

<sup>19</sup> Tese XVII: “A historiografia materialista, por seu lado, assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa monada”. (Benjamin, 2016, p.19)

*conceito de história* se articulam na reivindicação de uma participação ativa do sujeito histórico implicado. De acordo com Reyes Mate “conhecemos o passado realmente não quando o capturamos como se fosse um ponto fixo, mas quando se faz presente (...). Ele ocorre num instante e depende fundamentalmente da capacidade do sujeito descobri-la” (Mate, 2011, p. 144).

Dessa forma, a imagem dialética mobiliza o conhecimento crítico<sup>20</sup>, exige o esforço da legibilidade e da interpretação, da análise, da escavação, do movimento que tome a história “a contrapelo”. Há, então, segundo Reyes Mate, uma conexão entre leitura do passado e forma de fazer política, pois pressupõe um encontro entre um passado vivo e um presente ativo. E é justamente esse encontro entre passado e presente que Benjamin chama de “imagem dialética” (Mate, 2011, p.143). Enquanto a imagem dialética é o *encontro*, a combustão do passado e do presente, ou melhor, do Outrora e do Agora, a memória seria a salvação desse encontro. De acordo com Mate (2011, p.141), a memória salva, porque redime o passado ao trazer para o presente os aspectos desconhecidos desse passado e redime o presente, pois graças a essa presença é possível se libertar da cadeia causal que o trouxe ao mundo. Imagem-memória (uma dobradura dialética?). Uma imagem que fulgura e que cria uma memória possível. Diante da imagem fugidia estamos diante do tempo que não é o tempo do calendário, mas dos anacronismos. A imagem convoca a memória que não é a memória da inteligência, do esforço do lembrado, e sim a memória do choque, do inconsciente. Diante da imagem, assim como o tempo não é preenchido de pontos na linha de um devir histórico, o espaço também não está ocupado pela tautologia “*what you see is what you see*”, pois a imagem nunca é meramente uma imagem. Diante da imagem, o objeto (*what*) não é estável, assim como as condições do ver (*see*) e do sujeito que olha (*you*) (Lima, 2021)<sup>21</sup>. A inquietante estranheza, a desorientação, diante da imagem, é inelutável.

Imagem-memória, o hífen como soleira, como limiar, como passagem... De uma imagem para uma memória, de uma memória como imagem. Mas o que passa? Ou quem faz passar? Um estudo que busca, de certa maneira, ocupar-se da

---

<sup>20</sup> (Didi-Huberman, 2010).

<sup>21</sup> (Didi-Huberman, 2010, p.76). Ver mais Convite à leitura 1: Didi-Huberman: o que vemos, o que nos olha (Lima, 2021).

relação entre imagem e memória, é um estudo que não prescinde de uma teoria do sujeito, ou melhor, de pensar modos de subjetivação. O sujeito diante da imagem é o sujeito histórico no momento de perigo que precisa estar atento em se apoderar da recordação quando surge repentinamente como um clarão. A imagem dialética seria, segundo Didi-Huberman (2010, p.192), o lugar por excelência onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos. A imagem, enquanto objeto, seja material ou psíquico, plástica ou linguística, externa ou interna, não é passiva, não está à espera de um olho que sobrepuja. A imagem é animada e dialetiza com um olhar que se debruça. Nesse sentido, é preciso colocar em interação o que vemos, o que nos olha e o que podemos fazer, isto é, qual é nossa responsabilidade<sup>22</sup>, sobretudo diante das imagens de injustiça.

## 1.2. Memória dos sem-nome: imagens soterradas pela história oficial

É sobre a imagem do passado silenciado que interessa recair nosso pensar. Novamente, um pensar que busca ser debruçado e não sobrepujante, excedente, dominante, possuidor. Querer observar a imagem no seu próprio movimento a fim de tentar compreender o que é possível fazer diante dela<sup>23</sup>. Não se trata de “qualquer” imagem, como sinalizado no tópico anterior, mas da imagem que surge fugidamente em um momento de *perigo*, da imagem de uma memória que urge ser salva do esquecimento compulsório. E o perigo é duplo, conforme explica Löwy (2005, p. 66): “transformar tanto a história do passado – a tradição dos oprimidos – quanto o sujeito histórico atual – as classes dominadas (...) – em instrumentos nas mãos das classes dominantes”. Contra a disposição anacrônica da imagem, a história oficial impõe a lei do progresso e do *continuum* histórico. Em síntese, Benjamin (2016, p. 14) chama de progresso o *vendaval* que impede o anjo da tese IX de acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. O vendaval arrasta o anjo irremediavelmente para o futuro, embora as ruínas à sua frente cresçam até o céu. Na decodificação do progresso, o “passado” tende a ser dado por encerrado. Desse modo, o historiador poderia

---

<sup>22</sup> Responsabilidade que não nasce de uma reflexão metafísica, como em Lévinas, mas da *consciência histórica* (Mate, 2011, p.102).

<sup>23</sup> O objetivo desta pesquisa é tentar tornar esse tema, a cada tópico, um pouco mais específico. Busca-se pensar o que fazer diante da imagem (da injustiça) que desperta uma memória a respeito de algo que o observador não necessariamente viveu, mas que exige dele uma postura ética, comprometida.

conhecer objetivamente os eventos passados, uma vez que estaria ocupando um lugar mais à frente na cronologia do tempo histórico. Diante dos fatos “passados”, o observador, conforme aponta Maria Izabel Varella (2023, p. 111), seria, nesse sentido, dotado de um ponto de vista “privilegiado” no ato de conhecer o que se passou “tal como de fato foi”<sup>24</sup>.

Enquanto o progresso visa o encadeamento dos acontecimentos em temporalidades sequenciais, a imagem dialética representa a articulação entre temporalidades distintas, formando uma constelação saturada de tensões. Isto é, enquanto a relação do presente com o passado atende às leis do progresso, a relação do ocorrido com o agora recusa a progressão em favor do *salto*<sup>25</sup>. Mais uma vez, isso não significa que seja impossível narrar a história dando atenção aos saltos das imagens, significa que a única história comprometida com os acontecimentos desprezados pela narrativa vencedora é a história que leva à sério o anacronismo. Rejeitar uma compreensão de determinada imagem (seja ela plástica, narrativa, psíquica, material etc.) como objeto estabelecido no “fluxo” e na “evolução” da história, em prol de uma compreensão sincopada das imagens pode constituir a possibilidade de recuperar os detritos<sup>26</sup>, os restos, de um outrora emudecido. Assim, a memória benjaminiana consiste no reconhecimento e na apreensão da imagem que surge como uma “bola de fogo” atravessando o horizonte. Essa capacidade de ver se torna, então, uma *capacidade de conhecer* [“é assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade que deve ser captado o ocorrido” (Benjamin, 2018, p. 784)]. Nesse sentido, de acordo com Reyes Mate, por trás da imagem dialética há uma teoria do conhecimento que consta de um sujeito:

(...) que se sabe *não-sujeito* e que por isso busca sua subjetividade não com referência a grandes ideias, mas a grandes perdas, como o catador – e de um objeto que não está aí inerte, ainda que pareça história natural, mas que, como as ruínas e as caveiras, é a expressão de um projeto frustrado que clama por justiça (Mate, 2011, p. 146).

---

<sup>24</sup> “Diante do progresso transformado em norma histórica, o “passado” tende a ser concebido como encerrado, um tempo de acontecimentos superados. Os acontecimentos “do passado” poderiam ser conhecidos objetivamente pelo observador (historiador) que, pelo simples fato de localizar-se em um lugar do tempo mais avançado da “linha do progresso”, seria dotado de um ponto de vista “privilegiado” para conhecer o que se passou “tal como de fato foi” (Varella, 2023, p.111).

<sup>25</sup> “(...) a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta” (Benjamin, 2018, p.767).

<sup>26</sup> Sobre os detritos ver em: Benjamin, 2018, p.579, p.601, p.607 e Benjamin, 2019.

Enquanto para o positivismo histórico é um certo historiador que tem o ponto de vista privilegiado ao dominar os fatos que lhe antecederam, para o materialismo histórico quem tem o ponto de vista “privilegiado” é a classe lutadora e oprimida, é ela, portanto, o “sujeito” do conhecimento, os sem-nome da história que se alimentam da “imagem dos antepassados oprimidos” (Benjamin, 2016, p. 17). Mas quem são mais exatamente esses sem-nome? Embora a Tese XII cite expressamente a classe trabalhadora e oprimida, Didi-Huberman (2019b, p. 332-333) esclarece que a noção benjaminiana de “sem-nome” vai muito além da concepção marxista de classe proletariada como sendo a “única classe revolucionária”. O conceito de “sem-nome” se aproxima muito mais de todos os “desclassificados” da sociedade. Os sem-nome podem ser, como mostra Didi-Huberman (2019b), os infames, os pobres, mas também podem ser enquadrados como os inimigos: “os não-autênticos, os bastardos, os malcheirosos, aqueles que são próximos dos bichos (e das bichas), os piolhos; e todos aqueles que não trabalham direitinho, os nômades, os preguiçosos, os vagabundos” (Gagnebin, 2009, p. 85). Os sem-nome podem ser ainda toda a população não representada, que, como pontua Bethânia Assy e José Ricardo Cunha (2017, p. 196-197), passa a margem dos debates dominantes no interior das teorias de justiça: “são os não-sujeitos, despossuídos, invisíveis sociais, econômicos e políticos dos subúrbios e favelas das grandes periferias (...)”.

Sem entrar no debate proposto por Gagnebin (2009) no texto *Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno* – texto no qual a autora estabelece uma relação entre o antissemitismo, identificação/projeção e conceito freudiano de infamiliar (*Unheimliche*) a partir da leitura da *Dialética do Esclarecimento* – ressaltamos o ponto em que a filósofa (2009, p.85) assinala que cada sociedade constrói e escolhe seus negros, seus judeus, suas travestis, segundo suas angústias e necessidades. Cada sociedade está “pronta” para, por meio de suas angústias e necessidades, construir (e apagar) a imagem dos seus sem-nome, pronta para rejeitar o que considera estranho, estrangeiro, por mais demasiado familiar que o possa ser no fundo. Essa breve digressão para dizer que os sem-nome também podem ser confundidos e “compreendidos” com uma “inquietante estranheza”. Em *O descentendimento*, Jacques Rancière (2018) escreve sobre seres sem nome [“aquele que não tem nome não pode falar” (2018, p.37)], privados de

*logos*, de inscrição simbólica na cidade. Rancière (2018) mostra que há um dano sobre o qual a política é fundada, baseado em uma distribuição dos corpos divididos em duas categorias: aqueles cuja emissão sonora é ouvida como palavra e aqueles cuja emissão sonora é percebida como ruído.

De um lado os seres que têm nome, os seres cuja palavra conta e cuja perda importa. Do outro, os seres sem-nome, seres cuja palavra não conta como palavra e cuja perda<sup>27</sup> não é registrada. Na tradição dos oprimidos são inumeráveis os acontecimentos que não cessam de acumular destroços nas ruínas da humanidade que crescem até o céu. Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2020) tem como tema central a *Shoah*. No livro há uma passagem em que o filósofo pontua que o que os SS quiseram destruir em Auschwitz não era “apenas” a vida, mas também “a própria forma do humano e, com ela, a sua imagem” (Didi-Huberman, 2020, p. 68). Primo Levi ao narrar sua experiência no Campo escreveu:

Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. **Roubarão também o nosso nome** e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (Levi, 1988, p. 32, grifo meu).

“*Roubarão também nosso nome*”. Como se a privação do nome fosse parte fundamental da engrenagem da desumanização. E se a desumanização se consolida por meio da destituição do nome, a recuperação do nome é um movimento indispensável para o [r]estabelecimento da condição humana. Mas como recuperar o nome? O que viria primeiro, a conquista da condição de

---

<sup>27</sup> Sobre esse último paradigma, ainda que cause um certo desvio do campo central de nossa análise, cabe pontuar o vínculo que se estabelece com a questão do luto. Afinal, a possibilidade de enlutamento – especialmente público – ainda é uma forma simbólica de destituir a humanidade de determinados sujeitos, destituindo-lhes, conseqüentemente, também o nome. Em *Vidas Precárias*, Judith Butler argumenta que todos vivemos em estado de vulnerabilidade, estamos expostos à violência a despeito de nossos maiores esforços de proteção. No entanto, reforça Butler (2019, p.49), a vulnerabilidade é absolutamente diferencial, certas vidas são protegidas e resguardadas, enquanto outras, caso perdidas, não são passíveis de serem enlutadas (2019, p.52). A categoria do luto se relaciona, desse modo, diretamente com a memória dos vencidos, por isso um ser sem-nome pode ser também considerado um ser cuja perda não inscreveu sequer um ponto na linha da história do progresso. No entanto, vale fazer a ressalva, conforme mostra Butler (2017a, p.115), que a inclusão e a exclusão completas não são as únicas opções, uma vez que existem perdas parcialmente eclipsadas e parcialmente registradas. Para os fins desta pesquisa, porém, o objetivo é se aproximar mais de uma certa imagem da “longa duração”, da narrativa, e, nesse sentido, encontramos a *tradição dos vencedores* e a *tradição dos oprimidos*, os sem-nome da história.

humanidade ou a conquista do nome? Haveria como precisar, uma vez que ambos participam das amplas condições – ontológicas, epistemológicas e éticas – de reconhecimento pelas quais a sociedade segue sendo feita e desfeita? Em primeiro lugar, ainda que não responda diretamente a algumas dessas questões, começo analisar o problema pela questão oculta, isto é, *quem* poderia recuperar a dignidade dos sem-nome? Como dito acima, segundo Benjamin, o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, de modo que a experiência da opressão é um fator decisivo no processo de tomada de consciência e de transformação da realidade de injustiça. Assim, segundo Reyes Mate (2011, p.262), só poderia descobrir o sentido da história, para Benjamin, aquele que tem a experiência da luta e da opressão. A vivência do sofrimento provocado pela injustiça confere ao oprimido um ponto de vista “privilegiado”, no sentido de que ele possui um saber que “os impede de olhar para frente” (2011, p.266). Por isso, insiste Mate (2011), poderíamos dizer que o oprimido conhece mais que o acadêmico e o analfabeto mais que do que o letrado, pois sabem que o estado de exceção em que vivem não é provisório<sup>28</sup>.

Nesse sentido, Assy e Cunha enfatizam a importância do estatuto epistemológico da experiência mesma, factual e concreta da opressão, onde a memória da injustiça se revela na voz do vulnerabilizado<sup>29</sup>, aquele que é impedido de “olhar para frente”:

O sujeito concreto que sofre injustiça precisa revelar a verdade de sua história, tendo em vista que a memória permanente da dor o condena a nada esquecer, não esquecer a lei da força que o vitimiza nem a longa história de opressão que “deve” eternizar. Esta é a própria condição de possibilidade que permite manter uma abertura contínua de possibilidade de revelação da justiça. Uma revelação comprometida e operada pelos próprios sujeitos (Assy; Cunha, 2017, p.205).

Enquanto o progresso compele a todos, inclusive os sem-nome, a não olhar para trás, a condição de vulnerabilidade em que vivem os condena, contudo, a manter olhar no passado. Experiência de tensão de forças, certamente, como um “cabo de guerra psíquico”: de um lado uma voz “você não deve lembrar”, de outro lado o sofrimento constante, atualizando a injustiça e enunciando “você não tem

---

<sup>28</sup> (Benjamin, 2016, p.13)

<sup>29</sup> Nessa linha, Diogo Justino escreve: “Ao contrário, uma teoria que prioriza a memória tem em consideração as injustiças passadas, dando voz aos oprimidos, aos vencidos, aos injustiçados. Não seria possível, assim, produzir uma teoria da Justiça, mas sua violação, reconhecendo-se na experiência da injustiça o ponto de partida para a Justiça. Concede-se, portanto, uma centralidade às vítimas de injustiças” (Justino, 2020, p.65).

como esquecer”. Tal é a condição de centralidade da vítima no movimento de ruptura com a situação intolerável. Assim, frente à história escrita pelos vencedores, que ditam formas de legibilidade e interpretação, opõe-se a tradição dos oprimidos, que resiste e sobrevive, apesar de tudo (Didi-Huberman, 2013, p.468). Embora, o sujeito do conhecimento histórico seja o desclassificado, a escória, o injustiçado, cabe a nota de que a luta pode ter aliados e que a responsabilidade diante imagem do intolerável tampouco se restringe aos oprimidos. Mais à frente nesta pesquisa, trabalharemos mais especificamente a ideia deste “terceiro” – nem opressor, nem oprimido –, que tem a tarefa ética de fazer uso do conhecimento e da imaginação. O historiador, o artista e o pensador, segundo Didi-Huberman (2013, p.468), seriam figuras que teriam essa tarefa de reexpor – como na montagem<sup>30</sup>, por exemplo – a tradição vencida.

“A construção histórica deve ser dedicada à memória dos sem-nome” (Gagnebin, 2014, p. 10). Mas o que seria construir ou reconstruir uma história dedicada à memória dos sem-nome? Didi-Huberman (2013, p. 461), no texto *La mémoire des sans-noms*, escreve que os povos hoje estão ameaçados de desaparecer, seja pela subexposição (censura), seja pelo seu contrário a superexposição (o espetáculo): a subexposição subtrai os meios de ver, a superexposição torna ofuscante por conter luz em demasia. Isto é, nos dois modos se corre o risco da cegueira: luz de menos ou luz demais. Assim, como “salvar” a memória dos sem-nome soterrada? O que seria possível fazer em meio a tanta censura e a tanto espetáculo? Ou melhor, a partir de qual “torso” ou “bloco precioso” poderia ser “esculpida a forma do futuro”<sup>31</sup>? Diante desse “impasse”, Didi-Huberman questiona:

Se "o sujeito do conhecimento histórico é [verdadeiramente] a classe oprimida", ou seja, a classe exposta a desaparecer ou, no mínimo, a se encontrar "subexposta" nas representações consensuais da história, como, então, tornar visível e legível sua gigantista parte amaldiçoada? Como podemos fazer a história dos povos? Onde podemos encontrar a fala dos sem-nome, a escrita dos sem-documentos, o lugar dos sem-teto, as demandas dos sem-direitos, a

---

<sup>30</sup> Sobre a montagem, no capítulo seguinte há tópico para pensá-la mais especificamente.

<sup>31</sup> “Antiguidades. Torso. Só quem fosse capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto de contrariedades e da necessidade estaria em condições de, em cada momento presente, tirar dele o máximo partido. Pois aquilo que vivemos um dia é, na melhor das hipóteses, comparável aquela bela estátua a que o transporte quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer do que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro” (Benjamin, 2020, p.38).

dignidade dos sem-imagem? Onde podemos encontrar os arquivos daqueles que não queremos registrar, daqueles cuja memória às vezes queremos matar? (2013, p. 469).

“Onde encontrar a palavra dos sem-nome, a escritura dos sem-papel, o lugar dos sem-teto, a reivindicação dos sem-direito, a dignidade dos sem-imagem?”. Justino mostra que para Reyes Mate a memória consistiria em fazer visível o invisível, ou seja, “revelar” o ponto de vista do oprimido (Justino, 2020, p.66). Fazer visível o invisível, fazer escutar a palavra onde só se escutava “zumbido”, restituir o nome, o papel, o espaço, a *imagem*. Estabelecer, enfim, outra partilha do sensível: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p. 15). Outra partilha do sensível seria uma nova distribuição, um novo arranjo de quem pode tomar parte no comum em função da posição que ocupa e da atividade que pratica, quem teria qualidade para ver e dizer (2009, p. 16-17). A capacidade de instituir a política, isto é, o dano que expõe o erro de conta ou a conta malfeita<sup>32</sup>, é, por excelência, do oprimido, no entanto, como dito, “terceiros”, tais como o pensador, o historiador, o artista, podem participar dessa reconfiguração do sensível. Gagnebin (2018) chama atenção, contudo, que, para escrever a história dos vencidos, é preciso a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial. Novamente, reconhecer a imagem dialética que lampeja no instante de perigo é o primeiro passo em direção a construção de narrativas outras.

---

<sup>32</sup> “As ‘partes’ não preexistem ao conflito que elas nomeiam e no qual se fazem contar como ‘partes’. A ‘discussão’ do dano não é uma troca – nem mesmo uma troca violenta – entre parceiros constituídos. Ela diz respeito à própria situação de fala e seus atores. A política não existe porque os homens, por meio do privilégio da fala, acordam seus interesses em comum. A política existe porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (...) O conflito separa dois modos do estar-junto humano, dois tipos de partilha do sensível, opostos em seus princípios no entanto enlaçados um ao outro pelas contagens impossíveis da proporção, assim como nas violências do conflito. Há o modo de estar-junto que situa os corpos em seu lugar e nas suas funções segundo suas ‘propriedades’, segundo seu nome ou sua ausência de nome, o caráter ‘lógico’ ou ‘fônico’ dos sons que saem de sua boca. O princípio desse estar (-junto é simples: dá a cada um a parte que lhe cabe segundo a evidência do que ele é. (...) Há portanto, de um lado, essa lógica que conta as partes unicamente das ‘partes’, que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convêm a cada um. E há outra lógica, aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer (Rancière, 2018, p.40-41).

Recuperar os farrapos de uma história reprimida, estar atento aos resíduos, às imagens que sobram e que surgem involuntária e inesperadamente e, então, recolhê-las, não para formar com elas um inventário, “e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando” (Benjamin, 2018, p. 764).

Ir em busca da justiça requer o reconhecimento, isto é, o olhar atento para fato-imagem para apanhá-lo não exatamente “tal como ele foi”, senão em seu significado no aqui e agora. Esse deslocamento requer, ainda, uma forma de conhecimento, ou seja, uma tomada de consciência que não tem a ver com um estado de sublimação ou evolução de caráter positivista, e sim com atividade crítica do pensamento: “(...) precisamos da história, mas de maneira diferente do que dela precisa o ocioso mimado no jardim do saber” (Nietzsche, 2017, p. 30). E, assim, ao recolher os refugos da história oficial, recusar a prática do inventário em nome do exercício do uso. É somente por meio do uso que há chances de redimir a memória vencida, pois a redenção só é alcançável por meio da realização dos objetivos pelos quais as gerações passadas lutaram e não conseguiram alcançar (Löwy, 2005, p. 51)<sup>33</sup>. Esse percurso, contudo, não é uma receita ou uma prescrição, é um caminho errático, anacrônico e sem garantias. Ricardo Timm de Souza (2009) ressalta o fato de que o tempo não para porque a justiça não se realizou e que a justiça não realizada “é a memória que envia ao futuro”. Essa memória é, para de Timm de Souza a *memória ética*, aquela que deve ser a memória primeira:

O tempo não para, porque a justiça não se realizou. A justiça ainda não realizada é a memória, memória que envia ao futuro, é sua razão de ser e sua configuração inteligível – somos nós – nós que somos elos entre universos que nunca se encontrarão na cronologia, apenas na ética: “Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”. Esse encontro secreto é o trazer da memória, o trazer de nós mesmos, à vida, vida entendida como ansiedade por justiça; secreto porque não pode correr nenhum risco de ser indecoroso, imprudente, banal (Timm de Souza, 2009, p.116).

Agir sem garantias é reconhecer a urgência face o intolerável, uma vez que injustiça não pode esperar<sup>34</sup>. Em *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-

---

<sup>33</sup> “(...) Com este cálculo desaprenderam o que a escola da vida ensina aos oprimidos, a saber, que a emancipação do mundo não se move com promessas de felicidade para nossos netos, mas com a recordação dos avós humilhados” (Mate, 2011, p.260).

<sup>34</sup> “Este, assim chamado, tempo emergencial es caracteriza pela imprevisibilidade do evento, a temporalidade do evento singular da injustiça, que não pode obedecer à logica esquemática da temporalidade do processo. Tal urgência pode ser abordada como essa hiper-temporalização do

Huberman (2012, p. 35) descreve o caso de um médico que realizou estágio de internato em um hospital de “longa permanência”. O médico, Philippe Bazin, começou a observar o tratamento e a organização institucional destinada aos pacientes, especialmente da ala geriátrica. Atentou para as modalidades de cuidado, para a relação com a morte e analisou aspectos dos contatos físicos em casos de humilhação e até mesmo de violência. Bazin identificou que as visitas realizadas aos pacientes demonstravam uma fundamental *falta de presença*: “E o jovem médico descobre, nessa falta de presença, que ele próprio é, afinal, apenas uma ‘engrenagem em um sistema’ que se assemelha a uma verdadeira negação da humanidade construída em torno do paciente exposto a desaparecer” (Didi-Huberman, 2012, p. 37). De repente, o estágio não era mais o mesmo, algo mudou no olhar de Bazin, algo entre o que ele viu e o que o olhou. O médico se percebeu como parte da engrenagem de um sistema que negava humanidade ao paciente em risco de “desaparecer”. A questão era como tornar o momento da *visita* um momento de *presença*. A resposta seria o *tempo*; ter tempo, escreve Didi-Huberman (2012, p. 38), para falar, para ouvir, para recordar as memórias, para brincar, para despertar desejos. No entanto, apesar dos maiores esforços do jovem médico com ânimo de mudar a situação, aquela estrutura desumana sempre prevalecia.

De acordo com Didi-Huberman, essas circunstâncias perduraram até que Bazin passou por uma experiência considerada “gatilho”: ao realizar o arquivamento de um processo de um doente constatou que, quinze dias após a sua morte, tinha esquecido completamente do seu rosto. O médico era incapaz de associar um rosto ao nome que tinha a sua frente no dossiê administrativo. A partir dessa experiência Bazin decidiu fotografar o rosto de todos os idosos que passava em visita. De manhã a visita era médica, à tarde voltava com a câmera para conversar, fotografar e observar o que se passava: “Quando vi as fotografias pela

---

próprio tempo, no qual o instante presente do sujeito em situação de injustiça social remete o passado, o presente e o futuro no tempo simultâneo da necessidade de agir do agora. O presente significa precisamente a sempre imprevisível ocorrência da urgência diante da vulnerabilidade, da precariedade e da ameaça à vida e à dignidade do sujeito da injustiça social. Uma urgência que mantém um tempo-entre (in-between, entre-temps), de potência de emersão. O tempo da injustiça, o instante de ruptura do seu acontecimento, é um tempo imperativo, a urgência da situação de vulnerabilidade. O evento concreto de injustiça é uma questão de urgência escatológica, e não de realização teleológica procedimental. (...) Aqui a promessa da justiça opera em razão da própria fratura que o evento da injustiça promove no tempo. Não existe o “momento certo”, oportuno, procedimental para demandar justiça, mas antes, compele a uma ênfase no permanente e iminente agora. Que sofre não pode esperar”. (Assy; Cunha, 2017, p. 205).

primeira vez, elas me mudaram completamente, porque descobri nelas o que eu estava olhando e não conseguia ver há semanas e semanas" (Bazin *apud* Didi-Huberman, 2012, p. 38):

O gatilho, então, foi um experimento usando o aparato fotográfico do olhar, projetado para transformar o olho clínico e seu necessário gerenciamento técnico em um olho que escuta, por assim dizer. Bazin descreve essa prática, na qual falar e olhar são combinados na mesma temporalidade, como uma iniciação - uma "jornada iniciática", ele diz exatamente - para o reconhecimento dos outros e, por extensão, de si mesmo. "Foi em seus olhos, em seus rostos, que aprendi a me reconhecer". É por isso que sua tese médica, com cerca de sessenta páginas, torna-se um verdadeiro ensaio fotográfico no qual "rostos fotografados de perto, situações de reportagem, documentário social e realismo poético se misturam". Um corpo desmaiado em um canto da sala (fig. 3), membros magros, móveis irrisórios, o tédio dos corredores, os gestos da enfermeira, closes das mãos, as rugas, os olhares entre a tristeza, a dignidade, a malícia ou a exaustão (Didi-Huberman, 2012, p. 38-39).

Diante do rosto do outro, Bazin esteve diante do tempo. Observou, através das imagens, o que não conseguia enxergar durante "semanas e semanas" nas visitas médicas habituais. Mas qual seria esse o tempo diante da imagem? O tempo da imagem, como já dito, não é o tempo do calendário. A temporalidade humana em jogo aqui, segundo Didi-Huberman, exclui imediatamente uma dimensão psicológica ou comunicacional tradicional: "os olhares devem ser suportados, não trocados" (2012, p. 46)<sup>35</sup>. Bazin reconheceu na experiência de não associar um nome a um rosto a necessidade urgente de recolher imagens daqueles que eram esquecidos e, frequentemente, desumanizados pelos procedimentos institucionais do hospital de longa permanência. Face ao intolerável do (des)cuidado com os pacientes em "vias de desaparecer", pacientes cujas vivências e as memórias já não importavam, pacientes cuja experiência limiar entre a vida e a morte não significava um saber, um conhecimento passível de transmissão<sup>36</sup>, Bazin decide formar um "arquivo" contra o esquecimento. Os nomes – que constam nos dossiês administrativos – têm um rosto. O rosto, aqui, confere então ao nome um estatuto de humanidade; uma vez que o "sem-nome" não é

---

<sup>35</sup> "Quant à l'état du temps, il suppose un dilemme plus crucial encore pour le photographe: comment exposer le sommeil du vieillard? Comment montrer qu'il ne voit presque plus? Comment saisir ce qui nous semble parcelle d'humanité mais qui, en réalité, concentre dans un seul visage l'humanité tout entière, je ne dis pas l'humanité em général ou l'universelle humanité, mais bien l'humanité entièrement effective et intensément à l'oeuvre dans le seul effort d'un seul instant pour lever les yeux vers l'autre?" (Didi-Huberman, 2012, p. 40).

<sup>36</sup> Ver relação com o ensaio Experiência e pobreza (Benjamin, 2012, p. 123)

exatamente aquele que não tem registro de averbação, mas pode ser o que não tem abrigo, o que não tem trabalho, o que não tem direito, o que não tem *imagem*. Assim, o experimento fotográfico de Bazin convida de certa maneira a desmontar a tautologia *what you see is what you see*, ao realizar a montagem das imagens dos rostos, dos gestos, dos procedimentos, das expressões de sentimentos no interior da ala geriátrica do hospital. Coletar essas imagens não com o objetivo de fazer delas um inventário, um arquivo inócuo, mas fazer-lhes justiça da única maneira possível: usando-as<sup>37</sup>.

A reivindicação de Bazin era de ordem ética: "A ética da fotografia é a responsabilidade que tenho em consideração a cada pessoa que fotografo" (Bazin *apud* Didi-Huberman, 2012). E é precisamente nesse sentido que, segundo Didi-Huberman (2012, p. 43), a série *Faces* pratica a exigência formulada por Walter Benjamin de *expor os sem-nome*. O que não significa, explica Didi-Huberman, que a fotografia dá voz ao sujeito fotografado, tampouco que as fotografias de Bazin, tal como são mostradas, devolvem os nomes próprios às pessoas cujos rostos são expostos. O empreendimento de Bazin não é nem um memorial, nem uma investigação sociológica, no entanto: "endireitar os rostos, apoiá-los, devolver-lhes o seu *poder de fazer face*, isso já não é expor-lhes a dimensão de uma possibilidade de palavra?" (Didi-Huberman, 2012, p. 43). Restituir aos rostos o poder de "fazer face", de *encarar*, de enfrentar a circunstância humilhante, já não é uma maneira de os expor à chance de palavra? Já não é uma maneira de conferir-lhes o poder de "levantar os olhos" onde eles só se encontravam subjugados? Oprimido e "terceiro interessado"<sup>38</sup> não podem, portanto, "trabalhar" juntos na configuração de uma outra partilha do sensível? Neste caso, o terceiro, em circunstância – no mínimo material e física – privilegiada, compreendeu a situação intolerável e decidiu reenquadrá-la, alterar os termos de sua visibilidade para, quem sabe, alterar os termos do seu reconhecimento. Os pacientes, "congelados" na imagem, mostram que a imagem não deve ser um objeto em passividade sobre o qual olhos exploradores devem recair e analisar. Diante das fotografias dos idosos, a maioria no estágio de proximidade do fim da

---

<sup>37</sup> As fotografias se transformaram na série *Faces* e também compuseram a tese de doutorado de Bazin, intitulada "*Aspects humains et psycho-sociaux de la vie dans un centre de long séjour*" (Didi-Huberman, 2012, p. 35).

<sup>38</sup> Nesta nota, adiante-se que, no quarto capítulo, passaremos a chamar o "terceiro interessado" de "testemunha que fica".

vida, “nós” que olhamos é quem somos o elemento de passagem: tais imagens têm mais memória e mais futuro do que quem as vê. Diante da imagem a aposta seria que devemos aceitar a inquietante estranheza, no que ela nos diz sobre desconfiar do familiar<sup>39</sup>, demasiado familiar, na medida em que nos convoca a refletir sobre os usos, abusos e enquadramentos:

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza (Gagnebin, 2009, p. 94).

### 1.3 Enquadramentos, usos e abusos

*What you see is not what you see.* Talvez esse seja um dos principais objetivos do capítulo. “Desfazer” a tautologia, ou melhor, dialogar com a sua fragilidade. No primeiro tópico, o objetivo foi pensar a *imagem-memória*. Em linhas gerais: a imagem tem uma história que precede e excede o sujeito que está diante dela. O que não quer dizer que história anacrônica das imagens seja uma história impossível, nem que uma aproximação das imagens prescindia de uma “teoria do sujeito”, como se existisse um “puro em si” da imagem. A história das imagens não é apenas possível como, muitas vezes, necessária. No entanto, para melhor conhecê-las é preciso não as imobilizar<sup>40</sup>, e sim saber observar sem comprometer sua liberdade de movimento (Didi-Huberman, 2019a, p. 163). No segundo tópico, defini que o escopo de análise são as imagens de memórias que clamam um “túmulo no chão do presente” (Gagnebin, 2014, p. 249)<sup>41</sup>. Memórias

---

<sup>39</sup> “Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas, mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também *conhecimento por estranheza*” (Didi-Huberman, 2017a, p. 65).

<sup>40</sup> “Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (Didi-Huberman, 2011, p. 52). “Do lado dos especialistas em artes visuais, a tentação epistemológica de imobilizar o ver e o objeto do ver não é menor – como o entomologista que mata sua borboleta preferida para prendê-la em uma placa de cortiça e, onde a partir de então, pode vê-la tranquilamente, detidamente, com um olhar tão morto quanto o próprio animal” (Didi-Huberman, 2019a, p. 162)

<sup>41</sup> “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida”(Gagnebin, 2014, p. 249).

que foram soterradas pela história oficial – esta que é amparada pela narrativa do progresso. Diante da imagem do intolerável – o intolerável da injustiça que a imagem expõe – cabe ao sujeito<sup>42</sup> se apropriar de uma recordação quando surge como um clarão em um momento de perigo a fim de revelar que o “passado comportava outros futuros além daquele que realmente ocorreu”(Gagnebin, 2018, p. 677).

Percorrer “os caminhos” de uma imagem-memória, levar à sério a dialética implicada – o encontro do Outrora com o Agora, da lembrança com o esquecimento –, escovar a história a contrapelo com a finalidade de opor à tradição vencedora a tradição dos sem-nome, apresenta-se como uma tarefa ética inescusável em nosso tempo. Digo “nosso tempo”, pois, ao que tudo indica, a imagem jamais esteve tão em voga, jamais proliferou-se tanto; embora já seja há muito tempo objeto de discussão e debates acalorados, nunca atingiu os níveis tão vastos de propagação. Nas palavras de Didi-Huberman (2015a, p. 293):

Ao que parece, jamais a imagem – e o arquivo que ela forma, se ela se multiplica e se nós desejamos recolher, compreender essa multiplicidade –, jamais a imagem se impôs com tanta força no nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Jamais ela mostrou tantas verdades tão cruas; e, não obstante, jamais ela nos mentiu tanto, solicitando ao mesmo tempo credulidade, jamais ela foi objeto de tantas censuras e destruições. Jamais, portanto – e esta impressão advém sem dúvida da situação atual, do facto de ser uma situação *candente* –, a imagem foi objeto de tantas discórdias, de reivindicações contraditórias e de rejeições cruzadas, de manipulações imorais e de execrações moralizantes.

Desse modo, levando em conta os graus de complexidade e de propagação que as imagens atingiram em nossos tempos, entendemos que para estudar a relação entre o sujeito e a imagem não é possível deixar de enfrentar as maneiras como as imagens são endereçadas, manipuladas, recebidas e governadas. Por isso, decidimos considerar três níveis de análise: o enquadramento, os usos e os abusos.

*Enquadramento:* Didi-Huberman sintetiza na passagem acima o poder que a imagem ocupa *hoje* e ao mesmo tempo mostra os paradoxos e contradições que envolvem o uso da imagem no universo estético, técnico, político, histórico, cotidiano, e assim por diante. Jamais as imagens nos mostraram verdades tão cruas – e cruéis –, jamais as imagens foram também objeto de tanta censura e interdição. É nesse ponto que proponho não negligenciar atenção sobre o papel

---

<sup>42</sup> O historiador materialista, o pensador, o artista, “qualquer um” (Ferreira, 2019).

ativo operado pelos enquadramentos no que diz respeito a mediação da relação entre o sujeito que vê e a imagem que olha de volta. De acordo com Judith Butler (2017, p. 110), o enquadramento não funciona apenas como uma fronteira para imagem, ele atua como estrutura da imagem em si. Dessa maneira, o modo de ver e de conhecer a “realidade” não existe sem a moldura do enquadramento, só se pode acessar o acontecimento – ou mais especificamente a dor dos outros – por meio de um campo de realidade perceptível previamente estabelecido (Butler, 2017a). Entre o que vemos e o que nos olha já existe uma partilha do sensível<sup>43</sup> que vai incidir sobre a interpretação e legibilidade das imagens.

A imagem fotográfica é um caso que parece exemplificar o que estou tentando elaborar. Estamos vivendo uma era na qual há uma imensa reprodutibilidade da fotografia. As fotos, segundo Susan Sontag, fornecem testemunho do acontecimento e são também meios de tornar “mais reais” assuntos que pessoas talvez preferissem ignorar (Sontag, 2003, p. 7). Assim, em uma era sobrecarregada de informação a fotografia ofereceria um modo rápido – e supostamente seguro – de memorização (Sontag, 2003, p. 16) e, mais do que isso, muitas vezes são a única fonte da lembrança: “lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (Sontag, 2003, p. 60). O ponto é, como mostra Butler, que a fotografia não tortura e nem liberta, podendo ser “instrumentalizada em direções radicalmente diferentes, dependendo de como é enquadrada discursivamente e através de que modalidade de apresentação midiática é exibida” (2017a, p. 138). Sontag (2003, p. 10), no mesmo sentido pontua: “fotos de atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem”. Logo, não é possível pensar a relação sujeito-imagem, especialmente no que tange a promoção de respostas éticas frente ao

---

<sup>43</sup> “Qu'elle soit calme ou agitée, soumise ou soulevée, notre vie sociale, de toutes les façons, ne cesse pas de se modeler, ou de se moduler, sur un « partage du sensible ». A travers cette expression, on le sait, Jacques Rancière a heureusement précisé les rapports, indissociables et cependant « partageables », qu'entretiennent les domaines de l'esthétique et de la politique, domaines qu'un certain « partage du savoir » avait tenu, académiquement donc artificiellement, séparés. Le problème, c'est qu'en général le sensible est bien mal partagé”. (Didi-Huberman, 2019b, p. 439).

intolerável na imagem, sem considerar as formas do seu uso e de seu enquadramento.

De acordo com Sontag (2003, p. 32), a imagem fotográfica é sempre a imagem que alguém escolheu, isto é, o ato de fotografar implica necessariamente no enquadramento e o enquadramento implica em exclusão. Algo fica de fora, algo permanece à margem do conhecimento possível porque “não coube” deliberadamente ou não, conscientemente ou não. Ter isso em mente não significa considerar que o enquadramento é em si algo ruim, significa que é preciso estar atento as mediações estabelecidas entre o observador e a imagem, sobretudo quando se trata de conhecer a dor dos outros e se comprometer com ela. Se enquadrar é da ordem da inevitabilidade, as maneiras de enquadrar e os fins para os quais se dirigem se trata de escolhas:

Existem maneiras de enquadrar que mostram o humano em sua fragilidade e precariedade, que nos permitem defender o valor e a dignidade da vida humana, reagir com indignação quando vidas são degradadas ou dilaceradas sem que leve em conta seu valor enquanto vidas. E há enquadramentos que impedem a capacidade de respostas, nos quais essa atividade de impedimento é realizada pelo próprio enquadramento efetiva e repetidamente – sua própria ação negativa, por assim dizer, sobre o que não será explicitamente representado (Butler, 2017, p.118).

Há maneiras de enquadrar que expõem o humano e que nos permitem defender a dignidade da vida humana e maneiras de enquadrar que inibem a capacidade de respostas. Nesse sentido, Butler mostra que o enquadramento na imagem e pela imagem não existe apartado da discussão a respeito do enquadramento da vida, isto é, questionar como a dor dos outros nos é apresentada implica questionar a própria distribuição diferencial da precariedade – a forma como certas vidas são protegidas e reconhecidas enquanto outras lutam pelo reconhecimento do seu estatuto de humanidade. Por isso, para se comprometer com a imagem da injustiça e com a memória dos sem-nome seria também fundamental rastrear como a imagem chega até nós já inserida nos parâmetros da norma que prescreve o humano. Em outras palavras, conforme assinala Butler (2017a, p. 16), de que modo a produção normativa da ontologia fabrica o problema epistemológico que, por sua vez, produz a questão ética<sup>44</sup>. No

---

<sup>44</sup> Sobre o aprofundamento dessa discussão no pensamento de Judith Butler ver os livros *Quadros de Guerra* (2017) e *Vida precária* (2015).

âmbito deste trabalho, os enquadramentos teriam, portanto, essa dupla função: nos fazer pensar sobre como as imagens chegam até nós e sobre como participam também da constituição ou da destituição do valor da humanidade. Diante da imagem do outro como nos aproximamos ou nos afastamos? Como estabelecemos o que nos é familiar e o que nos é estrangeiro?

Nesse contexto, surge a questão da regulação da distância entre o sujeito e a imagem. As condições pelas quais a imagem é oferecida estariam inseridas no dilema da proximidade e da distância (tanto espacial quanto temporal)? Quanto mais perto do acontecimento, mais propenso o sujeito estaria à responsabilidade? Diante de uma cena brutal de violência (como a de guerra, por exemplo) quanto mais ou menos próximos se estiver do evento, será essa também a medida do comprometimento ético? O que define o que é próximo e o que é longínquo? Quanto mais me identifico com os sujeitos nela envolvidos na cena mais me vinculo? No ensaio *Violência, luto, política*, Butler (2019) pontua, por exemplo, que o assassinato do jornalista do *Wall Street Journal*, Daniel Pearl, foi humanizado por ela sem nenhum esforço, uma vez que o jornalista lhe é muito familiar: “ele poderia ter sido meu irmão ou meu primo; ele é tão facilmente humanizado; ele se ajusta ao quadro, seu nome contém o nome do meu pai” (Butler, 2019, p. 58). Páginas à frente, Butler insiste: “sua história me leva pra casa e me instiga a permanecer lá”. O que determina o familiar e o “estrangeiro” no quadro de visibilidade? O que leva o sujeito para casa e o que confunde sua sensação de lar?<sup>45</sup>

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag<sup>46</sup> (2003, p. 42) explica que vítimas, parentes angustiados e consumidores de notícias, cada grupo, tem sua própria relação – próxima ou distante – com a guerra. E, ao mesmo tempo em que confirma a centralidade da posição do sujeito para o estabelecimento da relação com o acontecimento injurioso, Sontag questiona o que deve ser feito com o

---

<sup>45</sup> Sobre a questão dos processos de “identificação/desidentificação”, Gagnebin pontua que “a autonomia do sujeito não se estabelece apenas pela dominação do diferente; ela também ‘compra’ sua manutenção pela identificação a um paradigma alheio e rígido, desistindo de si mesma em troca de sua segurança. (...) A vida abdica de sua vitalidade e de sua vivacidade em favor de sua conservação, a vida se assemelha à morte e a morte contamina o vivo”(Gagnebin, 2009, p.70-71).

<sup>46</sup> “As representações mais fracas da guerra, e de corpos feridos por calamidades, são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que têm menos possibilidade de ser conhecidas” (Sontag, 2003).

conhecimento a respeito de um sofrimento distante, uma vez que as pessoas, não raro, mostram-se incapazes de assimilar os sofrimentos mais próximos. No caso de um militante, pontua Sontag (2003, p. 8), a identidade é tudo. De acordo com a autora, durante a guerra nos Bálcãs, entre sérvios e croatas, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda do lado sérvio e do lado croata, “bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças” (2003). Apesar da necessária discussão entre legenda e imagem para formação do conhecimento sobre o evento, Sontag mostra como o enquadramento identitário da imagem pode servir à nossa indignação. E, nesse caso, não porque seriam *imagens de crianças mortas*, mas porque seriam *imagens das “nossas” crianças mortas*.

O objetivo deste trabalho não é aprofundar na teoria política em torno do enquadramento, apenas pontuar que uma atividade crítica que se proponha analisar as imagens e, especialmente, investigar o sujeito diante da imagem intolerável não pode prescindir de desconfiar das molduras por meio das quais tais imagens são endereçadas. De acordo com Butler (2017a), “aprender a enxergar o enquadramento que nos cega para aquilo que vemos não é tarefa fácil”. No que se refere aos contextos de guerra, Butler (2017a, p. 148) escreve: “se existe um papel crítico para a cultura visual em tempo de guerra, é precisamente o de tematizar o enquadramento coercitivo, o enquadramento que rege a norma desumanizadora (...)”. É cabível – e necessário – ampliar esse papel crítico para outros contextos, o enquadramento coercitivo que rege a norma desumanizadora deve estar na ordem do dia.

*Usos:* Quanto aos usos da imagem, estes, assim como os enquadramentos, podem se dar em direções radicalmente opostas, bifurcadas, divergentes. Didi-Huberman (2020, p. 55) observa que há uma tendência de decepção em relação à imagem, pois frequentemente se pede a ela muito ou muito pouco. Ora exigimos da imagem toda “a verdade”, ora relegamos a ela a impossibilidade toda de verdade. Dessa maneira, somos reiteradamente frustrados, pois a imagem de fato decepciona enquanto “toda a verdade” ou enquanto “nada a ser visto” (2020). Assim, para abordar e exemplificar a questão do *valor de uso*, recupero brevemente a fecunda discussão estabelecida no livro *Imagens apesar de tudo*

(2020). O livro se desenvolve através da análise das quatro únicas fotografias do campo de concentração de Auschwitz capturadas por membros do *Sonderkommando*<sup>47</sup>. Atravessando o tempo, essas imagens chegam até nós, conforme definiu Vladimir Safatle (2020), como “uma espécie de imagem do que aparece como inimaginável”<sup>48</sup>, daquilo que foi programado e projetado para não deixar vestígio algum. Enquanto a primeira parte a obra se concentra no exame das fotografias, a segunda inaugura e aprofunda a discussão com aqueles que enxergaram na exposição montada com as quatro fotografias, bem como no texto de Didi-Huberman produzido para esta exposição, um sacrilégio inominável.

Para alguns críticos as imagens capturadas em Birkenau no agosto de 1944 não têm força normativa ou moral suficiente para representar a *Shoah*, seja porque ela é irrepresentável, seja porque, de acordo com o psicanalista Gérard Wajcman (2001), aquelas imagens não mostrariam de nenhuma maneira nada da câmara de gás. Assim, ao que parece, Wajcman (2001) identifica a *Shoah* diretamente com a câmara de gás e sua visibilidade em sentido estrito. Em outro momento, o psicanalista fala que, além dos corpos dos mortos mostrados na fotografia, existe um percurso de apagamento daqueles corpos que não é mostrado nas fotografias (não “só” o gaseamento, mas a queima, a destruição, os restos jogados nos rios etc.)(Wajcman, 2001, p. 76-77). Assim, de uma maneira ou de outra, para Wajcman (2001), as imagens são documentos do acontecimento, como qualquer outro. Nessa perspectiva não haveria conhecimento possível a partir das imagens, elas não só não ensinam como nos levam para a mentira quando nos tornamos reféns do fetichismo<sup>49</sup>. Por outro lado, faz-se a ressalva que Wajcman (2001) tem razão de chamar atenção sobre a possibilidade de fechitizar a imagem. Jeanne Marie Gagnebin escreve, por exemplo, sobre a preocupação de Adorno com a captura da memória do horror como produto cultural vazio. Assim, segundo

---

<sup>47</sup> Grupos de judeus encarregados de conduzir os prisioneiros até a câmara de gás e depois manejar os corpos.

<sup>48</sup> Safatle, Vladimir. Orelha do livro “Imagens apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2020).

<sup>49</sup> “Para Wajcman, pelo contrário, as quatro fotografias não são senão *imagens-fetiches*. Este juízo parte de duas ‘teses que não podem ser revistas’: em primeiro lugar, qualquer verdade funda-se numa falta, numa ausência, numa negatividade não dialetizável (tese de inspiração lacaniana). Em segundo lugar, ‘qualquer imagem é uma espécie de denegação da ausência’, o que também se pode dizer da seguinte forma: ‘nenhuma imagem pode mostrar a ausência’, visto que ‘a imagem é sempre afirmativa’. Conclusão: qualquer imagem seria um ‘substituto atrativo’ da falta, ou seja, o seu fetiche” (Didi-Huberman, 2020, p.109-110).

Gagnebin (2014, p. 79), Adorno enxergava a urgência de pensar duas exigências paradoxais dirigidas à arte depois de Auschwitz: por um lado lutar contra o esquecimento e, por outro lado, não transformar o horror em mercadoria. Ainda, Didi-Huberman (2020, p. 111), por seu turno, também reitera a sempre presente chance – e o perigo – de fetichizar as imagens. No entanto, o filósofo expõe que essa chance se refere a um *valor de uso*, incapaz de dizer algo a respeito da própria imagem e do seu *valor de verdade*.

A chance de fetichismo não é, portanto, um valor inerente da imagem, mas do uso que pode ser feito dela. Não sendo tudo, nem nada, as imagens não podem entregar o todo. Nesse ponto, Didi-Huberman (2020) apresenta a importante reflexão de Susan Sontag a respeito do poder também anestesiante que a imagem pode provocar. Em *Sobre fotografia*, Sontag escreve sobre a antagônica capacidade da fotografia, que pode tornar ao mesmo tempo um evento mais real, mais “próximo” e torná-lo distante, menos real. A preocupação de Sontag (2003, p.125-126) era, sobretudo, com o que ela chamou de “tendência estetizadora da fotografia” que torna o teor ético das imagens frágil:

Em sua opinião, o choque havia se tornado uma espécie de clichê, e a fotografia contemporânea tendia a *estetizar o sofrimento* com o objetivo de satisfazer uma demanda consumidora, função que a tornou desfavorável à capacidade de reação ética e também à interpretação política (Butler, 2017a, p. 107, grifo meu).

E de fato, observa-se que a fotografia pode paralisar, anestésiar, banalizar o acontecimento, “dessubstancializá-lo” de seu conteúdo ético, mas aqui não estaríamos voltando a falar do seu valor de uso? Não acredito que devemos sempre atribuir ao valor de uso a responsabilidade a respeito do que comunica a imagem e não reivindico que essa seja a posição de Didi-Huberman. A questão central parece ser, antes de tudo, as chances que a fotografia tem de *nos dar a saber*. Isto é, a imagem fotográfica é uma das formas possíveis de testemunho, que pode nos permitir conhecer o acontecimento e, assim, estabelecer nosso comprometimento diante do sofrimento do outro. Nesse sentido, de acordo com Judith Butler no livro *Sobre fotografia*, Sontag esteve mais ligada ao pensamento de que a fotografia não nos permitia construir uma interpretação, que nosso engajamento moral e nosso conhecimento pouco ou nada poderiam ser instruídos pela imagem fotográfica, pois esta careceria de “coerência narrativa” (Butler,

2017, p. 104). No entanto, anos mais tarde, em *Diante da dor dos outros*, Sontag reconsideraria sua posição, abrindo espaço para o poder da fotografia de representar o sofrimento e permitir o estabelecimento de um vínculo e uma obrigação moral diante da dor dos outros:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. (...)

Deixemos que as imagens atrozem nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Sontag, 2003, p. 78)

Butler (2017a) aponta que antes Sontag reduzia o poder da fotografia à chance de introduzir em nós efeitos perturbadores. O que mudaria em *Diante da dor dos outros* seria a possibilidade de, a partir do incômodo, alguma forma de compreensão, ainda que parcial, pudesse ser efetivamente forjada. Didi-Huberman (2020, p.123) já enxergava mesmo em *Sobre fotografia* essa posição ambivalente – ainda que não explícita –, alegando que observava na escrita de Sontag que uma superfície de *desconhecimento* pode ser atingida por uma turbulência, “uma lâmina de *conhecimento*”. Tal turbulência que nos permite fissurar o desconhecimento é da mesma ordem daquela que inaugura em nós o estranhamento de si mesmo e nos faz questionar “qual é meu lugar nessa cena?”, “o que eu faço com a imagem daquele que não sou eu, mas que reivindica de mim uma atitude crítica?”. Assim, o desconhecimento da totalidade do acontecimento enquanto falta constrói o próprio conhecimento, incompleto e fragmentário, mas um dispositivo indispensável no envolvimento ético. De certo, é preciso reconhecer a inevitável habilidade que a fotografia tem de paralisar ou estetizar o horror, servindo de fetiche e de cortina para o acesso ao “real” do acontecimento. No entanto, considerar que isso não é tudo, ou seja, que o *valor de uso* não reduz a fotografia ao nada, significa estar atento aos instantes e aos fragmentos que nos permitem conhecer o limiar entre a imagem e a verdade.

No primeiro momento, Sontag recusava reconhecer a aptidão que a imagem fotográfica possui de dar a conhecer, aproximando-se e inspirando-se no

conceito formulado por Walter Benjamin em *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* (2017, p. 97): “o fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política”<sup>50</sup>. Ainda que essa discussão não seja meu objeto, gostaria de pontuar que a estetização da política sugere um movimento que traz o estético de fora para dentro da política, a fim de servir às demandas fascistas ou, no caso de Sontag, às demandas de consumidores cada vez mais sedentos por imagens – embora cada vez menos comprometidos com elas. Na contramão, Jacques Rancière (2009, p.16) argumenta que existe na base mesma da política uma “estética” que não se confunde com a estetização da política própria da “era das massas”, de que falara Benjamin. De acordo com o filósofo essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa do político por uma vontade de arte: “não houve, então, ‘estetização’ da política na era moderna, porque a política é estética em seu princípio” (Rancière, 2018, p.72)<sup>51</sup>. Assim, realizei isso que chamaria de “desvio” para tentar sustentar a premissa de que todo *uso* da imagem pode comportar a possibilidade de um *mau uso*, o que não quer dizer, contudo, que imagem só sirva à “captura perversa” do acontecimento injurioso.

---

<sup>50</sup> “O ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* é tido, em geral, como uma afirmação da cultura de massas e das novas tecnologias por meio das quais ela é disseminada. Com razão. Benjamin enaltece o potencial cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia, privilegiando particularmente o cinema. Todavia, a última seção desse ensaio de 1936 reverte o tom otimista e faz soar um alerta. O fascismo é uma ‘violação do aparato técnico’, paralela à sua violenta “tentativa de organizar as massas recém-proletarizadas” - não por lhes dar o que lhes é devido, mas por “permitir que se expressem”. O resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política. Benjamin raras vezes faz condenações generalizadas, mas, nesse ponto, afirma em tom categórico: ‘Todos os esforços para estetizar a política culminam em um só lugar: a guerra.’” (Buck-Morss-, 2012, p. 173).

<sup>51</sup> “Penso que a política tem sempre uma dimensão estética, o que é verdade também para o exercício das formas de poder. De certa maneira, não há uma mudança qualitativa entre o discurso em torno do terrorismo hoje e o discurso midiático contra os trabalhadores no século 19, que dizia que os operários contestadores cortavam pessoas em pedaços. Sempre houve, digamos, uma série de discursos organizados pelo poder. Eventualmente, eles serviram como forma de ilustração. Não há novidade radical. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, é um dado permanente. É diferente da ideia benjaminiana de que o exercício do poder teria se estetizado num momento específico. Benjamin é sensível às formas e manifestações do Terceiro Reich, mas é preciso dizer que o poder sempre funcionou com manifestações espetaculares, seja na Grécia clássica, seja nas monarquias modernas” entrevista com Jacques Rancière: (Longman; Viana, 2020).

*Abusos*: Assim como o uso da imagem comporta a possibilidade de um “*mau uso*” da imagem, Paul Ricoeur (2007, p. 72) mostra que o exercício da memória é o seu *uso* e seu uso comporta a possibilidade de um *abuso*. Nisso, frequentemente, memória e imagem se assemelham na mesma exigência: de *tudo* ou *nada*. Ou tudo podem salvar ou nada podem testemunhar. Ou são falhas, fragmentárias, parciais e por isso mentem ou são totalmente preservadas e até monumentalizadas como ícones do horror e da injustiça. De um lado, os abusos de memória são uma forma de abusos de esquecimento. Em razão da função mediadora da narrativa, segundo Ricoeur (2007, p. 455), os abusos de memória tornam-se abusos de esquecimento: “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. (...) A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva”. Não há nenhum excesso *a priori* na impossibilidade mesma de tudo contar e tudo lembrar, o abuso surge quando o esquecimento é passivo ou quando é imposto ou ainda quando é uma estratégia de “fuga, de esquiwa, de evitação” (Ricoeur, 2007, p. 456). Por outro lado, em *Les abus de la mémoire* Tzvetan (2018) Todorov pontua que ao mesmo tempo em que todos têm direito de recuperar o passado, não é necessário erigir um culto da memória pela memória; “sacralizar a memória é outra maneira de torná-la estéril” (2018, p. 32-33). Desse modo, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 98), Todorov denuncia a complacência em demorar-se na celebração, nessa concentração excessiva no passado em detrimento da intervenção no presente.

Nem abusar do esquecimento, nem abusar da lembrança. Há um esquecer, segundo Gagnebin, natural, feliz e necessário à vida, “mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar” (Gagnebin, 2009, p. 101). Márcio Seligmann-Silva escreve, por exemplo, sobre o fato de nossa contemporaneidade sofrer ao mesmo tempo de memória demais (hipermnésia), uma vez que são “infinitas” as possibilidades de *arquivamento* que as novas mídias trouxeram; e de memória de menos (hipomnésia): “graças ao anti-historicismo típico de nosso ‘capitalismo tardio’, ao pragmatismo oni-presente, aos inúmeros traumas do século XX que geraram cemitérios de cadáveres e de memórias” (Seligmann-Silva, 2009, p. 66). Na contemporaneidade não é difícil, portanto, abusar do “*mau uso*” do arquivo seja a favor ou contra a memória. Ao que parece jamais houve

tanta oportunidade de arquivamento e, concomitantemente, tanta “queima de arquivo”<sup>52</sup>. Gestão, controle, algo que poderia chamar de uma “biopolítica do arquivo”? Talvez, mas isso abriria para outro debate. Atenho-me ao fato de que um dos aspectos que este “arquivo” assume é o “arquivo-imagem”: imagem como aquilo que constitui um arquivo (um arquivo de imagem ou de imagens) – como o que está dentro – e ao mesmo tempo imagem como arquivo – “conteúdo e forma”.

Didi-Huberman mostra que a *imagem-arquivo* não em si mesma um mal, uma hipermnésia ou um culto aos ícones do horror<sup>53</sup> e da injustiça. Ela pode servir à constituição de um acervo, para um inventário, um museu ou um fichário de idolatrias, mas podem também servir à compreensão do acontecimento e à lembrança na “justa medida”:

Não se percebe por que motivo o fato de se trabalhar nos arquivos equivaleria a prescindir de um “trabalho de elaboração”: muito pelo contrário, o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado (Didi-Huberman, 2020, p. 137).

Nesse trecho, Didi-Huberman confronta determinados críticos que entendem que o trabalho de elaboração do acontecimento injurioso é incompatível com o trabalho sobre os arquivos imagéticos. Os críticos – e o cineasta Claude Lanzmann foi um deles – proferem argumentos como “imagens de arquivo são imagens sem imaginação” (Lanzmann *apud* Didi-Huberman, 2020, p. 136) a fim de sustentar um conflito entre imagem e testemunho, imagem e palavra. Didi-Huberman (2020, p. 45) se insurge contra essa posição, argumentando que não há concorrência entre imagem e linguagem, no ato de memória ambas são completamente solidárias: “uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar”. As abordagens que rejeitam a função da imagem no ato de testemunhar ignoram, portanto, as chances que ela abre à narrativa. Ignoram, então, segundo Didi-Huberman (2020, p. 152), a necessidade de uma *abordagem dialética*, a qual postula um manuseio em conjunto da palavra e do silêncio, da falta e do resto, do impossível e do apesar de tudo, *do testemunho e do arquivo*. A

---

<sup>52</sup> “É certo que os olhos da história *não vêem tudo*. É que o arquivo visual dos tempos passados – e mesmo presentes – revela-se extraordinariamente frágil ou fugaz. Fabricam-se muitas imagens, e até demasiadas, mas também se destroem tantas!” (Didi-Huberman, 2019a, p.16).

<sup>53</sup> Sobre essa discussão ver o capítulo *Imagem-arquivo ou imagem-aparência em Imagens apesar de tudo* de Georges Didi-Huberman (2020).

abordagem dialética seria um meio, portanto, de atuar contra os abusos, seja por excesso (*imagem-arquivo* ou *imagem-memória* demais, sacralização, culto), seja por escassez (*imagem-arquivo* ou *imagem-memória* de menos, esquecimento compulsório, censura), pois este tipo de abordagem tende a recusar o “tudo” ou “nada”: a memória, assim como a imagem, não é “toda” ou “tudo”, mas seria “*feita de tudo*”: “tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturada com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato” (Didi-Huberman, 2020, p. 97).

*Usos. Abusos. Enquadramentos.* Procurei sublinhar apenas alguns pontos que concernem a essas três vastas questões, pois penso que a relação do sujeito-observador diante da imagem da injustiça é mediada pelos usos, abusos e enquadramentos dados à imagem das mais diversas formas – para o que há de favorável à construção da memória e para o que a enfraquece e viola. O modo como as imagens são usadas, manipuladas, geridas, enquadradas, participam ativamente da maneira como os sujeitos irão responder eticamente a elas. Na nossa história contemporânea, segundo Didi-Huberman (2021b, p. 84-85), há tantas imagens e tantas emoções que se “acotovelam” sob nossos olhos que nossa compressão fica prejudicada. Ainda segundo o filósofo, o meio mais eficaz de tornar um espectador impotente é “entupi-lo de imagens e emoções indefinidamente intercambiáveis”, retirando delas toda sua potência afetiva:

É a desatenção, a distância, a indiferença que conduzem, hoje em dia, esse jogo do “governo de si”, por exemplo, nessa “cegueira por delicadeza” que nos faz desviar os passos diante do corpo de um mendigo deitado no chão. É toda uma estratégia da *indiferença* que faz, desde então, de nossos semelhantes uma massa de “indivíduos insignificantes” (Didi-Huberman, 2021b, p. 87).

Logo, o problema para Didi-Huberman não está na quantidade de imagens ou não somente<sup>54</sup>, mas especialmente na “cegueira por delicadeza” e nas

---

<sup>54</sup> Quando Didi-Huberman é questionado se vivemos em uma sociedade saturada de imagens ele responde que faz parte do grupo de pessoas que diz “sim, sabemos bem que vivemos em uma época de saturação de imagens, mas estamos saturados de linguagem também”. O que Didi-Huberman nos mostra com sua resposta e no curso da entrevista – e especialmente na sua produção teórica – é que a questão não é o excesso de imagens, tampouco a questão seria que as imagens não têm o poder de nos dar a conhecer a injustiça, o horror e a crueldade que retrata. Didi-Huberman recusa a ideia de uma disputa ou de um antagonismo entre imagem e linguagem, assim como se distancia dos que defendem que o problema do nosso comprometimento ético tem a ver

estratégias de indiferença por toda parte, que torna os “semelhantes” indivíduos insignificantes. Rancière (2012a, p. 94) pontua que o horror não está banalizado porque vemos imagens demais: “mas vemos corpos demais sem nome, corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra”. A posição de Rancière nesse trecho citado do livro *O espectador emancipado* é consoante com sua teoria sobre a partilha do sensível: o “mal” não provém do fato de estarmos expostos a imagens excessivamente, mas do fato de estarmos excessivamente expostos a rostos sem nome, a corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra:

O sistema de Informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de “decriptar” a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política das imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. E essa lição é confirmada de maneira prosaica pelos que pretendem criticar a inundação das imagens pela televisão (Rancière, 2012, p. 94).

A falsa querela das imagens, portanto, encobre uma questão de contas. É aí que ganha sentido a política das caixas pretas. Essas caixas fechadas mas cobertas de palavras, dão um nome e uma história pessoal àqueles cujo massacre foi tolerado não por excesso ou falta de imagens, mas porque atingia seres sem nome, sem história individual (Rancière, 2012, p. 95).

Nesse sentido, Didi-Huberman argumenta que hoje, na “era das mídias”, imagina-se que as pessoas estão mais visíveis do que nunca umas para outras. Há um certo desejo também de poder dizer que hoje os povos estão mais “representados” dado a “vitória das democracias” contemporâneas (2012, p.11). Didi-Huberman pontua, contudo, o quanto isso é falacioso. Os povos estão sempre em risco de desaparecer, em ameaça constante:

Os povos estão expostos a desaparecer porque são - um fenômeno muito flagrante hoje em dia, insuportavelmente triunfante em sua própria equivocidade - subexpostos à sombra de sua censura ou, dependendo da situação, mas com um resultado equivalente, superexpostos à luz de seu espetáculo. A subexposição nos priva dos meios para ver, simplesmente, do que se trata: basta, por exemplo, não enviar um repórter-fotográfico ou uma equipe de televisão para a cena de alguma injustiça - seja nas ruas de Paris ou do outro lado do mundo - para que ela tenha todas as chances de atingir seus objetivos, passando impune. Mas a superexposição não é muito melhor: a luz em excesso cega. As pessoas que são expostas a imagens estereotipadas também correm o risco de desaparecer (Didi-Huberman, 2012, p. 15).

---

com o excesso de imagens. (Didi-Huberman; Van Reeth, 2019. Informação verbal extraída e traduzida livremente do podcast: Livres & vous: *le pouvoir des images* (4'58'')).

*Povos expostos* – para lembrar o título do livro de Didi-Huberman – não quer dizer exatamente povos mais visíveis ou bem “representados”, mas simplesmente povos expostos ao desaparecimento, povos sem-nome, sem direito à memória. *Povos* que *figuram*, mas que não necessariamente contam, aparecem, têm direito à palavra. Hoje, na “era das mídias” e das “democracias”, quais partilhas do sensível têm sido possíveis de modo que certas narrativas são constantemente soterradas e determinados rostos são destituídos de nome e de humanidade reiteradamente? Romper a lógica que distribui os corpos diferencialmente em lugares e funções, na visibilidade e na invisibilidade, na palavra e no ruído, para mostrar o que não se via e fazer escutar o que não se ouvia<sup>55</sup> implica questionar e tensionar os enquadramentos estabelecidos. Não se trata de uma tarefa fácil, certamente, mas indispensável no processo crítico de instituir uma outra partilha, na qual o comum possa ser partilhado.

Em *Remontagem do tempo sofrido* (2018a), Didi-Huberman escreve sobre o “método” de *reaprender*. O filósofo, citando Flusser, mostra que atualmente todo acontecimento tem por objeto a tela da televisão, a do cinema, a lente da fotografia, “a fim de poder se traduzir em várias coisas”, de modo que “toda ação perde seu caráter histórico para se tornar um ritual mágico e um movimento eternamente reconstituível” (Didi-Huberman, 2018, p. 119). Assim, Didi-Huberman questiona como seria possível “construir uma alternativa ao poder das imagens técnicas que os poderes políticos instrumentalizam contra nosso bem público” e “como abrir nossos olhos, como reaprender as imagens”. De acordo com autor podemos esboçar uma *dupla hipótese*:

Primeiro, é preciso *desarmar os olhos*: derrubar os obstáculos que a ideia prévia – o preconceito – interpõe entre o olho e a coisa. Desfazer o sentimento de familiaridade com toda imagem, a impressão de que “tudo foi visto” e que, por conseguinte, não é preciso mais olhar. (...) Mas é preciso, em segundo lugar, *rearmar os olhos*. Não com regras, com princípios rígidos ou representações que fechariam novamente o visível na armadilha das ideias preconcebidas. Rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver (Didi-Huberman, 2018a, p. 120)

Em primeiro lugar, desarmar os olhos, desfazer a sensação de familiar, “demasiado familiar” com toda imagem, tomar distância, desconfiar, não aceitar a imagem como algo dado, sem mediação e sem posição. Por outro lado, seria

---

<sup>55</sup> (Rancière, 2012, p.59-60)

necessário rearmar o olhar, nem “tudo já foi visto”, nem “não há nada a ser visto” (Didi-Huberman, 2018, p. 141). Aprender a ver de outro modo, a ver que existem usos e enquadramentos<sup>56</sup>, tentar ver, como dito, que a imagem não é um objeto passivo, mas algo com a capacidade de nos devolver o olhar e que, portanto, para melhor compreendê-la é imprescindível não imobilizá-la<sup>57</sup>. Reaprender a enxergar os enquadramentos e os usos da imagem, sobretudo da injustiça, é rejeitar a posição do historiador burguês qualificada por Gagnebin (2018, p. 65) como aquela que não questiona sua posição e nem a maneira com a história é contada e transmitida. O historicista aceita a tradição vencedora sem questionamentos, pois sobre ela existe o maior número de testemunhos, imagens e documentos. O historicista não se interroga sobre a *forma* que *emoldura* a imagem que lhe é endereçada, nem se interroga o porquê de ter um acesso maior a determinados testemunhos e documentos do que a outros. O historicista não *desarma* o olhar, a fim de desconfiar do que parece demasiado familiar, tampouco pode *rearmar* o olhar para tentar ver de outra forma. O historicista se conforma com a imagem que triunfa, como a única possível e a única verdadeira. A tarefa do historiador materialista, mostra Gagnebin (2018, p. 66-67), é “saber ler e escrever outra história, uma espécie de anti-história” ou, como diria Benjamin, “uma história a contrapelo”. A tarefa de quem se dispõe a construir outro modo de ver (Didi-Huberman) ou outra partilha do sensível (Rancière) ou outra história (Benjamin) é árdua, perpétua e sem garantias, mas passa pela desconfiança das maneiras

---

<sup>56</sup> “(...) Como consequência, não podemos compreender o campo da representabilidade simplesmente examinando seus conteúdos explícitos, uma vez que ele é constituído fundamentalmente pelo que é deixado de fora, mantido fora do enquadramento dentro do qual as representações aparecem. **Podemos pensar no enquadramento, então, como algo ativo, que tanto descarta como mostra, e que faz as duas coisas ao mesmo tempo, em silêncio, sem nenhum sinal visível da operação. O que surge nessas condições é um espectador que supõe estar em uma relação visual imediata (e incontestável) com a realidade** (Butler, 2017a, p. 112, grifo meu).

<sup>57</sup> “O fogo com que arde a imagem abre sem dúvida ‘buracos’ persistentes, mas é ele próprio passageiro, tão frágil e discreto como o fogo que queima a falena que se aproxima demasiado da vela. É preciso olhar longamente para a dança da falena para ter a chance de surpreender esse breve momento. É mais fácil e mais frequente não chegar a ver nada. Também é muito fácil tornar invisível o fogo com que arde uma imagem: os dois meios mais notórios consistem ou em ‘afogar’ a imagem numa fogueira ainda maior, num auto de fé de imagens, ou em ‘sufocar’ a imagem na enorme massa de clichês que por aí circulam. *Destruir e desmultiplicar* são as duas formas de tornar uma imagem invisível: pelo *nada* e pelo *excesso*” (Didi-Huberman, 2015a, p.308).

“Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (Didi-Huberman, 2011, p. 52).

familiares<sup>58</sup> pelas quais percebemos as imagens, ofuscando a existência de seus enquadramentos, usos e abusos.

Por fim, Didi-Huberman (2011) assinala que os “reinos”, as “governabilidades” (no sentido de Foucault) ou, ainda, as “polícias” (segundo Rancière), tendem a reduzir, subjugar, “fazer desaparecer” os povos, ao menos ameaçá-los a desaparecer e expô-los a desaparecimento. Isto é, para os fins desta proposta de pesquisa, os reinos, as governabilidades, as polícias atuam na gestão e controle das nossas formas de percepção da realidade. E, conseqüentemente, influem na nossa forma de conhecer a “dor do outro” e mesmo de nos comprometer eticamente com ela. No entanto, Didi-Huberman (2011) insiste em mostrar, e aqui me refiro especialmente ao livro *Sobrevivência dos vagalumes*, que esse desaparecimento dos povos (ou os sem-nome da história) mesmo que representassem uma redução extrema como nos casos de decisão genocídio, ainda assim haveria “restos”; essas decisões quase sempre deixam “restos” e tais restos, segundo o autor (2011, p. 149), movimentam-se: fogem, escondem-se, enterram um testemunho, vão para outro lugar.

Tratam-se das sobrevivências<sup>59</sup> que insistem, apesar de tudo, em permanecer animadas. “Garrafas lançadas ao mar, à terra, ao ar...”<sup>60</sup>, lançadas por

---

<sup>58</sup> Não pude deixar de lembrar do método de Michel Foucault especialmente no estudo sobre a sexualidade. No segundo volume da sua *História da sexualidade: o uso dos prazeres*, Foucault explica o uso da genealogia na busca de historicizar a sexualidade, isto é, agir contra a naturalização e a familiaridade: “Uma história que não seria aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise dos ‘jogos da verdade’, dos jogos entre o verdadeiro e o falso, através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado. Através de quais jogos da verdade o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente, quando reflete sobre si como ser vivo, ser falante e ser trabalhador, quando ele se julga e se pune enquanto criminoso? Através de quais jogos da verdade o ser humano se reconheceu como homem de desejo? **Pareceu-me que, colocando assim essa questão e tentando elaborá-la a propósito de um período tão afastado dos meus horizontes, outrora familiares, abandonava, sem dúvida, o plano pretendido, mas estaria mais próximo da interrogação que desde há muito tempo me esforço em colocar.**” (Foucault, 2014, p. 11-12, grifo meu) “Quanto ao motivo que me impulsionou foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade — em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. **De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir**” (Foucault, 2014, p. 13, grifo meu).

<sup>59</sup> “As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição

um ato de coragem. Centralidade e protagonismo da vítima podem se relacionar com o comprometimento do “terceiro interessado”, da “testemunha que fica”, no ato de reconhecer e recolher as garrafas que ora boiam ora afundam no movimento dialético das ondas do mar.

#### 1.4 Imagem, memória, fotografia

“Para Gabriela, esse livro de juventude, esperando que sua leitura te seja útil e agradável. Belém, nove de junho de 2019”<sup>61</sup>.

Este livro me foi tão útil quanto necessário. Especialmente o capítulo que reli algumas vezes: *Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a*

---

(haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade” (Didi-Huberman, 2011, p. 84).

<sup>60</sup> “Se a montagem de todos esses textos pode ser lida como uma imensa lamentação espalhada ao longo de 35 mil páginas de escritas diversas, cada qual com sua singularidade, é preciso também dizer que essa lamentação nos ensina uma história e que, mais ainda, sua própria existência e sua sobrevivência representam, para nós, algo que testemunha um intenso desejo e que, portanto, traz alguma esperança. Uma esperança, a princípio, ligada à escrita enquanto tal ou, mais exatamente, enquanto algo que um dia, próximo ou distante - em todo caso, através de mil armadilhas -, pode encontrar um leitor atento. **Nem todas as garrafas lançadas ao mar chegam à costa, mas algumas sim. Não é qualquer um que, passeando à beira da praia, repara numa garrafa coberta de algas e conchas, mas alguns sim.** Há muitas pessoas que se afogam ou que são reduzidas a cinzas por força de muitas injustiças ou de reinos de terror. A escrita seria, ao mesmo tempo, narrativa e constatação desse incessante afogamento e desse reduzir a cinzas: seu próprio dar à luz, a sobrevivência para que outra coisa possa nascer. Tudo isso por meio de lágrimas (um nada de água de amargura) e de letras (um nada de tinta escura) sobre alguns pedaços de papel” (Didi-Huberman, 2023, p. 125-126, grifo meu).

“(…) Assim, em abril de 1944, Filip Müller reuniu pacientemente alguns documentos – um plano dos crematórios IV e V, uma nota sobre seu funcionamento, uma lista dos nazistas em funções, bem como uma etiqueta de Zyklon B – e entregou-os a dois prisioneiros que tentavam fugir. Tentativa que todos os membros do *Sonderkommando* sabiam, por si próprios, ser desperada. É por isso que, por vezes, eles confiavam os seus testemunhos ao segredo da terra: as escavações efetuadas nos arredores dos crematórios de Auschwitz trouxeram à luz do dia – frequentemente muito depois da Libertação – os escritos comoventes, quase ilegíveis, destes escravos da morte (p.15). Eram espécies de **garrafas lançadas à terra**, exceto que eles nem sempre tinham garrafas para preservar suas mensagens. Na melhor das hipóteses, uma marmita de ferro esmaltado (Didi-Huberman, 2020, p.15-16, grifo meu). “Não seria necessário buscar, primeiro, nas *comunidades que restam* – sem reinar –, a própria ressurgência, o espaço aberto das respostas a nossas perguntas? Os reinos, “governabilidades” segundo Foucault ou, ainda, “policías” segundo Rancière, tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar tangente... é o que nos ensinam, cada uma a seu modo, as livres “experiências interiores” escritas por Bataille, as experiências sobre linguagem ou os sonhos transmitidos por Klemperer ou Beradt. E mesmo as **“garrafas jogadas ao mar”**, desperadas mas endereçadas, agonizantes mas precisas, dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz” (Didi-Huberman, 2011, p. 149, grifo meu).

<sup>61</sup> Dedicatória do livro *No Limiar do Moderno: Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin* (Chaves, 2003).

*Fotografia*. A cada leitura conheço novos elementos enquanto, certamente, deixo escapar tantos outros. Poderia dizer que gostaria de encerrar esse primeiro capítulo com uma breve discussão sobre o texto *Pequena História da Fotografia* de Benjamin, mas, na verdade, quero encerrar esse capítulo com a leitura de juventude realizada por Ernani Chaves do ensaio de Benjamin. *Retrato, Imagem, Fisiognomia* é, portanto, meu ponto de partida – e, caso seja possível, de chegada – para tentar compreender alguns aspectos do debate que Benjamin inaugura no seu texto, sobretudo no que diz respeito à imagem e à memória através da “lente da fotografia”. O objetivo é partir do livro de Chaves para também recuperar algumas discussões já abordadas nos tópicos anteriores e abrir espaço para novas questões.

*Pequena História da Fotografia* conta a história de uma época de apogeu, seguida de uma decadência e de um possível renascimento<sup>62</sup><sup>63</sup>. A época do florescimento coincide com os primeiros dez anos de existência da fotografia, em seguida acontece, na era da industrialização, o processo de sua decadência. De acordo com Chaves, o que marcaria a possibilidade de renascimento<sup>64</sup> da fotografia é o trabalho de Eugène Atget. Mas, para ser mais preciso, o que renasceria com ele? O que haveria de comum entre Atget e os primeiros fotógrafos? (Chaves, 2003). O que poderia haver de comum diante de uma diferença fundamental: Atget, ao contrário dos primeiros fotógrafos, *destrói* a aura. Para responder essa questão, segundo Chaves (2003), é indispensável enfrentar a diferença entre retrato, imagem e fisiognomia. Em primeiro lugar, desfazer, portanto, a ideia que iguala retrato e imagem:

A diferença entre retrato e imagem é introduzida a propósito de David Octavius Hill, que antes de ser fotógrafo, era pintor. Benjamin lembra que Hill havia composto o afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Entretanto, ele vai dizer que entre as fotografias que deram origem a este afresco e uma outra fotografia de Hill, a da

---

<sup>62</sup> (Chaves, 2003, p. 180); (Gagnebin, 2014, p. 159).

<sup>63</sup> “(...) a história da fotografia poderia ser dividida em: fase aurática, em que a aura é entendida como uma qualidade estética, fruto da adequação exata entre objeto e técnica; o período de declínio da aura e, como consequência, de produção da falsa ou pseudo-aura, como se deu na fotografia pictorialista; e, por fim, o de sua destruição. Ou seja, a partir do momento em que histórico-tecnicamente a aura vai desaparecendo da fotografia, os fotógrafos como reação constroem essa falsa aura, que, por sua vez, é destruída num terceiro momento (Palhares, 2006, p. 34-35).

<sup>64</sup> “O que está implicado nessa palavra é a ideia de que algo já existiu, está renascendo, após um período, uma época em que se encontrou obscurecido ou deixado de lado” (Chaves, 2003, p. 181).

“vendedora de peixes de New Haven”, há uma diferença, que é aquela entre “retrato de pessoas” (*Porträtköpfe*) e “imagens de pessoas anônimas (*namenlose Menschenbilder*)” (GS II-1, p.370; OE-I, p.93) (Chaves, 2003, p. 181-182).

Nos retratos de pessoas o interesse é perdido após duas ou três gerações. Quadros que pertenciam ao patrimônio de família, depois de um tempo só valiam pelo testemunho do talento artístico do autor, pois o retratado era “esquecido”, perguntando-se volta e meia por ele, como escrevera Benjamin (2012, p. 99). No entanto, com a fotografia surge algo que Benjamin define como “estranho e novo”, trata-se, como mostra Chaves, do conceito de *imagem* que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo (Hill), “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali” (Benjamin, 2012, p. 100). A “vendedora de peixes de New Haven” é uma fotografia que revela a imagem dos *namenlose Menschenbilder*, de pessoas anônimas ou sem-nome. Algo irá perdurar naquela imagem para além do talento do fotógrafo, isto porque não se trata de um retrato familiar, datado, “patrimonial”, mas de uma imagem que sobrevive estranhamente diante do tempo. Neste caso, o gênio do fotógrafo pouco importa considerando a intensidade do olhar que reclama pelo nome daquela que o viveu (Chaves, 2003).

Nesse sentido, Chaves (2003, p. 182) pontua que o elemento diferenciador da “imagem” não é mais necessariamente “rostos anônimos”, mas sim *olhares com intensidade* – o que não havia no retrato. Um dos exemplos de Benjamin é o conhecido rosto de Franz Kafka. A fotografia de Kafka criança, no interior de um ateliê-cenário, vestindo roupas muito apertadas e uma paisagem simulando um jardim de inverno<sup>65</sup>, expunha a intensidade de seu olhar “incomensuravelmente triste” (Benjamin, 2012, p. 105). Chaves mostra, no entanto, que entre o olhar de Kafka e o olhar da “vendedora de peixes” muita coisa mudou, a partir do processo de industrialização. Enquanto as primeiras fotografias apresentam um olhar que transmite uma sensação de plenitude e ainda estão envoltas em uma “aura”<sup>6667</sup>, a

---

<sup>65</sup> (Benjamin, 2012, p. 155).

<sup>66</sup> Embora a questão da aura não seja meu ponto central e a discussão a respeito dela no pensamento de Benjamin seja tão heterogênea, multifacetada e, não raro, contraditória. Nesse sentido, explica Andrew Benjamin (1986, p.31): “The difficulty with Benjamin's writings on the aura is a lack of consistency. There is no doubt that there is a continuity as regards the question of whether or not the aura has been lost; however there is an oscillation, as Buck-Morss has pointed out, between a negative and positive response to the loss. H.W. Puppe, in his discussion of the negative response (...)”. Assim, embora evite entrar nesse labirinto, mas não posso fazê-lo totalmente. De acordo com Taisa Palhares em *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, Benjamin

imagem como a de Kafka já nos apresenta um mundo sem aura, um mundo sem esperanças, “desencantado” (Chaves, 2003, p. 183).

Benjamin nos legou, segundo Didi-Huberman (2010, p. 147), essa palavra empregada com frequência, porém raramente explicitada e com valor de uso polimorfo e espinhoso: aura. Não é meu objetivo adentrar nesse terreno sabiamente definido como “espinhoso”, mas quero reter a imagem da conceituação feita por Didi-Huberman. “Uma trama singular de espaço e de tempo”, escreveu Benjamin em *Pequena História da Fotografia e de acordo com Didi-Huberman (2010, p.147)* se trata verdadeiramente de um espaçamento tramado, isto é, trabalho, tramado em todos os sentidos do termo, “como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho (*sonderbar*), que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede”. Como algo que prende em sua rede é a imagem que gostaria firmar sobre a aura a despeito do seu polimorfismo, dos seus tantos sentidos, “rupturas”, “destruição”, “falseamento”, “restituição”. Deixarei de lado essas discussões (sobre a destruição, o falseamento, a restituição, o declínio ou a suposição da aura) para estabelecer como prioridade, buscando alcançar os objetivos deste tópico, as seguintes definições: a aura, de um lado seria uma rede que nos prende e de outro lado a “aparição única de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (Benjamin, 2017a); “uma obra da

---

tem uma definição padrão de aura – que se repetiria em todos os textos (Palhares, 2006, p.36): “uma trama espaço-temporal singular que revela a distância por meio de sua manifestação (*Erscheinung*) única, e isso a despeito da proximidade física que o objeto no qual ela aparece mantém em nós”. Essa fórmula não define nem positivamente nem negativamente a aura, apenas apresenta a “dialética do próximo e do distante”, no que Palhares chama de jogo de revelação e ocultamento ou, em última instância, a interdição do desvelamento total. Trata-se, ainda segundo Palhares (Palhares, 2006, p. 37), de algo que se manifesta para sempre inacessível e portador de uma distância intransponível.

<sup>67</sup> Nas palavras de Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (p.17). De acordo com Didi-Huberman “O que nos diz esta fórmula célebre, senão que a distância aparece, no acontecimento da aura, como uma distância já desdobrada? Se a lonjura nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista? Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. (...) O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. **Uma obra de ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência**” (Didi-Huberman, 2010, p. 148, grifo meu).

ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão, uma obra anadiômena da ausência” (Didi-Huberman, 2010, p. 148).

Ernani Chaves, por sua vez, fala da *trama de olhares* se referindo aos olhares com aura nas primeiras fotografias e os olhares que nos entregam um mundo sem aura e descartado mais tarde, como na imagem de Kafka. Chaves (2003, p. 183) explica que essa trama só pode existir porque há uma diferença entre a “natureza que fala à câmera” e a que “fala ao olhar”. O olhar que se dirige à natureza é resultado de um trabalho consciente, na medida em que o olhar mediado pelo olho da câmera lida com uma outra dimensão (“o inconsciente ótico”), pois é capaz de “capturar” aquilo que o olho natural jamais poderia ver e apreender. Nas palavras de Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (Benjamin, 2012, p. 100-101).

Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Se é verdade que, genericamente falando, o gesto de pegar no isqueiro ou na colher nos é familiar, já pouco ou nada sabemos do que de fato se passa entre a mão e o metal, para não falar das oscilações que esse processo revela, segundo a disposição com que estamos. Aqui intervêm a câmera com os seus meios auxiliares, plongés e contreplongés, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução. E ela que nos inicia no inconsciente ótico, tal como a psicanálise no inconsciente pulsional. (Benjamin, 2017b, p. 39).

O que não quer dizer – Chaves faz a ressalva – que a natureza entregue pela fotografia seja a natureza “tal qual ela é”, imitativa ou “mais real”. O observador que vai a procura da “realidade” só pode se decepcionar, pois “o que ele encontra é da ordem do ‘imperceptível’ (...), na medida em que a realidade apenas ‘chamuscou’ esta imagem” (Chaves, 2003, p. 183). Talvez o ponto chave dessa questão é que ela expõe a centralidade da discussão sobre temporalidade no pensamento de Benjamin, precisamente, de sua recusa a um tempo linear, vazio e

homogêneo. Toda imagem porta algo que é permanentemente perdido, do qual só restam indícios: “indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás” (Chaves, 2003, p. 183) e, nas palavras de Benjamin (2012, p. 100):

(...) procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamou a imagem, de encontra o lugar imperceptível em que o *futuro se aninha* ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, *olhando para trás*, podemos descobri-lo.

Debruçar-se sobre uma imagem ou, como disse Chaves, “mergulhar” numa imagem significa uma experiência da temporalidade que “interrompe o fluxo ‘cronológico’ ou ‘mecânico’ do tempo, onde tanto o presente quanto o possível futuro estão, conjuntamente, implicados nesse ‘olhar para trás’”. E assim o conceito de imagem vai se complexificando cada vez mais no decorrer do texto de Benjamin (Chaves, 2003). A técnica, por exemplo, é um aspecto que passa a ser valorizado tal qual a técnica de interpretação psicanalítica, que nos revela uma outra dimensão da realidade, ofuscada da memória da inteligência. Chaves (2003, p. 184) pontua que o inconsciente ótico será justamente o que escapa a toda preparação consciente do próprio fotógrafo<sup>68</sup>. Os recursos técnicos de câmera lenta, ampliação, redução, imobilização, etc., têm a capacidade de superar toda consciência eventualmente programada, alcançando o nível inconsciente. É, então, essa outra dimensão capturada pela técnica que revela a trama de olhares dos retratados, que expõe toda a intensidade e tudo o que está para além da mera imagem (*what you see is what you see*). O que interessa Benjamin é o trabalho de “mergulhar”, de “escavar”, de agir como analista ou como o arqueólogo no solo da pesquisa, no caso, da imagem, para ver nela o indício do que foi perdido.

---

<sup>68</sup> “Fotografia e psicanálise são para Benjamin – em um campo de validade completamente diverso – etapas decisivas na história da percepção. Por meio delas o visível é novamente estabelecido, tornado acessível pelos meios de comunicação e, ao mesmo tempo, analisado. Ambas desempenham um papel decisivo no fato de que aquilo que, até então, fora apenas parte do inconsciente e do não perceptível, torne-se agora perceptível e analisável. Para ambas o detalhe desempenha um papel decisivo e exatamente um detalhe, que até então permanecera sob o limiar da percepção. Essa situação limite constatada por Benjamin tem também a ver decididamente com a redução de um limiar de percepção. Por fim se tornam reconhecíveis coisas e detalhes, que até então passaram despercebidos, mas que a partir de agora se tornam momentos decisivos de um processo de reconhecimento. Graças à intermediação através do meio fotografia, que, tal como Sigrid Weigel (s.d., p.10) aponta com razão, precisaria ser definida como “constelação triádica entre câmera, imagem e observador”, a realidade do mundo cotidiano torna-se analisável em imagem, mas sem que o observador dela se distancie – ao contrário: ele a aproxima de si. A realidade “salta” ao observador em detalhes, mas este simultaneamente implica a perda do todo”. Machado, Carlos Eduardo Jordão; Jr., Rubens Machado; Vedda, Miguel. Walter Benjamin (2015, p.38). Editora Unesp. Edição do Kindle.

Dessa maneira, talvez faça sentido comparar o olhar consciente do fotógrafo com a memória da inteligência (a consciência) e o inconsciente ótico com a memória involuntária. Enquanto os primeiros recorreriam a uma estética da contemplação ou da visão, nos termos de Gagnebin (2014, p. 164), os segundos recorreriam a uma reflexão sobre a memória. De acordo com Gagnebin a leitura que Benjamin realiza de Proust é fundamental para elaborar um novo conceito de imagem que não é mais este ligado à contemplação, mas à memória. Na imagem aurática proustiana – isto é, na memória involuntária – Benjamin reencontra elementos que pareciam completamente perdidos tais como a abertura para o infinito<sup>69</sup> e o halo<sup>70</sup> que está em volta da aparição (Gagnebin, 2014, p.169). Aqui, não se fala mais, no entanto, do divino e do belo, como nas “origens” – com muitas aspas – da ideia de aura. Em *Pequena história da fotografia* Benjamin distingue com precisão a imagem (*Bild*) da reprodução (*Abbild*)<sup>71</sup>. A imagem se constitui de duração e unicidade e a reprodução (ou cópia) tem como características a transitoriedade e reprodutibilidade. Gagnebin (2014, p.169) chama atenção ao fato de que a imagem proustiana continua possuindo unicidade, contudo sua estrutura temporal se altera, “a imagem se torna tão fugaz quanto a reprodução, talvez até mais do que ela”. E é justamente essa fragilidade, esse instante preciso e precioso que torna a imagem única, uma vez que ela está sempre ameaçada de desaparecer. Algumas traduções falam de imagem irrestituível<sup>72</sup>,

---

<sup>69</sup> “(...) Primeiro, porque a memória involuntária reintroduz a presença do infinito no psiquismo do sujeito contemporâneo. Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade, nesse sentido comparável à percepção estética que recusa o longínquo em proveito do próximo e do manipulável, a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente), transforma-se num rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra” (Gagnebin, 2014, p.166-167).

<sup>70</sup> “Ao lado dessa potencialidade infinita da memória involuntária existe, em Proust, uma segunda qualidade específica da imagem mnêmica que faz ressurgir a presença da aura: quando lembramos alguém ou algo, ou quando o reconhecemos, sempre emerge o “quadro” (a moldura, o halo) de seu primeiro surgimento – o que torna, aliás, difícil situar uma pessoa encontrada fora do seu contexto habitual” (Gagnebin, 2014, p.167).

<sup>71</sup> “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição — é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Mas “fazer as coisas se aproximarem” de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. **E a cópia, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reprodutibilidade naquela**” (Benjamin, 2012, p.108, grifo meu).

<sup>72</sup> (Löwy, 2005, p.62).

outras falam de imagem irrecuperável<sup>73</sup>, mas todas levam ao mesmo sentido da Tese V<sup>74</sup>: se a imagem não for “pega em seu voo” (2014, p. 169) estará para sempre perdida.

Assim, imagem, memória e subjetividade estão definitivamente entrelaçadas. “Uma imagem pega em pleno em voo”: a imagem é unicidade, a singularidade que a história apresenta, o voo é a temporalidade, o tempo do lampejo, o tempo breve, o tempo da memória involuntária que surge como um “clarão num momento de perigo” e, por fim, quem está “apto a pegar” é o sujeito do materialismo histórico ou, em termos não tão marxistas, seria o sujeito atento e comprometido com a história, seja ele o fotógrafo ou observador<sup>75</sup>. Gostaria de destacar ainda um último elemento do texto de Gagnebin: a transformação estética. A filósofa mostra que com a leitura benjaminiana de Proust passamos de uma estética do olhar para uma estética da tatibilidade, da “vibração”. O ver não é mais o centro da nossa percepção, mas o sentir. Gagnebin (2014, p. 170) explica, mencionando a clássica passagem da experiência da *madeleine*, que não é a visão do biscoito, a lembrança da imagem do biscoito ou de uma paisagem que provoca o que autora chama de “*estremecimento do eu*”, mas sim um *contato*: “(...) mas, no mesmo instante em que a colherada misturada com os farelos do bolo *tocou* meu palato, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim” (Proust, 2022, p. 71, grifo meu).

Essa nova forma de perceber e apreender as imagens que não passa mais pelo olhar ou não mais somente pelo olhar é paradigmática porque rompe com as formas tradicionais de percepção e mesmo, diria, de relação entre sujeito e

---

<sup>73</sup> (Mate, 2011, p.139); (Benjamin, 2016, p.11).

<sup>74</sup> “(...) Porque é irrecuperável toda imagem do passado que ameaça desaparecer com todo presente que não se reconheceu intencionado nela” (Benjamin, 2016, p.11).

<sup>75</sup> “Não é exagero enfatizar aqui o paralelo com a situação do tête-à-tête na clínica psicanalítica. Sem contar que ele define as imagens dialéticas como ‘a memória involuntária da humanidade redimida’. Ou seja, o agora que está na base do conhecimento da história estrutura o reconhecimento de uma imagem do passado que, na verdade, é uma ‘imagem da memória involuntária, uma imagem que se apresenta de repente ao sujeito da história no instante de um perigo’. Ao invés da busca da representação (mimética) do passado ‘tal como ele foi’, como as posturas tradicionais historicistas e positivistas (em uma palavra: representacionais) da história o postulavam, ele quer articular o passado historicamente apropriando-se ‘de uma reminiscência’. Como um fotógrafo do tempo, o historiador deve ter *Geistesgegenwart* (presença de espírito) para apanhar as imagens (...). Cabe ao historiador benjaminiano atuar como fotógrafo do tempo e revelador do passado. Cada momento demanda imagens específicas que podem ser reveladas apenas nessa agora” (Seligmann-Silva, 2023, p. 127).

imagem. Em síntese, a memória involuntária está para o inconsciente ótico assim como a memória voluntária está para a estética da visão. De acordo com Didi-Huberman (2010, p. 149) a memória involuntária está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para visualidade “objetiva”: “ou seja, todos os tempos nelas serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados”. Ernani Chaves (2003, p. 184) pontua o quanto Benjamin buscou se afastar das interpretações psicologizantes que aproximam a câmera de uma “paisagem plena de afetos” ou das formulações que destacavam a “função privilegiada” dos olhos (as “janelas da alma”) no conjunto das funções biológicas do homem. Benjamin estava muito mais próximo de Freud e, precisamente, sublinha Chaves, da descrição que este realizou da sua permanente impressão diante da estátua de Moisés de Michelângelo<sup>76</sup>. Assim, entre sujeito e imagem há uma temporalidade que não é a do calendário e um espaço que não é apenas mediado ou transformado pela visão, mas sobretudo pela vibração e pelo poder que também pertence à imagem de “levantar os olhos”<sup>77</sup>.

De acordo com Chaves, contra uma psicologia de caráter empírico-positivista e a valorização dos estados afetivos percorridos conscientemente por um intérprete supostamente imune ao que observa, Benjamin “aponta para outra relação, ao mesmo tempo de proximidade e distância aterrorizantes e familiares (lembrando o *Unheimlich* freudiano), onde o olhar do observador se cruza com o da “imagem que ele julgava apenas contemplar” (Chaves, 2003, p. 185). Contra a um observador imune ao que vê e contra uma imagem passiva, incapaz de afetar aquele que observa, Benjamin opõe o observador que “*cruza o seu olhar*” com o da imagem, isto é, que afeta e que é afetado por ela, que olha e que é olhado de volta por ela<sup>78</sup>. Em outras palavras, esse aspecto, segundo Didi-Huberman, é o de

---

<sup>76</sup> Freud foi afetado pela imagem, não apenas lançou sobre ela um olhar observador e possuidor, mas foi igualmente olhado por ela: “Quantas vezes não subi os íngremes degraus que levam do pouco gracioso Corso Cavour à solitária praça onde fica a abandonada igreja e procurei suportar o olhar de cólera e desprezo do herói bíblico” (Freud, 2012, p.377).

<sup>77</sup> “Aquele que é olhado, ou se julga olhado levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. Os achados da *mémoire involontaire* correspondem a isso (e são, eles também, únicos: escapam à lembrança que procura incorporá-los, sustentando assim um conceito de aura como ‘o aparecimento único de algo distante’” (Benjamin, 2019, p. 143-144).

<sup>78</sup> “(...)Nos dois casos, o que é dado a ver *olha seu espectador*: Benjamin chamava isso de ‘o poder de levantar os olhos’” (Didi-Huberman, 2015c, p. 272).

um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha” (2010, p. 148):

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente "singular" a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente "aparecer" como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. **E assim a desapossa como objeto de um ter (a palavra aura não ressoa em francês como o verbo por excelência do que não temos ainda, um verbo conjugado no futuro e como que petrificado em sua espera, em sua protensão?), e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser - "levantar os olhos", aparecer, aproximar-se, afastar-se...** (Didi-Huberman, 2010, p. 150, grifo meu).

Enquanto para uma perspectiva empírico-positivista o máximo que poderíamos conceber a respeito do “poder de levantar os olhos” da imagem seria em termos de uma prosopopeia, busco entender como esta é uma qualidade da própria imagem, uma qualidade, como diria Didi-Huberman, de quase sujeito, quase ser. Nesse sentido, poderíamos pensar que há uma relação entre sujeitos ou uma relação entre sujeito e quase sujeito. Trata-se, nos termos de Taisa Palhares (2006, p. 90), da experiência da *comunicação*: “ao investir o objeto da capacidade de retribuição do olhar, ele ‘se transforma num interlocutor’”; “a partir do momento em que o olhar é retribuído, estabelece-se, então, uma relação de equação entre as coisas: ‘as coisas que vejo, me vêem tanto quanto eu as vejo’, como afirma Paul Valéry (...)”. Desse modo, não cabe dizer que o observador apenas contempla, a imagem lhe impõe um deslocamento, uma forma de alteridade e de comunicação que não pede licença, que tira o observador do seu lugar habitual, que o desloca também dos sentidos usuais e familiares, revelando sentidos outros (Chaves, 2003, p. 185).

Se Benjamin recorreu ao conceito de imagem para designar o que não era retrato, Chaves pontua que uma segunda diferenciação foi necessária: entre fisionomia e paisagem. O que se oferece à câmera, explica Chaves (2003, p. 185), não é uma “alma”, mas uma *corporeidade*. Essa tese novamente desfaz toda a possível especulação psicologizante da imagem. O que está diante da câmera é a fisionomia e não a “alma”. Enquanto o retrato e a paisagem se encerram no “interior de um quadro ou de uma moldura, ou ainda na interioridade de uma vida ou de uma alma, na confortabilidade do *intérieur*”, a imagem e a fisionomia não

se esgotam. Assim, o que torna Atget o “ponto de ruptura e de passagem” entre uma época de decadência e um renascimento é que ele:

(...) foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, da época da decadência. Ele purifica essa atmosfera, ou mesmo a liquida: começa a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica (Benjamin, 2012, p. 107).

Em Atget o conceito de imagem atinge uma outra dimensão, uma dimensão completamente oposta àquela do retrato. Os temas de Atget se afastam da representação na qualidade de imitação. O fotógrafo não se interessa pelo majestoso e pelas vistas célebres da cidade como fazem os turistas e os vendedores de cartões-postais (Gagnebin, 2014, p. 162). O interesse de Atget é pelas “cenas desprezadas”, é o fotógrafo das coisas transviadas e perdidas (Chaves, 2003, p. 187). Atget registra as filas de desempregados em busca de trabalho, os pátios de Paris e seus carrinhos de mão enfileirados, mesas com pratos ainda sujos e garrafas de vinho recém tomadas, a rua do bordel e “toda sorte” de tema que não interessava à fotografia até então. Benjamin (2012, p. 107) define Atget como um ator descontente com sua profissão, que tirou a máscara para se dedicar igualmente a desmascarar a realidade<sup>79</sup>. Além do tema, outra peculiaridade em Atget é que suas imagens estão esvaziadas, são paisagens urbanas vazias, “como uma casa que ainda não encontrou locatário” (Benjamin, 2012, p. 109). De acordo com Benjamin (2012) esse movimento era justamente a recusa do retrato representativo. Chaves faz a ressalva, no entanto, que a recusa de Atget não era ao humano, mas sim à ideia de reprodução fiel.

Coube, segundo Benjamin, ao fotógrafo alemão August Sander a significação nova e incomensurável que adquiriu o rosto humano, que não mais estaria ligado à representação enquanto imitação, isto é, ao retrato. Sander publica “sessenta fotografias de alemães do século XX” que são um conjunto de “faces” que formam uma “fisiognomia”, buscando narrar a história das transformações

---

<sup>79</sup> “Assim, o que Benjamin admira no trabalho fotográfico de Atget não é senão a sua capacidade fenomenológica para «transmitir uma experiência e um ensinamento» que «desmaquilha o real»: marca fundamental de «autenticidade» que decorre de uma «extraordinária faculdade de se fundir com as coisas». Mas o que significa fundir-se com as coisas? Sem dúvida, estar no terreno. Ver sabendo-se olhado, envolvido, implicado. Mais ainda: ficar, demorar-se, habitar durante um certo tempo de acordo com esse olhar, com essa implicação. Fazer desse tempo uma experiência. Em seguida, fazer dessa experiência uma forma, desdobrar uma obra visual” (Didi-Huberman, 2015b, p.306).

ocorridas na Alemanha durante o século. Trata-se de uma significação nova e incomensurável porque “inaugura” em certa medida o debate da dimensão ética e político-pedagógica do olhar e do rosto no interior do *Pequena história da fotografia*<sup>80</sup>. Benjamin fala com clareza a respeito das mudanças de poder que podem tornar a elaboração da fisionomia o que ele chama de “uma necessidade vital”:

Obras como a de Sander poderão, de um dia para o outro, ganhar sentido de atualidade inesperado. As mudanças de poder, como as que hoje se impõem entre nós, costumam tornar a elaboração e o refinamento da percepção fisionômica uma necessidade vital. Pode-se ser de esquerda ou de direita, mas vamos ter de nos habituar a que nos olhem com a intenção de saber de que lado vimos. E nós próprios não vamos poder deixar de olhar assim para os outros. Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas para nos exercitarmos (Benjamin, 2017b, p. 65).

“Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas para nos exercitarmos”. Não se trata de um livro ilustrado, tampouco de uma série de retratos, mas de *imagens*, de rostos que constituem uma constelação em forma de fisiognomia. E não se trata de um “mero livro”, mas Benjamin o define como um *atlas*, com todas as suas cartografias possíveis e complexidade para que possamos diante daquelas faces compreendermos que estamos diante do tempo, do tempo das transformações do século, do tempo das mudanças de poder, do tempo das “necessidades vitais”<sup>81</sup>. Ou seja, frente ao tempo da urgência e, por isso, precisamos não nos imobilizarmos, ao contrário, Benjamin escreve “um atlas para nos exercitarmos”. Exercitar recolher o que foi perdido na imagem e do que resta apenas indícios, exercitar ver de outro modo, ver criticamente. A despeito da discussão aberta no livro *A câmara clara* de Roland Barthes sobre se a “fotografia de fisiognomia” não seria suficientemente crítica e sim muito discreta no sentido do militantismo político, o fato das fotografias de Sander terem sido censurada pelos nazistas em 1934 – sob a justificativa de que seus “rostos de época” não correspondiam ao arquétipo nazista da raça (Barthes, 2017, p. 37) – já mostra seu potencial, no mínimo, perturbador. Os rostos de Sander tem a pretensão de constituir uma certa narrativa do século XX, mas também lembro da série de rostos fotografados pelo médico Philippe Bazin, com o objetivo “mais modesto”

---

<sup>80</sup> “Benjamin, entretanto, não fala mais de um “olhar” contraposto, mas de um outro “olhar”, que diz respeito a intenções políticas e pedagógicas” (Chaves, 2003, p.188).

<sup>81</sup> De acordo com Rancière, para Benjamin as fotos feitas por Sander eram elementos de uma vasta fisiognomonía social que podia responder a um problema político prático: a necessidade de reconhecer amigos e inimigos na luta de classes (Rancière, 2012a, p. 104).

de fotografar a face dos idosos da ala geriátrica do hospital de longa permanência. Servem igualmente como atlas para nos debruçarmos nessa tarefa de descobrir indícios de um futuro possível, obrigando-nos a olhar para trás ou, dito de outro modo, nessa tarefa de trabalhar através das imagens a fim de “redimir” a memória dos sem-nome.

É ainda simbólico no sentido dessa discussão lembrar da instalação *The Eyes of Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar sobre o massacre de Ruanda. A instalação mostrava uma única fotografia dos olhos de uma mulher que viu a chacina de familiares e um texto que contava a história dela, o qual os espectadores deveriam ler antes de verem a imagem dentro de uma caixa luminosa. De acordo com Jacques Rancière os olhos de Emerita são olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder daqueles que os olham (*seria esse o poder de levantar os olhos?*), mas também do mesmo poder do qual seus irmãos e irmãs foram privados de falar ou calar (2012, p. 95). A imagem é, segundo Rancière, a metonímia que põe o olhar no lugar do espetáculo do horror, mas a fotografia dos olhos de Emerita é também a imagem que recusa se reduzir ao retrato. Olhos que são imagem e não retrato; olhos que são como um rosto que não nos entregam a alma de alguém ou de um “povo”, mas uma corporeidade, uma fisionomia; olhos com o poder de se levantar e com o poder de deslocar o espectador do seu lugar outrora “confortável” e “acomodado”. Enfim, conforme mostra Chaves (2003, p. 188), transformar o retrato e a paisagem em imagem e fisionomia é a tarefa redentora da fotografia<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> A fotografia é apenas uma “amostra” de um tipo de manifestação de imagem que ajuda colocar em discussão os problemas deste trabalho e, conquanto sendo um tipo de arte, estou de acordo com Rancière: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível”. (Rancière, 2009, p.26). Por isso, a tarefa redentora da fotografia de transformar o retrato em imagem é sempre uma possibilidade, ligada ao seu valor de uso. Desse modo, pedir “tudo” ou esperar “nada” é exigir mais do que ela lhe pode emprestar. Quando realizam a imagem, a fotografia tem a chance de alterar as posições e funções, instituindo uma nova partilha do sensível e é neste poder que acreditamos. Assim, segundo Marques, Martino, Souza e Antunes, em Rancière: “uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro visível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados (...). De acordo com Rancière (2012), o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo (...)” (Marques et al., 2020, p. 253).

## 2. Remontar, sobreviver, transmitir

### 2.1 Montagem, Desmontagem, Remontagem

Em *Trabalho sobre a imagem*, texto escrito para o catálogo de exposição de Esther Shalev-Gerz, *MenschenDinge, The Human Aspect of Objects* (O aspecto humano dos objetos), realizada em 2006 em Berlim, Jacques Rancière mostra como a instalação “faz falar objetos mudos” por meio de um trabalho rigoroso de memória. *MenschenDinge* é construída em torno de objetos encontrados por uma pesquisa arqueológica no sítio do campo de Buchenwald. Trata-se de não mais que trinta objetos entre todos os que foram encontrados nas escavações no local, sobretudo coisas que pertenceram aos prisioneiros. Alguns são objetos “comuns” ou utilizados para os mesmos fins para os quais foram investidos e outros que foram resultado de um trabalho clandestino dos prisioneiros, que transformaram e desviaram estes objetos dos propósitos para os quais foram destinados no interior da organização do campo (Rancière, 2010, p. 97; Rancière, 2021, p. 76). Os objetos “incomuns” eram, por exemplo, um fio de ferro moldado para fazer um anel; a régua – destinada ao trabalho dos operários – transformada em pente; ou seu pedaço convertido em cabo de faca; uma cabaça escavada para servir como tigela; um pedaço de alumínio dobrado para servir de espelho; etc. Vasos foram esculpidos e em um deles foi possível ler em russo uma reivindicação ao direito de propriedade: “busque sua tigela, não toque na minha, cigano” (Rancière, 2010, p. 98).

Na instalação há vinte e cinco fotografias dessas “peças” e cinco monitores que apresentam cinco funcionários do museu ou associados ao seu trabalho, que explicam o encontro bem próximo que tiveram com os objetos. E assim, através da palavra dos funcionários, Shalev-Gerz buscou evocar tanto “a presença material da história nos objetos como a ausência irrecuperável, a perda irreversível que os envolve”<sup>83</sup>. A montagem que a artista realiza não trata de simplesmente oferecer os objetos como relíquias, mas de colocá-los em um jogo entre, pelo menos, palavras, vídeos e imagens fotográficas. Essa espécie de relação é, segundo Rancière (2021, p. 77) um tipo de solidariedade entre os

---

<sup>83</sup> Ver em: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/menschedinge/>.

inventores: “que conecta a capacidade de invenção da artista com aquela das pessoas que estiveram em Buchenwald e que inventaram os objetos de que necessitavam com um material que não havia sido concebido para aquele fim”. Nesse tipo de montagem, memória, palavra e imagem trabalham fazendo falar objetos mudos. Mas onde o papel da artista visa intervir é justamente no lugar de mostrar que os objetos não testemunham uma condição – ou não somente uma condição, isto é, não nos informam diretamente sobre o que viveram – e sim, sobretudo, nos falam sobre o que os prisioneiros *fizeram* (Rancière, 2010, p. 98). Esses utensílios significam, portanto, ao mesmo tempo a capacidade inventiva desses seres anônimos e um modo de ser, uma *arte de viver* em sentido amplo, frente à máquina de desumanização e morte (2010).

As vinte e cinco imagens dos objetos recolhidos de Buchenwald são duplas, ou seja, mostram dois ângulos diferentes do mesmo objeto: nunca o objeto “em si”, sempre a fotografia em dois ângulos distintos (o mesmo anel, dentro e fora do dedo; o mesmo ferro de passar visto de dentro e de fora, etc.). De acordo com Rancière, o objetivo de “mostrar todos os lados” do objeto é:

(...) tornar sensível a montagem já trabalhada pelo artista do campo para desviar o material ou objeto de seu destino: o chinelo sem cobertura e o papelão que lhe serve de palmilha, a colher enferrujada e sua haste transformada em faca, etc. Mas isto não é apenas uma questão de pedagogia. Mostrar esta montagem é mostrar que um objeto, uma imagem, uma palavra estão sempre em movimento, tensionados entre um passado e um futuro, entre uma invenção e uma nova invenção que pedem àquele que as segura na mão, àquele que olha a imagem (Rancière, 2010, p. 101-102).

Nesse sentido, em *Quando as imagens tomam posição* Didi-Huberman<sup>84</sup> aponta que não se mostra e não se expõe a questão da montagem, senão por meio do *dispor*: “não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro (...) – mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (2017, p. 79). Por isso, a montagem se afasta da representação mimética – enquanto reprodução fiel do “real” – para se alinhar a uma disposição;

---

<sup>84</sup> Nesta pesquisa nos interessa os pontos de aproximação entre Didi-Huberman e Rancière, muito embora a bibliografia tenha apontado um debate profundamente prolífico entre os autores inclusive em termos de dissenso e divergência teórica: Ver: (Didi-Huberman, 2018b) (Rancière, 2017) (Marques et al., 2020). Sem perder de vista o desejo de avançar na discussão em outro momento, por razões de circunscrição do tema, limito-me à questão de uma certa conceituação da montagem e da política da imagem que dialoga com ela, sem me ater nas diferenças entre Didi-Huberman e Rancière.

a montagem seria, então, antes de tudo, um princípio<sup>85</sup>. Isto é, trata-se de “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (Benjamin, 2018, p. 765). O trabalho de Shalev-Gerz recolhe os resíduos da história, os elementos minúsculos, objetos que passaram tempos e tempos soterrados no sítio de Buchenwald, não para lhes oferecer um status de sacralidade, mas para fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os através da montagem oferecida. *Método da montagem*, aquele que Benjamin realiza no seu projeto das *passagens* (montagem literária)<sup>86</sup>:

Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2018, p. 764).

Dessa maneira, segundo Didi-Huberman (2017), *dis-por* as coisas seria uma maneira de compreendê-las dialeticamente, ou seja, uma dialética que expõe a verdade desorganizando-a. Em outras palavras, essa seria dialética do dramaturgo, mas também dos artistas e dos pensadores não acadêmicos como foi, por exemplo, Walter Benjamin (2017). Trata-se, mais especificamente, de uma *dialética do montador*: “daquele que ‘dis-põe’ separando, depois reajuntando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável” (Didi-Huberman, 2017a, p. 87). De um lado, a montagem possui, de acordo com Didi-Huberman, um “caráter destruidor”, pelo qual um modelo prévio de narrativa e de temporalidade em geral se vê deslocado, por outro lado, a montagem atua *desobstruindo*, inventando intervalos, constituindo vazios e criando caminhos para uma maneira de pensar nova, para uma outra disposição das coisas (2017, p. 113). E aqui Didi-Huberman estabelece a distinção, já introduzida por Benjamin<sup>87</sup>, entre *tomada de partido* e

---

<sup>85</sup> “Ora, Benjamin explicita de imediato que esse princípio coloca em primeiro plano as singularidades pensadas em suas relações, em seus movimentos e em seus intervalos: trata-se, efetivamente, na montagem, de “edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos confeccionados com precisão e nitidez, [em seguida] descobrir na análise do momento singular (*in der Analyse der Kleinen Einzelmoments*) o cristal do acontecimento total (*Kristall des Totalgeschehens*)” (Didi-Huberman, 2018, p. 20).

<sup>86</sup> “O princípio da construção é o da montagem, onde os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliados e não fundidos em uma só ‘perspectiva harmonizadora’. Para Benjamin, a técnica da montagem tinha “direitos especiais, talvez mesmo totais” como uma forma progressista, porque ela “interrompe o contexto em que se insere” e assim “age contra a ilusão”, e ele intencionava constitui-la em princípio de construção organizador do *Passagen-Werk*: ‘Este trabalho deve se desenvolver ao grau máximo da arte de citar sem marcas de citação. Sua teoria se liga mais intimamente à da montagem’” (Buck-Morss, 2002, p. 97).

<sup>87</sup> “(...) Walter Benjamin, por sua vez, chegou a construir uma política das imagens que se apresenta como um livre exercício e uma verdadeira filosofia da *tomada de posição*. Ali onde

*tomada de posição*: “ali onde o *partido* impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento de outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si”<sup>88</sup>. Nesse sentido, enquanto a tomada de partido exige uma regra preestabelecida, a tomada de posição pode se dar de maneira inédita, sem nenhuma condição preliminar, pois ela supõe que não deve haver pressuposto definitivo, nem posição fixa, e sim jogos conflituosos e sempre provisórios. A imagem, ou melhor, a imagem “no interior” da montagem toma posição quando expõe a impossibilidade de uma partilha que não seja a do dissenso, a da *multiplicidade*, aquela que dispõe desorganizando. E assim a montagem assume sua função política primeira: recompor forças, reanimar e remostrar a política. E não se recompõe forças, segundo Didi-Huberman, sem criar para isso *formas eficazes* (como pela obra de arte) e sem criar *choques eficazes* (como pela montagem) e o que tais choques liberam “deve chamar-se uma imagem: ‘dialética em ponto de suspense’” (Didi-Huberman, 2017a, p. 118).

A tomada de posição crítica deve, antes de tudo, assumir uma *forma eficaz*, frequentemente elaborada através da *obra de arte* e deve, ainda, criar *choques eficazes*, isto é, a forma dada à forma da arte deve ser a *montagem* e o que a montagem deve liberar são *imagens*, a dialética na imobilidade. De acordo com Marques (2020), a montagem é para Didi-Huberman uma operação dialetizante, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica (2020, p. 245). É isso que Shalev-Gerz realiza, uma nova maneira de “remontar a história”<sup>89</sup> por meio de uma montagem ou, antes, de

---

Brecht vê na tomada de partido o objetivo natural de toda tomada de posição, Benjamin compreende a tomada de posição como uma brecha possível em toda tomada de partido” (Didi-Huberman, 2017a, p. 112).

“Se a *tomada de partido* pode funcionar como uma balastrada contra as puras emoções que embarçam eventualmente a ação política numa atitude de olhar lamuriento e impotente, agora uma *tomada de posição* permite também contradizer o movimento doutrinário do partido, precisamente ali onde o *páthos* não tem mais curso e não é mais reconhecido, senão como obstáculo” (Didi-Huberman, 2017, p. 158).

<sup>88</sup> De acordo com Taisa Palhares, vale notar que é na atividade de montagem que ambos os autores (Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman) “investem quando analisam a forma que teria uma tal história, retomando um recurso, como observa Castro, utilizado pelos artistas de vanguarda para romper com o espaço linear e fechado da arte tradicional. Pois só a montagem é capaz de expor uma copresença eficaz e conflituosa de acontecimentos, e preservar a sua multiplicidade, cuja reconstituição é sempre provisória e experimental” (Palhares, 2021, p. 24).

<sup>89</sup> Essa expressão admite, segundo Didi-Huberman, dois sentidos: “remontar, isto é, nadar contra a corrente do rio, onde, no presente, a história política quer nos levar; remontar, isto é, dispor todas as coisas trabalhando nas clivagens do tempo, desconstruindo-o como um cineasta constrói sua fábula redispondo seus *rushes*” (Didi-Huberman, 2017a, p. 172).

uma *remontagem* de elementos previamente dissociados do seu lugar “originário” (Didi-Huberman, 2017a). Logo, a montagem procede da remontagem, ou seja, justamente dessa reunião de elementos anteriormente desagregados:

Maneira de dizer que não se constituirá um saber filosoficamente digno desse nome, senão ao expor, além das narrativas, dos fluxos e das singularidades eventuais, as *heterocronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de heterogeneidade) ou as *anacronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento da história (Didi-Huberman, 2017, p.121).

Remontagem, montagem. Não há como desprezar as heterocronias (heterogeneidades) e as anacronias (anamneses) se quisermos constituir um saber comprometido. A montagem é, segundo Didi-Huberman (2017, p. 123), uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*: “a montagem separa as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento (...)”. Em *Diante do tempo* (2015c, p. 42), Didi-Huberman chega a declarar que “é provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos”<sup>90</sup>. Chari Larsson (2020, p.89) pontua que a *montagem* para Didi-Huberman é ao mesmo tempo fundamental para a crítica ao tempo linear e um “conceito” extremamente amplo. Mais do que uma técnica de edição cinematográfica, a montagem age como um modo de perturbação epistemológica, na esteira da compreensão benjaminiana da montagem como meio de inquietar uma certa compreensão totalizante e idealista da história (2020, p.90). Didi-Huberman mostra que *montagem* e *anacronia* configuram bem o que chama de “*gestus* filosófico” de Walter Benjamin:

(...) Teologicamente falando – uma vez que Benjamin falava também essa linguagem –, significa que não há redenção futura sem a exegese dos textos mais antigos, não há messianismo possível sem pensamento, sem repensamento das fundações. Psicologicamente falando, significa que não há *desejo* sem trabalho da *memória*, não há futuro sem reconfiguração do passado. Politicamente falando, significa que não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos, sem rupturas e retessituras dos laços de filiação, sem reexposição de toda a história anterior (Didi-Huberman, 2017a, p. 122).

---

<sup>90</sup> “Uma vez que não é orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros entre temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. É assim que o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história é inseparável de todas as complexidades do tempo, de todos os estratos da arqueologia, de todos os pontilhados do destino” (Didi-Huberman, 2015a, p. 301).

Não há futuro sem reconfiguração do passado, sem trabalho de memória. Não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos. A montagem não pode prescindir, portanto, desse “ir e vir”, desse esforço de reconfigurar o passado e de remontar os lugares genealógicos. Trata-se, segundo Didi-Huberman (2017), de um anacronismo que dialoga estreitamente com a “arqueologia”, com a condição, o filósofo faz a ressalva, de não reduzir a arqueologia a um puro e simples amor aos escombros. Assim, um trabalho arqueológico que não seja complementado pela tarefa crítica, pela desmontagem, é um trabalho que não serve à “salvação” da história e à memória, pois se reduz a uma mera devoção aos escombros. Em *Remontagem do tempo sofrido*, Didi-Huberman (2018) aborda o filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imagens do mundo e inscrição da guerra)<sup>91</sup> de Harun Farocki. O filme de 1988 é uma montagem de imagens, cujo *leitmotiv* é a “exposição” de Auschwitz. Dentre as análises propostas pelo autor, destaco a fotografia de uma jovem que, recém-chegada ao campo, passa entre a multidão pelo processo de triagem. De acordo com Didi-Huberman, ao se aproximar bem mais além daquilo que o fotógrafo pretendia fazer, o cineasta Harun Farocki interroga o rosto em si mesmo, o rosto singular daquela mulher – e não mais uma parcela extraída da massa dos prisioneiros: “ainda assim, ele permanece diante do paradoxo, a *dupla face da imagem* que, de um lado, participa da destruição dessa mulher e, de outro, olha para nós a partir da eternização mesma da sua humanidade” (Didi-Huberman, 2018, p. 151-152). Jacques Rancière, ao comentar em *Images Relues: la méthode de Georges Didi-Huberman* a interpretação didi-hubermaniana desta imagem no interior da montagem de Farocki escreve:

O que importa aqui, é a forma como esta mulher é arrancada à morte para a qual ela é ao mesmo tempo enviada, esta fratura de tempos que acompanha a forma como ela é singularizada na multidão de vítimas: uma singularização que se resume em uma palavra, no nome da mulher que a imagem permitiu encontrar: o que conta na relação temporal já não é o deslocamento da mulher que conserva,

---

<sup>91</sup> “Filme-ensaio sobre o uso de imagens operacionais (desenhos e fotografias realizados com finalidade técnica, sem pretensão artística) em processos produtivos, operações militares e como mecanismos de controle. Harun Farocki se debruça especialmente sobre um conjunto de fotografias aéreas de Auschwitz tiradas por aviões de bombardeio norte-americanos em 1944, mas que foram descobertas e identificadas por dois funcionários da CIA. apenas em 1977. O cineasta reflete sobre o papel do olho como intermediário entre o ser humano e o mundo, e sobre como o ponto de vista determina o que vemos. O uso de imagens tanto em projetos de construção como de destruição estão no centro de suas indagações” (<https://ims.com.br/filme/imagens-do-mundo-e-inscricao-da-guerra/>).

ao chegar ao campo, o gesto da cidadina elegante, mas a sobrevivência de uma singularidade arrancada ao extermínio apesar de tudo. (Rancière, 2017, p. 359).

O que conta é, então, a relação temporal que combina, ao mesmo tempo, a conservação e a destruição daquela mulher. O olhar que sugere incompreensão (da mulher diante daquela circunstância) é pouco compreendido pela nossa visibilidade diante da sua imagem, senão através de uma montagem que lhe ofereça formas de legibilidade. Nesse sentido, Didi-Huberman (2018a, p. 152) pontua que Farocki não se contenta com um “simples zoom” no rosto dessa mulher condenada à máquina de destruição: se assim fosse, o cineasta teria entregado apenas um gesto inútil de empatia, algo como um “isso foi”. O compromisso de Farocki, enquanto cineasta-montador, é com a legibilidade, com a possibilidade de leitura das imagens no interior da montagem para revelar seu contexto, sua injustiça, sua reivindicação ética. O ato isolado de enquadrar, como se procurou estabelecer no capítulo anterior, não tem a capacidade por si só de redimir ou condenar. Por isso, nas palavras de Didi-Huberman, ele é um ato que “jamais se basta”; “a imagem contém as tesouras que o explicitam (o assunto)” (Farocki *apud* Didi-Huberman, 2018, p. 153), assim como o cineasta, o fotógrafo, o pensador, possuem as tesouras que definem em certa medida a “fronteira”, a cerca, que delimita até onde o assunto aparece; por isso, o enquadramento por si só nunca é suficiente para dizer o que passou. E isso não exige que as imagens se transformem em palavras orais ou escritas: a legibilidade, como procurei entender, parece ser um conceito mais amplo, ligado mais à ideia da tarefa crítica de construção do conhecimento do que à ideia restrita de “leitura textual”. De acordo com Didi-Huberman:

Walter Benjamin, na sua "Pequena história da fotografia", introduziu magistralmente a questão da legibilidade das imagens, não submetendo-as a um processo de decifração destinado a dar às palavras a última palavra sobre as imagens, mas, pelo contrário, colocando imagens e palavras numa relação de confusão recíproca, de interrogação através de um processo de ida e vinda constantemente reavivado. Uma relação crítica, para dizer tudo. (...) Isto para tornar claro que uma imagem só pode expor corretamente o seu tema se envolver a relação com a linguagem que a sua própria visualidade é capaz de suscitar, perturbando-a, pedindo-lhe que se reformule constantemente, que se recoloca em questão. E Benjamin conclui: “Não é pior que o analfabeto, o fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens (der seine eigenen Bilder nicht lesen kann)? A legenda (Beschriftung) não se tornará o elemento essencial da imagem?”. Tudo, nesta dialética, vai rigorosamente em todas as direções. Falar da legibilidade das imagens, não é apenas dizer que as imagens reclamam uma descrição (Beschreibung), uma construção discursiva (Beschriftung), uma restituição de

sentido (Bedeutung). É dizer também que as imagens são suscetíveis de conferir às próprias palavras a sua legibilidade despercebida<sup>92</sup> (Didi-Huberman, 2013, p. 463).

Conceito amplo de legibilidade: conhecimento pela montagem. A imagem, segundo Didi-Huberman, é uma espécie de *malícia visual*: ela surge, torna visível, mas também desagrega, “dispersa aos quatro ventos” e, assim, ao mesmo tempo, ela reconstrói (2015c, p. 131). O que melhor expressa esse regime da imagem, regime-malícia, que reúne aparição, dispersão e reconstrução seria, de acordo com o filósofo, o verbo *desmontar*. Dessa forma, pode-se dizer que *imagem desmonta a história* em dois sentidos. Primeiro, Didi-Huberman compara a imagem que desmonta a história com um raio que desmonta o cavaleiro, fazendo-o cair do cavalo. Nesse ponto, o autor ressalta que o ato de desmontar supõe um desconcerto, uma *queda*. Logo, pontua Didi-Huberman, “uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão” (2015c, p. 131). Mas a imagem desmonta a história ainda em outro sentido: não mais como um raio que desmonta o cavaleiro, a queda, mas como se desmonta um relógio, como se separa cuidadosamente as peças de um tal artifício (2015c). Enquanto as peças estão disjuntas, o relógio para de funcionar. No entanto, essa parada provoca um efeito de conhecimento que, segundo Didi-Huberman, de outra forma seria impossível conceber. Esses são os dois sentidos em que a imagem *desmonta* a história: “de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural” (2015c, p. 131).

Assim, Didi-Huberman estabelece uma definição não prescritiva de construção do conhecimento pela montagem. Em primeiro lugar, a meu ver, o autor não apresenta uma hierarquia entre os sentidos: a disjunção minuciosa dos elementos de um mecanismo não seria uma forma de conhecer superior à queda, ao sintoma, ao desconcerto inesperado. Os dois sentidos desmontam a história e proporcionam formas de conhecer que provavelmente ainda não haviam sido exploradas ou reveladas. Didi-Huberman também marca posição se afastando de uma “supremacia” da razão positiva, iluminista, que postula um sujeito plenamente consciente de si e “firmado no chão”, quando declara que “uma

---

<sup>92</sup> (Didi-Huberman, 2012, p. 17).

imagem que me desmonta é uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão”. Diante da imagem podemos ser atravessados, irrompidos, interpelados, de maneiras que não esperamos e não escolhemos. Por fim, é possível desmontar um relógio para fazer cessar um “insuportável tique-taque do tempo”, mas, pela mesma via, podemos fazê-lo para entender como ele funciona (2015c). Não há, portanto, igualmente hierarquia entre montagem e desmontagem para efeito de conhecimento, uma vez que a montagem *supõe* a desmontagem:

É, de fato, de *montagem* ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem *supõe* a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural. Refundar a história sobre um movimento “a contrapelo” significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do *não saber* – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição (Didi-Huberman, 2015c, p. 132).

Assim, o conhecimento histórico só se torna possível, segundo Didi-Huberman (2018a, p.22), a partir do “agora”. Isto é, a partir das experiências presentes das quais emerge, entre um emaranhado de arquivos, de testemunhos e/ou de imagens de um passado “que não cessa de passar”, um instante de memória que aparece como um *ponto crítico*. E este ponto crítico, ressalta Didi-Huberman, seria, para Walter Benjamin, chamado de *imagem*: “não uma fantasia gratuita, evidentemente, mas uma ‘imagem dialética’, descrita como o modo que ‘o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (2018a, p. 22). Nessa fórmula, o *relâmpago* significa a efemeridade, a brevidade dessa aparição que deve ser apanhada no ar, pois nada é mais fácil do que permiti-la passar entre os dedos, as vezes sem sequer notar sua passagem. A *constelação* exprime a dimensão da complexidade. Didi-Huberman (2018a) define a constelação também como uma espessura ou uma sobredeterminação do fenômeno, “como se fosse um fóssil em movimento, um fóssil feito de um pouco de luz que passa”. Relâmpago, essa frágil aparição que forma uma constelação, essa espessa complexidade feita de um pouco da luz que passa, que escapa, que atravessa. Mas essa fórmula nos diz também, sublinha Didi-Huberman, da necessidade da *montagem*, pois de outra forma o relâmpago ficaria isolado no “céu múltiplo de onde se destaca momentaneamente”. A montagem oferece,

portanto, legibilidade à imagem que de outro modo permaneceria solta e perambulante no céu do qual fugazmente se destaca.

A montagem que Esther Shalev-Gerz realizou com os objetos encontrados em Buchenwald não deixou de participar do conjunto de discussões que envolve a questão sobre se seria lícito hoje fazer arte com as histórias e com os vestígios daqueles que morreram no campo<sup>93</sup>. Jacques Rancière (2010, p. 100), argumenta, contudo, que querer deixar os objetos de fora da arte é torná-los relíquias e fetiches, e o fetiche está sempre ao lado da mercadoria. Assim, Rancière reivindica que para evitar esse *status* oscilante entre relíquia e mercadoria, os objetos devem se tornar *legíveis*. O autor reforça, porém, que tornar legível não é apenas identificá-los, ou melhor, argumenta que a identificação em si não pode ser separada do que chama de um “trabalho de artista”, trabalho de pesquisa e de imaginação. Ao contrário de certas correntes críticas que acreditam que fazer uso dos objetos-vestígios do horror seria uma maneira de fetichizá-los<sup>94</sup>, Rancière postula justamente o contrário: seria a falta de uso, implicada nos gestos de sacralização que tendem a destituí-los de memória, ora transformando-os em relíquias ora em mercadorias. O filósofo, no entanto, vai ainda mais além, enfatizando que a legibilidade é essencial para oferecer o que poderíamos chamar de “bom uso” ao objeto, ou melhor, um uso que lhe faça justiça. Mas não basta, como dito, no processo de tornar os objetos legíveis, apenas identificá-los, é fundamental um *trabalho de artista*.

O livro *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2020), dedicado à análise das quatro únicas fotografias do campo de concentração de Auschwitz capturadas por membros do *Sonderkommando* e aos debates decorrentes da exposição destas fotografias, também trabalha o poder da montagem como forma de conhecimento. Em uma passagem do livro, Didi-Huberman define esse

---

<sup>93</sup> Sobre esse debate ver mais em Rancière, 2010.

<sup>94</sup> “Para Wajcman, pelo contrário, as quatro fotografias não são senão *imagens-fetiches*. Este juízo parte de duas ‘teses que não podem ser revistas’: em primeiro lugar, qualquer verdade funda-se numa falta, numa ausência, numa negatividade não dialetizável (tese de inspiração lacaniana). Em segundo lugar, ‘qualquer imagem é uma espécie de denegação da ausência’, o que também se pode dizer da seguinte forma: ‘nenhuma imagem pode mostrar a ausência’, visto que ‘a imagem é sempre afirmativa’. Conclusão: qualquer imagem seria um ‘substituto atrativo’ da falta, ou seja, o seu fetiche” (Didi-Huberman, 2020, p.109-110).

conhecimento através da montagem como “um conhecimento delicado – como tudo que diz respeito às imagens –, simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros” (2020, p. 174). Conhecimento pela montagem, pontua o autor, é um conhecimento *delicado* como tudo aquilo que tem relação com as imagens. Conhecimento pela montagem: talvez não seja um lugar onde chegar, mas um caminho a percorrer, sempre cheio de armadilhas, alçapões desconhecidos, ciladas, mas também cheio de tesouros e de descobertas preciosas. Nada é simples e nada é “dado” no que diz respeito à imagem. Didi-Huberman (2020, p.174) sinaliza, contudo, que a montagem só é válida, para fins de conhecimento, “quando não se apressa a concluir ou enclausurar, ela deve abrir e complexificar a nossa apreensão da história”.

O que concerne à imagem é delicado, pois a imagem é, ao mesmo tempo, aponta Didi-Huberman (2015c, p. 136), a *fonte do pecado* e a *fonte do conhecimento*. Fonte do pecado por seu caráter anacrônico e seu teor fantasmático; fonte do conhecimento enquanto desmontagem da história e montagem da historicidade. De acordo com Didi-Huberman (2015c, p.136), o modelo que está em jogo nessa *imagem-malícia* (imagem dialética que coloca em tensão a fonte do pecado e a fonte do conhecimento, gerando o que se pode chamar de “*mal-estar na representação*”), é o modelo do sintoma. Sintoma no sentido mais diretamente ligado ao mal-estar ou mesmo à catástrofe. E aqui o autor (2015c) menciona o caso do sintoma da histeria, *sintoma-imagem* que teria marcado Paris no século XIX. Enquanto os alienistas da época viam no sintoma histérico uma manifestação do diabólico, Freud teria compreendido o teor dialético e operatório daqueles sintomas:

A motricidade desordenada da crise, em sua “simultaneidade contraditória”, torna o sintoma “incompreensível”, até mesmo diabólico, àquele que observa meramente como clínico do “quadro” e não como verdadeiro dialético da imagem. De outro, Freud analisa o sintoma sob o ângulo de um *corpo-montagem*: gesto de mulher violentada ligado a um gesto de homem violentador, vestido preso ligado a um vestido rasgado; mas também tempo de turbilhão e espetacular crise, ligado ao tempo fossilizado e dissimulado do “fantasma inconsciente que está operando”. É no momento em que o sintoma atribui ao *mal* toda a “intensidade plástica” de sua desmesura, é nesse momento que ele oferece à sua *malícia*, à complexidade de sua montagem, a ocasião de aparecer – mas como uma “imagem-intermitente”, é claro (Didi-Huberman, 2015c, p. 137).

Corpo-montagem, objetos-montagem, fotografias-montagem, testemunhos-montagem. Tudo que monta, monta como se monta em um cavalo, subitamente, mas também como se monta uma casa, tijolo por tijolo. Tudo o que monta supõe que desmonta. Desmonta como se desmonta uma torre naquele jogo infantil *Caiu Perdeu*<sup>95</sup>, basta escolher a peça errada e a torre inteira abruptamente vai à baixo, mas também se desmonta como se desmonta um telefone, cuidadosamente, peça por peça. Corpo, fotografia, testemunho, objeto, podem ficar presos no circuito do mal-estar, mas ganhando a complexidade pela montagem, podem ter a ocasião de aparecer, mas não “simplesmente”, portanto, como corpo, objeto, testemunho, fotografia, e sim como “imagem intermitente”. O mal-estar não desaparece, mas se complexifica, uma vez que o paradoxo que lhe é constitutivo passa a ser visto não mais como “diabólico” e ascende à possibilidade de ser capturado como uma imagem que lampeja dando a chance de expressar seu caráter operatório. Desse forma, poderíamos nos perguntar: precisamos conhecer para melhor ver ou precisamos melhor ver para conhecer? Aprender o mal-estar para além das armadilhas, reconhecendo também os tesouros exige uma postura crítica que deve nascer antes da pergunta anterior. Essa postura define o que Didi-Huberman parece querer dizer com a seguinte passagem: “é preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso também saber ver o que se sabe, para tornar esse saber mais preciso, mais encarnado, mais aguçado” (2018a, p.127). É preciso, portanto, ao mesmo tempo, saber sobre o que se vê e saber ver o que se sabe, o conhecimento e a visibilidade fazem parte do mesmo sistema sensível que nos torna capazes de tornar nosso saber mais apurado.

Essa postura que chamo de “*crítica*” assume, na filosofia de Didi-Huberman, um vasto desenvolvimento não prescritivo, mas sobretudo por meio do exemplo de diversas montagens (exposições fotográficas, cinema, arquivos testemunhais, etc.), o autor explicita a práxis de uma tomada de posição crítica especialmente atribuída à figura do artista-montador ou narrador-montador. No tópico *Retomar (pela mão)*<sup>96</sup>, Didi-Huberman propõe uma espécie de caminho “que arranca a tradição do conformismo” e que busca os “sentidos soterrados” da história a partir da análise de algumas obras de Harun Farocki:

---

<sup>95</sup> Também chamado de torre de equilíbrio ou Jenga.

<sup>96</sup> Do capítulo *Abrir os tempos, armar os olhos: montagem, história, restituição* (Didi-Huberman, 2018a).

Elevar sua visão das imagens à altura de um pensamento. Elevar seu pensamento à altura de uma cólera (cindir). Retornar, por meio da cólera, a um certo pensamento das imagens (...). Elevar, enfim, sua cólera à altura de uma *paciência*, de um conhecimento modesto e metódico, que toma a forma de uma tentativa sempre recomeçada (reaprender) (Didi-Huberman, 2018a, p. 121).

A visão das imagens deve subir à altura de um pensamento e o pensamento, por sua vez, elevar-se à altura de uma cólera. Enfim, retornar, por meio da cólera, a um certo pensamento das imagens. Esse caminho não seria bem um ciclo, pois ao retornar já não volta mais o mesmo, o pensamento das imagens já é outra coisa e não mais uma visão das imagens, mas uma visão elaborada, analisada. No caso de Farocki, Didi-Huberman (2018a) pontua que ele foi tratado como um artista arqueólogo<sup>97</sup>, que sempre recomeçava seus trabalhos pelos documentos. Diante do documento “é preciso sempre começar desarmando os olhos, *desprender* o olhar, desapegar do pensamento prévio”. Ou, dito de outra maneira, “varrer os destroços do conformismo que obstruem as imagens para melhor garantir a transmissão destas” (Didi-Huberman, 2018a, p. 121). O filósofo (2018) faz a ressalva, no entanto, de que um artista arqueólogo não se confunde com um nostálgico voltado para o passado, ele se incumbe da tarefa de “abrir os tempos” com seu esforço contínuo de transmissão. Farocki realiza uma montagem denominada *Aufschub* (*Respite*, tradução para o inglês)<sup>98</sup> (2007). Nessa montagem o cineasta nos dá, conforme pontua Didi-Huberman, a ver, a saber e a imaginar a profunda realidade do campo de Westerbork. Didi-Huberman mostra como tudo na montagem de Farocki nos interpela sobre a questão do ver e do saber: “**vemos** os operários trabalharem muito calmamente em suas mesas; é preciso, portanto,

---

<sup>97</sup> “Farocki não é um fabricante de colecionismos, mas um pesquisador de documentos técnicos que remonta sob a forma de um atlas em movimento, a fim de torná-los legíveis e de condenar a violência do mundo que as tornou possíveis. Toda a questão, quando se levanta sua raiva à altura de uma forma, é não deixar se dissolver – se sublimar – a raiva na forma” (Didi-Huberman, 2015d, p. 215).

<sup>98</sup> “*Respite* consists of silent black-and-white film scenes shot at Westerbork, a Dutch refugee camp established in 1939 for Jews fleeing Germany. In 1942, after the occupation of Holland, its function was reversed by the Nazis and it became a 'transit camp.' In 1944, the camp commander commissioned a film, shot by a photographer, Rudolph Breslauer. By exhuming the scattered fragments and traces of the phantom film (intertitle cards, ideas for the scenario, graphic elements), Harun Farocki inscribes the Dutch footage within the genre of the corporate film. The film was meant to highlight the economic efficiency of the camp at the very moment its existence seemed threatened: at the time of filming, as the majority of Jews from the Netherlands had already been deported, Westerbork was converted into a labour camp with the approval of the commandant who feared its closure and was afraid of being transferred to another theatre of operations”. <https://www.harunfarocki.de/films/2000s/2007/respit.html>.

**saber** que esse trabalho, a despeito das aparências é um trabalho forçado, um trabalho escravo” (2018, p. 128, grifo meu). Em outra cena se pode observar uma jovem sorrindo para a câmera, os braços abertos, outras moças ao fundo em movimentos aparentemente leves e livres também.

Conforme a legenda da imagem do livro descreve, trata-se de uma sessão de ginástica a céu aberto. Espectadores “distraídos” ou que “não sabem” ou que sabem, mas preferem não saber, podem deixar passar despercebida a estrela amarela na camisa dessa mesma jovem que sorri e que anuncia seu destino fatal (2018a). Mas não basta dizer, segundo Didi-Huberman, que o saber histórico “crítica” ou relativiza as imagens, seja da jovem sorrindo ou dos trabalhadores serenos, é igualmente importante dizer que o sorriso e que a serenidade, isto é, que a aparência transmitida pela imagem, também informa o histórico do extermínio, “uma indicação necessária sobre a eficácia da mentira nazista e sua imensa crueldade” (2018a, p. 128).

Didi-Huberman (2018a) aponta que a junção entre a *singularidade* do documento (no caso, do filme do campo de Westerbork) aliada à *atenção específica* da qual foi objeto (isto é, a montagem oferecida por Farocki) forma uma *constelação*, capaz de expandir o campo de nossa reflexão histórica e política. O filósofo explica ainda que a forma de montagem que Farocki escolheu oferece ao espectador várias maneiras possíveis de percorrer o material. Ao nos oferecer as imagens de tal modo, Farocki nos propicia simultaneamente a chance de sermos nós mesmos os montadores, ou melhor, oferece-nos a possibilidade de remontar as imagens de acordo com os “múltiplos percursos que ele propõe para além de suas próprias soluções (por isso o interesse pelas repetições, congelamento da imagem)” (2018a, p.133). Didi-Huberman chama atenção que a palavra *oferecer* nesse contexto é crucial, pois ela significa *abrir* o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador. Farocki não entrega simplesmente a sua leitura ao espectador, mas exige dele um trabalho de pensamento; o cineasta faz abrir, tensiona, interpela, oferece a chance, mas ao espectador cabe criar as suas próprias constelações:

O cineasta seria, portanto, esse artesão ao mesmo tempo modesto e corajoso: simplesmente determinado a *abrir os olhos* – os seus, os de seu espectador –, mas constatando que, para tanto, é preciso também *tomar posição*. Tanto isso é

verdade que abrir os olhos exige *desarmá-los* primeiro, desapossá-los de qualquer preconceito e qualquer estereótipo, para *rearmá-los* em seguida, dar a eles essa potência do olhar, logo, de pensamento, que faz falta a nosso habitual consumo de imagens (Didi-Huberman, 2018a, p. 134).

O cineasta-artesão seria essa figura que manufatura os meios para que tanto ele próprio quanto o espectador possam abrir os olhos. Primeiro desarmando o olhar, desapossando-o de concepções preestabelecidas e, em seguida, rearmando o olhar, entregando-lhe uma nova potência, a potência de pensamento. Consumir as imagens, então, não como consumo superficial e irrefletido, mas como quem se abre para ser despossuído; como quem se abre para se deixar ser invadido e esvaziado, despejado de suas ideias preformadas. E depois de fazer essa experiência de despossessão no abrir dos olhos, aceitar ser rearmado por um *outro* olhar, aquele que pensa através de imagens. Mas, conforme pontua Didi-Huberman, o movimento de abrir os olhos não pode prescindir de uma *tomada de posição*<sup>99</sup>, dito a grosso modo, de um posicionamento crítico. A posição de Farocki, em geral, não é aquela de “gemer” ou de “gritar” contra as injustiças. O cineasta persegue o artifício da mostragem, isto é, busca mostrar, montar e remontar as imagens sempre com agudez, com sensibilidade, para que a injustiça “grite” e “gema” por ela mesma na “crueldade de seus dispositivos, sejam eles camuflados por sorrisos de aparência ou aparências de racionalidade” (2018a, p. 136).

Assim, o trabalho de montagem é, como mostra Didi-Huberman, um ato de decisão, uma vez que ele corta as imagens e provoca que elas tomem posição umas em relação às outras. Por isso, a montagem, enquanto uma disposição dialética das imagens, essa espécie de dança que vai e vem (2018a), pode também servir a propósitos de desumanização e humanização conforme o uso e o recorte que lhe é oferecido. Em outras palavras, também, graças à montagem, “é possível *fazer imagens para não ver o que acontece de fato*” (Didi-Huberman, 2018a, p. 150). Nesse sentido, o conhecimento exige de nós um certo distanciamento, uma certa desconfiança. Isso não quer dizer que devemos ser céticos. Ao contrário, Didi-Huberman fala, por exemplo, que para sermos *precisos* precisamos ser

---

<sup>99</sup> “Tomar posição: recindir. Praticar uma fenda, uma fissura em um estado de fatos consensualmente dado como inelutável. Inventar, afirmar uma forma, mas como em negativo” (Didi-Huberman, 2018a, p.146).

*sensíveis*, como um sismógrafo<sup>100</sup>. Quanto mais sensível o sismógrafo for, mais é capaz de captar as ondas de movimento do solo e, conseqüentemente, mais precisão terá para alertar sobre terremotos.

Por fim, nessa breve análise sobre a montagem como forma de oferecer legibilidade às imagens, isto é, de uma ética da montagem que pode dar a chance ao observador de *abrir os olhos* e pensar com eles ou através deles, proponho destacar ainda um último ponto: a cólera. Remontar um tempo sofrido seria, segundo Didi-Huberman, uma maneira de elevar a cólera à altura de um pensamento e o pensamento à altura de uma expressão e a expressão à altura de um olhar. Não podemos desprezar o fato de sermos tomados pela cólera, pela indignação, pela fúria diante da injustiça. A cólera muitas vezes é reduzida e associada a ímpetos irracionais de raiva e rancor, tendo toda sua potência de não aceitação frente ao intolerável desqualificada ou menosprezada. Assim, a cólera à altura do pensamento, passando pela expressão e, por fim, ao olhar, parece ser a cólera que não aceita “entrar na camisa de forças”, mas que passa a assumir uma forma, um modo de existir. Didi-Huberman propõe, então, que se desmonte a ordem anterior e se remonte sua coerência oculta para, enfim, voltar a cólera – aquela que finalmente encontrou sua forma – sem esquecer, contudo, o sofrimento do mundo que o havia, inicialmente suscitado (2018a, p. 206-207). No próximo tópico, questiono de que forma poderíamos considerar que as imagens carregam esta cólera “em si mesmas”, quando expõem os paradoxos que nenhum enquadramento encomendou ou quando revelam o intolerável sem pedir licença.

## 2.2 Imagens em cólera

Didi-Huberman inaugura a primeira página do *O que vemos, o que nos olha* com uma passagem, a meu ver, perturbadora e que norteia em certa medida toda a obra: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (2010, p. 29). Designo essa passagem como “perturbadora”, antes de tudo, pois estou certa de não alcançar toda sua complexidade. Ela deixa claro, no

---

<sup>100</sup> Informação verbal extraída do podcast da Librairie Mollat (Didi-Huberman, 2022d, 11min 50 seg).

entanto, um ponto que considero fundamental: não há submissão do olhado ao olhante, uma vez que o que é visto só pode sobreviver *através* do que nos olha. Nesse sentido, segundo Lima (2021), a imagem seria uma espécie de combustão, de interstício, entre o que vemos e o que nos olha. E, por isso, a imagem é algo como um *espaço entre*, intermitente. De um lado há o ver puramente fisiológico, no qual nos deparamos com “imagens” de todas as ordens e de outro lado há o ver enquanto *acontecimento* que seria, ainda de acordo Lima (2021), o *abismo*, ou nas palavras de Didi-Huberman (2010), a *inelutável cisão do ver*, algo que se abre diante de nós quando estamos diante de uma *imagem*.

O intuito deste tópico é justamente trabalhar isto que “*nos olha*”, esse algo específico, porém dificilmente especificado que é a imagem. Não qualquer imagem, mas a imagem-acontecimento, que nos coloca diante do vazio<sup>101</sup> se a olharmos atentamente. Isto que nos olha, como pôde ser traçado nos tópicos anteriores, tem pelo menos duas premissas: a capacidade de levantar os olhos e a chance de tomar posição. Benjamin falara em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* que ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar (2019, p. 144). Didi-Huberman explica que, para Benjamin, o que é dado a ver *olha o seu espectador* e a isso atribuía o poder de “levantar os olhos” (p. 272). Por outro lado, a imagem-memória seria a imagem que toma posição diante da história, que se recusa de alguma maneira a ser governada pelos princípios do enquadramento da narrativa vencedora. As imagens tomam posição, porque, diferente da tomada de partido, não há disposições previamente estabelecidas, mas sim uma copresença conflituosa e múltipla, na qual a forma eficaz pode estar na obra de arte e o choque eficiente na montagem.

O entendimento é, portanto, que as imagens seriam essa espécie de quase-sujeito<sup>102</sup>. Nesse sentido, as imagens portam em si, para além dos objetivos do seu

---

<sup>101</sup> (...) Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo sempre perfurado, feito de vazios. ‘Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grande, se não, uma porta’...Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (Didi-Huberman, 2010, p.31).

<sup>102</sup> “Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente “singular” a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente “aparecer” como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquietava a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. E assim a desapossa como objeto de um ter (a palavra aura não ressoa em francês como

produtor ou dos meios de sua propagação, algo que não se reduz aos instrumentos de captura. Talvez haja na imagem, como nos sujeitos, intenções conscientes misturadas com intenções inconscientes, interpretações aparentemente “óbvias” e interpretações recalcadas ou ainda não elaboradas. Em *Moisés de Michelangelo*, por exemplo, Freud comenta que muito antes dele ouvir falar em psicanálise, soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff havia causado uma grande agitação nas galerias da Europa por questionar a autoria de muitos quadros: “ele chegou a isso deixando de lado a impressão geral e os grandes traços de uma pintura e sublinhando a importância característica de detalhes secundários” (2012, p. 391). De acordo com o psicanalista, o que lhe chamou atenção foi fato de descobrir que, por trás do pseudônimo russo, se escondia um médico italiano chamado Morell e Freud reconheceu nos procedimentos do médico algo muito semelhante à técnica da psicanálise: “também essa costuma adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de traços menosprezados ou não notados, a partir da escória – do “*refuse*” (refugo) – da observação (Gagnebin, 2014, p. 244).<sup>103</sup>. As imagens têm disso, portanto: carregam signos que só uma análise voltada aos *restos* pode, eventualmente, apanhar em pleno voo.

Uma análise voltada aos refugos seria uma análise que não deixaria o sorriso da jovem no campo de Westerbork e a serenidade dos operários em cima de suas mesas de trabalho serem lidos senão em conjunto com o destino corrosivo de suas vidas. O que a imagem não entrega é ainda o que ela porta na sua dimensão mais encarnada, profunda. E mesmo quando ela parece nos oferecer o *what you see is what see*, é preciso distanciar e desconfiar. John Berger examina o quadro *Alegoria com Vênus e Cupido*, de Agnolo Bronzino. A obra foi um presente enviado pelo grão-duque de Florença ao rei da França. Na pintura, o

---

o verbo por excelência do que não temos ainda, um verbo conjugado no futuro e como que petrificado em sua espera, em sua protensão?), e **lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser - "levantar os olhos", aparecer, aproximar-se, afastar-se...**” (Didi-Huberman, 2010, p. 150, grifo meu).

<sup>103</sup> É o que Freud busca realizar na análise sobre a escultura de *Moisés*, seu objetivo é estar atento ao não observado, ao que pode ter passado despercebido nos diversos exames da escultura. Que cena Michelangelo teria tido a intenção de retratar? O que os gestos de Moisés indicavam sobre seu estado de espírito? Toda a discussão que envolve o texto de Freud me lembra a declaração de Didi-Huberman de que a imagem tem mais futuro e mais memória do que o ser que a olha. E aqui eu acrescentarei que, naturalmente, também tem mais futuro e mais memória do que o ser que a produziu. Tanto tempo depois, a imagem ainda suscita debates sobre qual momento – bíblico ou não – Michelangelo quis retratar. Isso reforça que a imagem nos sobrevive, persiste interpelando, levantando controvérsias.

menino que se ajoelha sobre a almofada e beija a mulher (Vênus) é Cupido. No entanto, explica Berger (2022, p. 67), o modo como o corpo de Vênus foi posicionado não tem nada a ver com a posição para o beijo. Vênus assume a pose contraposta para se mostrar melhor para o homem que contemplará a imagem. A imagem, então, é pensada para atender a sexualidade dele, não a dela: “as mulheres são representadas para alimentar um apetite, não para demonstrar que têm um”. Talvez, no primeiro momento, a leitura imediata desta pintura seja a de que a pose contraposta de Vênus tenha a ver com o beijo e, conseqüentemente, em alguma medida com a satisfação do desejo dela. Mas, na verdade, a pose contraposta foi a forma escolhida de melhor mostrar o corpo da mulher retratada para o homem proprietário-espectador. Restaria, contudo, alguma coisa, nesta imagem, entre a leitura “distraída” (a contrapose atende à sexualidade da mulher) e a intenção do quadro (atender ao apetite masculino)?

Didi-Huberman (2021b) analisa no começo de *Povo em lágrimas, povo em armas* uma das fotografias da série encomendada a Oscar Gustave Rejlander por Charles Darwin para o seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trata-se da imagem de uma criança que chora: “sua boca está projetada para frente, excessivamente aberta. Também diríamos que seus olhos – por contraste – estão excessivamente fechados, contraindo as sobrancelhas e as pálpebras” (2021b, p.19). Didi-Huberman observa que, para além do tormento da própria lágrima, há um tormento suplementar, diretamente ligado à encenação fotográfica, algo que adiciona uma nova forma de opressão e hostilidade. Não bastava fotografar aquele rostinho debulhado em lágrimas, seria necessário tolher aquele corpo que chora e foi, precisamente, esse ato que chamou atenção do filósofo e que o fez lembrar – guardadas as devidas proporções – das fotografias contemporâneas das loucas em crise, capturadas pela máquina fotográfica do hospício em “pose” forçada pela camisa de força. Olhando para o medalhão fotográfico, na prancha do livro de Darwin, Didi-Huberman (2016) chama atenção para um detalhe: alguém – provavelmente o irmão mais velho da criança – parece ter sido incitado a *conter* aquele corpinho em lágrimas para que ele não saísse do enquadramento, para que figurasse adequadamente no livro científico. Assim, a criança se tornou prisioneira do enquadramento da fotografia; isto é, se fosse livre, pontua Didi-Huberman (2016, p.12), sairia do enquadramento e não a veríamos

hoje em uma imagem. Mas aquele mesmo corpo em lágrimas que entrega a Darwin a “expressão das emoções”, ao mesmo tempo, expõe sua experiência interior, sua contrapose, sua *recusa ao enquadramento* (2021b, p. 21).

Em *Livres olhos da história*, Didi-Huberman (2019) fala sobre as fotografias de histéricos tiradas em 1875, no Hospital da Salpêtrière, por Charcot e seus assistentes. O autor mostra que essas imagens apresentavam poses, isto é, “gestos típicos”, implicados na paragem do tempo e do movimento, “susceptíveis, nesta medida, de serem sintetizadas em ‘quadros’ normativos para o ataque ‘completo e regular’, como diziam os médicos” (2019, p. 8-9). Mas não apenas isso. Ao olhar mais atentamente para essas imagens, descobriam-se ainda suas pausas ou durações: “Por exemplo, quando um pé estendido em direção à objetiva mostrava, por estar desfocado, ao contrário de uma outra parte do corpo, que se tinha esticado e posto em movimento”. Além disso, as fotografias mostravam, conforme pontua Didi-Huberman uma espécie de combate, de uma *luta com o desejo do fotógrafo*: em suma, *uma contra-pose*. A imagem da mulher fotografada com o pé projetado para a frente significava também um pontapé dirigido à própria máquina fotográfica<sup>104105</sup>. A forma como a doente dizia “não!” ao protocolo que buscava fazer do seu sofrimento um saber visual. Aqui um sujeito, a mulher histérica, era quem tomava posição, quem agia em contraconduta ou, melhor, em contra-pose frente aos protocolos que investiam em governar sua condição física e psíquica. No entanto, a resistência da mulher à imagem transforma-se na resistência pela imagem. Ao resistir aos investimentos de captura do seu sofrimento para fazer dele um “saber visual”, a mulher transformou a

---

<sup>104</sup> “Assim, no mesmo momento em que a paciente parece ‘expressar’ sua dor através de gestos motores de uma certa intensidade, ela é tolhida por amarras que limitam toda ‘expressão’ ao espaço protocolar do enquadramento. Veremos Celina, em uma imagem seguinte, lançar o pé na direção da objetiva fotográfica - apesar da restrição da mesma camisa de força — como se seu sofrimento, sua angústia, já tivesse se transformado em potência de revolta, esse verdadeiro ‘afeto ativo’ dirigido contra o aparelho da sua própria representação” (Didi-Huberman, 2021, p.54).

<sup>105</sup> “Contra estas fotografias médicas que tentavam, sob o manto do saber objectivo, tomar o poder sobre o seu corpo em crise – segundo um dispositivo visual tipicamente fetichista e alienante –, a histérica fazia por vezes do seu sofrimento, sofrimento de mulher eticamente «maltratada», a pretexto de estar a ser medicamente «tratada», uma potência de contra-efectuação. Acontecia-lhe, às vezes, tomar posição, como se o seu próprio sintoma equivallesse, nesses momentos, a algo como uma sublevação” (Didi-Huberman, 2019, p. 9).

imagem na própria condição do saber: houve uma tomada posição ali onde era requisitado simplesmente uma “tomada de pose” (Didi-Huberman, 2019)<sup>106</sup>.

No filme *O encouraçado Potemkin* de Serguei Eisenstein, Didi-Huberman (2016) chama atenção para a sequência em que a tristeza das mulheres em luto, reunidas em torno do cadáver do marinheiro assassinado, transforma-se em cólera surda. Essa transformação é representada pela passagem do gesto das mãos enlutadas ao gesto dos punhos fechados – desembocando, enfim, em uma ação revolucionária (2016). A contra conduta, mais uma vez, acontece nos sujeitos envolvidos, isto é, especialmente nas mulheres enlutadas. No entanto, a processo de transformação que a câmera captura é também um processo de transformação da própria imagem. No lugar onde se encontra o gesto de mãos enlutadas agora se encontram punhos cerrados. A “pose” do luto se converte na contra-pose da cólera. Imagens em cólera seriam, portanto, imagens que transmitem toda a potência de uma tomada de posição ou mesmo de um lamento. É o caso da montagem de Eisenstein, como também da imagem que Didi-Huberman (2017) extrai da *Kriegsfibel (Abécédaire de la guerre)* de Bertolt Brecht, imagem de uma mãe lamentando a perda do seu filho (“Lamentação em Singapura”). A mãe sentada entre os escombros do bombardeio de Singapura, em sete de dezembro de 1941, e o corpo do seu filho na sua frente. A fotografia mostra a boca da mulher bem aberta como quem “uiva de dor” (Didi-Huberman, 2017, p.151) e não há moldura que detenha seu rangido.

Assim como sujeitos incendeiam as imagens quando transformam elas em um indício de sua cólera, as imagens têm a chance de incendiar sujeitos quando

---

<sup>106</sup> “Na relação a três termos que se joga entre uma imagem, o seu objeto (a partir do qual se constrói a vista) e o seu sujeito (quem aí constrói a sua visão), reencontra-se assim em toda a parte essa necessidade estrutural da posição. A histórica fotografada não se contenta em tomar a pose: ela tenta, na melhor das hipóteses, arrancar uma posição ao seu estatuto de «mulher-objeto». A própria imagem não se contenta em tomar lugar num conjunto mais vasto, as páginas da revista médica, no caso da Salpêtrière, ou as celas do convento dominicano, no caso de Fra Angelico: este lugar procede de uma montagem em que cada figura toma sentido, de facto, ao assumir a sua posição em relação a todas as outras. Por fim, o sujeito vidente não se poderia contentar, a menos que fosse puramente passivo, em manter uma certa postura diante da imagem: precisa, portanto, de construir uma posição capaz de afirmar algo da imagem na base não de uma imobilidade ou univocidade do olhar mas antes de uma variação regulada desta. Parece, então, que toda a posição faz parte de um movimento dialético. Não de uma dialética em conformidade com os esquemas de escola – onde tudo acaba sempre bem, como nos filmes hollywoodescos, por via de uma «síntese» ou de uma «reconciliação» – mas antes de uma dialética inquieta, infinita, inacabada, irreconciliada”. (Didi-Huberman, 2019, p.9-10).

expõem o intolerável. O objetivo do médico Philippe Bazin no hospital de longa permanência era, como visto no primeiro capítulo, produzir um arquivo fotográfico que restituísse a cada rosto a dignidade do ser humano em pé, verticalizado (Didi-Huberman, 2012, p. 43) “Levantar”<sup>107</sup> o humano através da imagem, retirando-o, portanto, da posição horizontal e abrindo o campo dos possíveis éticos. De acordo com Didi-Huberman, uma das maneiras de expor a humanidade como “parcela” de resistência e sobrevivência. Essa maneira exige um “*enquadramento apertado*”<sup>108</sup>, que, por sua vez, revela ao mesmo tempo a humanidade como “resíduo”, mas também como resistência (2012). Enquadrar desse modo apertado, próximo, expõe o rosto dos idosos em todas as linhas de expressões, passagem de tempo, tensões, conflitos, desejos, que se cruzam e entrecruzam em todas as direções. A experiência dessa extrema proximidade – extrema porque de tão próxima a fotografia sequer consegue capturar a totalidade da cabeça do idoso e também porque o seu tamanho real é maior do que o nosso rosto que se dedica a observá-la – é a experiência, segundo Didi-Huberman, de uma luta íntima de dois movimentos:

(...) movimento do tempo que passa (*chronos*) e que quase acabou de reduzir esse rosto como uma folha de papel que amassamos antes de jogar no lixo; e o movimento do tempo que resiste (*aiôn*), que não cessa de endereçar sua questão, sua súplica, sua cólera, sua recusa, sua energia de sobrevivência (Didi-Huberman, 2012, p. 41).

A série de *Faces* manifesta assim a tensão entre os dois movimentos do tempo: de um lado o tempo que passa (*chronos*) e que atropela o valor da experiência do vivido e da memória e de outro o tempo implicado (*aiôn*), a longa duração, a atenção à experiência, é movimento do tempo que resiste “que não pára de endereçar sua questão, sua súplica, sua cólera, sua recusa, sua energia de

---

<sup>107</sup> “Em geral, os levantes repousam numa metáfora estruturante: a imagem de alguém que se levanta, alguém para quem se levantar representa uma forma de libertação (...). Em alemão, ‘levantar’ é *Aufstand*, que, segundo o contexto, pode significar indignação, levante, revolta ou revolução, e que remete também à ideia de levantar-se e pôr-se de pé. (...) Já em árabe, é *antifâda*, termo visto como um tremor ou convulsão, e que caracteriza também o ato de deixar uma posição em que se está deitado, de rosto para a terra, e se sacudir para tirar a poeira e as folhas. Em francês, *soulèvement* implica também a ideia de se levantar, como se bruscamente descobríssemos ter força para isso, livrando-nos, assim, de um peso enorme que nos esmagava (Em português, a palavra ‘levantar’ implica de imediato o ato de pôr-se de pé, erguer verticalmente o corpo, reberlar-se contra algo. Além disso, corresponde também à forma imperativa do verbo ‘levantar’ remetendo a uma ordem para que o outro se erga)” (Butler, 2017c, p. 26).

<sup>108</sup> “La seconde manière exige un cadre resserré, passant de la vision horizontalisée (selon le format habituel du 24x36 mm) à un rééquilibrage rigoureux des orientations que permet le format carré” (Didi-Huberman, 2012, p. 41).

sobrevivência”. A imagem é feita de *chronos* e de *aiôn* – e de *kairos* também -, feita de coisas atropeladas e sobreviventes. Ora ela exige aproximação, ora distanciamento para que possamos recolher dela os vestígios de uma contra conduta.

Em *Esparsas: viagem aos papéis do gueto de Varsóvia*, Didi-Huberman (2023) relata que encontrou no arquivo Ringelblum cartas que haviam sido lançadas de vagões de trem pelos Judeus enviados a Treblinka vindos do gueto de Varsóvia. Didi-Huberman fotografou alguns desses documentos que eram como “corpos de pessoas afogadas retirados do oceano”, extraídos de caixas inundadas, eram aderentes entre si, corriam o risco de terem perdido completamente a forma e a legibilidade:

Fico impressionado com a sua aparência de farrapos, restos, lacunas, parecem ser para a linguagem – frases interrompidas, rasgadas, impossíveis de compreender o que elas queriam dizer – o que os farrapos eram, nos corpos das crianças, à guisa de roupas, nas ruas pobres do gueto (Didi-Huberman, 2023, p. 42).

De acordo com Didi-Huberman (2023), uma de suas fotos desses documentos não ficou boa, é “impúblicável”. Isso se deu, segundo o autor, por uma razão relativa tanto ao próprio documento quanto ao meio técnico utilizado. Didi-Huberman (2023) relata que frequentemente fotografa com pressa e que precisa ser discreto, pois gosta de “roubar imagens”, de capturá-las no vislumbre “da vontade”. Por isso, decidiu configurar sua máquina fotográfica no modo “automático inteligente”, aquele em que a própria câmera se encarrega de ajustar as condições de foco e luz no momento do disparo. Assim, o que aconteceu diante de um documento cuja escrita estava completamente eclipsada pela umidade foi que a máquina “inteligente não soube ver” (2023, p. 42). A foto “fracassada” revelou para Didi-Huberman uma certa compreensão a respeito do que tinha diante dos olhos: uma lição sobre o saber histórico, mostrando que há coisas, seres ou acontecimentos para os quais de nada adianta querer “focar” – em todos os sentidos óticos e epistemológicos da expressão (2023). “E por quê?” Didi-Huberman questiona e em seguida responde: porque ali se misturou um real; e o real do acontecimento complica a realidade do documento e sua condição de leitura.

Mas, poder-se-ia questionar o que as cartas atiradas pelos vagões dos trens e as fotografias de Didi-Huberman no arquivo Ringelblum têm a ver com as imagens em cólera? Talvez tenha me habituado, no curso dessa pesquisa, a ver imagens mesmo ali onde elas estejam ausentes? Talvez. Acredito, contudo, que no caso da “viagem aos papéis de Varsóvia” não estejamos “apenas” diante de papéis ou diante de palavras, mas diante de papéis e de palavras que são também imagens (imagens-memória). Em primeiro lugar, a hipótese mais básica e provavelmente mais simplista ou direta para a relação que tento estabelecer seja a própria escolha do meu referencial teórico, que em momento nenhum abandona a imagem<sup>109</sup>, ao contrário, a todo tempo reforça a centralidade das imagens na construção do saber histórico. Em segundo lugar, abri a página 41 do livro *Esparsas* e me deparei com a fotografia, ao que tudo sugere, de uma das cartas lançadas do trem por algum judeu indo do gueto à Treblinka, fotografia presumivelmente tirada por Didi-Huberman. Não fica explícito se esta fotografia é aquela “impublicável” que se tornou publicável em razão do conhecimento que seu fracasso permitiu revelar ou se se trata de uma das fotografias que “deram certo”. O fato é que, ao ver a cópia da imagem, reproduzida em formato quadrangular, que não ocupa mais do que a metade da página 41 com uma parte da imagem absolutamente corroída (poderia ser pelo fogo, pelos fungos, pela água, por infinitas razões – hoje sabemos as razões) e outra parte escrita, porém tão danificada que provavelmente não é legível não só para aquele que, assim como eu, não conhecem aquela língua ou não decifra aquela letra, não pude deixar de sentir que estava diante de uma imagem em cólera, uma imagem ardendo em fogo, ou melhor, uma imagem incendiária. O fogo, portanto, pode funcionar em dois sentidos: de um lado, no sentido de queimar o documento, a imagem, buscando o apagamento e a destruição da memória<sup>110</sup>, de outro lado, quando a

---

<sup>109</sup> Didi-Huberman explica, por exemplo, no diálogo com Marianne Alphant para *La Maison de la Poésie* que *Aperçues* foi o primeiro livro que escreveu em que não há imagens, que sempre escreve livros ilustrados. No entanto, declara que *Aperçue* é uma tentativa de descrição literária, logo, é um livro no qual as imagens são escritas, portanto, *as imagens existem*. Ele se confessa um apaixonado pelas imagens, apontando que as imagens não servem para ilustrar seu texto, mas bem o contrário, o texto se constrói para ilustrar a imagens, mostrando o protagonismo que a imagem tem na sua obra (Didi-Huberman; Marianne Alphant, 2018).

<sup>110</sup> “Quando as tropas dos aliados se aproximavam dos campos de extermínio e de concentração, os nazis, como se sabe, procederam à destruição sistemática dos seus arquivos fotográficos. As cerca de quarenta mil imagens que hoje constituem a documentação de Auschwitz-Birkenau não são senão os restos, que alguns prisioneiros salvaram das chamas, de uma imensa iconografia do genocídio.<sup>48</sup> Em 1945, um sobrevivente do Sonderkommando de Auschwitz, Alter Foincilber,

imagem sobrevive, apesar de tudo, o fogo pode carregar o sentido da chance de fazer arder:

(...) O arquivo é muitas vezes cinzento, não só por causa do tempo que passou, mas também por causa das cinzas de tudo o que o rodeava e que ardeu. É quando descobrimos a memória do fogo em cada folha que não ardeu que experimentamos a barbárie documentada em cada documento da cultura. Essa experiência foi muito bem descrita justamente por Walter Benjamin, cujo último texto, que ele estimava acima de tudo, o texto que ele estava a redigir na altura em que se suicidou foi sem dúvida atirado para a fogueira pelos fascistas. «A barbárie esconde-se no próprio conceito de cultura», escreve. Isso é tão verdade que até a recíproca é verdadeira: não deveríamos reconhecer, em cada documento da barbárie algo como um documento da cultura, que nos dá não só a sua história, para falar com simplicidade, mas também a possibilidade de fazer a sua arqueologia crítica e dialética? (Didi-Huberman, 2015a, p. 298).

No Museu da Maré<sup>111</sup>, localizado no complexo da Maré na cidade do Rio de Janeiro, faz parte da exposição permanente, denominada *A Maré em 12 tempos*<sup>112</sup>, uma caixa de vidro contendo balas provenientes de armas de fogo, que foram coletadas pelas ruas da comunidade. Atrás da caixa, uma parede composta por inúmeros moldes de gesso que representam as marcas de tiro deixadas em diversos muros da comunidade. Ao ver a fotografia desta montagem não pude deixar de pensá-la como uma contrapose. Não apenas os sujeitos têm a capacidade de assumir a contra conduta, nem somente os sujeitos visíveis no interior da imagem (como no caso das históricas, por exemplo). Em contextos específicos, observar uma parede perfurada é quase tão perturbador quanto ver um corpo

---

declarou, no processo de Cracóvia, ter enterrado uma máquina fotográfica - contendo, muito provavelmente, um rolo de película impressionada mas por revelar - nas imediações dos crematórios: «Enterrei perto dos crematórios de Birkenau uma máquina fotográfica, restos do gás numa caixa de metal e algumas notas em iídiche sobre o número de pessoas que desciam dos comboios destinadas a serem gaseificadas. Recordo-me do lugar exato onde enterrei esses objetos e posso mostrá-lo a qualquer momento». Essa máquina fotográfica nunca foi encontrada. Essas imagens ou estão definitivamente? provisoriamente? - misturadas com a cinza - ou já foram dela extraídas e deitadas ao fogo pelos pilhantes que, após a Liberação, investiram o campo de concentração à procura dos supostos «tesouros» dos judeus. Hoje só se conhecem as quatro fotografias tiradas pelos membros do Sonderkommando, perto do crematório V, em Agosto de 1944. Mas podemos perceber que, quer estejam (na maior parte dos casos) perdidas na cinza quer tenham sido dela extraídas, estas imagens constituíram-se, a um dado momento, por se terem aproximado do fogo da história e da destruição. Como as falenas que se aproximam da chama, quase todas são consumidas. Raríssimas e preciosas, as que sobreviveram - que chegaram até nós, para nós - chegaram carregadas de um saber que deve ser perpetuado com o nosso olhar” (Didi-Huberman, 2015a, p. 309-310).

<sup>111</sup> O Museu da Maré foi inaugurado em maio de 2006, tornando-se o primeiro museu ativo em uma comunidade de favelas.

<sup>112</sup> “O museu, assim chamado de forma provocativa em contraposição à idéia dos museus monumentais, adota o tempo cíclico e temático como referência: a água, a feira, a casa, o medo, a fé, são algumas das formas de contagem desse tempo no qual o passado, o presente e o futuro se encontram. Ao todo são doze tempos, ressignificando o tempo cronológico que tem nesse número uma especial referência, pois são doze as horas do relógio e os meses do ano” (Vieira, 2006, p. 7).

perfurado, pois, frequentemente, a perfuração da primeira pressupõe a violação do segundo. Nessa perspectiva, Susan Sontag (2003) declarou em Diante da dor dos outros que: “Sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destruídos são quase tão eloqüentes como cadáveres na rua” (p. 7). Marcas de balas de armas de fogo que arderam em muros de casas, de escolas, de mercados, etc. Projéteis que atravessaram as camadas epidérmicas das paredes, arrancando lascas de cor, de cimento, de areia, de tijolo. Fogo queimando para destruir. O que o Museu coleta são as chances de fazer dessa violência brutal uma constelação em montagem. A montagem não põe fim à violência, mas faz com que ela passe a arder também de outra forma: não se trata mais “apenas” de um molde de parede que ardeu quando foi atingido por uma bala, trata-se de um molde de parede ardendo em cólera – lembrando, a todo o instante, que nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer (Benjamin, 2016, p. 15).

De acordo com Desirée Poets (2020), o chamado *Tempo do Medo* mantém certa distância entre o espectador e a montagem, ao recusar expor o sofrimento dos moradores, permitindo que a experiência do medo emergisse da materialidade do “tempo”. O tempo do medo recusa também a hipótese de que a experiência dos moradores possa ser completamente acessada (Poets, 2020, p.23). Esse jogo entre a distância e a proximidade, que permite aos espectadores se aproximarem da experiência vivida pelos moradores, tocarem nos moldes de gesso das balas que “tatuaram” os muros da comunidade, sem, contudo, acessar a experiência propriamente, é um jogo ético que dá a chance de reconhecermos uma imagem quando em cólera e, então, de assumirmos nós mesmos uma contra conduta diante do intolerável<sup>113114</sup>: “assim, as imagens manifestam: sublevam-se, sublevam-nos

---

<sup>113</sup> Em *Experience and Ways of Seeing* (2022), Mariana Ferreira descreve sua visita no Museu da Maré e ressalta o papel da atitude crítica como aquela que abre fissuras para nos convidar ao processo de engajamento na visão de mundo do outro. Ferreira sublinha, ainda, que lá onde o pensamento vacila é exatamente onde devemos insistir em pensar e em imaginar, apesar de tudo: “I asked the director how they came up with this idea. Without noticing, I was looking for the aesthetic formalities that make people decide which colours, disposition, or any other formal aspects that would justify why using the wall in this way. Or even, a theoretical presupposition before the work per se. He looked at me a little confused but explained: he said that they created the spaces in the museum from what people bring to them. In one of their activities, they asked what affects them, and suddenly, with the support of the artistic coordinator, they spontaneously make a wall of this violence registers. This quite simple act – from a solidarity network of support – reveals so much. The aesthetic experience is about the ways we feel the world, the ways we see things. I did not know the name of those who passed through this, but, somehow, it made me responsible for looking and acknowledging that there are other ways of being affected by the distribution of sensible. Then, the critical attitude is one that opens fissures to invite us into the

também, por vezes. Tornam manifesto que a política é, desde logo, uma questão de subjetivação e de imaginação, de desejo e de memória” (Didi-Huberman, 2015c, p. 11-12).

*Imagens-sobrevivência.* Imagens em que a chama teima não apagar - como aquela vela insistente de um bolo de aniversário que a cada vez que sopramos mais forte, acreditando aniquilá-la de vez, ela ressurge desafiando nossos pulmões. Na página 49 do livro *Esparsas* podemos ver outra fotografia de uma carta. Naquelas circunstâncias, uma carta, como vimos, é um papel escrito com uma letra em determinada língua de um remetente a um destinatário (ou vários), mas é também uma imagem que imbrica o sensível e o inteligível, o visível e legível na construção do saber histórico. Didi-Huberman (2023, p. 50) pontua que aconteceu como se os moribundos – aqueles que Ringelblum chamava de *morituri*, em seu diário do gueto – tivessem, sem parar, endereçado cartas uns para os outros, sem que isso nada alterasse seus destinos. Mas talvez existisse o propósito consciente ou inconsciente de que as cartas mudassem alguma coisa: coisa que não dizia respeito ao *lá*, mas ao *agora*, à “nossa capacidade de responder *hoje* a isso e por isso” (2023, p. 50). Diante dessas cartas, precisaríamos então saber ver a urgência, o medo e o desejo de transmissão mais do que, talvez,

---

process of engaging in another’s worldview – though we cannot feel it, we could, somehow, imagine it. We come to see a frame, but, still, it’s a glimpse of the constellation we are embedded within. The experience of the sublime, with horror and fascination, suspends thinking. However, as Arendt has shown, it is precisely where thought falters that we ought to persist in thinking. Imagine, in spite of all. Thus, perhaps we should let the images haunt us in order to keep imagining differently” (2022, p. 103-104).

<sup>114</sup>Guardadas a devidas proporções e diferenças, em Diante da dor dos outros, Susan Sontag escreveu uma passagem sobre o absurdo de na capital da nação dos Estados Unidos não existir um Museu da História da Escravidão, um museu que narrasse a história “completa” a partir do tráfico de escravos na própria África. A hipótese de Sontag é que criar um museu com esse conteúdo de memória seria considerado perigoso demais para estabilidade social. Um Museu do Holocausto ou um Museu e Monumento do Genocídio Armênio seriam mais plausíveis, pois tratam daquilo que *não ocorreu* nos Estados Unidos. Nesse sentido, o trabalho de memória, segundo Sontag, não corre o risco de rebelar uma população doméstica insatisfeita contra a autoridade: “ter um museu para narrar o grande crime que foi a escravidão africana nos Estados Unidos da América seria reconhecer que o mal esteve aqui” (2003). Essa passagem do livro, a meu ver, relaciona-se com o trabalho do Museu da Maré (e certamente de outros tantos museus que efetivamente cumprem a tarefa de memória), por algumas razões. Primeiro, essa passagem mostra que a imagem e montagem feita dela no interior de um museu, por exemplo, tem a capacidade de “rebelar”, de provocar levantes, isto porque a imagem em si porta as chances de ser incendiária, de arder em cólera, logo, o fogo que queima na imagem – aqui, portanto, não no sentido sentindo destrutivo, mas do que sobrevive – pode se alastrar, como uma bituca de cigarro esquecida pode incendiar galpões inteiros. Outro ponto, menos conectado com o tema do tópico, mas não menos importante, é a constituição de um museu feito de imagens que mostram que o “mal esteve aqui”, ou seja, que o intolerável da injustiça retratada pisou (ou ainda pisa) neste solo e submete os moradores ao medo e à extrema precarização de suas vidas.

saber ler um papel um escrito. Saber ver a *carta-imagem* ali onde ela arde para melhor conhecê-la.

Há sem dúvida razões para ser pessimista e só enxergar cinzas no lugar de ver as fagulhas que, por entre as cinzas, insistem em não se apagar. Há de se buscar nas cinzas, também, o trabalho genealógico e arqueológico de recuperar sua história e transmitir, apesar de tudo:

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado (Didi-Huberman, 2011, p. 160).

Imagens para organizar nosso pessimismo<sup>115</sup>. Imagens para tomar posição, agir em contra-pose, contra conduta, não se deixar governar dessa forma, por tais princípios. Os vaga-lumes não desapareceram, certamente. Alguns nos roçam no escuro e outros foram para outros lugares, formar alhures sua comunidade, longe dos holofotes. Imagens-vaga-lumes, imagens que sobrevivem apesar de tudo, são imagens que “gritam” a injustiça e que transmitem o testemunho.

### 2.3 Imagens-testemunho

O olho de um ciclone, define Didi-Huberman, é uma zona relativamente calma que se forma no centro de uma “circulação ciclônica”, isto é, de uma convulsão tão violenta e destrutiva que o “mundo aí se encontra do avesso, tudo é varrido pelo furacão” (2019a, p. 14). Mesmo sendo uma zona tranquila e relativamente amena, os meteorologistas insistem em nos alertar que o lugar não deixa de ser perigoso por isso, uma vez que, explica Didi-Huberman (2019a), a zona imediatamente contígua ao olho, denominada *parede do olho*, pode, a qualquer momento, propagar forças ainda mais devastadoras, pois são contraditórias e colidem umas contra as outras. O caminho que o filósofo busca traçar é mostrar que assim como o ciclone forma seu olho, a história tem seus

---

<sup>115</sup> NOUVELLES THÈSES K « Organiser le pessimisme signifie dans l'espace de la conduite politique... découvrir un espace d'images. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon contemplative qu'on peut le mesurer. Cet espace des images (Bildraum) que nous cherchons... est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte (die Welt allsei-tiger und integraler Aktualitat).» La Rédemption est le limes du progrès.(Benjamin, 2000).

próprios olhos. O exemplo paradigmático que Didi-Huberman (2019a) apresenta é a referência às quatro imagens do *Sonderkommando*, produzidas dentro do campo de Auschwitz: “pode também dizer-se que estiveram não só por ver pelos nossos olhos como foram videntes como olhos: foram, então, naquele momento, os próprios olhos da história” (2019a). Essas imagens colocam em relação, de acordo com Didi-Huberman (2019a), as questões fundamentais, ainda hoje, a respeito do testemunho visual e de sua incidência política, bem como têm a capacidade de nos fazer pensar sobre posição que os olhos de um sujeito ético (“mesmo no fundo do seu infortúnio”) e as próprias imagens (“mesmo na maior improbabilidade da sua viabilidade”) podem assumir diante da história:

Da penumbra da câmara de gás, Alex trouxe à luz o centro nevrálgico de Auschwitz: a destruição, que se queria completa, das populações judias da Europa. Ao mesmo tempo, a imagem formou-se graças a um retiro: durante alguns minutos, o membro do *Sonderkommando* não efetuou o ignóbil trabalho que os SS o obrigavam a fazer. Ao esconder-se para ver, o homem suspendeu o trabalho, preparando-se – ocasião única – para constituir a sua iconografia. A imagem foi possível porque uma zona de calma, ainda que relativa, fora criada para esse ato do olhar (Didi-Huberman, 2020, p. 64).

Testemunhar, apesar de tudo. Produzir materiais visuais apesar dos riscos, apesar deste esforço não garantir a salvação. Testemunho de que? Testemunho para que? Testemunho para quem? Imagens de que? Imagens para que? Imagens para quem, afinal? Foi preciso a coragem e a contra conduta do prisioneiro de, clandestinamente, deixar de realizar por alguns minutos o trabalho para o qual foi designado para que a sua iconografia do horror fosse constituída. Uma zona calma no olho do furacão – ainda que relativa, evidentemente –, uma ocasião singular, a chance única no “instante de perigo”. Testemunhar seria, segundo Didi-Huberman (2020, p. 152), contar *apesar de tudo* o que é impossível contar totalmente. Assim, um testemunho oral, escrito ou uma imagem trabalham tentando transmitir aquilo que é impossível de ser transmitido completamente. E mais do que isso, frequentemente a impossibilidade de contar totalmente se desdobra na dificuldade em ser plenamente entendido. Essa seria, portanto, a aporia constitutiva do testemunho, uma urdidura da necessidade (*apesar de*) e da impossibilidade (*tudo*)<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> “Parler, écrire, est, pour le déporté qui revient, un besoin aussi immédiat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence. Il n’est pas vrai qu’il peut

De acordo com Primo Levi (2016), no caso da história dos *Lager*, hoje se poderia com clareza afirmar que esta foi escrita por aqueles que, como ele próprio, não tatearam seu fundo (2016, p. 12). Quem tocou o fundo daquela experiência não voltou ou, se voltou, a capacidade de observação ficou paralisada pela incompreensão. Só quem conseguiu transmitir, apesar de tudo, foram aqueles que não chegaram ao mais radical – se é que possível assim dizer – daquele horror. Mas essa dificuldade de tradução da experiência vivida também era parte do projeto mesmo do extermínio. Um dos objetivos centrais da máquina de destruição nazista era apagar, como pontua Jeanne Marie Gagnebin (2009), também a possibilidade de uma *história* dos campos: “eles deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula” (2009, p. 46). Apagar todos os vestígios materiais e psíquicos daquela história e se alguma testemunha sobrevivesse destituí-la de toda credulidade<sup>117</sup>. De um lado um trabalho de destruição, de esquecimento compulsório, de outro lado um trabalho de sobrevivência e de memória.

Nesse sentido, entre a impossibilidade e a necessidade de transmitir, imagens sobrevivem para testemunhar. *Imagens-imaginação, imagens-escritas, imagens-sonhos, imagens-fotografias*, são algumas delas que chegam até nós para contar.

---

*se taire et oublier. Il faut d'abord qu'il se souvienne. Il faut qu'il explique, qu'il raconte, qu'il domine ce monde dont il fut la victime* (2005:15). Essas palavras de Perec nos lançam sem mais no coração da cena do testemunho. Antes de mais nada, vemos aqui a necessidade absoluta do testemunho. Ele se apresenta como condição de sobrevivência. O próprio Primo Levi (1988) expressou este fato no prefácio de *É isto um homem*. Vale a pena voltarmos a estas palavras de Levi porque ele acrescenta a esta ideia de necessidade de testemunhar outro dado fundamental, a saber, a sua implícita dialogicidade: “A necessidade de contar ‘aos outros, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares (Levi, 1988:7). Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar”(Seligmann-Silva, 2008, p.66).

<sup>117</sup> “É significativo como essa rejeição tenha sido prevista com muita antecipação pelos próprios culpados; muitos sobreviventes, entre outros, Simon Wiesenthal, nas últimas páginas de *Gli assassini sono tra noi*, recordam que os SS se divertiam avisando cinicamente aos prisioneiros: ‘Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. (...) Nós é que ditaremos a história dos *Lager*’” (Levi, 2016, p. 7).

*Imagens-imaginação.* No ensaio “*Dessine ce que tu vois*”, Didi-Huberman (2018b) conta que Helga Weissová tinha doze anos quando chegou ao Campo de Terezín e logo iniciou uma série de desenhos da sua vida concentracionária. Certa vez desenhou duas crianças fazendo um boneco de neve, figura que, como ressalta Didi-Huberman, por um “detalhe” deixava de ser um desenho convencional: o calção remendado do garotinho. Helga enviou, em segredo, o desenho ao seu pai, internado na caserna dos homens – e que não sobreviveu. Ele não tardou a responder “*desenhe o que você vê*”. Desde então, Helga parou de desenhar bonecos de neve. No entanto, na ocasião do seu aniversário de 14 anos, “ela não evitará de redesenhar alguma coisa como uma imagem de desejo”: duas crianças empurrando uma carroça onde está um enorme bolo de creme de chocolate. A carroça que transporta o bolo é exatamente o que Helga enxergava todos os dias no Campo, isto é, uma carroça fúnebre. Nesta altura, Didi-Huberman (2018b) pergunta o que significa desenhar para essa garotinha de olhos arregalados diante do mundo que devora sua vida e, em seguida, escreve: “é desenhar junto o desejo e a angústia (...), é deixar passar o princípio de prazer, apesar de tudo, com o princípio de realidade” (Didi-Huberman, 2018b).

O que extrair da resposta do pai “*desenhe o que você vê*”, senão um clamor pelo testemunho? E o que seria o desenho de Helga senão a própria imagem-testemunho? Na ocasião dos seus 14 anos o desenho de crianças empurrando uma carroça com bolo de chocolate, o que seria, senão a mobilização da falta e do desejo (a figura do bolo ausente, “suprida” pela presença do bolo na imagem)? E, ainda, não seria este um grande ato de resistência frente ao mundo que devora sua vida, deixar passar aí, no desenho, o princípio de prazer com o princípio de realidade? Poderíamos nos perguntar, ainda, o que significa desenhar um bolo de chocolate naquele contexto em que o mundo devora a sua vida, senão a insubmissão, a contra conduta de mobilizar, apesar de tudo, o desejo junto com a angústia. Se o projeto do nazismo era tornar a experiência de extermínio inimaginável, o que o desenho registra na suposta barafunda de um enorme bolo em cima de uma carroça de cadáver? O que naquela cena confunde a razão (o lugar do bolo não é em cima daquela carroça, a função daquela carroça não é transportar um bolo) e, por esse motivo, sobrevive como testemunho?

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) menciona um *dictum* de Pascal citado por Benjamin que diz que “ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa”. Nem tão pobre e nem tão novo, pois nessa passagem poderíamos encontrar, segundo o filósofo, a energia para ver como um legado precioso a menor borboleta desenhada em um papel amarelado, no campo de Theresienstadt, por Marika Friedmanova – pouco tempo antes de ser deportada e morta aos 11 anos de idade na câmara de gás em Auschwitz. Em *Falenas*, Didi-Huberman (2015a) menciona outro desenho realizado em 1942 por Eva Brunnerová – uma criança de 12 anos que também morreria em Auschwitz em outubro de 1944 – no campo de Theresienstadt: “paradigmas do esplendor e da metamorfose, do luxo e da simetria, da liberdade aérea, as borboletas seriam pois, pela sua própria fragilidade, *portadoras da destruição* que, fatalmente, as agarra” (2015a, p. 56). Ao mesmo tempo “símbolo” da liberdade aérea e, pela sua própria fragilidade, portadora da destruição, a borboleta aparece não por acaso nos traços das crianças internadas nas casernas. E, desse modo, os desenhos de Helga, Marika e Eva atravessam o tempo para testemunhar.

*Imagens-escritas*. O trabalho de Emanuel Ringelblum de escrever a história do seus, “chamados a desaparecer”, para que esta história fosse lida por outros, “chamados a sobreviver”, foi um trabalho, segundo Didi-Huberman (2023), de elaborar metodicamente aquilo que Benjamin, “sob outros céus (mas ameaçados pelas mesmas tempestades) chamaria de *história dos sem-nome*” (2023, p. 67). Didi-Huberman define Ringelblum como um *resistente escrevendo*, um resistente de papel, trabalhando arduamente até seu último esconderijo – antes de ser preso e fuzilado com sua mulher e filho pequeno em março de 1944. Assim, Ringelblum se concentravam em duas tarefas primordiais: “prestar socorro (trabalho de ajuda mútua) e prestar queixa (trabalho da história)” (2023, p. 29-30). Não só porque o arquivo Ringelblum não é constituído apenas de *diários*, mas de fotografias<sup>118</sup> e não só porque a obra *Esparsas* de Didi-Huberman apresenta também fotografias,

---

<sup>118</sup> “(...) Naturalmente, perguntei a esse homem – que, segundo vim a saber, se chamava Rafal Lewandowski e dedicava um vasto trabalho à questão da relação entre fotografia e arqueologia – em que consistia esse conjunto de imagens. (...) Entendi imediatamente, em relação à iconografia já publica desses eventos, que ali havia algo que estava à espera, que chamava. Um tesouro mudo – mas um tesouro de *gritos mudos*, um ‘tesouro de sofrimentos’ (*Leidschatz*), com dizia Aby Warburg” (Didi-Huberman, 2023, p. 22).

o trabalho de arquivo se transforma em um trabalho de imagens no momento em que as palavras deixam de ser “apenas” palavras e os papéis “apenas” papéis:

(...) Foram salvas 25.540 páginas de arquivos, mas elas não estavam já apodrecidas, grudadas umas às outras, cobertas de mofo, apagadas em tantos lugares pela água que as encharcava? Foi então necessário partir para o meticuloso trabalho de secar os documentos um por um, trabalho infinitamente lento e paradoxal, sobretudo se o compararmos à urgência absoluta que cada folha carregava consigo (Didi-Huberman, 2023, p. 38-39).

Folhas apodrecidas porque tiverem – assim como quem as preencheu – de se esconder, de fugir, porque foram perseguidas, porque sua existência era negada, porque contavam uma história que não poderia ser contada. Por essa razão, essas páginas carregam um testemunho no mínimo duplo: pela própria escrita, quando é possível ser decifrada, e pela imagem de sua destruição, que expõe os indícios da história que precisa ser lida, apesar de tudo. O *Diário* de Ringelblum traz a especificidade de ser um diário constituído por um arquivista que recebia os mesmos golpes que observava nos outros: “ele era, em resumo, um moribundo que olhava, da forma mais lúcida possível – tomando febrilmente suas notas, acumulando sobre papéis – morrer seu próprio povo” (2023, p. 32). Por isso, durante a guerra, questionaram Ringelblum para que serviam os arquivos de um sofrimento que estaríamos sentindo na própria carne. Do mesmo modo, resguardadas as peculiaridades, questionaram Rachel Auerbach – uma das três sobreviventes colaboradoras do *Oyneg Shabes*<sup>119</sup> – na ocasião da comemoração do terceiro aniversário do levante do gueto em 1946: “por que escavar a terra em busca desses pobres papéis, quando todos sabem muito bem o que aconteceu?” (2023, p. 34). O clamor de Auerbach venceu: “não esqueçam, gritou, um tesouro nacional está enterrado sob as ruínas. Os arquivos Ringelblum estão aqui. Não podemos descansar até desenterrar os arquivos” (2023):

Hoje aqui estou eu, no Instituto Histórico Judaico de Varsóvia que expõe ao público, diante de uma dessas grandes latas de alumínio. Trivial e misteriosa. Um objeto entre uma urna funerária e um recipiente de onde toda uma vida sairia para gritar sua história de morte. Um objeto tanto de ferrugem quanto um objeto de leite. Fotografia a superfície do metal: está completamente oxidada. Parece a parede de um porão ou de uma caverna pré-histórica. Ou a casca de uma árvore queimada. Ou então o fundo do oceano. Ou ainda a vista aérea de uma cidade há muito tempo riscada do mapa (Didi-Huberman, 2023, p. 35).

---

<sup>119</sup> *Oyneg Shabes* (que significa em iídiche “a alegria do shabat”) era o nome do grupo de “camaradas” que se reunia clandestinamente para trabalhar intensamente na extraordinária coleta de testemunhos a partir do Gueto de Varsóvia (Didi-Huberman, 2023, p. 26).

Latas de alumínio. Triviais e misteriosas. Um objeto que poderia ser uma urna funerária ou recipiente de onde “toda uma vida sairia para gritar sua história de morte” (2023). Superfície completamente oxidada. Algo que o observador Didi-Huberman descreve como a parede de um porão ou de caverna pré-histórica. Latas enterradas sob os escombros do gueto, latas fugidias, latas submersas, latas em decomposição, mas latas sobreviventes. Didi-Huberman comparou sua superfície também com a casca de uma árvore queimada. E não pude deixar de lembrar das imagens das cascas das bétulas<sup>120</sup> de Birkenau, as quais o filósofo fotografou para outro livro<sup>121</sup>. As bétulas têm esse aspecto de “coisa que queimou”, por ser típica de terras pobres, estéreis ou silenciosas (2017b). Didi-Huberman arrancou um pedaço dessa árvore na visita que fez a Birkenau: “coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito” (2017b, p.9). Olhar para a casca da bétula. Olhar para a lata de alumínio como parte do arquivo de Ringelblum. Ver as cascas para ler, quem sabe, algo jamais escrito. Ler o *Diário* para ver nas palavras, quem sabe, a urgência jamais reconhecida.

Ver o *Diário* de Ringelblum, portanto, possui certas semelhanças com o trabalho de ver o jornal de Victor Klemperer, escrito na mesma época, em Dresden. Afinal, os dois não desviavam da atividade de ser “témoin jusqu’au bout”<sup>122</sup>. Klemperer foi um filólogo, especialista na literatura francesa iluminista. Perseguido como judeu durante o regime hitlerista, Klemperer escreveu a obra *A Linguagem do Terceiro Reich (LTI – Lingua Tertii Imperii)*, que se tornou, para compreensão da estrutura da linguagem nazista, um documento histórico e filológico indispensável. O intuito com este paralelo é mostrar que, no processo de construção da memória, palavra e imagem são solidárias e não concorrentes; por isso, mesmo lá onde poderíamos apenas ver letras escritas temos a chance de

---

<sup>120</sup> “Bétulas de Birkenau: foram as próprias árvores – ‘bétulas’ é *Birken*; ‘bosque de bétulas’, *Birkenwald* – que deram nome ao lugar que os dirigentes do campo de Auschwitz julgaram por bem, como é sabido, dedicar especificamente ao extermínio das populações judaicas da Europa. Na palavra *Birkenau*, a terminação *au* designa literalmente onde crescem as bétulas, sendo portanto uma palavra para o *lugar* como tal. Mas seria também – já – uma palavra para a própria *dor*, como observou um amigo com quem eu trocava ideias a respeito: a exclamação *au!*, em alemão, corresponde à interjeição mais espontânea ao sofrimento, como *aie!* Em francês ou *ai!* em português” (Didi-Huberman, 2017b, p. 11-12).

<sup>121</sup> (Didi-Huberman, 2017b)

<sup>122</sup> Referência ao título *Le témoin jusqu’au bout* (Didi-Huberman, 2022).

imaginar, de ver o risco que o documento correu para poder sobreviver e a urgência que ele tem de contar:

Ora, é preciso fazer com a imagem, com todo rigor teórico o que já fazemos, sem dúvida com mais facilidade (Foucault nos ajudou nisso), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada ato de memória ambas – linguagem e imagem – são absolutamente solidárias, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar (Didi-Huberman, 2020, p. 45).

“Naqueles anos, meu diário foi minha vara de equilibrista, sem a qual eu teria me arrebatado inúmeras vezes”, escreveu Klemperer (2009, p. 48). Como não imaginar? Como não construir uma imagem mental de um homem sob uma corda fina – como vimos tantas vezes nos circos – segurando uma vara de equilíbrio? Aqui a vara seria, então, o diário na posição horizontal, evitando a arrebatção do filólogo. Klemperer diz que nas horas mais desesperadoras a motivação que impôs a si mesmo foi fundamental: “observe, estude, grave na memória o que está acontecendo agora, pois amanhã as coisas já não serão assim (...)” (2009, p. 48). De acordo com Didi-Huberman (2022, p. 31), para o filólogo, assim como para o psicanalista, há um conteúdo de “verdade histórica” lá onde a escrita pode testemunhar um olhar atento às coisas quando estas não são meras trivialidades, mas sim sintomas que portam afetos e suas clivagens. Isto é, para o filólogo, tal como para o psicanalista, nada deve ser desprezado, nada na língua, assim como nada que emerge do inconsciente, é mera “trivialidade”. Nesse sentido, o exercício de “gravar na memória”, de observar, de não deixar escapar as palavras, se transformava em um exercício de não abandonar ao inimigo o monopólio do que ele mais deseja monopolizar: linguagem ou desejo, imagem ou afeto (2022, p. 49).

*Imagens-sonhos.* Os sonhos são, segundo Christian Dunker (2022, ), nossa produção própria e insubstituível, embora não saibamos exatamente como os criamos. O que nós sabemos é que sua matéria-prima é a vida social cotidiana, com seus vestígios diurnos, mas ainda assim somos surpreendidos pelas estranhezas que causam em nós: “eles são como uma obra de arte, uma ‘artesanaria’ que o sonhante cria com sua memória, imaginação e desejo” (2022, p. 8). Assim, sonhos são obras feitas de material diurnos misturados com materiais desconhecidos, enigmáticos. O artesão, o sonhante, produz, no seu sono, seu

artefacto mesmo sem saber recuperar plenamente os caminhos de criação. Charlotte Beradt realizou o importante trabalho de coleccionar e organizar relatos de sonhos de trezentas pessoas que viveram na Alemanha entre 1933 e 1939, alguma coisa como um “documento psíquico do totalitarismo” (Didi-Huberman, 2011, p.135). Dunker lembra que essas trezentas testemunhas oníricas recolhidas por Beradt não chegaram a “ver” a guerra ou os campos de concentração, mas têm o valor inestimável de terem visto a “antecipação de um futuro próximo”:

Não porque esse seria um futuro desejável, nem porque os sonhos sejam efetivamente capazes de adivinhar o futuro. Basta pensar que se os sonhos são feitos de desejos e se nossos desejos são formados pelos desejos dos outros e pela nossa interpretação dos desejos desejados pelos outros e se o mundo se transforma, em alguma medida, em função dos nossos desejos, conclui-se que os sonhos são máquinas de produção de futuro possíveis, a partir de leituras do presente em sua relação com passados necessários para justificar tais futuros (Dunker, 2022, p.18).

“Não encontro alegria em mais nada” é o título que faz referência ao sonho de um homem, funcionário público ligado à administração municipal, coletado por Beradt. O homem sonhou em 1934 que cometia o crime por uma “simples” declaração. Ele estava, como todas as noites, no telefone conversando com seu irmão. E narra que depois de, por precaução, elogiar a atuação de Hitler e a qualidade de vida do povo na Alemanha, acabou deixando escapar a afirmação “não encontro alegria em mais nada”. No meio da madrugada, o telefone tocava e uma voz inexpressiva anunciaria: “aqui é o Serviço de Controle de Telefonemas” – e nada mais é dito. O homem imediatamente se dá conta de que seu delito foi a tal falta de alegria. Ele ainda tentou apresentar justificativas e pedir perdão, mas a voz do outro lado da linha permaneceu absolutamente muda e desligou (Beradt, 2022). Beradt apresenta as nuances do terror do estado de dúvida daquele homem e a angústia de ser acusado sem saber o porquê. Mas se estar contente é da ordem de um prazer gratuito que a pessoa tem na vida, a autora pontua que considerar a falta total de alegria como crime seria “o sinal da desumanização em um mundo cercado por ideologias e dirigido por um ditame funcional” (Beradt, 2022, p. 49). O funcionário público sonhador não estava distante da sua realidade, ao contrário, tirava do mais profundo e mais banal do seu cotidiano os elementos da criação do seu sonho.

Dunker aponta que os sonhos são uma produção de imagens e se assemelham a um filme privado. Nessa “sala de cinema exclusiva” (Dunker, 2022, p. 17) podemos ver passar as melhores e as mais atrozes cenas. No entanto, ainda que os sonhos sejam uma produção subjetiva e interna, eles podem falar de uma experiência que é ao mesmo tempo intersubjetiva e compartilhada<sup>123</sup>. Mesmo que seja tentador pensar, conforme ressalta Dunker (2022, p. 9), que a ditadura é um evento político e os sonhos são uma experiência privada, o trabalho onírico consegue captar muito bem essa contradição que não permite estabelecer uma rígida fronteira entre público e privado, como expressa a enunciação de uma lei insensata: “é proibido parecer nervoso” (Beradt, 2022). A interdição como uma lei externa, pública, vindo ao encontro do nervosismo enquanto estado subjetivo e privado. E é pensando nos sonhos daquela época em conjunto, como um acervo de imagens oníricas em relação e que não poderiam se perder que Beradt decidiu colecioná-los não para fazer deles um inventário, mas para fazer-lhes justiça, na qualidade de testemunho:

Caso o regime, como um fenômeno da época, viesse a ser julgado algum dia, esses sonhos poderiam ser usados como provas, pois pareciam estar repletos de informações sobre os afetos e os motivos das pessoas quando acionadas, como pequenas rodas, ao mecanismo totalitário. Quem resolve escrever um diário o faz de propósito: a pessoa dá forma às ideias, ilumina-as ou as encontra ao redigir. Mas sonhos desse tipo, parecidos com diários noturnos, por um lado, pareciam registrar minuciosamente, como sismógrafos, o efeito, no interior da pessoa, de acontecimentos políticos externos: por outro, derivavam de uma atividade psíquica involuntária. Dessa forma, sonhos poderiam ajudar a interpretar a estrutura de uma realidade prestes a se tornar um pesadelo (Beradt, 2022, p. 31).

Nesse sentido, Beradt reuniu os sonhos de testemunhas, que se tornaram *sonhos-testemunho* ao sobreviverem às próprias testemunhas<sup>124</sup> na forma literária dada pela jornalista. É decisivo na arte de colecionar, observou Benjamin (2018, p. 347), que o objeto seja desligado de suas funções primitivas. E, a priori, foi exatamente isso que Beradt se propôs a fazer ao retirar os sonhos da esfera imediata do seu reconhecimento, da esfera individual e interna e integrá-los em um sistema histórico novo: a coleção (2018). Ainda segundo Benjamin, o mais

---

<sup>123</sup> “Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais ‘subjetiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (Didi-Huberman, 2011, p.135).

<sup>124</sup> Novamente a declaração de Didi-Huberman “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha” ressoa. Os sonhos colecionados por Beradt atravessam o tempo e chegam até nós ainda como testemunhos de uma época de pesadelo e de horror.

profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever o objeto particular em um “círculo mágico” no qual ele se imobiliza. O que Beradt realiza é precisamente essa reunião de sonhos “particulares”, formando com eles uma coleção, ou melhor, uma constelação. Se retomarmos a fórmula da imagem dialética trabalhada mais acima, descrita como o modo que *‘o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação’*, então poderíamos sugerir que cada *sonho-testemunho* age como um relâmpago – uma aparição frágil e efêmera – que forma, no conjunto com outros sonhos, uma constelação – espessa complexidade feita de um pouco de luz que escapa. Mas, como sublinha Didi-Huberman (2018a, p.22), essa fórmula manifesta a necessidade de uma montagem, pois de outra maneira o relâmpago ficaria isolado no “céu múltiplo de onde se destaca momentaneamente”. E é esse trabalho de montagem – neste caso, a montagem de uma coleção de sonhos – que Beradt constrói como “coleccionadora-montadora”.

O olhar que o colecionador lança para o objeto é, segundo Benjamin (2018, p. 351), incomparável. Trata-se de um olhar diferente do olhar do “proprietário profano” e se aproxima muito mais do olhar dos grandes fisiognomonistas: “(...) e todos os colecionadores são fisiognomonistas do mundo das coisas” (Benjamin, 1998, p. 161). E os grandes fisiognomonistas se tornam intérpretes do destino (2018; 1998). E como intérprete do destino, fisiognomonista dos sonhos, Beradt recolheu sonhos de aproximadamente trezentas testemunhas, pois caso o regime viesse a ser julgado algum dia, eles poderiam ser usados como provas, uma vez que estavam repletos de informações sobre afetos e motivos circundantes daquelas pessoas quando acionadas pelo sistema totalitário. De um lado, sonhos desse tipo marcavam, segundo Beradt, tal como sismógrafos o efeito no interior dos sujeitos de acontecimentos políticos externos; de outro lado, derivavam de uma atividade psíquica involuntária. Efeitos de experiências sob vigília imiscuídos de atividades inconscientes, os sonhos formavam a constelação que poderia dar chance de interpretar “uma realidade prestes a se tornar pesadelo”. Sonhos-testemunhos, fisiognomonias de uma época, “atlas para nos exercitarmos”: “as imagens sonhadas *sob* o terror tornam-se então imagens produzidas *sobre* o terror” (Didi-Huberman, 2011, p. 138).

Em *É isto um homem?* Primo Levi (1988, p. 85) conta que um dos sonhos recorrentes – e que descobrira também ser recorrente de seus companheiros – que tinha quando estava internado no campo de concentração era o de voltar para casa, estar entre pessoas amigas e familiares e então começar a narrar tudo o que lhe acontecera e ninguém escutar. Levi começaria a falar sobre a fome, o controle dos piolhos e do *Kapo* que lhe deu um soco no nariz, mas percebia que as pessoas estavam indiferentes, falavam entre si de outras coisas.

Em outra passagem, Levi escreve que outro sonho comum – frequente e compartilhado por todos – são os sonhos com comida: “não apenas que se vê a comida; sente-se na mão, clara, concreta; percebe-se seu cheiro, gordo e penetrante; aproximam-na de nós, até tocar nossos lábios; logo sobrevém algum fato, cada vez diferente, e o ato se interrompe” (1988, p.86). A forma de narrativa e a própria experiência vivida guarda obviamente evidentes diferenças entre Primo Levi e Charlotte Beradt, o objetivo, no entanto, é enfatizar como as imagens oníricas têm a capacidade de nos dar a ver, de serem, elas também, testemunhos de um acontecimento injurioso. Testemunhos dos afetos, das tensões, do medo de não ser escutado, da impossibilidade de dizer, testemunhos do que foi fabricado para ser inimaginável.

*Imagens-fotografia.* Foi como homem humilhado, segundo Didi-Huberman (2018a, p. 223), que o fotógrafo Augustí Centelles, fugindo da ascensão de Franco, atravessou a fronteira francesa, em fevereiro de 1939, chegando ao campo de Argèles-sur-Mer. No primeiro momento, Centelles ficou tão destruído pela humilhação que renunciou fazer aquilo que ele fazia tão bem: “*olhar*”; diante de um sofrimento tão grande, o fotógrafo foi incapaz de documentá-lo, de pensar em capturá-lo. No entanto, Centelles não pôde evitar o que compreendeu ser seu trabalho ético e político e igualmente estético: *olhar apesar de tudo*. Em março de 1939, Centelles foi transferido para de Bram, na Aude. Didi-Huberman (2018a) conta que o fotógrafo conseguiu salvar sua mala com os aparelhos fotográficos e negativos oferecendo ao funcionário francês seu isqueiro mais precioso, herdado do pai. Salvar a mala de negativos consistia em garantir sobrevivência às imagens e, portanto, salvar a dignidade de sua memória (2018a). Aqui o fotógrafo passa pelo mesmo processo de desumanização que os

fotografados, olhante e olhado dividem o mesmo sofrimento. Apesar disso, quando Centelles fotografa ele realiza um trabalho e esse trabalho, conforme pontua Didi-Huberman, ainda que não mude nada das condições de vida do campo, “muda tudo quanto à perspectiva ética cuja possibilidade essas condições tendem justamente a destruir” (2018a, p. 226).<sup>125</sup>

Há em torno de quinhentas e oitenta e três fotografias do campo de Bram tiradas por Centelles, entre março e setembro de 1939. Dentre elas, a chegada de refugiados espanhóis ao campo, o interior de um acampamento, o momento em que os prisioneiros catavam piolhos, homens obrigados a defecar juntos e depois transportar juntos as grandes latas de fezes comum, etc. Didi-Huberman aponta que uma das imagens mais comoventes realizada por Centelles é a de um homem que dorme nu sobre um leito de palha, mal coberto por uma colcha de feltro: “ele dorme em pleno dia, de boca aberta, lábios inchados, como esgotado de sua condição de humilhado, talvez doente com febre. (...) Sugere mais precisamente essa onipresente diarreia que atormentava a maior parte dos refugiados” (Didi-Huberman, 2018a, p. 232). Centelles tomou posição, sem dúvida, contra toda dificuldade de *olhar* para a humilhação que via seus semelhantes sofrerem e que sofria ao mesmo tempo, *olhou apesar de tudo*. Mas, as imagens que deixou, que constituem hoje um patrimônio histórico, também *tomam posição* e olham de volta para quem as olha. Fotografias-testemunho, olhos da história.

Sob outro céu, mas ameaçados pela mesma tempestade (2023), membros do *Sonderkommando* captaram quatro fotografias dentro de Auschwitz. Em 1944, um trabalhador civil conseguiu introduzir uma máquina fotográfica e fazê-la chegar aos membros do *Sonderkommando*. Didi-Huberman (2020, p. 23-24) descreve que realizar os registros exigiu todo um dispositivo coletivo de vigilância. A máquina ficou escondida no fundo de um balde e chegou às mãos de um judeu grego chamado Alex – cuja identidade é ainda desconhecida – que

---

<sup>125</sup> “Quando o humilhado olha o humilhado, é o próprio *trabalho da humilhação* que se torna visível. As imagens de Centelles no campo de Bram são todas marcadas por essa dupla distância: de um lado, uma *empatia* que não tem nada de uma compaixão visto que aquele que olha nunca domina aquele que é olhado, tão miserável quanto ele, dividindo com ele exatamente a mesma experiência; por outro lado, uma *observação* que nada tem de clínica, pois o que olha sofre exatamente do mesmo mal que aquele que é olhado” (Didi-Huberman, 2018a, p.231). (...) “Quando o humilhado olha o humilhado, não é somente o trabalho da humilhação que dado a ver. É também, por uma espécie de reviravolta dialética, o *trabalho contra a humilhação* que se põe em movimento e procura suas condições visuais de aparição” (Didi-Huberman, 2018a, p.236).

conseguiu na urgência e no risco arrancar as quatro imagens do inferno (2020). Duas fotografias mostram a cremação de corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V e duas registram mulheres sendo conduzidas para a câmara de gás do crematório V. As quatro fotografias – “encomendadas” pela resistência polonesa<sup>126</sup> - tinham um destinatário ainda mais amplo: “contra todo e qualquer unimaginável” (2020). Foi para refutá-lo que os homens correram o risco de morrer – de antecipar a sua morte ou de serem brutalmente torturados por cometerem uma “infração” daquele tipo<sup>127</sup>. Assim, a imagem surge, aponta Didi-Huberman, onde o pensamento, a “reflexão”, parece impossível (2020, p. 52)<sup>128</sup>:

Arrancar quatro imagens ao inferno do presente significava finalmente, nesse dia de agosto de 1944, arrancar à destruição quatro resquícios de sobrevivência. De sobrevivência, digo eu, embora não de uma sobrevivência bem-sucedida. Pois ninguém, defronte ou atrás daquela máquina fotográfica – salvo, talvez, David Szmulewski e o SS – sobreviveu ao que as imagens testemunham. São portanto elas, as imagens, o que nos resta: são elas as *sobreviventes*. Mas de que tempo nos chegam elas? Do tempo de um *lampejo*: elas captam alguns instantes, alguns gestos humanos (Didi-Huberman, 2020, p.72-73).

É certo que as imagens não contribuíram para preservar aquelas pessoas da morte – assim como as fotografias de Centelles não retiraram ele e seus companheiros da condição de humilhação e degradação. Mas as fotografias são o que nos resta, são, segundo Didi-Huberman (2020), o ponto de contato possível entre a *imagem* e o *real* de Birkenau em agosto de 1944. Fotografias-testemunho, que chegam a nós do tempo de um lampejo, da chance única, do risco, da urgência. No entanto, essas quatro fotografias – especialmente a decisão de mostrá-las em uma exposição<sup>129</sup> – foram também objeto de um intenso debate sobre a capacidade que estas imagens teriam de efetivamente de dar a ver o

---

<sup>126</sup> “Em 1944, os chefes da Resistência polonesa também pediam fotografias. Foi assim que, segundo um testemunho recolhido por Langbein, um trabalhador civil conseguiu introduzir dissimuladamente uma máquina fotográfica e fazê-la chegar aos membros do *Sonderkommando*” (Didi-Huberman, 2020, p. 23).

<sup>127</sup> “Em suma, era necessário, fotograficamente, traçar uma liberdade – de olhar, de testemunho – a partir de uma ausência total de perspectiva viável. Mesmo que morressem, mais valia transmitir aos potenciais sobreviventes alguns pedaços de imagens que testemunhariam, parcialmente, mas de forma irrefutável, uma situação tão difícil de imaginar no mundo exterior” (Didi-Huberman, 2019).

<sup>128</sup> “Precisamente no momento em que uma memória é, contudo, necessária. Como escreveu Walter Benjamin, pouco antes de se suicidar, em 1940: suponhamos que o movimento do pensamento se encontra subitamente bloqueado – produzir-se-á então, numa constelação sobrecarregada de tensões, uma espécie de choque, em retorno; um abalo que levará a imagem a organizar-se de improviso, a constituir-se como uma mônada” (Didi-Huberman, 2020, p. 52-53).

<sup>129</sup> *Mémoire des camps* (Paris, 2001).

acontecimento, estabelecendo um dissenso entre os que são absolutamente contra qualquer tipo de representação da *Shoah* e os que, como Didi-Huberman, defendem a importância do registro. Sabe-se que essa é uma profunda e ampla discussão filosófica e política, que não pretende ser aqui exaurida. No próximo tópico, contudo, o objetivo é trabalhar alguns pontos desse debate nos limites da reflexão que propomos de uma imagem que testemunha, apesar de tudo.

## 2.4 Imagem Inimaginável

No interior do tema da imagem-testemunho, confrontamo-nos com o debate em torno da questão se a imagem teria “verdadeiramente o poder de nos dar a ver o horror” (Didi-Huberman, 2020, p. 116). Essa discussão está inserida na ampla problematização sobre representação – e o mal-estar na representação –, sobretudo após Auschwitz. Longe de ter condições de aprofundar aqui nesta reflexão, o esforço deste tópico é ter em mente essa controvérsia para estabelecer dois assuntos centrais para o trabalho: 1) quais as chances que a imagem tem de prestar testemunho, de olhar de volta e de ser, ao mesmo tempo, o olho da história; 2) o que abre para o questionamento ético (as imagens têm, efetivamente, a capacidade de vincular e de produzir respostas éticas? Ou as imagens da desumanidade e da injustiça proporcionariam, na verdade, um conforto a quem as observa à distância?)<sup>130</sup>. O ponto de ancoragem para articular essas questões é o livro *Imagens apesar de tudo*<sup>131</sup>. Ele é, portanto, a nossa lente para tatear esse debate que não começou com a exposição *Mémoire des camps* e não terminou com ela.

Em síntese, *Mémoire des Camps* foi uma exposição organizada em 2001 em Paris. A exposição apresentava as quatro fotografias – acima mencionadas –,

---

<sup>130</sup> E a que distância, supostamente segura, estaríamos hoje da exceção? De outro lado, a tradição dos oprimidos bem sabe que o estado de exceção em vivem é permanente (Benjamin, 2016).

<sup>131</sup> *Imagens apesar de tudo* se desenvolve através da análise das quatro únicas fotografias do campo de concentração de Auschwitz capturadas por membros do *Sonderkommando*. Atravessando o tempo, essas imagens chegam até nós, conforme definiu Vladimir Safatle, como “uma espécie de imagem do que aparece como inimaginável” (Safatle, Vladimir. Orelha do livro “Imagens apesar de tudo”, Didi-Huberman, 2020), daquilo que foi programado e projetado para não deixar vestígio algum. Enquanto a primeira parte do livro se concentra em um espécie de “exame” das fotografias, a segunda desenvolve e aprofunda a discussão com aqueles que enxergaram na exposição montada com as quatro fotografias, bem como no texto de Didi-Huberman produzido para a exposição, um sacrilégio inominável.

tiradas do interior de uma câmara de gás por membros do *Sonderkommando*, em Auschwitz. As imagens mostravam um grupo de mulheres sendo levadas nuas para a câmara de gás e a incineração de cadáveres a céu aberto.

No catálogo da exposição constava um ensaio de Didi-Huberman, no qual o filósofo enfatizava “o peso da realidade representada por aqueles ‘quatro pedaços de película arrancados do inferno’” (Rancière, 2012, p. 88). O ensaio gerou uma intensa polêmica e a revista *Les temps modernes* publicou duas reações inflamadas contra o posicionamento de Didi-Huberman, uma assinada pelo psicanalista Gérard Wajcman e outra por Élisabeth Pagnoux. De acordo com Rancière:

A primeira assinada por Élisabeth Pagnoux, valia-se do argumento clássico: as imagens eram intoleráveis porque demasiadamente reais. Ao projetarem em nosso presente o horror de Auschwitz, capturavam nosso olhar e impediam qualquer distância crítica. Mas a segunda, assinada por Gérard Wajcman, invertia o argumento: aquelas imagens e o comentário que as acompanhava eram intoleráveis porque mentiam; as quatro fotos não representavam a realidade da Shoah por três razões: primeiro, porque não mostravam o extermínio dos judeus na câmara de gás; segundo, porque o real nunca é inteiramente solúvel no visível; terceiro, porque no cerne do acontecimento da Shoah há um irrepresentável, algo que não pode ser estruturalmente congelado numa imagem (2012, p. 88).

Ainda segundo Rancière (2012), a tese de Wajcman seria razoável se pretendesse contestar que as quatro imagens tivessem o poder de transmitir a totalidade do sistema de extermínio dos judeus, bem como seu significado e ressonância. No entanto, aquelas fotografias, sublinha Rancière, na exata condição em que foram capturadas claramente não tinham essa pretensão. Naquela condição de perigo e de urgência evidentemente não aspiravam comunicar *todo* o processo de extermínio que encontravam dia após dia diante dos olhos. Concordamos, declara Didi-Huberman (2020, p.121), que a *imagem toda* da Shoah não existe e não porque a Shoah seja inimaginável por direito, mas pelo fato de que a imagem se caracteriza por *não ser um todo*. Assim, contra os que se insurgem, reivindicando que o genocídio dos judeus é da ordem do impensável, Didi-Huberman sustenta a necessidade de enunciar *apesar de tudo*:

Por que esta dificuldade? Porque frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pedimos muito – isto é, “toda a verdade” – rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços de película. (...) Outras vezes pedimos muito pouco às imagens: quando as relegamos imediatamente à esfera do *simulacro* – o que é algo difícil, verdade

seja dita, neste caso –, nós as excluimos do campo histórico (Didi-Huberman, 2020, p. 55).

Frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem: ora exigimos da imagem toda “a verdade”, ora relegamos a ela a impossibilidade toda de verdade. Dessa maneira, somos reiteradamente frustrados, pois a imagem de fato decepciona enquanto “toda a verdade” ou enquanto “nada a ser visto” (2020). Gérard Wajcman critica Didi-Huberman, argumentando que não se trata de uma recusa em olhar, em enfrentar as imagens, mas de uma impossibilidade constitutiva da própria imagem de comunicar o acontecimento, sobretudo no que diz respeito às quatro fotografias na qualidade de representação do gaseamento dos judeus na câmara de gás. “*Apesar de tudo o que?*”, questiona Wajcman, “apesar da Shoah ser inimaginável, apesar de tudo o que se diz, apesar de todos, ainda assim haveria imagens” (2001, p. 48). A posição de Didi-Huberman seria, para Wajcman (2001), um modo de culto à imagem, uma espécie de fé (cega), que ao invés de mostrar impede de ver que não há nada ser visto<sup>132</sup>.

Didi-Huberman (2020, p. 57-58) pontua, por outro lado, que há duas formas de “dar desatenção” a tais imagens: a primeira consiste em transformá-las em ícones do horror (hipertrofiar), querer ver *tudo* nelas; a segunda consiste em minimizá-las, a não ver nelas mais do que um mero *documento* do evento injurioso. Nem ícone do horror, nem mero documento, as imagens capturadas pelos membros do *Sonderkommando* são uma centelha de conhecimento possível entre a imagem e o real de Auschwitz em agosto de 1944. A tese reforçada por Gérard Wajcman é a de que *não há representação e o real não é solúvel no visível* (2001, p. 47). De acordo com o psicanalista, somos seres inebriados pela imagem e pelo desejo de imagem e por isso a busca pela representação do irrepresentável não apesar de tudo, mas a todo custo (Cunha, 2022). A simples hipótese, segundo Wajcman, de que a *Shoah* não teria imagens carrega algo de profundamente insuportável. A falta de imagens angustia e, por essa razão, mesmo diante do irrepresentável, o irrepresentável deve ser transmitido, apesar de tudo (2001, p. 66 e p. 69).

---

<sup>132</sup> “Ora, essa perversidade fundamental, Wajcman nomeia-a ‘pensamento infiltrado de cristianismo’, ‘pendor para a cristianização’. A ‘paixão da imagem’ é ‘intimamente cristã’, defende: ela ‘infiltra-se e suja tudo o que diz respeito às imagens’. Estas ‘litanias’, estes ‘prantos virtuosos’ diante de quatro fotografias tiradas pelos membros do *Sonderkommando*, o ‘tom profético’ da sua descrição, tudo isso, a seus olhos, não manifesta mais do que uma ‘elevação da imagem a relíquia’, típica da religião cristã” (Didi-Huberman, 2020, p.81).

Em *O destino das imagens*, Rancière coloca a questão *Se o irrepresentável existe*. A questão é motivada, explica o filósofo, pela observação do que chama de “uso inflacionista” da noção de irrepresentável e da “constelação de noções vizinhas”: não apresentável, impensável, intratável, indesculpável (Rancière, 2012b, p. 119)<sup>133</sup>. Ainda que, como dito, o aprofundamento nesse debate não seja o objeto desta pesquisa, cumpre pontuar que Rancière (2012b, p. 122) constrói o argumento a fim de mostrar que essa reivindicação pelo irrepresentável tem “um efeito bem preciso: transformar os problemas de regulação da distância representativa em problemas de impossibilidade de representação”. E, conclui: “assim, a proibição vem sobrepor-se a esse impossível, ao mesmo tempo denegando-se como simples consequência das propriedades do objeto” (2012b). Nesse sentido, quanto à *Shoah*, Rancière, na contramão de Wajcman, argumenta que não há um irrepresentável<sup>134</sup> enquanto propriedade do acontecimento.

O que os opositores – e aqui me refiro mais especificamente de *Mémoire des camps* – das imagens levaram as últimas consequências foi a posição de que a Shoah teve lugar sem prova: “ninguém precisa de prova, exceto aqueles que negam a Shoah” (Wajcman, 2001, p. 53). De acordo com Didi-Huberman, essa compreensão da imagem como prova, como documento, como atestado, como

---

<sup>133</sup> “In ‘Are some things unrepresentable?’, the final chapter of Jacques Rancière’s book *The Future of the Image*, he outlines a critical notion of the ‘inflated’ concept of the unrepresentable, which brings him to the question of which circumstances are required to enable the construction of such a concept at all. Scrutinising not only the concept of the unrepresentable, but also the underlying ambivalence of the debate in itself, Rancière sheds a light on how the discourse canalised an extreme polemic between the doubt in the image’s political capacity and, at the same time, the overestimation of its political and even carnal impact on the viewer. His analysis highlights how emotionally absorbed the discourse on the unrepresentable has become, and how much the definitions of the image and of representation have been customised to fit into an argument (...) Some subjects would thus be appropriate and others would be inappropriate for representational means. However, according to Rancière, both of these implications or presumptions would transform “problems of the adjustment of representative distance into problems of the impossibility of representation. Proscription is then slipped into this impossibility, while being disclaimed, presented as a simple consequence of the properties of the object.” (Werner, 2020).

<sup>134</sup> “O irrepresentável é a categoria central da virada ética na reflexão estética (...). Na ideia do irrepresentável, duas noções estão na verdade confundidas: uma impossibilidade e uma interdição. Declarar que um tema é irrepresentável pelos meios da arte é realmente dizer muitas coisas em uma. Isso pode querer dizer que os meios específicos da arte ou de tal arte particular não apropriados à sua singularidade” (Rancière, 2023, p.129). A questão para Rancière é: “esse problema não é o de saber se se pode ou não se deve ou não se deve representar, mas de saber o que se quer representar e qual modo de representação é preciso eleger para esse fim” (Rancière, 2023, p.130). Nesse sentido, em outra passagem, Rancière pontua: “quando sabemos o que queremos representar – para Claude Lanzmann, o real do inacreditável, a igualdade do real e do incrível –, não há nenhuma propriedade do acontecimento que vete a representação, que interdite a arte no sentido próprio de artifício” (Rancière, 2012b, p.139).

*arquivo* vai encarnar a maleficência das imagens, a sua perversidade histórica. É nesse contexto também que acusam a exposição e o ensaio de Didi-Huberman de querer “varrer o trabalho desenvolvido por Claude Lanzmann para o seu filme *Shoah*” (Didi-Huberman, 2020, p. 133)<sup>135</sup>. Wajcman (2001) vê na decisão de expor as fotografias um ato de apagar o trabalho de Lanzmann, uma espécie de concorrência, como se a forma da fotografia fosse *exposta* para *esconder* a única forma de transmissão legítima: aquela que mostra sem imagens, isto é, somente através da palavra. Mas se Lanzmann quisesse confiar apenas à palavra sua forma-arte teria feito um filme?<sup>136</sup>

“Há seguramente coisas que não podemos ver. E é preciso mostrar aquilo que não podemos ver”. Eis pelo menos uma posição de Gérard Wajcman que posso subscrever. Mas, infelizmente, a sua conclusão estraga tudo: “O que isso mostra é que não há imagem”. Para fundamentar uma tal afirmação foi preciso, num plano muito geral, restringir à linguagem a *força de mostrar*; e, num plano mais circunstancial, decretar que as nove horas e meia do filme *Shoah* não são imagens (ora, se Lanzmann tivesse querido confiar apenas na palavra, não teria feito um filme, mas um livro ou uma emissão de rádio, por exemplo) (Didi-Huberman, 2020, p. 191).

---

<sup>135</sup> “(...) D’où ce à quoi confronte le film *Shoah* de Claude Lanzmann: des images qui ne montrent rien, images de rien, des routes, des bois, qui montrent, des images pour montrer enfin ce qui est au-delà des images, comme le contraire des images. Les images du film de Lanzmann sont le contraire des documents photographiques. Faut-il d’ailleurs redire qu’il n’y a pas un seul document d’archive dans les neuf heures trente du film *Shoah*, et aussi qu’on n’y voit aucun cadavre? Est-il besoin d’expliquer en quoi une telle absence est la plus éloignée de ce motif que certains voudraient y voir: respect sacré devant l’Invisible? Des images qui montrent le réel qui s’attachent à montrer cela, uniquement. S’il y a un cinéma du réel, il est d’abord dans *Shoah*.

(...) Mais surtout, comment peut-on à ce point s’aveugler sur le fait, tout simple, connu de tous, qui est, par exemple, la façon dont Claude Lanzmann, dans un film sur la shoah, dans ce qui est pour tous le film sur la shoah, répond à l’absence d’image et à l’infigurabilité de la shoah: se privant de tout recours à des documents ou archives, cinématographiques ou photographiques, pour faire surgir les chambres à gaz il filme des gens et des paroles, des témoins dans l’acte actuel de se souvenir et sur le visage desquels les souvenirs passent comme sur un écran de cinéma, dans les yeux desquels se discerne l’horreur qu’ils ont vue, des témoignages et des témoins qui transmettent ainsi à tous le plus essentiel de ce que les nazis ont tout fait pour dissimuler au monde (et qui le transmettent si certainement que personne ne conteste que ce film soit une oeuvre fondatrice pour la connaissance de la shoah)? Comment même s’expliquer que Georges Didi-Huberman puisse ainsi, alors que n’importe qui voit cela et comprend cela, se fixer, assez dogmatiquement, au point qu’il semble entraîné par sa propre pensée, sur cette idée en définitive assez pauvre que l’image serait la seule réponse à l’absence d’image?” (Wajcman, 2001, p. 55).

<sup>136</sup> “Numa palavra, a legibilidade histórica das imagens produzidas na liberação dos campos parece ter sido definitivamente ofuscada pela construção, pela manipulação e pelos valores de uso que conheceram as fotografias e os filmes realizados então. Rapidamente, a imagem dos campos encontrou-se em luta contra os penosos paradoxos da vontade de memória e da vontade de esquecimento, da culpa e da negação, da preocupação de *montar* a história e do simples prazer de *mostrar* histórias: falou-se, então, enfim, de uma “história impossível de ser filmada”, e Lanzmann, diante de uma tal situação, achou, para seu grande filme *Shoah*, o recurso radical consistindo em recusar toda visibilidade dos arquivos da liberação para construir a legibilidade do fenômeno histórico sobre a base de uma escuta atenta dos sobreviventes” (Didi-Huberman, 2018a, p. 26).

Rancière (2012a, p. 89) mostra que aquele que testemunha com um relato visual trabalha com uma representação assim como aquele que buscou registrar algum vestígio visual do acontecimento. A palavra não diz sobre horror direta e integralmente, mas há quem sustente, pontua Rancière, que esse é justamente o seu “mérito”: a incompletude, o fato de justamente não dizer tudo. Mas essa só marcaria uma diferença radical em relação à imagem se a atribuíssemos a esta última o dever de tudo entregar (2012a). O filósofo manifesta que não há, portanto, hierarquia de legitimidade entre o testemunho visível e o testemunho narrativo, que essa distinção expõe a falha do argumento de autoridade, pois sugere que aqueles que fizeram as imagens devem tê-la suportado. O argumento de autoridade quer sustentar que a verdadeira testemunha é aquela que não quer testemunhar, é aquela que falha, que silencia, que não diz tudo. A testemunha que captura uma imagem, por sua vez, não seria uma “testemunha verdadeira”, pois desejou testemunhar. E contra esse discurso Rancière postula: “Essa é a razão do privilégio atribuído à sua palavra. Mas esse privilégio não é dela. É o da palavra que a obriga a falar contra a vontade” (2012a, p. 90).

Rancière lembra a cena de *Shoah* em que o ex-cabeleireiro de Treblinka, Abraham Bomba, recordando o destino daqueles cabelos cortados, não consegue continuar a falar e enxuga as lágrimas que caem com uma toalha. Em seguida a voz do diretor insiste para que ele continue. Esse momento tem uma série nuances no contexto desta discussão, mas Rancière é preciso ao mostrar como ele contribui para desatar o argumento do irrepresentável:

Quando o barbeiro interrompe a narrativa, quando já não consegue falar, e a voz em *off* lhe pede que continue, o que entra em jogo, o que serve de testemunho, é a emoção em seu rosto, as lágrimas que ele retém e precisa enxugar. Wajcman comenta assim o trabalho do cineasta: “[...] para fazer surgir câmaras de gás, ele filma pessoas e palavras, testemunhas no ato atual de lembrar-se, em cujo rosto as lembranças passam como numa tela de cinema, em cujo olhos se discerne o horror que viram [...]”. O argumento do irrepresentável cai então num jogo duplo. Por um lado, opõe a voz da testemunha à mentira da imagem. **Mas, quando a voz cessa, é a imagem do rosto sofrido que passa a ser a evidência visível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio.** E o comentador, que declarava ser impossível fazer a distinção, na fotografia de Auschwitz, entre mulheres enviadas para a morte e um grupo de nudista de passeio, parece não ter dificuldade alguma em distinguir o pranto que reflete o horror das câmaras de gás do pranto que em geral expressa uma lembrança dolorosa para um coração sensível (Rancière, 2012a, p. 91, grifo meu).

*Quando a voz cessa, é a imagem do rosto sofrido que passa a ser a evidência visível daquilo que os olhos da testemunha viram.* E nessa passagem ressoa novamente – agora em outra circunstância – a postulação de Didi-Huberman sobre a solidariedade entre linguagem e imagem em cada produção testemunhal: “uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (2020, p. 45). Assim, as fotografias podem ser mobilizadas para desumanizar, para fetichizar a “imagem do fundo”, podem analgesiar os sintomas de choque e perturbação diante da cena do horror, mas, é preciso insistir, isso não é tudo. Wajcman (2001, p. 75) aponta que Didi-Huberman faz das quatro fotografias de Auschwitz uma arma fatal contra o desaparecimento, sendo absorvido por uma espécie de esquecimento de que somos, inicialmente, sujeitos, seres de linguagem e “antes mesmo de termos uma imagem, antes mesmo de termos um corpo, nós temos um nome” (Wajcman, 2001, p. 75). Assim, na sua “missão” contra a crença na fotografia, Wajcman estabelece disputas como essa entre linguagem e imagem. Nessa perspectiva, Jacques Rancière fornece, através da análise da escrita testemunhal<sup>137</sup>, um argumento inicial que coloca a linguagem, em primeiro lugar, “contra ela mesma”, desfazendo sua “soberania” como “a grande forma” de restituir o humano:

A experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem língua própria. Não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve expressar a experiência do inumano, ele encontra naturalmente uma linguagem já constituída do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. Trata-se da linguagem pela qual a ficção *estética* se opõe à ficção *representativa*. E, a rigor, seria possível dizer que o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria (Rancière, 2012, p. 136-137).

“Não há língua própria do testemunho”, pois “nos casos em que deve expressar a experiência do inumano, ele já encontra uma linguagem constituída”. Logo, o irrepresentável não seria irrepresentável a tal ponto de só poder se

---

<sup>137</sup> Rancière pontua, por exemplo, que a escrita de Robert Antelme em *A espécie humana* tem elementos de uma escrita paratáxica do *Estrangeiros* de Camus e do romance behaviorista americano: “Na verdade, esse silêncio noturno dos campos de concentração nos faz lembrar outros silêncios, os que caracterizam, em Flaubert, os momentos amorosos. (...) Assim, a experiência de Robert Antelme não é “irrepresentável” no sentido de que não haveria a linguagem para dizê-la. A linguagem existe, a sintaxe existe. Não como linguagem ou sintaxe excepcionais, mas, ao contrário, como modo de expressão próprio ao regime estético das artes em sua generalidade (...)” (Rancière, 2012b, p. 136).

manifestar por meio da “representação”? Dessa maneira, não há concorrência entre linguagem e imagem<sup>138</sup>, ambas têm a capacidade de transmitir a experiência ainda que de maneira sempre fragmentária. *Olhar* uma imagem de arquivo não corresponderia à recusa de *escutar* a “palavra humana”, como mostra Didi-Huberman, os dois exercícios podem servir ao “trabalho de elaboração”:

É tão legítimo dar a palavra aos sobreviventes do extermínio, quanto é abusivo deduzir daí que as imagens de arquivos não nos ensinam nada a respeito da “verdade” e que se questionamento atento se reduzirá de qualquer forma a um culto de ícones (...)

Não se percebe por que motivo o fato de se questionar uma imagem de arquivo equivaleria de modo tão mecânico à recusa de escutar a “palavra humana” (...). Não se percebe por que motivo o fato de se trabalhar nos arquivos equivaleria a prescindir de um “trabalho de elaboração”: muito pelo contrário, o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado (Didi-Huberman, 2020, p. 136-137)

Não há conflito pré-estabelecido entre a palavra dos sobreviventes e as imagens de arquivos. Nem conflito pré-estabelecido entre a imagem e o nome – como parece sugerir Wajcman (2001). O que está em jogo é a própria noção de humanidade que pode conferir ou destituir tanto do nome quanto da imagem o estatuto de sujeito: “o que os SS queriam destruir em Auschwitz não era apenas a vida, mas também (...) a própria forma do humano e, com ela, a sua imagem” (Didi-Huberman, 2020, p. 68)<sup>139</sup>. O que os nazistas queriam destruir era a imagem

---

<sup>138</sup> “Agamben llega al extremo de colocar al "musulmán" - el testigo que ya no puede hablar - como testigo ideal. Es una boutade que no se sostiene, entre otras razones porque él venera a Primo Levi. Naturalmente que hay un problema de veracidad en el testimonio del testigo, pero también lo hay en el documento del archivo. Lo que sí es importante señalar es que si relacionamos verdad con testimonio, tenemos que aceptar que en el fondo es inalcanzable porque el testigo que ha experimentado e mal hasta el fondo, ese no ha vuelto o se ha enmudecido. Por eso la verdad de la memoria debe remitir siempre a un silencio. No debe guardar silencio pero sí guardar al silencio” (Mate, 2009, p. 33-34).

<sup>139</sup> Nessa perspectiva, lembro de Judith Butler que, ao falar sobre as cenas de tortura em Abu Ghraib divulgadas, mostra que a ausência do nome ou do rosto das vítimas – vezes cobertos como parte do ato de tortura, vezes obscurecidos para proteção de privacidade – é parte da questão sobre humanidade: “O que chegou a nós são fotos de pessoas que, em sua maioria, não têm rosto nem nome. Será que poderemos, não obstante, afirmar que o rosto obscurecido e a ausência do nome funcionam como rastro visual – mesmo que seja uma lacuna no campo visível – da própria marca da humanidade? (...) Em outras palavras, os humanos que foram torturados não se ajustam facilmente a uma identidade visual, corporal ou socialmente reconhecível; sua obliteração e sua rasura tornam-se o sinal persistente de seu sofrimento e de sua humanidade” (Butler, 2017b, p.141). Nesse sentido, Butler sustenta que precisamos nos convencer de que a fotografia nem tortura e nem liberta, podendo ser instrumentalizada em ambas as direções dependendo do enquadramento técnico, social ou político. A reprodutibilidade da fotografia pode estetizar o acontecimento, mas a reprodutibilidade também não poderia “satisfazer a expectativa de testemunhas ansiosas por multiplicar, tanto quanto possível, as cópias dos seus testemunhos?” (Didi-Huberman, 2020, p. 161).

do humano e qualquer possibilidade de deixar rastro: “após a Liberação, era possível estar nos próprios lugares os quais haviam sido arrancadas, alguns meses antes, as quatro imagens – sem ver mais do que ruínas, sítios devastados, espécie de ‘não-lugares’” (Didi-Huberman, 2020, p. 37).

Em nome do irrepresentável foram condenadas inúmeras manifestações artísticas, televisivas, cinematográficas etc. Dentre elas, a série norte-americana *Holocausto*. Abro esses “parênteses” para falar brevemente de *Holocausto* porque, não raro, a série foi oposta ao filme (*Shoah*) como sendo uma arte do representável. O objetivo não é discutir a qualidade da série, mas pôr em revelo o que Rancière tão seguramente pontuou: “*Shoah* não se opõe a *Holocausto* como uma arte do irrepresentável se opõe a uma arte da representação. A ruptura com a ordem clássica da representação não significa o advento de uma arte do irrepresentável” (2023, p.131). Na coletânea (1955-1987), intitulada *A assimetria e a vida*, Primo Levi dedica um ensaio, *As imagens da minissérie Holocausto*, para escrever uma análise. Levi confessa que, a princípio, sentiu receio: “temi que o cinismo fosse mais maciço e a piedade ficasse à margem (...)” (2016b, p. 100), mas que sua desconfiança atenuou quando ficou sabendo dos índices de audiência:

(...) Por si só, índice de audiência elevado não prova muita coisa: prova, no máximo, que o público se interessou pelo espetáculo, mas não diz sobre sua qualidade. Mas soube-se que, após o término de cada capítulo, os canais transmissores foram inundados por dezenas de milhares de telefonemas (de um deles, que durou várias horas na Alemanha, participou o chanceler Helmut Schmidt); que nos Estados Unidos, apesar da distância geográfica e ideológica dos acontecimentos, foi publicado um guia-comentário destinado às escolas, com bibliografia acurada. **Portanto, devia tratar-se de algo mais do que um simples entretenimento; o espectador, de algum modo e em algum nível, devia estar envolvido** (LEVI, 2016b, p. 101, grifo meu).

O ponto de vista de Primo Levi (2016) é o de quem tem um saber privilegiado, o saber de quem passou por aquela experiência inumana. Nesse sentido, precisamos nós saber ler o que ele quer dizer quando declara que viu na série o esforço de não cair nos estereótipos e a busca por conferir individualidade aos personagens (Levi, 2016b, p. 101). O ensaio não é certamente um “elogio” à minissérie, mas uma forma de mostrar preocupação com o que é feito da memória após Auschwitz. De acordo com Levi (2016), *Holocausto* é “decente e quase inteiramente de bom nível”, mas também é “insuficiente ou inadequada” no que

tange à espessura histórica, às complexas raízes do nazismo. A *forma-arte* da minissérie televisiva deixou lacunas, insuficiências, inadequações, mas não sendo *tudo*, *Holocausto* não teria *nada* para contribuir para a constituição do nosso saber histórico? Levi (2016) pontua que muitos espectadores telefonavam para as emissoras que transmitiram a minissérie em diversos países para indagar “porquê”, um porquê sem explicação, apenas com respostas parciais. Especialmente, ninguém entendeu por que a vontade de eliminar o “adversário” era acompanhada pela vontade irresistível de fazê-los passar pelos mais monstruosos sofrimentos: “é realmente essa característica sem-par da perseguição nazista, e parece-me que a minissérie televisiva se propôs a representá-la e substancialmente conseguiu” (Levi, 2016b, p.103). Nem ode nem idolatria à imagem, nesse caso à imagem televisiva, o que há é o reconhecimento das chances que ela abriu para o conhecimento e para a interpelação ética.

Volto brevemente ao texto *Trabalho sobre a imagem* porque nele, ao comentar sobre exposição *MenschenDinge, The Human Aspect of Objects* (O aspecto humano dos objetos), Rancière mostra como Esther Shalev-Gerz desloca as tentativas de enquadrar a representação com mero empenho de colocar uma coisa no lugar da outra, isto é, de “mentir sobre a verdade da coisa” (2010):

Esther Shalev-Gerz recusa duplamente esse pressuposto: por um lado, a coisa em si nunca está lá: **não há nada senão a representação**: as palavras transportadas pelos corpos, as imagens que nos apresentam não são aquelas que as palavras dizem, mas o que fazem seus corpos; por outro lado, **não há jamais a representação**: não há nada senão a presença: as coisas, as mãos que as tocam, as bocas que as falam, as orelhas que as escutam, as imagens que circulam, os olhos no quais se presta atenção àquilo que é dito ou visto, os projetores que dirigem esses signos dos corpos a outros olhos e outras orelhas (Rancière, 2010, p. 91, grifo meu).

*Não há nada senão a representação*. No caso de *MenschenDinge*, palavras conduzidas pelos funcionários do museu e fotografias duplas dos objetos encontrados no sítio de Buchenwald. Em *Mémoire des camps*, quatro fotografias de Auschwitz em agosto de 1944 tiradas por membros do *Sonderkommando*. *Não há nada senão presença*. Se por um lado, a “coisa em si” falta: são “só” palavras e “apenas” fotografias e não o “real” dos campos de concentração, por outro lado, ali, naquelas exposições, *MenschenDinge* e *Mémoire des camps*, só há presença: na primeira, presença de bocas que falam, de orelhas que escutam; e em ambas a

presença de imagens que circulam e de olhos que prestam atenção ao que é apresentado. A fim de compreender esse modo de representação que Esther Shalev-Gerz desenvolve no seu trabalho, é necessário, segundo Rancière considerar as duas declarações em conjunto: “a coisa nunca está em pessoa, e ainda assim, existe sua presença, portanto, não há nada senão a presença” (2010, p.92). Mesmo o “monumento contra o fascismo”, concebido por Esther Shalev-Gerz juntamente com Jochen Gerz e atualmente “engolido pelo solo” de Hamburgo, traz a marca do paradoxo da representação: o que nunca está existe em sua presença. O monumento foi pensado para desaparecer, a ideia era o que precisamente aconteceu: que o solo de Hamburgo absorvesse o monumento. Mas o monumento invisível, pontua Rancière (2010, p. 93), não é um monumento de ausência: “significa que a memória do horror e a resolução de evitar seu retorno só encontram seu monumento senão pela vontade daqueles que estão aqui e agora”. Monumento destinado desaparecer para que a vontade de memória e não repetição daqueles que estão *aqui e agora* pudesse ter como tarefa nunca desaparecer: a obra “ausente”, portanto, torna-se presente no desejo daqueles que recusam que sua ideia (contra o fascismo) desapareça.

Em contrapartida, para Gérard Wajcman (2001), a imagem seria a representação que apazigua, tranquiliza<sup>140</sup>. Assim, olhar a imagem e imaginar, apesar de tudo, o horror seria uma espécie de virtude suavizante, que de um lado poderia satisfazer nossa moralidade de tentar ver e, de outro lado, nos manteria à distância segura de, na verdade, nada ter visto tanto no passado do acontecimento em si – isto é, não somos nós o Outro – como no presente da imagem (Cunha, 2022). No entanto, o irrepresentável reivindicado diante da distância entre a experiência e a narrativa/imagem não pode nos dar o conforto de não ousar imaginar. Tal “distância” nos parece ser, de fato, o “fracasso da representação”, mas não pelo triunfo do irrepresentável, e sim porque a representação do horror opera na aporia da necessidade e impossibilidade de tudo contar. Para quem quer

---

<sup>140</sup> “Cela a été répété souvent, montrer des documents photographique, des archives filmiques, exposer des images de camps, ou encore projeter des fictions sur la solution finale, tout cela a, paradoxalement, **une vertu apaisante, consolante**. Une telle exposition, qu’on le veuille ou non, soulage notre horreur de ne rien voir en nous donnant à voir des images de l’horreur”(WAJCMAN, 2001, grifo meu). “(...) **A imagem tranquiliza, diz Wajcman**. A prova é que olhamos essas fotografias, ao passo que não suportaríamos a realidade que elas reproduzem. A única falha desse argumento de autoridade é que aqueles que viram aquela realidade, sobretudo os que fizeram as imagens, devem tê-la suportado” (RANCIÈRE, 2012a, p.89-90, grifo meu).

conhecer os limiares<sup>141</sup> dessa *desproporção*<sup>142</sup>, o saber não oferece “nem milagre nem descanso, nem revelação nem véu” (Didi-Huberman, 2020). Nem salvação, nem *imagem-véu*, as quatro fotografias de Birkenau exigem de nós uma postura ética pouco confortável, pois não entregam toda verdade, tampouco servem para nos distrair de ver a dor dos outros:

Elas não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto o véu e o seu dilaceramento.

(...)

Quando “todas as palavras param e todas as categorias falham” – quando as teses, refutáveis ou não, se encontram literalmente desconcertadas –, aí pode surgir uma imagem. Não a *imagem-véu* do fetiche, mas a *imagem-dilaceramento* que deixa entrever um fragmento do real (Didi-Huberman, 2020, p. 118 e199).

“Faltam imagens porque as imagens mentem”. Essa seria, de acordo com Didi-Huberman, uma das posições radicais dos seus opositores: “as imagens, segundo Pagnoux e Wajcman, não nos ensinam nada e, pior do que isso, arrastam-nos para essa mentira generalizada que é a *crença*” (2020, p. 108). O olhar sobre as imagens é muitas vezes de suspeição e não de abatimento, prefere-se, ressalta Didi-Huberman (2018a, p. 29), questionar o que “as imagens *traem* em vez de se perguntar o que elas *mostram*”<sup>143</sup>. Wajcman (2001) realiza, na perspectiva de Didi-Huberman (2020), uma dupla operação intelectual: absolutiza o real, transformando-o em “todo o real”, para melhor reivindicá-lo; em seguida absolutiza a imagem, transformando-a em “imagem-toda”, para melhor revoga-la. Em nome de “todo o real”, Wajcman revogaria “toda a imagem”, transformando-a em “imagem-toda”. Mas, nessa operação, o psicanalista se esquecerá de que “o real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, *objetos parciais*” (Didi-Huberman, 2020, p. 90).

---

<sup>141</sup> “(...) o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte” (GAGNEBIN, 2014, p.36).

<sup>142</sup> “A imaginação não restitui a ‘proporcionalidade’ do acontecimento. Ela trabalha precisamente no seio da *desproporção* entre a experiência e o seu relato” (Didi-Huberman, 2020, p.229).

<sup>143</sup> “Se walter Benjamin tem razão em afirmar que ‘a marca histórica das imagens não indica somente que elas pertencem a uma época determinada, [mas] indica sobretudo que elas só atingem a legibilidade numa época determinada’, então não devemos nos ater ao raciocínio segundo o qual as imagens da liberação, por terem sido manipuladas – todos os signos humanos, imagens ou palavras, não são sempre objeto de uma manipulação, para o pior ou o melhor? -, devem ser rejeitadas de nossa leitura da história. Antes, devemos assumir a dupla tarefa de tornar legíveis essas imagens tornando visível sua própria construção” (Didi-Huberman, 2018a, p.27).

Assim, reitera-se que, sem adentrar nas diferenças de cada perspectiva filosófica, a proposta é, apenas para os fins deste tópico, articular as teorias de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman contra as teses do irrepresentável e do inimaginável. De acordo com Rancière, em linhas gerais, precisamos de um novo olhar sobre as imagens que questione as identificações dela com a idolatria, a ignorância e a passividade (2012a). Se o horror está banalizado não é porque vemos imagens demais: “não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, (...) corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra” (2012a, p. 94). O problema, enfim, não é saber se o “real” desses acontecimentos injuriosos podem ser postos em imagens, e sim, segundo Rancière (2012a), saber *como* é posto e qual *espécie* de senso comum será tecido na construção desta ou daquela imagem:

As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito (Rancière, 2012a, p. 100).

“As imagens não fornecem armas de combate”, assim como em outro momento Rancière pontuou que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja (...): posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível”. (2009, p. 26). Nem captura absoluta, nem emancipação garantida, as imagens podem contribuir para uma nova configuração do sensível, mas o fazem com a condição de nunca antecipar seus efeitos, de deixar o jogo e a disputa sempre em aberto. Didi-Huberman, por sua vez, sinaliza que tal como o irrepresentável, o inimaginável resume-se a uma simples *recusa de pensar a imagem* (2020, p. 224). O filósofo faz a ressalva de que ele não revoga o inimaginável absolutamente – ao contrário dos seus opositores que revogam a imaginação a todo custo. De acordo com Didi-Huberman (2020), o inimaginável como *experiência* tem legitimidade, basta ter atenção ao fato de que esta foi uma palavra muito utilizada pelas testemunhas que tentaram narrar o horror e o trauma. No entanto, apesar das dificuldades impostas a imaginação – seja pelo próprio projeto de extermínio ou por qualquer outra razão – é preciso nos dedicarmos a

imaginar. Afinal, o que os membros do *Sonderkommando* buscaram fazer naquele agosto de 1944 foi justamente refutar todo e qualquer inimaginável<sup>144</sup>:

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real da sua experiência. Não invoquemos, portanto, o inimaginável. (...) Em retribuição, devemos contemplá-las, assumi-las, tentar dar conta delas. Imagens *apesar de tudo*: apesar da nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereceriam, apesar do nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária (Didi-Huberman, 2020, p. 11).

Didi-Huberman exige, portanto, pontua Anna Lena Werner (2020), que o espectador *olhe* as fotografias e tente tornar imaginável o que está qualificado como inimaginável. O observador tem uma dívida com as imagens e com seus criadores, que arriscaram suas vidas para produzi-las, uma dívida de lhes “dar um lugar na memória” (Werner, 2020, p. 94)<sup>145</sup>. Primo Levi, no ensaio cujo título é justamente *Por que rever as imagens* (2016b), aponta que o relato através de palavras lida com uma série de questões de má recepção e má transmissão. Em defesa das imagens, escrever, ainda que uma imagem “conta vinte, cem mais do que a página escrita e, além disso, é acessível a todos, mesmo ao letrado, mesmo ao estrangeiro”. Com isso o autor não visa estabelecer uma disputa entre linguagem e imagem – bastaria pontuar que sua principal forma de testemunho é a escrita. Levi (2016b) apenas desenvolveu seu curto texto de três páginas, sutilmente nos mostrando que rever as imagens não é uma questão de idolatria e indulgência, mas também um recurso à memória. O autor explica que no momento da libertação se perguntassem aos prisioneiros “o que querem fazer

---

<sup>144</sup> As quatro fotografias arrancadas de Auschwitz pelos membros do *Sonderkommando* foram, portanto, também, quatro *refutações* arrancadas a um mundo que os nazis queriam ofuscar: ou seja, deixar sem palavras nem imagens (2020, p.35) As quatro fotografias tiradas em agosto de 1944 pelos membros do *Sonderkommando* dirigem-se ao inimaginável, em cuja conta a Shoah é frequentemente tida hoje – segunda época do inimaginável: ele refuta-o tragicamente (Didi-Huberman, 2020, p.43).

<sup>145</sup> Aqui vale lembrar que Didi-Huberman mostra que não só as imagens produzidas em resistência têm aptidão e potência para testemunhar, mas mesmo as imagens produzidas do lado do opressor podem apresentar algo além do que o fotógrafo viu e, inclusive, servir de testemunho contra quem as tirou: “porque às vezes imagens são mais potentes que aquele que acredita tê-las ‘tirado’”. Porque essas imagens sabem nos mostrar algo bastante diferente daquilo que o próprio fotógrafo viu. Porque imagens podem sempre testemunhar contra aquele que as tirou” (Didi-Huberman, 2023, p. 88).

como esses barracões infectos, com essas cercas sinistras, as privadas coletivas, os fornos, as forcas?”, a maioria teria respondido para que tudo fosse arrasado e destruído junto com o nazismo. Mas esses não eram horrores para serem apagados; essas estruturas “ensinam mais do que qualquer tratado” (Levi, 2016b). Por isso, é preciso ver e rever “e nada melhor que a imagem poderia traduzir a obsessão repetitiva das lâmpadas que iluminam a terra de ninguém entre a cerca elétrica e o arame farpado”(Levi, 2016b, p. 138).

Em 2016 o centro de arte francês Jeu de Paume organizou a exposição-projeto *Levantes*, cuja curadoria foi de Georges Didi-Huberman. A exposição foi exibida pelo Sesc Pinheiros em São Paulo e no texto de introdução do catálogo brasileiro Didi-Huberman (2017c, p. 18) pontua que há quem ache que semelhante projeto estético apenas estetiza e, com isso, anestesia a dimensão prática e política dos levantes. Essa discussão, em 2016, no contexto da exposição *Levantes*, mostra que pelo menos parte do debate de *Mémoire des camps* não foi encerrado. Mais do que isso, essa discussão, volta mesmo ao debate estabelecido por Sontag em *Sobre fotografia* (1977) acerca do poder anestesiante e a capacidade estetizante da imagem fotográfica. Ao propor reunir, no espaço público de uma exposição tais imagens, Didi-Huberman declara que em hipótese alguma procurou constituir uma iconografia básica das revoltas – como uma maneira de abrandá-las – nem de estabelecer um “quadro histórico” dos levantes passados e presente (2017c, p. 18). O filósofo reivindicou como seu objetivo: “testar essa questão: como as *imagens* frequentemente apelam às nossas *memórias* para dar forma a nossos desejos de emancipação?”. Sujeitos participam de um gesto quando se levantam diante do intolerável, mas estamos de acordo com Didi-Huberman (2019) quando ele sublinha que as imagens também participam de um gesto – e que fazer esta declaração é reconhecer seu teor antropológico. No jogo do “inimaginável”, entre o gesto dos sujeitos que capturam as imagens e o gesto das imagens que mostram um certo estado de lugar e de tempo, pode surgir um sujeito-observador cuja tarefa seja se comprometer em imaginar.

### **3. Criticar, lembrar, recolher**

#### **3.1 Notas sobre a crítica benjaminiana à noção de progresso**

De acordo com Katia Muricy (2009) a crítica à noção de progresso na obra de Benjamin remonta a 1915. Em “*A vida dos estudantes*”, Benjamin escreve que “há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso” (Benjamin, 1915). Stéphane Mosès (2006, p.137) observa que esse posicionamento já antecipa o último estado da sua crítica ao progresso (*Teses sobre o conceito de história*), que engendra um modelo de história que pretende reconstituir o passado “acumulando fatos”. Nesse sentido, as *Teses* culminam em um trabalho fundamentalmente anti-historicista, afastando-se de qualquer continuidade evolutiva. Em Benjamin, passado, presente e futuro não são segmentos sucessivos, mas representam três estados específicos da consciência histórica (Mosès, 2006, p.232). Por outro lado, a rejeição benjaminiana do progresso é inseparável de sua recusa do tempo homogêneo e vazio, como ele mesmo anuncia na Tese XIII: “a ideia de progresso do gênero humano na história não pode se separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso” (Benjamin, 2016, p. 17). Isto é, para ser eficaz, aponta Michel Löwy (2005, p. 117), a crítica às doutrinas progressistas deve atacar justamente sua raiz mais profunda: o dogma de uma temporalidade homogênea e vazia.

Jeanne Marie Gagnebin explica que o ideal de pesquisa para o historicismo é escrever a história universal. Dessa forma, o tempo histórico se assemelha a um espaço completamente vazio, “uma linha infinita que os acontecimentos vêm preencher” (2018, p. 63-64). Mas os fatos, assim como as imagens, não são estão na história como um ponto sobre a linha. Essa concepção do tempo, pontua Gagnebin, que é comum tanto à historiografia burguesa, quanto à teoria social-democrata do progresso, permite reivindicar a existência de uma história universal:

É possível conhecer todos os pontos do continuum histórico, e formar dele uma imagem sempre mais exata, ainda que essa investigação seja infinita. Cada acontecimento do passado espera pacientemente ser conhecido; sua descoberta é

só uma questão de perseverança e habilidade. Segundo essa abordagem otimista, a verdade do passado não pode nos escapar. Somente erros acidentais, devidos quase sempre a insuficiências técnicas, podem deslizar entre o historiador e seu objeto (Gagnebin, 2018, p. 64).

Assim, a descoberta de cada acontecimento do passado seria uma questão de tempo, perseverança e habilidade. Bastaria uma investigação rigorosa do historiador para que fosse possível conhecer todos os pontos que formam a linha do devir histórico e, então, constituir dele “uma imagem sempre mais exata”<sup>146</sup>. Na contramão, Didi-Huberman (2015) mostra que, para Benjamin, não há uma “linha do progresso”, mas sim rizomas de *bifurcações* em que cada objeto do passado entra em colisão com sua “história anterior” e sua “história ulterior”: “da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de ‘objeto de barbárie’, cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de ‘catástrofe’” (2015c, p.115-116). Progresso/catástrofe, objeto de cultura/objeto de barbárie, são como uma fita de dupla face, portanto, caso seja uma linha, gruda de, pelo menos, dois lados, senão um novelo. Na operação do positivismo histórico, segundo Didi-Huberman, os fatos se encontravam no âmbito de um “passado-receptáculo abstrato, homogêneo e, em suma, eterno: um tempo sem movimento” (2015c, p. 116). O filósofo ressalta que essa operação constituía, na verdade, no pensamento de Walter Benjamin, um mito epistemológico, pois os fatos são coisas em movimento: “aquilo que, lá do passado, vem ‘nos surpreender’ como uma ‘tarefa da recordação’”. Em outras palavras, “a ‘revolução copérnica’ da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do *passado como fato* ao do *passado como fato de memória*, isto é, como fato em movimento psíquico e material” (Didi-Huberman, 2015, p. 117). A novidade radical dessa noção da história, conforme aponta Didi-Huberman, é que ela não parte dos próprios *fatos passados*, mas do *movimento* que “os relembra e os constrói no saber presente do historiador”.

Dessa maneira, recuperar, ainda que pontualmente, a crítica benjaminiana à ideologia do progresso teria como preocupação estabelecer que, assim como a história oficial é contada a partir da narrativa dos vencedores, nesse mesmo

---

<sup>146</sup> “Essa tarefa infinita de memória e de reconstrução se encora na certeza de que os ‘fatos’ do passado jazem à espera do pesquisador que – se tiver tempo e desprendimento, ‘desinteresse’ e objetividade científica suficientes – saberá descobri-los tal qual um explorador encontra um tesouro” (Gagnebin, 2014, p. 241).

movimento, a história oficial também é contada a partir de *imagens* produzidas ou selecionadas pelos vencedores. No entanto, para fazer “contar” (como cálculo e como narrativa) a história dos vencidos é necessário apanhar as imagens em pleno voo<sup>147</sup>. Em *Caminhos Divergentes*, Butler (2017b, p. 104) pontua que Benjamin buscou identificar os momentos que “a história dos oprimidos surge num lampejo, até mesmo como um sinal de perigo, rompendo ou interrompendo o continuum da história ao qual damos o nome de progresso”. Assim, Benjamin em *Palipomènes et variantes des thèses “sur le concept d’histoire”* diz que “o continuum da história é dos opressores” e que a tarefa da história consiste em apreender a tradição descontínua dos oprimidos (Benjamin, 2000)<sup>148</sup>. Contra as imagens organizadas pelos opressores, impõe-se a tarefa de agarrar a “imagem do passado” esquecido tal, que surge como um lampejo num instante de perigo<sup>149</sup>:

O historiador deve fazer explodir a continuidade homogênea de um tempo vazio, a linearidade do processo, e trabalhar com os fragmentos, com as ruínas do passado, cristalizados pelo olhar da atualidade, pela premência do perigo. Contra a quietude desmobilizante do historicismo, anestesiado pelo mito da marcha inexorável do progresso, Benjamin propõe um estado de exceção permanente. A história é superfície de luta e não o "jardim da ciência para passeios dos ociosos" da epígrafe, não por acaso de Nietzsche, aposta à 12 tese. Esta concepção vai ao encontro da compreensão genealógica de história - a Wirkliche Historie - de Nietzsche, ao menos em alguns pontos fundamentais. Primeiramente, no que concerne à questão da origem. Descontínua, antilinear, a história em Benjamin não estabelece uma origem enquanto fundamento originário, essência, identidade ou forma imóvel a partir da qual se desenrolaria o processo. Como a genealogia nietzscheana, ela não unifica, não totaliza, não fundamenta uma "história universal" de procedimento aditivo (Muricy, 2009, p. 232-233).

Desse modo, apanhar uma recordação tal como ela relampeja no momento de perigo ao invés de tentar encontrar um fato do passado tal como ele “propriamente” aconteceu<sup>150</sup> seria uma maneira de “dinamitar”, fazer explodir o continuum da história. Se de um lado o historicismo, conforme sinaliza Muricy

---

<sup>147</sup> (Gagnebin, 2014, p. 169).

<sup>148</sup> “De maneira extremamente ousada, Benjamin tenta pensar uma ‘tradição’ dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (*Ursprung*), a interrupção e o descontínuo: ‘o *continuum* da história é dos opressores. Enquanto a representação do *continuum* iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” (Gagnebin, 2013, p. 99).

<sup>149</sup> Referência à tese VI (Benjamin, 2016, p. 11).

<sup>150</sup> “Segundo Gagnebin, escrever a história dos vencidos exigirá a aquisição de conhecimentos que não constam nos livros da história oficial. Na tese seis sobre o conceito de história, Benjamin nos lembra que articular o passado historicamente não significa conhecê-lo exatamente como ele foi, mas apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. O importante não são os fatos em si mesmos (como crê o ‘historicismo’ criticado por Benjamin), senão o significado no aqui e agora” (Justino, 2020, p. 66).

(2009), está anestesiado pelo mito da marcha inexorável do progresso, de outro, Benjamin propõe um estado de exceção permanente. O estado de exceção permanente exige, segundo Seligmann-Silva (2009), do historiador a presença de espírito para um ato que é, ao mesmo tempo, epistemológico e político<sup>151</sup>. Na empreitada de, talvez algum dia, alcançar a libertação do passado, o historiador materialista não pode se contentar em colecionar os fatos que passaram, “devendo ser fiel à história presente” (Gagnebin, 2018, p. 77).

O apelo de Benjamin é dirigido, portanto, ao presente, ao aqui e agora. De acordo com Catherine Perret, *Jetztzeit* (tempo-do-agora) significa um presente crítico, “um presente em crise necessariamente, ao mesmo tempo inconsolável e assassino, porque a realização do passado só é possível na insistência e irreduzibilidade do desejo que vai do passado para o presente (...)” (1992, p. 109). O *Jetztzeit* da tese XIV<sup>152</sup> é, na leitura de Perret (1992), um presente crítico e em crise, não opera no vazio e na homogeneidade, mas na saturação de “agoras”, no caos e na descontinuidade<sup>153</sup>. E não “somente”, Perret (1992) chama atenção ao fato de que a realização do passado, isto é, de suas promessas não realizadas, só pode acontecer na insistência do desejo que corre de lá para cá, do outrora para o agora. É preciso que o desejo de realização escape, persista, ressurgir em novas constelações e se reinvente em outros sujeitos. Para Benjamin, enquanto a relação do passado com o presente é puramente temporal, a relação do *outrora* com o

---

<sup>151</sup> “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘Estado de exceção’, no qual nós vivemos, é a regra. Precisamos atingir um conceito de história que corresponda a isto. Então teremos diante de nós como nossa tarefa provocar o efetivo Estado de Exceção; e deste modo melhorar a nossa posição na luta contra o fascismo. A sorte deste depende não, em última instância, que seus opositores lutem contra ele em nome do progresso como uma norma histórica. — A admiração de que as coisas que nós vivenciamos ‘ainda’ são possíveis no século XX não é filosófica. Ela não está no início de um conhecimento, a não ser de que a ideia de história, de onde ela provém, não pode mais ser sustentada” (Seligmann-Silva, 2009).

<sup>152</sup> “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*) (...)” (Benjamin, 2016, p.18).

<sup>153</sup> “O passado contém o presente, *Jetztzeit* – “tempo-de-agora” ou “tempo atual”. Em uma variante da tese XIV, o *Jetztzeit* é definido como um “material explosivo” ao qual o materialismo histórico junta o estopim. Trata-se de fazer explodir o contínuo da história com a ajuda de uma concepção do tempo histórico que o percebe como “pleno”, carregado de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos. (...) Essa tradição é descontínua. É composta de momentos excepcionais, ‘explosivos’, na sucessão interminável das formas de opressão. Mas, dialeticamente, ela tem sua própria continuidade: à imagem da explosão que deve quebrar o contínuo da opressão corresponde, no domínio da tradição dos oprimidos, a metáfora da tecelagem: de acordo com o ensaio de Fuchs, é preciso tecer na trama os fios da tradição que se perderam durante séculos” (Löwy, 2005).

*agora* é dialética<sup>154</sup>, não se baseia, conforme aponta Gagnebin (2013) na concepção trivial do tempo cronológico. À historiografia que se fundamenta no tempo meramente cronológico, Benjamin opõe o tempo implicado, um conceito pleno de “tempo de agora”:

O instante imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos – rapidamente demais – de história; Benjamin lhe opõe a exigência do presente, que ela seja o exercício árduo da paciência ou o risco da decisão. Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas uma tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes ‘signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa’ como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente (Gagnebin, 2013, p. 97).

Se o lembrar do passado não é um mero encadeamento de acontecimentos, mas a tentativa de fidelidade àquilo que exigia outro futuro, então a história é sempre escrita no presente e para o presente (2013). Em outras palavras, o desejo de lembrar é sempre um desejo presente de fazer justiça ao passado que comportava outro porvir. Assim, o presente não deve ser entendido como uma “passagem”, ou seja, um elemento de transição entre o passado e o futuro<sup>155</sup>, mas sim como uma “*paragem*”, na qual o tempo se fixou, conforme Benjamin assinala na tese XVI. Enquanto o historicismo reivindica a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz do passado “uma experiência única” (Benjamin, 2016, p. 19)<sup>156</sup>. É nessa “dobradura”, portanto, que insistiremos um pouco mais para retomar um ponto iniciado no primeiro capítulo, qual seja, contra a história oficial – amparada pela narrativa do progresso –, que soterra a imagem dos vencidos em nome da imagem “eterna” e “universal” do passado, estabelece-se a tarefa de

---

<sup>154</sup> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. **Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética.** Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2018, p. 768, grifo meu).

<sup>155</sup> “O passado dirige um apelo ao presente, recorre a essa ‘frágil força messiânica’ que cada geração possui, solicita esse ‘encontro secreto’ com o presente. Mas o presente não é uma transição que ligaria o passado ao futuro. É o tempo imobilizado, um ‘agora’ – *Jetztzeit* – em que o historiador constrói a história” (Muricy, 2009, p. 233-234).

<sup>156</sup> “(...) Essas energias, que as são as do *Jetztzeit*, são como a faísca que sai de um curto-circuito, permitindo ‘fazer explodir’ a continuidade histórica” (Löwy, 2005, p. 129).

“puxar o freio de mão da história”<sup>157</sup>, apropriando-se da recordação quando surge como um clarão breve e efêmero<sup>158</sup>.

A imagem no centro nevrálgico da vida histórica (Didi-Huberman, 2015c) significa também a imagem em constante disputa. De um lado o historicismo, na “cruzada” pela “imagem eterna do passado” postula, nos termos de Gagnebin, sua identidade substancial, “trata o passado como um objeto atemporal que um lembrar aplicado poderia, com paciência e erudição, reconstituir elemento por elemento” (2014, p. 241). Assim, historicismo e historiografia determinista socialista coincidiriam na aposta em uma concepção cronológica e linear do tempo e em uma ideia unilateral de memória, entendida como simples instrumento à disposição do ser humano para o serviço de acumulação (2014). Benjamin, pelo contrário, recusa a compreensão do tempo como *chronos*, retomando, segundo Gagnebin, a antiga tradição do momento oportuno, o *Kairós*, que se trata de um tempo “propício”, intenso e fugaz:

Essa fugacidade do momento presente, que toda tradição filosófica realça, deve ser, por um momento, suspensa, para uma outra verdade inaudita não se perca, para que outra imagem do passado seja apreendida no *kairós* do instante presente. Trata-se de um gesto de interrupção e de suspensão, gesto de cesura que caracteriza a tarefa do historiador materialista crítico, gesto próximo ao de Brecht na sua teoria do teatro épico, quando recomenda a interrupção da história e seu questionamento, para evitar que o espectador se deixe levar pelo fluxo narrativo e se identifique à personagem, para obrigá-lo a uma tomada de posição crítica. Gesto que não deixa de lembrar a ‘pontuação analítica’ que se dá quando o terapeuta sabe interromper o paciente no momento oportuno que poderia passar despercebido (Gagnebin, 2014, p. 242).

Dessa forma, a cesura – o freio de mão da história – seria o que justamente interrompe o fio da causalidade mecânica entre os acontecimentos (Chaves, 2003, p. 58). Em *Rua de mão única* Benjamin (2020) declara que “é preciso cortar o rastilho antes que a centelha chegue à dinamite”. Puxar o freio, cortar o rastilho,

---

<sup>157</sup> “O historiador não é o messias, e mesmo assim surge algo de messiânico aqui, talvez no momento em que a história foi interrompida por um freio de mão, mas também em virtude de algo que lampeja ou incrusta e que exige atenção urgente” (Butler, 2017b, p. 107).

<sup>158</sup> “Benjamin tenta se distanciar, novamente, de duas concepções opostas de tradição cultural: tanto aquela que subjaz à historiografia burguesa do historicismo quanto a que constrói uma narrativa materialista épica. Ambas esquecem que o processo de transmissão faz parte da ‘tradição’, que esta deve ser consequentemente desconstruída e interrogada para permitir não o encontro com ‘a imagem eterna do passado’, mas sim com a fulguração efêmera da ‘imagem histórica autêntica que lampeja veloz’ (tese VII), porque sempre oriunda de um encontro entre dois tempos específicos e únicos: o presente no ‘instante de perigo’ e um momento reencontrado do passado, antes esquecido ou negligenciado” (Gagnebin, 2014, p. 92-93).

instituir a cesura, a ruptura com o desenrolar supostamente liso e sem fraturas da história do progresso. Não há harmonia e nem polidez senão ao preço do apagamento, por isso junto com a interrupção, o movimento de abordar as coisas a contrapelo é indispensável, pois é nele que “chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas” (Didi-Huberman, 2015c, p.101). Ao contrariar o “sentido do pelo”, descobre-se que o pelo nunca foi “liso”, sempre foi cheio de nós e embaraços. E basta que o objeto de estudo seja a imagem, que a contrariedade se acentua um pouco mais, horripila-se um pouco mais (Didi-Huberman, 2015a)<sup>159</sup>. Poderíamos dizer que Reyes Mate (2009) traduz com clareza no que consistiria essa abordagem a contrapelo com a seguinte imagem de pensamento:

Imaginemos um belo casaco de peles com um pequeno rasgão que foi remendado. O rasgão não afeta o valor do casaco na proporção dos centímetros do rasgão, mas todo o casaco fica comprometido por esse rasgão. A costura obriga-nos a avaliar o casaco como um todo do ponto de vista do pequeno pedaço partido. É por isso que os historiadores começam a ter em conta a intuição de Benjamin de que não há um único documento de cultura que não seja um documento de barbárie (Mate, 2009, p. 32-33).

O que muda, especialmente com as Teses, de acordo com Mate, é que esta espécie de “tratado sobre a memória dedicado à história” se empenha arduamente a compreender o passado de uma maneira mais “completa”, isto é, com o objetivo de que “nada se perca”. E o que normalmente a história oficial perde de vista? Na leitura benjaminiana de Mate, é tudo aquilo que é considerado insignificante, minúsculo. De tal modo, a história dos vencidos somente pode aparecer como despojo dos vencedores. Por isso, um “exame” a contrapelo é um exame que passa a avaliar o casaco do ponto de vista do remendo<sup>160</sup>. Gagnebin (1997, p. 133) chama atenção, porém, que não devemos cair no erro de fazer de Walter Benjamin

---

<sup>159</sup> “(...) Sobretudo, evitemos ler seu movimento ‘a contrapelo’ como pura e simples negação: quando Benjamin reivindica um ponto de vista ‘a-histórico’ (*geschichtslos*), não é para negar a historicidade como tal, mas para revogar o ponto de vista de uma história abstrata e apelar, inversamente, para um modelo de ‘historicidade específica’ (*spezifische Geschichtlichkeit*). Quando ele fala de ‘conexões atemporais’ (*zeitlos*), não é para versar num essencialismo da arte – que contradiz, inclusive, toda a sua obra crítica e filosófica –, mas para apelar a uma temporalidade mais fundamental que permanece ainda misteriosa, por descobrir ou a ser construída. Enfim, quando ele diz que ‘a história da arte não existe’, não significa que ele joga no lixo toda uma disciplina: significa, ao contrário, que ele a tira de lá e, com isso, dá a ela nova vida (Didi-Huberman, 2015c, p. 104).

<sup>160</sup> E não seria essa parte da missão do materialista histórico – ou do sujeito ético comprometido – se afastar o quanto pode do “processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2016, p. 13)?

o defensor “de uma espécie de acumulação positivista e arquivista da infinita história dos vencidos”. Novamente, o objetivo de Benjamin ao “recolher” os despojos, os restos esquecidos da narrativa e da imagem vencida não é fazer deles um inventário. A salvação do passado, aponta Gagnebin, não significa simplesmente sua conservação integral ou mesmo a tentativa de recuperação e reconstituição total, o que Benjamin reivindica é a interrupção da engrenagem inesgotável da cronologia, ou seja, a redenção, em outras palavras, “a dissolução e o desenlace (*Er-lösung*) dessa temporalidade infinita e infernal” (Gagnebin, 1997).

Por fim – para destacar apenas alguns aspectos da crítica benjaminiana à noção de progresso –, Muricy (2009, p. 233) mostra que enquanto o historicista, em empatia com os vencedores, faz da história um “cortejo triunfal” e dos bens culturais os despojos dessa vitória, a figura de Klee, *Angelus Novus*, cumpre a tarefa do historiador para Benjamin. O historiador, com os olhos no passado, enxerga ruínas no lugar onde o historicista veria fatos, acontecimentos. O historiador vê catástrofes<sup>161</sup> lá onde o historicista encontraria conquistas. O anjo-historiador não consegue recolher os destroços porque um vendaval o arrasta irremediavelmente para o futuro, e a este vendaval o historicista dá o nome de progresso (2009)<sup>162</sup>. O anjo gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído (Benjamin, 2016), mas sucumbe à tempestade que vem do paraíso: “a ‘crença no progresso’ dirá Benjamin em outra passagem das ‘Teses’, significa, na nossa época, o esquecimento do passado

---

<sup>161</sup> “O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (em *Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui” (Benjamin, 2018, p. 784-785).

<sup>162</sup> “Buscando contra-evidências nos registros históricos, Benjamin usou toda a imaginação acadêmica à sua disposição para descobrir as contra-imagens, que esfregava asperamente contra o pêlo da semântica do progresso, com a sua identificação não-mediada entre mudança tecnológica e melhoramento social, e sua imagética do inevitável advento de um céu na terra. Onde o próprio Marx tinha caído sob o encanto do discurso do progresso, identificando as revoluções às “locomotivas da história”, Benjamin contra-atacava: “Talvez seja totalmente diferente. Talvez as revoluções sejam o momento em que a humanidade que viaja nesse trem alcança o freio de emergência.” Onde a megalomania de proporções monumentais, de “quanto maior, melhor”, igualava tanto capitalismo e expansão imperialista com o curso progressivo da história, Benjamin procurava nos objetos pequenos e descartados, nos edifícios antiquados e estilos fora-de-moda, que, precisamente como “lixo” da história, eram evidência de sua destruição material sem precedentes. E ali onde os sansimonianos se apropriavam de um discurso religioso, que ainda exercia uma poderosa força semântica, para dotá-lo de legitimidade histórica, Benjamin revertia a direção desse discurso: de uma reivindicação do curso por vir a uma crítica radical da história ainda vista somente com o olhar virado de costas” (Buck-Morss, 2002, p. 125).

e nos coage a construir uma memória que visa sempre o futuro, uma paradoxal memória sem passado” (Chaves, 2016, p. 119). O progresso corresponde, portanto, ao esquecimento imposto do passado, perseguindo um futuro que atropela a narrativa vencida. A crítica benjaminiana se dirige ao cerne dessa ideologia que é, como mencionado, a concepção do tempo homogêneo e vazio. De acordo com Gagnebin esse é um tempo que se caracteriza por ser indiferente e infinito que corre sempre igual a si mesmo, “engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade” (2013, p. 96).

Tempo linear e vazio que passa *engolfando* sofrimento e injustiça, mas também ânimo e felicidade. Essa imagem que Gagnebin traz nos faz lembrar um mar com ondas sucessivas que passam engolfando o que encontram no caminho, ou melhor, engolindo para o sumidouro do mar profundo tudo aquilo que não interessa para o progresso. São incontáveis as imagens afogadas no esquecimento compulsório, mas lembremos do exemplo fornecido por Didi-Huberman citado no início deste trabalho. Em *Peuples exposés, peuples figurants*, o filósofo abordou a experiência do médico Philippe Bazin em um hospital de longa permanência. O tempo institucional do hospital obedecia o tempo do progresso com visitas médicas rápidas e absolutamente desprovidas de “presença”. Não havia tempo para falar, para ouvir, recordar memórias, despertar desejos (Didi-Huberman, 2012). Quinze dias após a morte de um dos seus pacientes, Bazin se deu conta, durante o processo de arquivamento dos dados daquele doente, que tinha esquecido completamente sua fisionomia. Mecanismo operativo da ideologia do progresso no interior daquela estrutura terapêutica: transformar rostos em dossiês administrativos. E o acontecimento, isto é, essa fração de segundos em que Bazin constatou que não podia mais lembrar do rosto do idoso que tratou durante tempos, foi a experiência “gatilho” que, segundo Didi-Huberman, interrompeu o fluxo contínuo da história. Então, o médico, ao decidir fotografar e dedicar mais tempo aos seus pacientes, reconheceu, no presente da ação, a urgência de não deixar aquelas vidas, a imagem dos seus rostos e suas memórias caírem no esquecimento:

Como formulado por Walter Benjamin, a história sofre uma constante e abrupta atualização, transformando o presente em um presente consciente e urgente. Essa impaciência qualifica o presente. O presente qualificado não satisfaz a si próprio com sua mera totalização substancial e imanente. Presente é a

hipertemporalização do próprio tempo. Amalgamados no instante presente da ação, o passado-presente-futuro é lançado instante imediato. O presente messiânico significa precisamente esse sempre novo instante, capaz de manter um entre-tempo (*entre-temps*) (Assy; Cunha, 2017, p. 203-204).

O presente qualificado, conforme pontua Assy e Cunha (2017), não quer dizer a satisfação de si próprio. O presente messiânico é prenhe de temporalização, é hipertemporalizado, justamente porque não se encerra em si mesmo. Quando, na urgência e no perigo, apoderamo-nos de uma recordação, é o amálgama dos tempos passado-presente-futuro que se projeta no instante imediato<sup>163</sup>. Assim, no momento em que o intolerável do esquecimento é “apanhado” e Bazin resolve criar uma série fotográfica “contra o esquecimento”, não apenas os rostos capturados agora têm a chance de serem “salvos” do apagamento, mas também os rostos de Outrora, que não foram fotografados, e os rostos porvir, têm a chance de serem verticalizados<sup>164</sup>. Nessa perspectiva, portanto, segundo Muricy, o passado não é irrecuperável. Uma coisa é dizer que o passado é aquilo que não é mais, que não volta (*vergangen/révolu*) (Gagnebin, 2014), e isso talvez não se possa contestar. No entanto, o passado também é aquilo, aponta Gagnebin, cuja passagem continua presente e marcante, “cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente: aquilo que tem sido, *gewesen/été*”. Desse modo, sendo ao mesmo tempo ausência e presença enigmática, o passado escapa às tentativas de dominação definitiva do presente, este que, por sua vez, está condenado a se tornar em breve também passado. De acordo com Gagnebin, isso não significa que devemos cair num relativismo generalizado e preguiçoso, muito pelo contrário: essa “falha” do presente em capturar o passado revela um ganho não só epistemológico, mas também ético e político da construção do passado (Gagnebin, 2014, p. 28). Por isso, se realizarmos a leitura conjunta de Muricy e Gagnebin, podemos observar que o passado não está nem perdido para história e nem emoldurado em uma imagem

---

<sup>163</sup> “Móses destaca o fato de que em *Star of Redemption* tal contração em um momento singular enfatiza uma cronologia descontínua, separada da narrativa linear geracional dos ancestrais. Uma narrativa descontínua dos eventos visa superar o esquecimento, ou seja, de forma mais precisa, visa transmitir as falhas e quebras, fraturas opressivas e violentas da história, para além da causalidade racional” (Assy; Cunha, 2017, p. 203).

<sup>164</sup> O objetivo do médico Philippe Bazin ao produzir um arquivo fotográfico foi restituir a cada rosto a dignidade do ser humano em pé, verticalizado (Didi-Huberman, 2012, p. 43) “Levantar” o humano através da imagem, retirando-o, portanto, da posição horizontal e abrindo o campo dos possíveis éticos.

eterna. O futuro, por seu turno, deixa de ser “projeção finalista” para, no presente, articular-se ao passado:

Pode-se, nesta formulação, observar que o messianismo em Benjamin não tem a compreensão banalizada de uma espera do futuro, mas a compreensão mais estrita, da mística judaica, de uma valoração do presente em que, pela rememoração do passado, se “desencantava o futuro”. Com esta transposição de uma noção teológica para o domínio profano da história, Benjamin quer afastar a compreensão do futuro como um “tempo homogêneo e vazio”. Pela rememoração, passado e futuro se articulam no presente: “cada segundo é a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” (Muricy, 2009, p.251).

Muricy (2009) chama atenção para o caminho que Benjamin percorre. Afastando-se da compreensão banalizada de espera pelo futuro, pela salvação idealizada, Benjamin investe no presente qualificado que, apenas por meio da rememoração do passado, tem a possibilidade de efetivamente redimir o porvir. A rememoração é, então, o expediente pelo qual passado e futuro se articulam no presente. A rememoração, tema que abordaremos nos limites possíveis no próximo tópico, seria essa *chance* do Messias entrar pela porta estreita. Butler explica: não é que um messias veio ou virá, mas o que chamamos de messiânico está sempre na ordem do “podia entrar”. Dito de outro modo, Butler (2017b) assinala que o que passa pela porta não é bem uma figura, mas aquilo que perturba a temporalidade, ou melhor, uma “*temporalidade alternativa*”. Nesse sentido, depois pontuar aspectos da crítica benjaminiana à noção de progresso, cabe destacar no que consiste essa prática da rememoração que atua contra o tempo vazio e homogêneo. Em seguida, apresentar alguns apontamentos a respeito de um alguém chamado historiador, sujeito cuja prática é a rememoração e que parece, segundo Butler, “ser crucial na inauguração do ‘tempo-do-agora’” (Butler, 2017b, p. 107).

### **3.2 Rememoração: trabalhar através das imagens**

Neste tópico direcionamos o olhar para a rememoração como a chance de um trabalho ético que se estabelece através da imagem<sup>165</sup>. O objetivo não é,

---

<sup>165</sup> O paradigma dessa leitura é, especialmente, a tese VI em *Sobre o conceito de história*: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem” (Benjamin, 2012, p.243). Pontua-se a importância de outros

portanto, recuperar todo caminho que nosso referencial teórico percorre para constituir este vasto e complexo conceito, mas sim ressaltar os pontos em que ele surge como uma imagem justamente na sua relação inversa à história progressiva: “(...) a rememoração age contra a história, desfazendo sua ininterrupta continuidade” (Butler, 2017b, p. 106).

Em *O trabalho de rememoração de Penélope*, Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 218) questiona qual teria sido o desenvolvimento da questão do lembrar e do esquecer no pensamento de Benjamin se sua morte não tivesse interrompido a continuidade da sua reflexão, que não começou com as “Teses”<sup>166</sup> e não pretendia encerrar com elas<sup>167</sup>. Neste mesmo ensaio Gagnebin sublinha que nem sempre, em Benjamin, o vocabulário sobre a memória é rigoroso. No entanto, a autora pontua que um termo em específico se sobressai entre os demais: das *Eingedenken* (palavra que pode ser traduzida por “rememoração”). O conceito remete, ainda segundo Gagnebin, ao contexto bíblico e judaico da obrigação do povo de Israel “de lembrar, de não esquecer, isto é, de rememorar e recordar seu cativo no Egito e sua libertação por Iahweh” (Gagnebin, 2014, p. 232)<sup>168</sup>. Gagnebin mostra que esse contexto teológico aparece com frequência no caderno N das *Passagens* e que no ensaio sobre “O narrador”, *Eingedenken* caracteriza o esforço de memória que deseja eternizar o destino de um herói singular. Contudo, o conceito reaparece para caracterizar a *mémoire involontaire* proustiana e, de maneira mais enfática, para configurar a dinâmica do lembrar/esquecer (Gagnebin, 2014):

---

aspectos, sobretudo o da narração para a compreensão e aprofundamento no tema. Em *O trabalho de rememoração de Penélope*, Gagnebin escreve: “(...) Em outras palavras, a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo” (Gagnebin, 2014, p. 218). Sem ignorar a complexidade deste tema e o diálogo que ele abre com outros assuntos, a finalidade aqui é destacar apenas os pontos da bibliografia que mais aproximem a tarefa da rememoração enquanto ascese, exercício. Sobre o tema da narração ver: (Benjamin, 2012); (Varella, 2023); (Ferreira, 2019).

<sup>166</sup> “Qual teria sido o desenvolvimento da questão do lembrar e do esquecer no seu pensamento? Digo desenvolvimento porque qualquer leitor de Benjamin sabe que esta questão atravessa sua obra inteira” (Gagnebin, 2014, p. 218).

<sup>167</sup> “Numa carta de início de maio de 1940 à sua amiga Gretel Adorno, esposa de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin comenta o texto que acabara de escrever, “Sobre o conceito de história”, dizendo que não pensa em publicá-lo no momento – porque, nessa primeira versão, poderia acarretar muitos mal-entendidos – e enuncia: ‘A questão do lembrar (e do esquecer) vai me ocupar ainda durante muito tempo’” (Gagnebin, 2014, p.217-218).

<sup>168</sup> “Assim, para traduzir o famoso versículo do *Deuteronômio*, 5, 15,: ‘Recorda que foste escravo na terra do Egito, e que Iahweh teu Deus te fez sair de lá com mão forte e braço estendido’, Lutero usa o verbo ligado ao radical de *Eingedenken*: ‘*Du sollst gedenken...*’ [‘Tu deves rememorar...’]” (Gagnebin, 2014, p.232).

Benjamin é um dos primeiros leitores de Proust a ressaltar o quanto o esquecimento, que rejuvenesce, é imprescindível para as pequenas ‘ressurreições da memória’ (Proust) – da memória involuntária, portanto, isto é, aquela que lembra daquilo que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha dominado, mas que tinha, justamente, esquecido (2014, p. 232).

A rememoração<sup>169</sup> se aproxima, portanto, da memória involuntária, ou seja, da memória insubmissa, escorregadia, que “lembra daquilo que não quer lembrar”. Desse modo, em *A imagem de Proust*, recorrendo a metáfora do trabalho de Penélope, Benjamin descreve a rememoração como o entrecruzamento entre a lembrança (trama) e o esquecimento (urdidura), em que ambos são ativos: “(...) o esquecimento não é somente um apagar ou um ‘branco’, mas também produz, cria ornamentos” (Gagnebin, 2014, p. 236). Ao contrário do que em geral denominamos de lembrança (*erinnern*, *Erinnerung*), vinculada com a memória enquanto ação intencional, ação da “inteligência”, ação voluntária, Benjamin desdobra o lembrar em outro tipo, atravessado pelo esquecimento, constituindo o que chama de *rememoração*, a lembrança não intencional, a memória involuntária de Proust (Gagnebin, 2014). O que a análise de Benjamin ressalta – e o que nos interessa destacar neste momento – é o aspecto da novidade da imagem que surge da memória involuntária: a rigor, pontua Gagnebin (2014, p. 237), trata-se de uma imagem que nunca havíamos percebido antes, ou melhor, quando vivíamos, a visão daquela imagem passou despercebida e só agora, em razão do atravessamento dos efeitos do esquecimento no interior do lembrar, “e por meio da memória que não procurou por ela com vontade consciente, mas soube acolhê-la e reconhecê-la como verdadeira sem a ter antes conhecido”, algo do nosso passado pôde ser apreendido.

Assim, o que muda em Proust – e em Freud –, de acordo com Gagnebin, e que é fundamental para Benjamin, é que estes autores não desejam mais afastar as imagens turbilhonantes como se fossem mosquitos incômodos (2014)<sup>170</sup>. Se a

---

<sup>169</sup> Reforça-se que o objetivo não é aprofundar neste tema, e sim sublinhar alguns apontamentos a fim de alcançar – pelo menos – o começo de um trabalho que investiga a posição do sujeito-observador diante das imagens.

<sup>170</sup> “O caráter paradoxal – simultaneamente ativo e passivo – da memória, bem como sua relação privilegiada com as imagens e com a imaginação, explica a desconfiança da filosofia clássica (...). A reflexão filosófica clássica sobre a memória se esforça em diminuir a precariedade do lembrar, não apenas distinguindo a lembrança imagética (*mnêmê*) da atividade consciente da recordação (*anamnêsis*), mas submetendo o fluxo confuso da primeira ao controle consciente da segunda. Assim, o sujeito consciente e reflexivo tenta controlar os perigos de sua própria memória rebelde e nômade. Da dialética de Platão à de Hegel, o intelecto esforça-se em conter essa efervescência

tradição, pontua Gagnebin (2014, p. 240), ocupou-se, sobretudo, do processo consciente da recordação, o que se transforma com Freud e Proust é um “deslocamento do olhar”. Esse olhar que se desloca é um olhar que está atento para as imagens da lembrança que o sujeito não escolheu, isto é, que o sujeito não resgatou intencionalmente. Tais imagens podem, ainda segundo Gagnebin, provocar desconfortos ou sustos, mas também surpresas e reencontros felizes. E, então, a autora faz uma afirmação que nos parece crucial nesta “virada” – na tradição de certa forma ética, política e estética – que começa com Freud e Proust e é levada às “últimas consequências” com Walter Benjamin: “esse deslocamento traduz uma transformação da teoria da memória e, mais profundamente, uma transformação da própria concepção de sujeito” (Gagnebin, 2014, p. 240). O sujeito antes definido pela sua capacidade consciente, intencional, autônoma, torna-se reconhecido por um tipo de atividade que é também involuntária, passiva e de acolhimento. De acordo com Gagnebin, essa receptividade, que até então era interpretada como inércia, passa a ser percebida em termos positivos de uma disponibilidade atenta.

De um lado, a teoria da memória se modifica. Não se trata mais de um “mecanismo dócil” a serviço da atividade consciente, nem de um mero depósito dessa mesma atividade. A memória, com Benjamin, metamorfoseia-se na própria atividade do inconsciente ou do involuntário, converte-se em “meio de iluminação recíproca entre um passado – até aí esquecido – e um presente concebido como limiar possível de uma transformação existencial, individual ou coletiva, mas também estática e/ou política” (Gagnebin, 2014, p. 242). De outro lado, a teoria do sujeito também não permanece a mesma. As imagens que chegam de uma lembrança que o sujeito não requisitou e nem voluntariamente perseguiu não entregam uma subjetividade passiva e apenas depositária de recordações que escapuliram de uma fração menos racional e menos consciente de si mesmo. Ao invés disso, desfazendo a tradição, podemos ver que o novo modo de subjetivação que emerge desse encontro inesperado com a imagem, é a possibilidade da constituição de um sujeito *atento*. Aquele que no lugar de afastar as imagens como mosquitos inoportunos, escolhe acolher seu zumbido para tentar conhecer o que

---

desordenada das imagens mnêmicas, tentando, como diz Santo Agostinho no livro X das *Confissões*, afastar com a ‘mão do espírito’ esse turbilhão do ‘rosto da memória’” (Gagnebin, 2014, p. 239).

elas podem oferecer. Assim, a Gagnebin define a historiografia crítica de Benjamin como:

(...) uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a narração vigente da história – pessoal ou coletiva – sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, “recalcado” talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar. O presente, como momento precioso desse reconhecimento, não dura mais que um relâmpago, ele vibra durante um átimo tal qual, em Proust, oscilam as imagens do despertar ou estremece o sabor da *madeleine* (esse bolinho misturado ao chá que, no primeiro volume do *Busca*, desencadeia uma avalanche de lembranças involuntárias) (Gagnebin, 2014, p. 242).

Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem verdadeira e frágil, um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido ou recalcado. E o presente é o momento do reconhecimento desta imagem, que não dura mais do que um “flash”, assim como em Proust estremece o sabor da *madeleine*. De acordo com Gagnebin (2014, p. 242), essa fugacidade do instante presente deve ser, por um momento, suspensa, para que outra imagem do passado seja apanhada no *kairós* do agora. O *kairós* seria, então, essa oportunidade que o sujeito não produziu, mas que soube reconhecer e aproveitar. Diante de uma imagem que surge no instante efêmero de perigo, o sujeito estaria, portanto, diante do tempo. Mas que tempo? Se diante da imagem do intolerável da injustiça<sup>171</sup>, o *kairós* vem coincidir com o tempo da urgência<sup>172</sup>. É a tarefa que se apresenta ao sujeito de agarrar uma outra imagem, aquela soterrada e esquecida.

Outro ponto do trabalho de rememoração é que este deve ser rigorosamente distinto da atividade de comemoração. A comemoração escorrega facilmente para o religioso ou para as celebrações de Estado (com bandeiras e paradas) (Gagnebin, 2009). A rememoração (*Eingedenken*) requer, segundo

---

<sup>171</sup> Como, por exemplo, as imagens de Centelles ou dos membros do Sonderkommando de Auschwitz.

<sup>172</sup> “Aqui é fundamental a distinção entre tempo histórico cronológico e progressivo e o tempo factual da urgência (*Chronos* contra *kairos*). (...) Contra o conceito moderno do progresso infinito da história, se coloca o instante, a real possibilidade de chegada. A peculiaridade temporal da história é marcada por uma incompletude essencial, em um movimento sem fim em direção a um objetivo impossível. Nesse assim chamado tempo redentor emerge a imprevisibilidade da urgência. A matéria-prima da história são estas interrupções, o extraordinário em outras palavras” (Assy; Cunha, 2017, p. 201).

Gagnebin (2009, p. 55), uma certa *ascese* da atividade historiadora que, em vez de permanecer no circuito da repetição daquilo se lembra, expõe-se às hesitações, às falhas, às incompletudes. A rememoração também significa uma memória ativa, ou seja, um zelo especial com o presente: trata-se do *olhar atento* às ressurgências do passado, aspirando à ação no aqui e agora: “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (Gagnebin, 2009). Logo, o ato de rememorar seria aquele que se abre aos buracos, aos lapsos, aos brancos. E, ao mesmo tempo, procura dar atenção ao presente: salvar o que foi esquecido, o que está sob ruínas, não para esculpir a imagem eterna do passado, mas uma imagem verdadeira que aparece “para-nunca-mais-ser-vista” (Butler, 2017b):

Não tenho certeza do que significaria *reconhecer* ou capturar (*festzuhalten*) essa imagem: ela nos é visual somente no tempo que passa e como tempo que passa. Se essa é uma verdadeira imagem do passado, não é uma verdade que corresponde ao passado; ao contrário, é uma verdadeira imagem do passado na medida em que entra no presente e continua lá. Nas palavras de Benjamin “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’ (CH, p.65). Esse conhecimento tem outra forma; ele não nos dá permanência, tampouco objetividade. Em vez disso, “significa apoderar-se de uma lembrança tal como lampeja num instante de perigo” (Butler, 2017b, p. 109).

Estamos diante da imagem, mas podemos não saber – e acontece de frequentemente não sabermos – exatamente o que significa capturá-la. Essa imagem pode vir involuntariamente de um lugar que não “conhecemos” ou não esperamos ou, de repente, do encontro com um outro tipo de imagem já exposta em montagem. Quando estamos, por exemplo, diante das fotografias de Centelles ou dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, um lampejo visual poderia surgir ao olharmos atentamente esta outra forma de imagem? O que tem a chance de acontecer se tocamos, no interior do Museu, os moldes de gesso representando as balas desferidas no Complexo da Maré? Ou se estamos diante do arquivo Ringelblum? Butler é precisa ao declarar que o conhecimento através das imagens que conseguimos apanhar não nos garante permanência e tampouco objetividade. Podemos nos apoderar de uma lembrança quando ela sobrevém por meio do paladar, do toque, do olhar, também, mas nenhum conhecimento é estável. Mas o que lampeja? Como interpretar o instante breve e intermitente? Butler (2017b, p. 109-110) explica que o que chega é a memória do sofrimento de *outro tempo*, porém não se trata precisamente da *própria* memória de alguém. Na realidade, essa memória não pertence a ninguém: “ela é circulante, estilhaçada, alojada no

tempo presente; parece ser uma memória carregada pelas coisas (...) algo lampeja desse amálgama não conceitualizável, algo que decididamente não é substância”. Assim, se nos perguntarmos o que é possível fazer com a imagem e com a memória daquele que não sou eu, mas que exige de mim uma postura crítica, provavelmente, essa não seria uma pergunta sobre o que fazer com a memória do sofrimento de alguém, pois essa memória seria inalcançável. Inalcançável de dois modos, pelo menos. Primeiro, não “somos nós o outro” e segundo a memória não é propriedade, é coisa circulante, inapreensível “por natureza”. Desloca-se, rodopia, transita. “*Algo que decididamente não é substância*”, tem mais a ver com a luz e, ao mesmo, com estilhaços que explodem (Butler, 2017), incrustam-se e cintilam. No entanto, dizer que a memória não pertence a ninguém não é o mesmo que dizer não há memória do sofrimento de alguém. Significa dizer que essa memória só se realiza na forma de uma chance de interrupção do *continuum* da história. Por isso, lutar pela memória do passado oprimido não seria se apossar desta memória, e sim capturar a *chance* para um diferente *tempo-do-agora*:

O problema não é ter existido uma história do sofrimento que agora precisa ser escavada e relembada. Na verdade, a história do sofrimento continua à medida que o apagamento continua, e à medida que as narrativas progressivas avançam (...). Nega-se uma temporalidade, que é transformada em destroços, precisamente como narrativa propulsora do progresso e através dela. Então, qual é a aposta? A de que a história dos oprimidos pode romper a história dos vitoriosos, desestabilizar a reivindicação de progresso, puxar o freio do motor da dor chamada progresso. Se a questão for essa, podemos dizer que esse movimento também é progresso? Ou será outra coisa? É o tempo da aposta, a temporalidade do acaso? Algo pode entrar, algo pode acontecer - uma possibilidade estranha alojada na história. Se o apagamento continua na história do sofrimento, o que lampeja é exatamente a história dos oprimidos não como algo que aconteceu, mas como algo que ainda está acontecendo. E se essa história tem seu freio de mão puxado, o apagamento pelo qual o sofrimento continua é interrompido. Bom, não exatamente. Parece haver uma chance de isso acontecer, mas o messiânico, se o reconhecemos aqui, parece não ser um evento, um acontecer, mas a chance, a repentina fragilidade de um progresso inexorável, a explosão desde dentro de uma amnésia que nega a história do sofrimento e assim continua aquela história (Butler, 2017, p. 110-111).

A rememoração não se confunde, portanto, com um processo de apropriação de uma memória para lhe dar um molde e um enquadramento, uma substância e um conhecimento definitivo. De acordo com Castillo (2023, p. 3), a rememoração possibilita inscrever uma narrativa fora das histórias universais dos vencedores, e dar voz aos corpos oprimidos e silenciados. Essa “possibilidade” é o que, como visto, Butler chamou de “chance” ou de “aposta”. É o exercício, a

ascese sempre arriscada e sem garantias de se lançar à captura de uma contra-imagem, uma imagem que está “fora da moldura oficial”<sup>173</sup>. Michel Löwy (2005, p. 131) escreve que “a rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e o passado”. Assim, a rememoração não é descrição. Não se trata de descrever uma imagem eterna do passado para construção de um saber supostamente imutável. E, ainda, a rememoração, enquanto dilema ético, é uma possibilidade, uma chance, um “podia acontecer”, “o messias podia entrar”<sup>174</sup>. Sendo assim, se de um lado a imagem pode emergir da memória involuntária, o gesto de apanhá-la frequentemente exige sujeito *atento*, isto é, um sujeito disposto a um certo exercício. A rememoração como *ascese*, tarefa – não como ação involuntária tal qual a sístole e a diástole do coração<sup>175</sup> –, se comunica, a nosso ver, com a *tomada de posição* crítica, instituindo os momentos de pausa, arrancados da continuidade histórica, uma chance “revolucionária no combate – hoje – ao passado oprimido – mas também, sem dúvida, ao presente oprimido” (Löwy, 2005). É desse modo, então, que a rememoração, segundo Judith Butler (2017, p. 117), sendo a “verdadeira medida da vida”, está ligada à “verdadeira imagem”. A verdade que pode se manifestar de diversas modalidades – voluntárias, involuntárias,

---

<sup>173</sup> “A memória benjaminiana remete, portanto, a uma forma de relacionar tempo e experiência que não deixe de lado (que justamente parta das) ruínas e dos cacos da história. Tem o papel de produzir uma experiência que perturbe a aparência de normalidade do estado de coisas, dando a ver os perigos que essa aparência de continuidade comporta, ao ganhar ares de normalidade” (Varella, 2023, p. 117).

<sup>174</sup> (Butler, 2017).

<sup>175</sup> A “rememoração” (Eingedenken) é coletiva e política, mas não é de forma alguma uma “comemoração” oficial, organizada com bandeiras, desfiles ou fanfarras para comemorar uma vitória, ou, então, um pedido de perdão (como parece ter se tornado uma prática governamental, aliás muito honorável, em certos países.) Pelo contrário, Benjamin a associa à memória involuntária de Proust, traduzindo muitas vezes “*mémoire involontaire*” por “*un-gewolltes Eingedenken*” (rememoração involuntária), em particular nos primeiros parágrafos de seu ensaio sobre o autor da Recherche, consagrados à dinâmica do esquecer e do lembrar. Aliás, essa combinação entre dimensão coletiva, política, e dimensão involuntária — alheia ao resultado de uma preparação estratégica por parte de um partido ou de um comitê central — constitui uma das características, e também uma das dificuldades maiores, da concepção de decisão revolucionária nas teses. Benjamin parece tentar pensar uma atenção ao kairós da ação política que não se resume nem à confiança na espontaneidade das massas (espontaneidade às vezes desastrosa), nem aos cálculos conjunturais de uma pseudo avant-garde. Não acho que se possa resolver de maneira definitiva essas ambiguidades da definição de “sujeito histórico” no texto das teses e não tenho certeza de que isso seja desejável. No entanto, algumas limitações teóricas, que o próprio Benjamin indica, podem ajudar a traçar essa noção de atenção ao presente histórico e ao “momento do perigo” (tese VI): a teoria da memória involuntária em Proust, aquela da atenção flutuante (*schwebende Aufmerksamkeit*) em Freud e, enfim, a noção de rememoração num contexto teológico. Trata-se de três modelos de disponibilidade ao acontecimento, e não da soberania da consciência coletiva.

narrativas, plásticas, visuais, etc. –, no entanto, exige uma rememoração enquanto *atitude*, em outras palavras, a realização das chances de ação no aqui e agora.

Stéphane Mosès sublinha que a noção benjaminiana de rememoração (*Eigedenken*) não designa a conservação na memória de acontecimentos passados, mas sua reatualização na experiência presente. A memória não é um fichário no qual os conteúdos recordados do passado vão sendo acumulados:<sup>176</sup> “a tarefa da rememoração, escreve Benjamin, é ‘salvar o que falhou’, tal como a Redenção para ele não significa uma relação tangencial com o futuro, mas a possibilidade presente de ‘realizar o que nos foi negado’” (2006, p. 216-217). Assim como para Redenção a relação com o porvir só se constrói a partir da realização presente das promessas outrora negadas, a rememoração apenas pode servir de encontro com passado por meio da salvação presente daquilo que fracassou. Nesse sentido, pode-se dizer que, pela rememoração, passado e futuro se articulam no aqui e agora: é somente no presente em que há a chance de salvar aquilo que foi negado pela história do progresso e, dessa maneira, interromper o curso livre e sem desvios da narrativa vencedora, instituindo um outro porvir:

A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estancado, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido (Gagnebin, 2013, p. 89).

Na leitura didi-hubermaniana de Benjamin, não há redenção possível sem que nos situemos numa certa relação com a história. Isto quer dizer que só podemos criar um futuro acolhendo uma rememoração, o que corresponde a uma “estranha lei anacrônica”, a qual Didi-Huberman chama de “inconsciente do tempo”(Didi-Huberman, 2020, p. 241): “o passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro de ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas?” (Benjamin, 2016, p. 10). Didi-Huberman esclarece que Benjamin designa este “sopro” e este “eco” por imagens. E que o trabalho do historiador

---

<sup>176</sup> “Walter Benjamin compreendia a memória não como posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*” (Didi-Huberman, 2010, p. 174).

consistiria justamente em “reter” este sopro e este eco. Qual imagem diante da imagem da injustiça seria preciso acolher para que outro *tempo-do-agora* seja possível? A resposta, em certa medida, permanecerá em aberto, uma vez dependerá do *kairós*, da chance agarrada e acolhida no instante oportuno. No entanto, deve-se insistir um pouco mais no historiador, neste que é capaz de interromper o tempo do progresso, acolhendo a verdadeira imagem do passado.

### 3.3 Apontamentos sobre o historiador materialista

No primeiro tópico deste capítulo, pontuamos a recusa que Benjamin realiza à pretensão do historicismo de fornecer uma descrição sempre mais exata do passado. Nós não descrevemos o passado, tal qual se pode tentar descrever um objeto físico, nós o *articulamos* (Gagnebin, 2009, p. 40). Essa articulação vai contra toda a “imagem eterna” para coincidir com um trabalho de rememoração – objeto do segundo tópico. Enquanto o historicismo se volta a descrever os grandes feitos e a nomear os fatos da narrativa vencedora, a tarefa de rememoração visa articular as imagens soterradas, anônimas e esquecidas. Mas quem poderia assumir esta tarefa de articular e transmitir o que a tradição dominante não recorda? Lembremos que a Tese VI enuncia: “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 2012, p. 244). O historiador teria diante de si a responsabilidade de “atear ao passado a centelha de esperança – uma centelha que pode incendiar a pólvora *no presente*” (Löwy, 2005, p. 66) e, ao mesmo tempo, tem como função política utilizar sua memória como “advertência dos incêndios” a vir (Didi-Huberman, 2017a)<sup>177</sup>. Para lançar ao passado uma fâsca de esperança e ao mesmo tempo ser vigilante, advertindo sobre os incêndios porvir, o historiador precisaria, então, de um *olhar atento* aos refugos da história dominante.

O historiador, em Benjamin, nesse sentido preciso, afasta-se da figura do aristocrata que trabalha do seu gabinete e se debruça sobre arquivos oficiais, aproximando-se da figura do arqueólogo e do psicanalista (Seligmann-Silva,

---

<sup>177</sup> O historiador é um profeta que olha para trás *écrits* français.

2009, p. 54). Esse outro tipo de historiador – que se opõe ao historiador de gabinete – também assume, ainda segundo Seligmann-Silva, o papel de cartógrafo, uma vez que deve “(re)traçar a ‘topografia do terror’”<sup>178</sup>. Contra as interpretações totalizantes, que tendem a “ofuscar a complexidade esquecida dos objetos em prol da pretensa soberania do sujeito” (Gagnebin, 2014, p. 246), Benjamin propõe um “modelo” de historiador que se volta aos detalhes e aos refugos da história. É nessa perspectiva que, conforme pontua Gagnebin, o historiador materialista de Benjamin e o médico psicanalista de Freud, ao voltarem-se para o insignificante e para os detritos, retomam a metáfora do arqueólogo que procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente. Em *Escavar e Recordar*, Benjamin escreve:

E frustra-se com o melhor, aquele que se limita a fazer um inventário dos objetos desenterrados e não consegue mostrar no solo atual o lugar onde o antigo estava conservado. Assim, as verdadeiras lembranças devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. No sentido mais estrito, uma verdadeira lembrança deve, de forma épica e rapsódica, dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra, tal como um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas de onde provêm as descobertas, mas também e sobretudo aquelas que tiveram de ser atravessadas previamente. (Benjamin, 2020, p. 182).

De acordo com Didi-Huberman (2017), isso significa pelo menos duas coisas. Em primeiro lugar, que arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, isto é, os objetos tornados claramente visíveis. Depois, esse breve texto de Benjamin nos mostra que a arqueologia não é somente uma técnica a serviço da exploração do passado, mas sobretudo “uma anamnese para compreender o presente” (2017, p. 67)<sup>179</sup>. E nisso não consistiria propriamente a tarefa do historiador? Didi-Huberman (2010, p. 176) questiona se não seria o historiador, com efeito, aquele quem exuma as coisas passadas, mundos desaparecidos. Certamente essa atividade faz parte do papel do historiador, mas não somente. Ele não faz “só isso”, ou melhor, pondera Didi-Huberman, não o faz “desse jeito”, uma vez que o ato de desenterrar a “coisa” modifica o próprio solo,

---

<sup>178</sup> “Parafrazeando o nome da exposição que se localiza em Berlim, nas ruínas do antigo quartel-general da Gestapo” (Seligmann-Silva, 2009, p. 54).

<sup>179</sup> “La métaphore est étrangement freudienne. Benjamin pas plus que Freud ne se satisfait des trésors de la mémoire, là n'est pas pour lui le « véritable » souvenir. Ce dernier est travail et non trouvaille, œuvre et non donnée de la mémoire, il s'élabore, dit Benjamin, dans la lente reconstitution de l'archéologue, il s'écrit en une manière d'épopée ou de rhapsodie et le procès patient de l'anamnèse n'est pas ici sans rappeler les méandres de l'investigation analytique, ses ressassements, la méfiance avec laquelle celle-ci traite son matériau” (Perret, 1992, p. 77).

trazendo os vestígios da história da sua sedimentação. O ato memorativo só pode ser verdadeiramente apreendido na dialética da relação entre o objeto memorizado e seu lugar de emergência (e as camadas que precisaram ser atravessadas). Já em Freud, a comparação da atividade do psicanalista com o trabalho do arqueólogo aparece da seguinte maneira no texto *Construções na análise* (1937):

Seu trabalho de construção – ou, se preferirem, de reconstrução – mostra uma ampla coincidência com o do arqueólogo, que faz a escavação de uma localidade destruída e enterrada ou de uma edificação antiga. (...) Mas, assim como o arqueólogo ergue as divisões da construção sobre os restos dos muros, determina o número e a posição das colunas a partir das cavidades no terreno e reconstitui os ornamentos e pinturas das paredes com base nos restos encontrados nos escombros, assim também procede o analista quando tira suas conclusões de fragmentos de lembranças, associações e manifestações ativas do analisando (Freud, 2018, p. 330).

O psicanalista e o historiador materialista se encontram quando precisam agir como arqueólogos, escavando, por um lado, o que foi recalçado, por outro, o que foi atropelado pelo *continuum* da história. Ambos se caracterizam também por dar atenção ao minúsculo e aos detritos, àquilo que escapou ao controle da consciência (Freud) ou ao que história dominante refugou (Benjamin). No entanto, há uma diferença crucial entre Freud e Benjamin. Enquanto Freud relativiza a destruição e declara que, diferentemente das escavações arqueológicas em que se acham somente fragmentos, os quais dificilmente se pode concluir algo a respeito da totalidade, o analista pode reencontrar uma formação psíquica intacta<sup>180</sup>, Walter Benjamin é menos confiante nesse sentido (Gagnebin, 2014, p. 248)<sup>181</sup>. Na contramão de Freud, segundo Gagnebin, a ênfase de Benjamin não está tanto no resultado da escavação, mas sim muito mais no processo: “aliás, se algo for encontrado, será no melhor dos casos um ‘torso’ quebrado, um caco, um

---

<sup>180</sup> “Dissemos que o analista trabalha em condições mais favoráveis do que o arqueólogo, porque dispõe de material que não tem contrapartida nas escavações, como, por exemplo, as repetições de reações oriundas dos primeiros anos de vida e tudo o que é indicado pela transferência no tocante a essas repetições. Além disso, deve-se levar em conta que o arqueólogo lida com objetos destruídos, dos quais se perderam fragmentos grandes e importantes, por violência mecânica, fogo ou pilhagem. Por maior que seja o empenho, não há como encontrá-los e uni-los aos restos preservados. A única via é a da reconstrução, que, por isso mesmo, muitas vezes não pode ir além de certa verosimilhança. É diferente com o objeto psíquico, cuja pré-história o analista procura levantar.” (Freud, 2018, p. 331).

<sup>181</sup> No entanto, todo esforço de construção no lugar do esquecimento, no sentido de lidar com objetos destroçados, dos quais partes estão fatalmente perdidas por diversos fatores, não será capaz de reconstituir os objetos como tais ou mesmo de unir os restos ao seu original. Por isso, Baudelaire se torna central na obra de Benjamin, pois “sua verdadeira modernidade consiste, segundo Benjamin, em ousar afirmar, com a mesma intensidade, o desejo e a impossibilidade da volta a esta origem perdida desde sempre” (Mattos, 2015, p. 108).

pedaço de estátua incompleta” (Gagnebin, 2014, p. 248)<sup>182</sup>. Gagnebin (2014) chama atenção ao fato de que Benjamin não se refere ao trabalho construído pelo analista a partir dos fragmentos que o analisando fornece, mas de uma busca que pode ser pessoal (ou coletiva, como é o caso das “Teses”) em relação ao seu próprio passado, isto é, a tentativa que o sujeito individual ou coletivamente exerce de se aproximar do passado soterrado, agindo como alguém que escava. Contudo, o que essa atividade de escavação fornece, em Benjamin, é sempre parcial. Didi-Huberman explica que, se por um lado o *objeto* memorizado se aproxima de nós: “pensamos tê-lo ‘reencontrado’, de certo modo *temo-lo* na mão”; por outro lado, descobre-se que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a revirar o solo originário, o lugar se torna agora visível, porém desfigurado em razão da própria descoberta:

(...) temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” – no qual esses objetos outrora existiram (Didi-Huberman, 2010, p. 176).

Podemos encontrar pedaços do objeto, resquícios dos documentos, e ter a sensação de “temo-los em mãos”. Mas, para conseguir alcançar tais coisas, fomos compelidos remexer os solos que encobriam a coisa buscada. Nesse sentido, apanhamos o objeto e revelamos o lugar da descoberta, entretanto as camadas atravessadas se encontram reviradas, manifestando que jamais teremos acesso à “real” espessura do solo. Não há como reverter, reconstituir, o solo como ele propriamente foi. De acordo com Gagnebin, a imagem da escavação não remete apenas a uma ideia de abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas, fundamentalmente, à lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento: “o verdadeiro cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*” (Gagnebin, 2014, p. 248). Por isso, o verdadeiro lembrar, a rememoração, realiza a tarefa de salvar o passado não porque o conserva, mas, especialmente, porque lhe assegura um túmulo no chão do presente (Gagnebin, 2014). Se a escavação não restaura a “coisa em si”, tampouco o lugar preciso onde foi encontrada, ela permite, nesse vínculo próximo que estabelece com o trabalho de

---

<sup>182</sup> Apagar os rastros, recolher os restos p. 34-35.

rememoração, que seja esculpida uma outra imagem, a imagem do futuro. A partir do torso quebrado que, no melhor dos casos podemos achar, a imagem do porvir pode ser moldada<sup>183</sup>.

Desse modo, a historiografia crítica de Benjamin, aponta Gagnebin (2012), procura pelos rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, *die Unterdrückten*, os sem-nome, os desclassificados) em oposição à historiografia dominante. E também, a historiografia crítica de Benjamin persegue os rastros de outras possibilidades de interpretação das imagens, contrariando a imagem eterna e imutável dos acontecimentos do passado, tal como é transmitida pela tradição dos vencedores (Gagnebin, 2012, p. 33): “não são os traços dominantes de uma época, como se costuma dizer, e também são muito mais detalhes que parecem aleatórios, restos insignificantes que, à primeira vista, poderiam e deveriam ser jogados fora”. Manuela Mattos (2015, p. 108) sublinha que talvez se possa afirmar que a atividade do pensador materialista seja, então, um híbrido dos ofícios do arqueólogo e psicanalista somados as práticas do catador (sucateiro)<sup>184</sup> e do colecionador. Sem entrar nos detalhes da reflexão benjaminiana sobre o rastro<sup>185</sup>, evitando esmiuçar seu estatuto paradoxal que, segundo Gagnebin (p.27), de um lado remete à manutenção do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, “até monumentos de uma existência humana fugidia” e, de outro lado, remete às estratégias de apagamento e aniquilamento do passado. O intuito é abordar o

---

<sup>183</sup> Conforme abordado no capítulo II, Harun Farocki foi tratado de artista arqueólogo, pois como ele mesmo dizia seu caminho era o de buscar um “sentido soterrado” (Farocki *apud* Didi-Huberman, p.121). Voltando para a tarefa de escavar, desobstruindo tudo o que impede as imagens de serem transmitidas, Farocki atuou como “verdadeiro historiador materialista”. De acordo com Didi-Huberman: “ele *abre os tempos* com seu esforço constante de transmissão, o que em francês é chamado, de modo tão apropriado, de um *passage de témoin*” (Didi-Huberman, 2018, p. 122, grifo meu).

<sup>184</sup> Essa relevância do detalhe, em particular do dejetos e do caco, foi imortalizada por Baudelaire, quando comparou o trabalho do poeta ao do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, hoje talvez se diria do sucateiro, comparação realçada por Benjamin e que pode também ser uma metáfora do trabalho do historiador materialista (Gagnebin, 2012, p. 33). Em Baudelaire e a modernidade, Benjamin escreve: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. Um ano antes de “O vinho dos trapeiros” damos com uma representação em prosa dessa figura: “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma metáfora amplificada do trabalho do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta - a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos (Benjamin, 2019, p. 81-82).

<sup>185</sup> Ver mais nos capítulos 4 e 8 de Lembrar, escrever, esquecer (Gagnebin, 2009).

rastro somente a partir do recorte daquilo que lhe aproxima da ideia de sucata, de lixo, de escória<sup>186</sup>, a fim de compreender como o gesto do *chiffonnier*, o trapeiro, ainda pode ser um gesto de recolhimento e de montagem que não devemos ignorar nessa direção específica:

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*, essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso (...). Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos (Gagnebin, 2009, p. 118).

Nesse sentido, ao juntar os restos que são refugados da história oficial, os historiadores não só efetuam um ritual de protesto, como cumprem a tarefa do narrador autêntico. Esse narrador autêntico é denominado por Gagnebin em *Memória, História, Testemunho*, de *narrador sucateiro*, pois não tem por finalidade apanhar os grandes feitos. Ao contrário, seu alvo é recolher aquilo que é abandonado, esquecido como algo sem significação, sem importância, algo com que a história dominante não sabe sequer o que fazer. Mas o que seria esses elementos de sobra? De acordo com Gagnebin, a resposta de Benjamin é dupla. No primeiro plano estaria o sofrimento, mais precisamente o sofrimento indizível e intraduzível que a Segunda Guerra Mundial levaria as últimas consequências. Em segundo plano, encontra-se o que sobra naquilo – ou naqueles – que não têm nome, que são anônimos, o que não deixa nenhum rastro, que o apagamento foi tão organizado “que mesmo a memória de sua existência não subsiste” (Gagnebin, 2009, p. 54). Eis a tarefa paradoxal do narrador e do historiador: recolher esses elementos de sobra, os sofrimentos não registrados ou nomes esquecidos pela tradição oficial, transmitindo, apesar de tudo, o indizível e, no caso das imagens, o “irrepresentável”.

Assim, segundo Benjamin (Benjamin, 2018, p. 579), o trapeiro seria uma das figuras mais provocadoras da miséria humana: vestindo-se de trapos e se ocupando de trapos. Citando *Du vin et du hachisch* de Baudelaire, Benjamin mostra como o poeta se reconhece no trapeiro, no homem encarregado de recolher, catalogar e colecionar tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela

---

<sup>186</sup> Ver páginas 116 e 117 (Gagnebin, 2009).

desdenhou. O poeta, o narrador, o artista, o pensador, o historiador, todas essas figuras podem assumir o papel de trapeiro quando se encarregam da tarefa de coletar trapos; trapos que, por sua vez, podem ser objetos, imagens, narrativas, tudo aquilo que é desprezado e que, portanto, não consta na história oficial. Diante desta tarefa, o historiador deve, pontua Didi-Huberman (2015) renunciar a certas hierarquias seculares – “fatos importantes contra fatos insignificantes” – e a aderir ao olhar metucioso como do antropólogo atento aos pequenos detalhes. De acordo com Didi-Huberman, o que primeiro Benjamin exige é a humildade de uma *arqueologia material*<sup>187</sup>, isto é, a própria transformação do historiador no trapeiro (*chiffonnier*) da memória das coisas. Do mesmo modo, Benjamin exige uma *arqueologia psíquica*: “pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalcaamentos e dos retornos do recalcaado, das latências e das crises, que o *trabalho* de memória se afina, antes de tudo” (Didi-Huberman, 2015c, p. 117). No entanto, além de rejeitar fatos importantes contra fatos insignificantes, o historiador deve renunciar também a hierarquia dos fatos objetivos contra fatos subjetivos. Essa postura requer, segundo Didi-Huberman, que se adote a escuta flutuante do psicanalista atento às tramas de relações sensíveis entre as coisas (2015c).

O historiador se veste de trapos, vive sobre um monte de trapos e se ocupa em recolher trapos. É, segundo a leitura didi-hubermaniana de Benjamin, ao mesmo tempo o erudito das impurezas e o arqueólogo do inconsciente da história (2015c, p. 123): “ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca

---

<sup>187</sup> “Arqueologia material: Benjamin a desenvolve, sobretudo, nas milhares de notas dispersas do *Passagens*. A passagem parisiense como ‘mundo em miniatura’ atravessada por suas próprias ‘impressões pré-históricas’, o ‘sortilégio dos limiares’ – boca de metrô, vitrine do comerciante, soleira da prostituta (...). Mas, dessa forma, não permaneceria ele apenas na superfície das coisas? Não significa deter-se no inessencial? Benjamin responde que ‘o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história’. Mais ainda, ele reivindica a “tentativa de fixar a imagem da história nas cristalizações as mais modestas da existência, em seus dejetos, por assim dizer (das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten).”s Significa reivindicar-se colecionador (Sammler) de todas as coisas e, mais precisamente, colecionador de trapos (Lumpensammler) do mundo. Este seria, portanto, \* o historiador, segundo Benjamin: um trapeiro.58 Mas também uma criança que, como bem se sabe, utiliza qualquer dejetos para constituir uma nova coleção. Para um historiador decididamente materialista como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente [l'insu] - verdade de um tempo recalcaado da história -, mas também o próprio lugar e a textura do “teor material das coisas” (Sachgehalt), do “trabalho sobre as coisas” (Didi-Huberman, 2015, p.119).

com os farrapos do tempo”. De acordo com Didi-Huberman (2015), ao contrário dos historiadores positivistas ou idealistas, que repetem o equívoco de buscarem o “fato histórico” no elemento do “puro passado” – em um ato de rejeição furioso do anacronismo –, o trapeiro replica que tudo é anacrônico, os “farrapos do tempo” revelam que tudo é impuro: “*é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora*” (2015, p. 120). O “fato histórico” não se encontra no elemento do “puro passado”, na imagem eterna, o encontro possível com o Outrora acontece na impureza da anacronia:

Uma criança que brinca e que, metodicamente, inventa as condições de seu saber, de sua história. Que tipo de condições? O monte de trapos aparece aqui como um ambiente material, mas também como um ambiente psíquico. A criança escava, conta e decifra seus trapos. Ali ela também adormece, sonha e lembra para novos deciframentos. Em suma, o objeto histórico não se constitui de acordo com a fenomenologia trivial, tal como era vista, por exemplo por Fustel des Coulanges: não se faz história imaginando-se “voltar ao passado” para recolher os “fatos” e dominar o seu saber. O movimento é bem, mais dialético: ele é feito de saltos, deve incessantemente responder a uma tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché* (Didi-Huberman, 2015c, p.124).

Assim, os trapos não constituem apenas fragmentos dispersos, nas mãos da criança que brinca, ou melhor, do trapeiro que recolhe metodicamente sua coleção, as condições do seu saber são inventadas. A princípio, detritos insignificantes, isolados, deixados “para trás” pela história oficial, mas, uma vez coletados, formam as circunstâncias do saber. Trapos, ao mesmo tempo, ambiente material – mundo em miniatura, objetos quebrados, restos de algo que foi – e ambiente psíquico – sonhos, recalcamientos, sintomas. Esses andrajes constituem, portanto, as chances de um conhecimento possível, o encontro do Outrora – resquícios de outro tempo – com um Agora, formando uma constelação. Em *Esparsas: viagens aos papéis do gueto de Varsóvia*, Didi-Huberman apresenta uma definição para o termo *esparsos*: “restos de memória, materiais ou psíquicos, que uma mesma história pode nos deixar para compartilhar” (2023, p. 13). Cartas, papéis, fotografias... esparsos documentos recolhidos pelo trabalho de resistência de Ringelblum. Ringelblum teria exercido uma atividade de trapeiro<sup>188</sup>, coletando restos que tiveram de ser abandonados e perseguindo os rastros apesar de toda tentativa – e tantas vezes êxito – de apagamento?

---

<sup>188</sup> “Criar a história com os próprios detritos da história” epígrafe da seção do Passagens dedicada à pintura, jugendstil, novidade (Benjamin, 2018, p. 891).

Outro exemplo nos é fornecido por Ernani Chaves em *Memória, história e narração: O céu sobre Berlim, ou Wim Wenders leitor de Walter Benjamin*. Em uma passagem deste texto, Chaves explica que no filme *Asas do desejo*, Peter Falk, conhecido ator americano, que interpreta a si mesmo na obra, representa um anjo que preferiu a vida humana. Ele está em Berlim para rodar um filme baseado na Segunda Guerra Mundial. De acordo com Chaves, esta foi a oportunidade que Wenders teve para acentuar, através de sucessivas imagens de escombros e de ruínas de Berlim pós-guerra, essa imagem do passado que o anjo benjaminiano, na sua impotência, apenas pode contemplar. Da mesma forma, o trabalho do historiador materialista, em Benjamin, era o de construir o passado a partir desses escombros, trazendo à tona a tradição dos oprimidos. Assim, Wim Wenders se encarregou da tarefa de não temer aos escombros, “a tarefa de enfrentar os fantasmas que assombram a sua geração”(Chaves, 2016, p. 119). Chaves pontua ainda que em um texto de memórias, Wenders conta que nasceu em 1945 e que durante sua infância na região do Reno costumava brincar entre os escombros da guerra. E aqui nos deparamos outra vez com a imagem da criança que brinca com os farrapos do tempo. E se brincar entre os escombros não significa necessariamente coletar seus fragmentos, talvez possamos afirmar, com alguma segurança, que algum conhecimento a partir daquele jogo já pôde ter sido construído e, anos mais tarde, o cineasta-montador, ao enfrentar os fantasmas<sup>189</sup> da sua geração, tornou-se um historiador-trapeiro da memória?

---

<sup>189</sup> Enfrentar os fantasmas e os escombros de seu tempo parte de um processo clínico e coletivo de superação das resistências e compulsão à repetição. Trata-se, segundo Gagnebin, de estabelecer uma analogia entre a recomendação clínica de Freud e os processos da memória coletiva, observando, contudo, alguns limites: “sobretudo porque é difícil não ver no racismo, no fascismo ou na tortura, algo de vergonhoso e desprezível (*verächtlich*). Mas o que é instigante aqui é o apelo, tipicamente iluminista, de Freud para *criar coragem* – “*Mut gefasst!*”, dizia já Kant –, de enfrentar a doença, o passado, para esclarecê-los; para, afinal, compreendê-los, mesmo que tal compreensão não passe por uma cadeia de argumentos lógicos e deduções meramente racionais” (Gagnebin, 2009, p.104). Nesse sentido, no contexto clínico, Freud (2010a) escreve: “É preciso dar tempo ao paciente para que ele se enfronte na resistência agora conhecida, para que a elabore, para que a supere, prosseguindo o trabalho apesar dela, conforme a regra fundamental da análise”. No contexto político da memória coletiva, Adorno diz: “no fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (Adorno, 2023, p. 49). Sobre a montagem de Wenders, que colocou em relação o processo de elaboração individual e coletivo, Chaves pontuou: “É essa história em escombros, em ruínas, que precisava ser contada nas escolas primárias da Alemanha, para que o passado pudesse ser elaborado, não para ser esquecido evidentemente, mas para ser incorporado à história do país e de cada um e, assim, evitar sua repetição (Chaves, 2016).

Não se trata, contudo, apenas de apanhar os trapos: o *chiffonnier*, no ato de recolher, frequentemente, também exerce o papel de colecionador dos refugos da história. Assim, Benjamin propôs, assinala Didi-Huberman (2018c), para o historiador materialista o paradigma do trapeiro – que aparece e desaparece sob o amontoado de seus próprios achados. Por isso, no mesmo ano em que Hitler chegava ao poder, Benjamin se questionava sobre o lugar da pobreza no contexto dessa “nova espécie de barbárie” (Didi-Huberman, 2018c, p. 177). O sujeito do conhecimento histórico é, portanto, esta classe dos desclassificados e para entender a história é preciso fazer genealogia e arqueologia desses trapos recolhidos por aqueles que têm o ponto de vista do saber privilegiado, adquirido pela experiência da opressão. Nesse sentido, assim como o historiador se afasta da figura do aristocrata trabalhando do seu gabinete sobre os arquivos oficiais, o colecionador também não é mais um afortunado que confia a “um secretário o cuidado de fazer o inventário de seus tesouros” (Didi-Huberman, 2018c, p. 177). Eles são, aponta Didi-Huberman, errantes pelas estradas e ruas, e, ao mesmo tempo em que não têm recursos tudo lhes serve de amostra da desordem.

Benjamin (2016) desloca a imagem do colecionador. De um lugar aristocrático ou burguês dirigido para os objetos valiosos e autênticos, Benjamin opõe o “verdadeiro colecionador”, aquele que tem não tem fortunas, que segue errante com seu olhar voltado para os objetos desprezados e apócrifo (Benjamin, 2016, p. 164). Do mesmo modo que o trapeiro, o colecionador se volta para as coisas esquecidas, ignoradas. Também do mesmo modo, a criança que brinca com os trapos, esbarra com a criança que coleciona: “cada pedra que encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção, e tudo o que possui é para ela logo uma coleção” (Benjamin, 2020, p. 34-35). Não à toa, Benjamin escreve sobre a prática da coleção em um texto que se chama “Elogio da boneca” – novamente numa referência entre o gesto de colecionar e a criança. Neste ensaio, Benjamin descreve, segundo Seligmann-Silva, a relação entre “o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das ‘coisas’”:

(...) Ao colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos; e, na verdade, de modo ordenado. Mas ordenado segundo uma relação surpreendente, incompreensível para o profano. Que se tenha em mente a importância que possui para todo colecionador não apenas o seu objeto, mas também todo o passado

deste, assim como o passado que pertence à sua origem e qualificação objetiva, e ainda os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários exteriores, preço de compra, valor etc. Para o verdadeiro colecionador, tudo isso, tanto os fatos científicos como aqueles outros, aglutina-se, em cada uma de suas propriedades, em uma enciclopédia mágica, em uma ordem universal cujo esboço é o destino de seu objeto. Colecionadores são os fisionômicos do mundo das coisas. Basta observar um deles, como ele manuseia os objetos de sua vitrine. Mal os tem em mãos, e ele parece inspirado pelos objetos, como um mágico parece contemplar através deles sua distância (Benjamin, 2009, p. 136-137)

Esse parágrafo condensa alguns elementos. Em primeiro lugar, mostra que para o colecionador em cada um de seus objetos o mundo inteiro está presente. O colecionador luta incessantemente contra a dispersão, buscando reunir coisas afins (Benjamin, 2018, p. 358). Em segundo lugar, a disposição dos objetos está ordenada, porém de um modo inacessível para o observador profano. Somente o colecionador acessa e compreende as associações que realiza. E, ainda, o colecionador tem um “apego” não apenas com o objeto, mas com o passado deste (qualificação objetiva e história exterior). Os fatos sobre o objeto, científicos ou não, *aglutinam-se*, formando o que Benjamin chama de “enciclopédia mágica” dando a saber o esboço do destino daquele objeto. Aglutinar, palavra que faz todo sentido no vocabulário benjaminiano, como sinônimo de reunir, misturar, amalgamar. Esses fatos sobre o objeto não se encadeiam, portanto, em uma sequência linear e cronológica de temporalidade, mas se aglutinam numa descontinuidade anacrônica.

Conforme mencionado mais acima, Charlotte Beradt atuou como colecionadora ao recolher relato dos sonhos de cerca de trezentas pessoas que viveram na Alemanha entre 1933 e 1939. Cada sonho era como se carregasse o “mundo inteiro” em si, com seus elementos de coisas bizarras imiscuídos das mais “reais” sensações diurnas. Beradt não se preocupou em decifrar no seu objeto uma sequência cronológica e progressiva. Ao contrário, o sentido – e, sobretudo o valor histórico – desses sonhos não se encontrava no seu desenrolar livre e sem fraturas, mas justamente nas falhas, nos lapsos, nas anacronias. Sem nos repetirmos no que já foi trabalhado no capítulo II, Beradt, na tarefa de colecionar os sonhos – para caso o regime o fosse julgado um dia eles pudessem ser usados como provas –, retorna aqui como um exemplo do historiador-colecionador benjaminiano.

Assim, o historiador pode se “transformar” em arqueólogo, trapeiro, colecionador, artista, pensador, escritor. Pode ser, enfim, “qualquer um” que esteja o rosto voltado para as chances de recolher as coisas esquecidas, mesmo que tempestade do progresso o arraste para o futuro. A destruição, pontua Didi-Huberman (2023, p. 123), tem a característica de espalhar tudo: “coisas, corpos, almas, espaços, tempos. Tudo está quebrado, fracionado, fragmentado. A princípio, veremos apenas os escombros. Tudo está destroçado. Tudo são esparsos, à deriva. Nada mais é um”. Diante das destruições e das injustiças que se acumulam “até o céu” a tendência é ver nada mais que do escombros ou “múltiplos estilhaçados”, mas daí, segundo Didi-Huberman, algo também pode nascer, “contanto que um desejo novamente se erga, uma voz se ele, um sinal seja lançado ao mundo futuro, uma escrita assuma a tarefa” ou, quem sabe, alguém comece a catar os cacos<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> Referência ao título Walter Benjamin: os cacos da história. “Na bela seleção de aforismos e de textos curtos intitulada Rua de mão única (Einbahnstrasse, 1924-26), o próprio Benjamin compara a existência individual àquela estátua antiga que perdeu braços e pernas no curso de numerosos transportes, e que oferece apenas um torso “a partir do qual ele (cada um) deve esculpir a imagem de seu futuro”. E somente a partir desses restos, dessas ruínas, desses cacos, que uma nova construção torna-se possível” (Gagnebin, 2018).

## 4. Ficar, levantar, imaginar

### 4.1. A testemunha que fica

Em *Memória, História, Testemunho*, Jeanne Marie Gagnebin (2009) retoma a passagem de *É isto um homem?*, onde Primo Levi relata um sonho que frequentemente tinha no Campo. Sonhava – como muitos outros companheiros – que voltava para casa e, ao narrar o que lhe acontecera, seus familiares e pessoas próximas não prestavam atenção, pareciam não escutar, levantam-se e iam embora (Levi, 1988). De acordo Gagnebin, o papel do personagem que age na indiferença, que levanta e vai embora, que é o “terceiro”, ou seja, nem o torturado nem o torturador, merece atenção. Os terceiros-ouvintes-espectadores ao agirem de tal maneira “não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila” (Gagnebin, 2009, p. 57); assim dizendo, não querem se envolver no perigo de arriscar sua própria inteligibilidade, o seu “conforto”, a sua “distante proximidade” (Sontag, 2003). É nesse contexto que Gagnebin (2009) propõe um conceito ampliado de testemunha: testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, *mas também aquele que não vai embora*, uma vez que o comprometimento com a transmissão simbólica contribui para que o passado não se repita.

Desse modo, a compreensão articulada neste tópico é de que a “*testemunha que fica*” – em oposição à que levanta e vai embora – tem em mãos a tarefa do historiador materialista, qual seja, fazer emergir as esperanças não realizadas do passado, estabelecendo, portanto, a ligação entre o passado submerso e o presente (Gagnebin, 2018). Assim, a testemunha que fica não é um conceito fechado e nem um sujeito estável, podendo ser mais bem “definida” pelo que não é. Ela não é propriamente um personagem através do qual pode se transformar o historiador (como o trapeiro, o arqueólogo, o flâneur, o colecionador, o artista, etc.), pois não está vinculada a nenhuma função ou característica especial: não é quem vive de arte, de trapos ou de coleções; pode ser formada de tudo isso ou de nada, ser simplesmente “qualquer um”. A testemunha que fica não é necessária ou diretamente, nem o opressor nem o injustiçado, mas um terceiro-observador que pode se comprometer. Antes de ser anexada a um

conceito jurídico ou mesmo filosófico, a testemunha que fica se aproximaria de um conceito ético de sujeito histórico. De forma resumida, chamaremos de *testemunha que fica* o que Gagnebin propõe como uma noção ampliada de testemunha:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* que se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa tomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Dessa forma, o intuito é pensar com Gagnebin, mas também a partir de dela e para “além dela”, junto com os outros referenciais bibliográficos, a pergunta: o que podemos fazer diante da imagem que não é nossa, mas que exige de nós uma postura crítica?

De início, tal pergunta implica enfrentarmos “perigos” de diferentes ordens. Abordaremos brevemente alguns deles. Em primeiro lugar, conforme escrito por Gagnebin (2009) na citação transcrita acima, a testemunha que não vai embora é aquela consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante a história do outro, mas não por *culpabilidade*. A culpabilidade é o sentimento que gera um círculo vicioso que impede qualquer possível abertura em direção ao presente: “o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador (...) contenta-se em parecer honesto” (Gagnebin, 2009, p. 102). Nesse circuito a questão central não tem chance de aparecer, qual seja, de que maneira evitar que infortúnio semelhante se repita. Comprometer-se com a imagem requer ir por um caminho completamente oposto. De acordo com Gagnebin (2009), no contexto clínico freudiano, para que o paciente consiga sair da repetição compulsiva, ou seja, do registro da queixa e da culpa infinita, ele precisa alcançar o processo de elaboração. Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) faz um trabalho cuidadoso, relacionando os ensaios *Recordar, repetir, elaborar e Luto e Melancolia*, ambos de Freud, a fim de estabelecer o vínculo entre, de um lado, a

elaboração e o trabalho de luto e, de outro lado, a melancolia<sup>191</sup> e compulsão repetitiva:

(...) O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, “quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido”. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho da lembrança. Se o trabalho da melancolia ocupa neste ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão à repetição ocupa no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto. (...) Retomando nossa reflexão inicial a respeito da diminuição do *Ichgefühl* na melancolia, é preciso dizer que, diferentemente do luto, no qual é o universo que parece empobrecido e vazio, na melancolia é o próprio ego que está propriamente desolado: ele cai vítima da própria desvalorização, da própria acusação, da própria condenação, do próprio rebaixamento (Ricoeur, 2007, p. 86).

O que Ricoeur põe em revelo é a noção de trabalho, *trabalho de luto e trabalho da lembrança* em oposição à compleição melancólica e à compulsão repetitiva: “assim, trabalho é a palavra repetida várias vezes, e simetricamente oposta à compulsão: trabalho de rememoração contra compulsão de repetição” (Ricoeur, 2007, p. 85). Ainda segundo Ricoeur, faz parte deste trabalho tanto a paciência do analista para com a repetição, quanto a *coragem* necessária do analisando de se reconhecer doente, buscando uma relação verídica com seu passado. Caso contrário, os sujeitos sociais podem permanecer infinitamente na repetição, “no círculo da culpabilidade, da autoacusação e da autojustificação, em suma, permanecer no passado em vez de ter coragem de ousar enfrentar o presente” (Gagnebin, 2009, p. 105). O objetivo não é nos aprofundarmos neste tema, que certamente mereceria um estudo mais meticoloso. Por ora, o nosso propósito é ressaltar que essa “complacência narcísica na melancolia” pode ser um dos desvios de quem se recusa ao “trabalho das imagens”, trabalho que, como vimos no capítulo II, por se tratar de imagens não pode entregar consolo nem revelação. Da mesma maneira que o trabalho de luto é um trabalho sem

---

<sup>191</sup> Freud distingue o luto da melancolia nos seguintes termos: “a melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. Esse quadro se torna mais compreensível para nós se consideramos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. De resto é o mesmo quadro. O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo (...) O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (Freud, 2010, p.172 e p.175-176)

garantias<sup>192</sup>, não podemos prever o percurso, não sabemos de antemão seus resultados, porém é uma tarefa irrecusável se quisermos nos desatar da repetição obsessiva e formular outra prática política (D’Allonnes, 1998).

Uma outra forma de perigo seria a *identificação*, por vezes patológica, conforme ressalta Justino (2020, p. 64), dos indivíduos nos papéis de vítima ou algoz. Nesse sentido, segundo Gagnebin (2009, p.56), não é produtivo pedirmos desculpas quando, por sorte, não somos herdeiros diretos de um massacre; e se, por exemplo, não somos privados da palavra, mas ao invés disso, se nós podemos fazer do exercício da palavra um dos campos de nossa atividade (como no caso da universidade). Ampliar o conceito de testemunha seria uma maneira de envolver aqueles que, mesmo não sendo testemunhas diretas de um acontecimento injurioso, poderiam transmitir a história, evitando a repetição e rompendo o círculo da fixação e da identificação. No prefácio à edição brasileira de *É isto um homem?* Primo Levi escreve que o livro nasceu da necessidade de contar “aos outros”, ou mais enfaticamente, “de tornar os outros participantes”, urgência que competia com outras necessidades elementares (Levi, 1988, p.8). Levi (1988) conhecia a fundo imprescindibilidade de transformar a testemunha que foi embora – do seu sonho no campo – na testemunha que fica, “*participante*”, atenta à transmissão, sobretudo quando as vítimas que sobreviveram já tivessem desaparecido<sup>193</sup>.

No entanto, reforça-se, a testemunha atenta, no movimento de se aproximar da imagem, deve evitar a todo o custo o risco da identificação. Didi-Huberman (2020, p. 128) explica, por exemplo, que as quatro fotografias de Auschwitz nos situam perante uma responsabilidade menos dura – já que nós somos os sobreviventes do campo em um sentido totalmente diverso do daqueles que passaram por esse suplício – mas diante de uma responsabilidade rigorosa de transmissão. Ao olhar para elas, pontua Didi-Huberman, não devemos nem revogá-las, como o fez o psicanalista Gérard Wajcman, nem “acreditar que

---

<sup>192</sup> “Acredito que uma pessoa é atingida por ondas, que começa o dia com um objetivo, um projeto, um plano, e acaba se frustrando. A pessoa acaba derrotada. Está exausta, mas não sabe por quê. Há algo maior que o plano deliberado, o projeto, o conhecimento e a escolha da pessoa” (Butler, 2015, p. 41).

<sup>193</sup> Justino escreve: “como Primo Levi nos alerta, em breve as vítimas terão desaparecido e restarão apenas os ouvintes. *Os juízes*. (Levi conta que certa vez uma jovem leitora lhe perguntou o que podemos fazer e ele respondeu os juízes são vocês. Ver Levi, 2002) (Justino, 2020, p. 64).

estamos lá”. A responsabilidade que envolve o sujeito-observador seria não refutar as imagens e seu valor histórico de transmissão (“não há nada para ver”) e nem imaginar que estaria dentro da imagem. Wajcman (2001) acusa Didi-Huberman de assumir a segunda posição (acreditar que estava lá). O conceito de imaginação, segundo o psicanalista (2001), se confunde com identificação e nenhum conhecimento verdadeiro pode ser constituído desse ato confuso – e absurdo – que, de fato, mostra que o real escapa a nós e às imagens<sup>194</sup>. Na contramão do argumento de Wajcman (2001), Didi-Huberman escreve que imaginação não é identificação e que aproximação não é apropriação. Tais imagens nunca serão *imagens de si*, elas permanecerão sempre, para nós, *imagens do Outro*. E é precisamente essa “dilacerante estranheza” que exige a nossa aproximação. Mas que tipo de aproximação? A premissa didi-hubermaniana é que olhar essas imagens demanda de nós uma *aproximação desapropriante*, ideia que formula a partir da expressão “assistir à nossa própria ausência” de Marcel Proust:

Talvez ninguém melhor do que Proust tenha falado desta necessária *aproximação desapropriante*: quando o narrador de *Em busca do tempo perdido* redescobre a sua avó pelo prisma de um “fantasma” que de repente desconhece, ele designa isso, significativamente, olhar “como um fotógrafo que acaba de tirar uma fotografia”. Que se passa então? Por um lado, o *familiar altera-se*: o objeto olhado, por mais conhecido que seja, ganha uma aparência “que até então eu nunca lhe tinha conhecido” (...). Por outro lado, a *identidade altera-se*: o sujeito que olha, por mais firme que seja no exercício da observação, perde por um instante toda e qualquer certeza espacial ou temporal. Para o descrever, Proust forja uma expressão inesquecível: “[...] esse privilégio que não dura muito e em que temos, durante o curto instante de regresso a faculdade de assistir bruscamente à nossa própria ausência”. Eis aqui algo diametralmente oposto a “acreditar que lá estamos” ou a “usurpar o lugar da testemunha”... Mas assistir à sua própria ausência não é assim tão simples: exige ao olhar todo um trabalho gnoseológico, estético e ético do qual dependerá a *legibilidade* – no sentido que Warburg e Benjamin deram a este termo – da imagem (Didi-Huberman, 2020, p. 129).

Esse parágrafo encerra o tópico “*Imagem-fato ou imagem-fetice*” do livro *Imagens apesar de tudo* e inaugura, do nosso ponto de vista, uma curiosidade profunda sobre os desdobramentos desta relação da aproximação desapropriante com a passagem de *Em busca do tempo perdido* em que Proust forja a expressão “assistir a própria ausência”. Didi-Huberman (2020), contudo,

---

<sup>194</sup> “Qu’est-ce que c’est qu’imaginer, sinon s’identifier? Pas autre chose. Nous pouvons imaginer, nous ne pouvons nous empêcher d’imaginer, mais nous ne pouvons rien imaginer au-delà de nous-mêmes, au-delà de ce que nous pouvons, nous, nous représenter, imaginer non pas seulement ce qui n’aurait pas, en soi, d’image, mais simplement ce dont nous n’avons pas, nous mêmes, d’image » (Wajcman, 2001, p.71).

deixa-nos em certa medida com essa atribuição. Sem conseguir me apoderar desta missão neste momento, quem sabe em outro estudo, vou apenas lançar – precipitadamente – algumas reflexões que dialogam com a pesquisa. Primeiro, na comparação da redescoberta da avó pelo prisma do “fantasma” com o olhar de um fotógrafo que acaba de tirar uma fotografia, Didi-Huberman (2020) mostra que o familiar se altera, isto é, o objeto, por mais conhecido que seja do observador, assume um aspecto de infamiliaridade. O que nos lembra o *inconsciente ótico* (olho mediado pela câmara), capaz de captar o que o olho humano não consegue. Assim, o sujeito tem o privilégio, que não dura mais que alguns segundos, de assistir a própria ausência e, então, conseguiria “ler” a imagem de outro modo. Por outro lado, a identidade também se altera. O sujeito que olha por mais seguro que esteja na atividade da sua observação, perde por alguns momentos a confiança espaço-temporal, sua identidade muda, não para tornar ele o Outro, mas para tornar-se outro do que se é<sup>195</sup>. O duplo movimento de alteração tanto do “familiar” da cena quanto de si mesmo pode ser a fonte do conhecimento – e não da identificação apropriante – sempre fragmentário, incompleto; afinal, como vimos, “o real, por ser ‘impossível, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, *objets partiels*” (Didi-Huberman, 2020, p. 90). Imaginação e aproximação não se confundiriam, então, com identificação e apropriação. Didi-Huberman, contudo, não nega que é a tarefa não é fácil: recusar “acreditar que estamos lá” ou a “usurpar o lugar da testemunha direta” exige um *trabalho* gnosiológico, estético e ético quando estamos diante da imagem.

Evitar, portanto, o risco da apropriação para se lançar ao risco necessário que implica uma aproximação desapropriante ou uma aproximação atenta<sup>196</sup>, comprometida. Tema que nos lembra, ainda, o alerta que Susan Sontag (2003) realiza a respeito da *proximidade sem risco*. Sontag (2003) exemplifica essa ideia falando sobre os casos de pessoas que ridicularizam os esforços daqueles que deram testemunhos das zonas de guerra, qualificando esse trabalho de “turismo de guerra”: “como é fácil reivindicar tal superioridade sentado confortavelmente em

---

<sup>195</sup> Novamente, aqui a tautologia *what you see is what you see* cairia por terra, uma vez que sujeito, imagem e tempo não são estáveis.

<sup>196</sup> “(...) Não há aqui nem representação nem identificação, mas somente uma aproximação atenta daquilo que foge tanto das justificações da razão quanto das figurações da arte, mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido: a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem” (Gagnebin, 2009, p.81).

sua poltrona” (Sontag, 2003). De acordo com a ensaísta e crítica, o cidadão moderno é um adepto da *proximidade sem risco*; ver, quando ver, somente com a condição de não ter sua posição ameaçada. Adotar essa postura seria, conseqüentemente, rejeitar se envolver no risco que aproximação atenta reivindica, rejeitando, simultaneamente, por outro lado, o exercício do elemento constitutivo essencial do comprometimento: a *coragem*. Em outra passagem de *Diante da dor dos outros*, Sontag (2003) escreve sobre o modo como nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento dos outros e podem – de maneira que talvez preferamos não imaginar – estar associados a esses sofrimentos. Isso é uma das formas de dizer que a responsabilidade com a imagem inevitavelmente coloca em risco a posição do sujeito comprometido no mundo, sua forma de reconhecimento e inteligibilidade e, inelutavelmente, exige dele coragem. Didi-Huberman (2022a), em *Le témoin jusqu’au bout*, sublinha que o jornal de Victor Klemperer<sup>197</sup>, escrito na urgência e envolvido em toda sorte de condições precárias, não é somente um documento de verdade, mas uma verdadeira obra de *coragem da verdade*. E reforça que a necessidade de coragem que cerca o tema do jornal é de ordem tão profunda que, mesmo para o leitor “confortavelmente instalado na poltrona, é preciso uma certa coragem para enfrentar toda a intensidade do texto” (Didi-Huberman, 2022a, p. 52). É nesse sentido, que o lugar da testemunha que fica deveria ser, antes de tudo, o lugar onde mesmo no conforto da distância, o desconforto teria lugar para surgir e permanecer.

A testemunha que não se levanta acolhe o trabalho ético e estético nada simples de refrear a culpabilidade e a identificação. Assim como, diante da imagem, o sujeito disposto ao comprometimento deve ter atenção aos excessos: excesso de memória ou excesso de esquecimento. Tzvetan Todorov (2018) já enfatizava em *Les abus de la mémoire* que sacralizar a memória é uma outra maneira de torná-la estéril. Essa representa uma denúncia, segundo Gagnebin (2009), da prática em demorar-se na celebração, nessa concentração excessiva no passado em detrimento da intervenção no presente. Podemos, então, relacionar a sacralização da memória com uma das formas de “dar desatenção” às imagens,

---

<sup>197</sup> Entre 1933 e 1945, o filólogo judeu Victor Klemperer escreveu, clandestinamente, um jornal sobre a língua do Terceiro Reich. *Le témoin jusqu’au bout* é o livro de Didi-Huberman sobre a relação do jornal de Klemperer com o testemunho e o sensível.

qual seja, transformando-as em *ícones do horror*. Isto é, hipertrofiá-las e torná-las símbolos do acontecimento, concentrando-se excessivamente na sua celebração em prejuízo da ação no presente. Por outro lado, atropelar as imagens, recusar o conhecimento possível que elas podem oferecer ou minimizá-las a ponto de compreendê-las como “mero documento”, é outra forma de “dar desatenção” ou, dito de outra maneira, de recair no excesso de esquecimento. Lembrando que o esquecimento não é contrário da memória: “como disse Nietzsche, o esquecimento é uma forma que permite transformar e assimilar o passado, cicatrizar suas feridas, reparar suas perdas, reconstruir as formas quebradas” (D’Allonnes, 1998)<sup>198</sup>. Sem aprofundar neste assunto, por ora é suficiente dizer que é possível – e necessário – um esquecimento feliz, aquele que permite o sujeito ir além do ressentimento:

(...) isto é, não um esquecimento primário e tosco, não uma amnésia ou anistia, mas um esquecimento adquirido, muitas vezes as duras penas, por um trabalho de lembrança profundo que permite fazer as pazes com o passado: aquilo que Freud chama de *Durcharbeitung*, de “perlaboração” e que pressupõe que o *labor* do lembrar possa libertar o sujeito do passado (Gagnebin, 2014, p. 231).

Não se trata, portanto, de postular o esquecimento a “qualquer preço”, incidindo na amnésia ou anistia, formas espúrias de esquecimento. Trata-se de ressaltar a relevância do esquecimento “conquistado”, frequentemente com muito esforço, por um trabalho de elaboração. O ponto a ser sublinhado aqui é que nem todo esquecimento significa um perigo, há um esquecer natural, feliz e necessário à vida<sup>199</sup>, mas existe também o que Gagnebin (2009) chama de “esquecimentos duvidosos”: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar. Por isso, diante imagem, talvez a testemunha que não vai embora deva se colocar reiteradamente as questões: o que preciso esquecer para

---

<sup>198</sup> Todorov também escreve no mesmo sentido: “Il faut rappeler une évidence: c’est que la mémoire ne s’oppose nullement à l’oubli. Les deux termes qui forment contraste sont *l’effacement* (l’oubli) et la *conservation*; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux (Todorov, 2018, p. 14).

<sup>199</sup> Em Considerações Extemporâneas acerca das “Teses” *Sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin, Ernani Chaves apresenta os motivos que estão na base do interesse de Benjamin pela 2ª Consideração Extemporânea de Nietzsche. Chaves sublinha que os pontos em destaque são aqueles que Benjamin, provavelmente, privilegiou e, dentre eles: “6. (...) O ‘esquecimento’ é visto aqui não como uma *vis inertia*, mas como algo necessário para interromper essa ‘atitude passiva e retrospectiva’. A ‘possibilidade de esquecer’ é entrevista desde o início da 2ª Extemporânea como necessária para interromper o ‘abuso’ de história. Aquele que é incapaz de esquecer, é incapaz de saber o que é essa ‘felicidade’ exclusiva do animal – na medida em que este não possui ‘memória’ – e que o homem não pode deixar de contemplar (e invejar) incessantemente a sua frente (KSA, 1, 1988, p.249)” (Chaves, 2003, p. 57-58).

continuar a viver? E o que preciso lembrar para poder agir? Nem excesso de celebração, nem excesso de esquecimento, tampouco repetição obsessiva<sup>200</sup>. O que fazer presentemente se os perigos não são poucos e se a tarefa não é trivial? Em *Esparsas*, Didi-Huberman escreve, por exemplo, sobre o vínculo da testemunha no presente e o arquivo Ringelblum:

Eis, talvez, a questão fundamental que nos liga mesmo hoje a esse arquivo histórico (agora uma questão evidentemente menos perigosa de se enfrentar): como nós mesmos, herdeiros dessa história, seremos capazes, nós também, de transmitir a nossos filhos a força de não ter medo de imaginar, de saber, de nos emocionarmos diante dela, enfim, de *responder no presente* – eticamente, politicamente, ao fogo de uma tal história? (Didi-Huberman, 2023, p. 39).

Se somos sobreviventes, em um sentido totalmente diverso do daqueles que passaram pelo suplício – para permanecer nos termos de Didi-Huberman –, herdamos também a responsabilidade de não deixar o fogo da história se apagar. Mas como nos tornamos capazes de responder no presente? A complexidade da pergunta não permite respostas fechadas, apenas tentativas parciais. O que não quer dizer que a tarefa que esteja implicada nela prescindida de qualquer espécie de preceito, ao contrário, não devemos ignorar “os critérios” que nos interpelam quando diante da imagem intolerável somos chamados a fazer justiça; “normatividade e atividade ético-política devem andar juntas”<sup>201</sup>. Um dos caminhos possíveis para enfrentar essa pergunta é lembrar que Primo Levi (1988) disse que deveríamos levar adiante a história, quando as testemunhas (diretas) já não estivessem mais vivas. Na maior parte das injustiças históricas, pontua Justino (2020, p. 80), nada pode desfazer o ocorrido, nada pode desmanchar o que aconteceu. Sendo a memória o que “*resta*” – e cada vez mais fragilizada na medida em que as testemunhas desaparecem e que o tempo vai turvando suas “prováveis seguranças” – a reivindicação de Levi (1988) é sempre mais urgente. Justino, no entanto, coloca-nos frente a um segundo embate: para além da transmissão, “como fazer justiça aos seres humanos, se os algozes não estão mais

---

<sup>200</sup> Myriam Revault D’Allonnes situa o trabalho de memória como o único que nos leva a pergunta que importa: “Rien n’est donc plus étranger à la répétition obsessionnelle et mélancolique que le travail de mémoire imparti à notre présent inquiet et qui nous fait poser la seule question qui vaille en la matière: de quoi devons-nous nous souvenir pour qu’il nous soit possible d’agir?” (D’Allonnes, 1998).

<sup>201</sup> Em Teoria do direito e o sujeito da injustiça social, Assy e Cunha pontuam que o outro concreto evoca uma demanda infinita por responsabilidade. Ponderam que uma fenomenologia da injustiça social se situa entre normatividade e ética. Nesse sentido, a fim de articular dois níveis de responsabilidade (individual e coletivo), os autores reproduzem a questão elaborada por Caputo: “O que nos interpela quando somos convocados a fazer justiça” (Assy; Cunha, 2017, p. 221).

presentes para receberem uma punição?” (2020, p. 80). Como fazer justiça quando não se tem mais acesso direto às vítimas e quando a punição não pode alcançar os culpados? De acordo com Justino (2020), devemos compreender que a responsabilidade com qual estamos lidando é um pouco maior do que simplesmente reproduzir o relato histórico ou castigar os culpados: “outra vez, em termos benjaminianos, seria o caso de *realizar os vencidos*. Seguir seus sonhos, seus pensamentos de um mundo bom, ou de uma humanidade redimida”. “Éramos esperados na terra”<sup>202</sup>, segundo Michel Löwy (2005, p. 53), para “salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador”. Assim, cabe à testemunha que fica o compromisso, para além de lembrar e reparar, perseguir a luta do oprimido.

Mesmo que já tenhamos manifestado em outro momento, reforçamos a centralidade das vítimas e das testemunhas diretas das imagens da injustiça. Como vimos no capítulo I, são elas quem têm o ponto de vista privilegiado no sentido da compreensão dos mecanismos da opressão e dos instrumentos de transformação da condição de violência. O sujeito do conhecimento histórico é a classe trabalhadora e os sem-nome da história, isto é, todos os desclassificados da sociedade: os infames, os não-autênticos, os bastardos, os malcheirosos, e todos aqueles que não trabalham direitinho, os nômades, os preguiçosos, os vagabundos, despossuídos, os invisíveis sociais, econômicos e políticos dos subúrbios e favelas das grandes periferias, etc<sup>203</sup>. Desse modo, José Maria Gómez escreve sobre a verdade que só o testemunho da vítima pode revelar<sup>204</sup>:

Daí o papel insubstituível e crítico da memória dos vencidos (oprimidos, explorados, ofendidos, enfim, das vítimas), da necessidade de seu resgate e ativação, de sua significação “aqui e agora”. Porque, apesar dos esforços de ocultação e esquecimento dos vencedores de ontem e de hoje, essa memória abandonada e ausente da história produz verdade – a verdade que só o testemunho da vítima que sofreu da experiência de injustiça pode revelar –,

---

<sup>202</sup> Referência à II tese de Sobre o conceito de história (Benjamin, 2016).

<sup>203</sup> (Didi-Huberman, 2013); (Assy; Cunha, 2017).

<sup>204</sup> No mesmo sentido, Assy e Cunha (2017) apontam que o sujeito concreto que sofre a injustiça precisa expor a verdade de sua história, uma vez que a memória permanente da dor o obriga a nada esquecer. De acordo com Diogo Justino “(...) a teoria que prioriza a memória tem em consideração as injustiças passadas, dando voz aos oprimidos, aos vencidos, aos injustiçados. Não seria possível, assim, produzir uma teoria da Justiça esquecendo as injustiças do passado, que, ao não serem sanadas, continuam sendo injustiças presentes. O que vem primeiro não é o padrão de Justiça, mas sua violação, reconhecendo-se na experiência da injustiça o ponto de partida para a Justiça. Concede-se, portanto, uma centralidade às vítimas de injustiças” (Justino, 2020, p. 65).

amplia o conhecimento da realidade e se torna uma poderosa crítica das injustiças do presente (2014, p. 76).

Apesar do dever fundamental de pontuar a centralidade da vítima – aquela que consta na imagem da injúria ou sobre a qual a imagem diz respeito –, a questão que se relaciona ao problema dessa pesquisa parte das perguntas: “é possível se comprometer com a imagem que não é minha?” ou “o que podemos fazer como a imagem que não é minha, mas que exige de mim uma postura crítica?”. Por isso, o terceiro-observador surge como o sujeito histórico que tem mãos a tarefa de pensar uma “ética alteritária que tome a cargo a inumanidade do outro, esse sujeito da injustiça sofrida, fazendo da memória um princípio da justiça” (Gómez, 2014, p. 77). E, de acordo com Judith Butler (2017b, p. 117), quem agarra a chance de lutar pelo passado dos vencidos se envolve numa luta para transformar o sofrimento em reivindicações políticas por justiça, sem nenhuma garantia de que a justiça se desenvolverá no tempo. Nesse processo arriscado e sem garantia, ressoa a pergunta proposta por Justino (2020, p.60): “De que forma poderíamos ser responsabilizados pelo que não fizemos?” ou, formulado de outra maneira, “De que forma poderíamos nos responsabilizar pelo sofrimento do outro que encontramos na imagem?”. Como se responsabilizar por uma dor que não provocamos diretamente?

Em outra passagem, Justino (2020) questiona se caberia uma responsabilidade a nós, “meros” espectadores, pelos atos que ocorrem ao nosso redor. Trazendo para o nosso campo de análise, perguntaríamos mais especificamente qual responsabilidade caberia a nós espectadores de imagens que não cessam de correr ao nosso redor? Diferentes modos de circundar o mesmo problema – o do compromisso diante da imagem da injustiça cometida contra o outro. Diferentes formas de ensaiar respondê-lo também – ainda que, como já sinalizamos, sempre de maneira incompleta. A relação entre a discussão sobre o conceito ampliado de testemunha e o tema do espectador nos lembra o *dilema do espectador incólume*, trabalhado por Renato Lessa em *Silêncio e sua representação* (2008) e *Primo Levi transformou em arte relato sobre horror de Auschwitz* (2019) quando aborda o livro “Naufrágio com espectador” de Hans Blumenberg e a relação com os artifícios literários de Primo Levi. De acordo com Lessa (2019, p.9), o “espectador incólume” é alguém capaz de sentir empatia e comiseração por quem sofre, ao mesmo tempo em que usufrui de uma “sensação

agridoce de maligno agrado”, por não estar implicado no infortúnio em questão. Ainda segundo Lessa, o próprio ato de empatia pressupõe a incolumidade. O espectador-observador sente empatia e indulgência por aquele que sofre, contudo, simultaneamente, goza da sensação de não estar próximo o suficiente do risco<sup>205</sup> – uma *proximidade sem risco* para nos lembrarmos de Sontag?

Contra a incolumidade, Lessa sublinha que Levi articula dois operadores literários capazes de perturbar essa “confortável” posição do espectador: o uso de fragmentos e a interpelação do leitor. Suscintamente, o uso de fragmentos seria uma técnica que não revelaria natureza completa e objetiva, mas produziria uma “centelha de sentido, um efeito metonímico falhado e incompleto” (Lessa, 2008, p. 18). Esse é o caso da cena descrita por Levi, na qual as mães, internadas no campo de Fossoli, às vésperas de partirem para Auschwitz preparavam com empenho as providências para a viagem, dando banho nos seus filhos, separando fraldas, brinquedos<sup>206</sup>. Tal fragmento não conta tudo sobre o Holocausto, certamente, mas fornece ao leitor “uma parte pelo todo”, uma centelha de sentido, ainda que lacunar e imprecisa. O outro mecanismo perturbador da incolumidade é a interpelação. Na mesma passagem sobre o cuidado das mães com seus filhos, Levi se precipita a provável sensação de absurdo despertada em quem o lê, observando tantos cuidados daquelas mães na iminência mesma do extermínio e pergunta: será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, junto com seus filhos, será que hoje não lhes dariam de comer? (Lessa, p.11; Levi, p.15). O recurso de interpelação permite, pontua Lessa (2019), que o autor fale diretamente com o leitor, fora da sombra textual implícita e oculta, e compara essa operação aos atores que integram as plateias em seus espaços cênicos. Autor, ator, leitor e espectador, as paredes que muram a divisão dos papéis são eliminadas, não para que um vire o outro, mas para que o universo hipotético estabelecido cumpra sua missão: persiga. De acordo com Lessa: “ao indagar se nós não alimentaríamos nossos filhos se estes estivessem para morrer,

---

<sup>205</sup> “A posição desse espectador pode ser apresentada como um dilema: ao mesmo tempo em que, como receptor do processo estético, é uma condição necessária para a produtividade da metáfora, o efeito de auto-preservação, por contraste, o afasta do evento metaforicamente transmitido (Lessa, 2008).

<sup>206</sup> “As mães, porém, ficaram acordadas para preparar com esmero as provisões para a viagem, deram banho nas crianças, arrumaram as malas, e, ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar. Elas não esqueceram as fraldas, os brinquedos, os traveseiros, nem todas as pequenas coisas necessárias às crianças e que as mães conhecem tão bem” (Levi, 1988, p. 15).

Levi institui um universo hipotético que não mais nos deixará” (Lessa 2008, p. 19). A narrativa de Levi constrói um universo hipotético que nada mais é do que uma imaginação que *não mais nos deixará*, uma centelha de sentido que pode retirar o espectador da incolumidade, tornando-o uma testemunha comprometida. Em um paralelo com o poder persecutório das imagens fotográficas:

Deixemos que as imagens atrozem nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Sontag, 2003, p. 78).

As imagens podem nos perseguir e o universo hipotético da narrativa pode não mais nos abandonar. Mas Sontag escreve “*deixemos* que as imagens atrozem nos persigam” e Lessa explica que a interpelação hipotética se dá por meio do *convite* a um experimento mental, ao convite à imaginação (Lessa, 2019, p.12). E a configuração do teatro mental induzido, segundo Lessa, pelo convite à imaginação prepara o juízo para abrigar a obrigação moral. Isto para dizer que o caráter de perseguição das imagens se efetiva através da *ascese*. Como vimos na rememoração, o sujeito precisa, de algum modo, estar atento e disposto a uma tomada de posição crítica. Nesse sentido, Didi-Huberman pontua que a dimensão ética não desaparece nas imagens, ao contrário, exacerba-se nelas. Trata-se, então, segundo o autor, de uma *questão de escolha*:

Diante de toda e qualquer imagem, temos de decidir como queremos fazê-la participar, ou não, nos nossos propósitos de conhecimento e de ação. Poderemos aceitar ou recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objeto que nos consola ou, pelo contrário, que nos inquieta; fazê-la servir ao questionamento ou, pelo contrário, à resposta pré-concebida (Didi-Huberman, 2020, p. 256).

Diante da imagem podemos decidir como queremos fazê-la participar ou não dos nossos propósitos de conhecimento e ação. Podemos tomá-la por um objeto que nos consola – que nos mantém na proximidade sem risco, na incolumidade, no fetiche etc. – ou acolhê-la como um objeto que nos inquieta, perturba, persegue. Podemos deixá-la servir aos questionamentos, à crítica, à imaginação ou às respostas pré-concebidas. Mas nada há de impreciso na expressão “*questão de escolha*”: Didi-Huberman (2020) nos mostra que essa escolha tem contornos, depende das formas de apresentação e endereçamento da imagem, assim como outras variantes. No entanto, a tarefa que não podemos nos

desviar realizar é a tarefa de olhar e de imaginar, apesar de tudo. O *tudo*, explica Didi-Huberman, é aquilo que reenvia para o poder as condições históricas para as quais ainda não conseguimos encontrar respostas e o *apesar* é um “relâmpago”, um lampejo, “que rasga o céu quando tudo parece perdido” (2020, p. 257). E é exatamente esta situação que, segundo Didi-Huberman, o gesto do fotógrafo clandestino de Auschwitz parece exemplificar. Por isso, diante das quatro fotografias tiradas do interior de Auschwitz em agosto de 1944, a “questão de escolha ética” estaria colocada: “não mereceria ele<sup>207</sup>, portanto, esta homenagem mínima: que nos debruçemos por um momento sobre o objeto do seu risco, essas quatro imagens arrancadas ao inferno?” (Didi-Huberman, 2020, p. 258). Nossa tarefa seria, portanto, debruçarmo-nos sobre as imagens, reconhecendo que para temo-las aos nossos olhos, alguém atravessou um risco inominável. E elas próprias, as imagens, quais riscos não correram para que chegassem até nós? Nesse sentido, Didi-Huberman (2020) enfatiza que precisamos saber *ver* nas imagens aquilo de que elas são *sobreviventes*.

E no que consistiria esse gesto de *ver*? De acordo com Sontag (2003), de um lado as imagens estavam sendo criticadas por representarem um modo de ver à distância, como se houvesse – questiona a autora – outro modo de ver: “ver de perto – sem a mediação da imagem – ainda é apenas ver” (2003, p. 80). De outro lado, o próprio ato de olhar estava sendo criticado. O olhar seria uma faculdade que não requer esforço e que pode ser a qualquer momento “desligado” pela pálpebra. Nesta perspectiva, a pálpebra pode servir para nos desviar ou, mais diretamente, para nos bloquear de ver o sofrimento dos outros. Mas esta, contudo, não seria sua única utilidade. Didi-Huberman (2019a) pontua que ver, ao contrário, não é um gesto passivo, sem esforço, na medida em que muda perpetuamente a natureza do que é visto, assim como altera a constituição de quem vê. A pálpebra, por sua vez, participa do movimento de abrir os olhos, mas também de fechá-los, pois “caso contrário o olho ficará seco e morrerá”. Assim, graças ao fechamento da pálpebra o olho permanece vivo, podendo ser aberto novamente. O gesto de olhar a imagem de um acontecimento histórico injurioso não seria, então, nem consolador nem inquietante, podendo ser mobilizado em um sentido ou em outro. Em *Remontagem do tempo sofrido* (2018a), Didi-

---

<sup>207</sup> O membro do Sonderkommando e fotógrafo clandestino de Auschwitz.

Huberman diferencia o que seria abrir os olhos enquanto movimento ético em direção às imagens e fechar os olhos, recusando-se a encontrar o “ponto crítico” das imagens. Utilizando como exemplo as imagens dos campos após liberação, Didi-Huberman (2018a) argumenta que o ponto crítico dessas imagens ainda não foi encontrado. Que é preciso construir uma legibilidade para elas para além da *legenda* fornecida pela voz do comentador autorizado do exército libertador. *Abrir os olhos* para as imagens, isto é, encontrar o ponto crítico e saber exatamente o momento em que pálpebra pode ser fechada para hidratar os olhos, significa, sobretudo: “restituir, recontextualizar essas imagens numa *montagem* de outro tipo, com outro tipo de texto, por exemplo, as narrativas, dos próprios sobreviventes quando contam o que significa, para eles, a abertura de seu campo” (Didi-Huberman, 2018a, p. 30). Abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não seria, para o filósofo, captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma, muito menos escolher uma significação que o enquadraria de uma vez por todas. A testemunha que fica não deveria buscar acolher, portanto, uma imagem eterna, mas uma duração daquilo que resta e sobrevive das imagens.

Didi-Huberman (2018) escreve que Samuel Fuller, soldado que esteve em Falkenau no período da abertura do campo, contou que sobre a indignação dos soldados e do capitão Kimble R. Richmond diante das denegações que observaram da população vizinha, que ignoravam, fingiam não saber, ainda que o campo se encontrasse a alguns metros das primeiras casas da cidade e “odor de morto reinasse sobre todo o espaço entorno”. A alternativa estabelecida não para julgar o próprio crime, pois o tempo dos grandes processos ainda não havia chegado, mas ao menos aquela farsa, foi instituir uma “situação própria”: impor um gesto digno frente a tanta indignidade (Didi-Huberman, 2018, p. 41). Esse gesto, segundo Didi-Huberman, será um duplo gesto, dialético. É um *ritual de morte*, um ritual de sepultamento, acompanhando de seu meticuloso *testemunho visual*: “é um gesto para *fechar os olhos* dos mortos e para se situar diante deles, para manter os *olhos abertos* durante muito tempo diante desse momento tão pesado” (2018, p. 41). Em suma, aqueles – “o prefeito, o açougueiro, o padeiro e outro notáveis” – que negavam ter conhecido algo sobre as atividades do campo, receberam a ordem de fazer a última homenagem aos mortos, no que consistia em vesti-los, colocá-los em um lençol e enterrá-los, cuidadosamente.

Simultaneamente, foi pedido a Fuller que registrasse, com sua câmera de 16 mm Bell & Howell, algum traço visual desse rito funerário. Gesto dialético: trabalho de sepultamento<sup>208</sup> e trabalho de testemunho. Gesto de dignidade: fechar os olhos dos mortos para manter os olhos dos vivos abertos durante muito tempo sobre esse acontecimento tão duro<sup>209</sup>.

Assim, a questão do olhar não se resume a uma discussão sobre passividade/atividade. Ela se abre a uma profunda e complexa discussão sobre tomada de posição, que envolve abrir os olhos, mas também, quando necessário, fechá-los. Em determinadas ocasiões, mostra-nos Didi-Huberman (2018), que a tomada de posição não parece ser explicitamente de ordem política – embora o seja em essência. Ela se satisfaz, segundo o filósofo, em insistir numa evidência de ordem *antropológica*. Isto significa que não é somente porque foram conservadas obras num museu ou dados devidamente arquivados eletronicamente

---

<sup>208</sup> Ainda não se soubesse o nome ou sequer se pudesse associar a nacionalidade da imensa maioria das vítimas enterradas em Falkenau, aquele ritual de funerário representava um esforço de um trabalho de memória, começo de um longo trabalho de luto e de uma árdua luta contra o esquecimento. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin: “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (2009, p.45). Em outro ensaio a filósofa diz: “Desde a *Iliada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos. Jean-Pierre Vernant lembra que a palavra *sêma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”. Pois o túmulo é o signo dos mortos; *túmulo*, *signo*, *palavra*, *escrita*, todos lutam contra o esquecimento” (2009, p.112). Em *Les indigentes de la mémoire*, Gagnebin pontua: “À la différence des autres animaux, les humains parlent, se souviennent et sont enterrés. Se répondent la sépulture de mot – le poème – et la sépulture de pierre – dernier signe d’une vie qui fut. Il est interdit de profaner un cadavre : Achille lui-même doit obéir à cette loi et rendre le corps d’Hector à son père. Dans le dernier chant de l’*Iliade*, le cadavre d’Hector est emmené par son père pour être honoré par des funérailles humaines – et même Achille cesse d’être un lion sauvage qui aimerait dévorer sa victime ; il retrouve son humanité. Quelques siècles plus tard, contre la volonté de l’État (incarné par Créon le tyran), Antigone lave le corps de son frère et éparpille terre et poussière sur sa dépouille pour tenter d’éloigner les animaux sauvages. Dans ce geste de piété impuissante, elle réaffirme que même les ennemis de la cité ont droit à des rites funéraires et à une sépulture, qu’ils ne peuvent pas disparaître de la mémoire pour la simple raison que leur corps disparaîtrait” (Gagnebin, 2016, p.2).

<sup>209</sup> “Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Heródoto, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua “narrativa afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados” (Gagnebin, 2009, p. 47).

que os tornamos transmissíveis. O primeiro ato de transmissão acontece pelo *uso*: “a ‘passagem do testemunho’, é o *gesto humano* como tal” (Didi-Huberman, 2018a, p. 260-261). Desse modo, o gesto político de conservação é fundamental, mas é a posição antropológica, que permite a sobrevivência na passagem do testemunho (que não deixa de ser político também). Por isso a testemunha que não vai embora é aquela que não apenas busca conservar uma imagem ou resgatá-la do esquecimento, é aquela que alcança os *usos* da imagem para fins de conhecimento, transmissão e realização das promessas não cumpridas. No entanto, é preciso insistir que “isso” que sobrevive na passagem do testemunho não são seres humanos: “os judeus mortos nos campos estão definitivamente mortos (...). Sobrevivência não é ressurreição: um retrato nunca ressuscitou quem quer que seja” (Didi-Huberman, 2018a, p. 262). O que a sobrevivência ressuscita, portanto, não é o objeto, mas sua dignidade, a dignidade dos sem-nome, dos desclassificados, dos despossuídos.

A tarefa da testemunha que fica seria, então, diante da imagem da injustiça intolerável, questionar qual é a sua responsabilidade no processo de restauração da dignidade daqueles que foram injustiçados. A empresa crítica, segundo Gagnebin, consistiria em revelar os possíveis esquecidos, “mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu” (2018, p. 60). Todorov nos alertava em *Les abus de la mémoire* que se hoje já não temos mais prisões de judeus e campos de extermínio, devemos ainda assim manter viva a memória do passado, pois esta é ainda uma maneira de sermos avisados sobre situações novas e ainda semelhantes: “é preciso colocar o passado a serviço do presente” (2018, p. 59). Em *Esparsas*, Didi-Huberman (2023) nos diz em outras palavras: “a história dos outros nunca deixará de nos ensinar algo sobre a nossa, por mais ardente e singular que seja” (2023, p. 99-100). Assim, talvez precisemos urgentemente reconhecer que “salvar” a dignidade do outro também é um modo de *abrirmos os olhos* para a nossa própria dignidade<sup>210</sup>. Por isso, o que fazer

---

<sup>210</sup> Não para fins de autopreservação, mas reconhecendo que não há uma história possível de “mim” sem relação com o outro. Ver mais em: (Butler, 2015b). Sem nos aprofundarmos neste tema, Gagnebin nos mostra que “mesmo na vida corrente, quando contamos a nossa história, seja a nós mesmos seja aos outros, nosso relato desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertencem, pois a história da nossa concepção, do nosso nascimento e da nossa morte depende de ações e de narrações de outros que não nós mesmos; não há, portanto, nem começo nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos. Ademais, o discurso que

diante da injustiça – e da coragem – inscrita nas imagens dos sonhos coletados por Beradt, nas fotografias tiradas por Centelles ou Bazin, nas imagens-interpelativas de Primo Levi e tantas outras que nos deparamos a cada dia?

Didi-Huberman (2023) pontua que a montagem dos textos que compõem o arquivo Ringelblum pode ser lida como uma *lamentação que nos ensina uma história* e, mais ainda, que sua existência e sobrevivência representa algo que testemunha um desejo e que, por essa razão, porta alguma esperança: “esperança, a princípio ligada à escrita enquanto tal ou, mais exatamente, enquanto algo que um dia, próximo ou distante – em todo caso, através de mil armadilhas –, pode encontrar um leitor atento” (2023, p. 126). Há “armadilhas” que nos distraem ou impedem de olhar – mencionamos algumas delas<sup>211</sup>. E temos razões para ser pessimistas. Por outro lado, existem armadilhas que convergem para sujeitos atentos e temos a responsabilidade e o dever de ter esperança nelas, pois o tempo da injustiça implicada na imagem é o tempo da urgência.

Em *Esparças*, Didi-Huberman conta que fotografou sem saber exatamente o motivo um pedaço de papel. Tratava-se de um cartão postal: “não consegui decifrar o que estava escrito, mas senti, só de olhar a forma de sua caligrafia ou de seus rabiscos, que era algo de urgente” (2023, p. 124). Depois encontrou a transcrição no primeiro volume do *Arquivo Ringelblum*. O cartão postal foi escrito e jogado por Laja, ainda não identificada, de um dos vagões saindo da estação de Varsóvia-Praga com destino a Auschwitz. E a transcrição dizia: “Coloque em uma caixa de correio, por favor. – Sobretaxa de 18 *groszy* - [A] L. Przygoda, Varsóvia, 46 rua Mila. – 16. XII quarta-feira – Na parada em Praga, escrevo-lhe algumas palavras. Não sei aonde nós vamos. Fique bem. Laja” (2023, p.124).

É preciso dizer sobre inevitabilidade da sensação de “inimaginável”<sup>212</sup> ao transcrever o bilhete de Laja, ainda que nessas condições, através da cópia de um

---

temos a respeito do nosso passado é inseparável da dialética entre antecipação e retrospecto que guia os nossos projetos de existência e a sua retomada rememorativos” (2013, p. 84).

<sup>211</sup> Identificação, apropriação, excesso de memória ou de esquecimento, etc.

<sup>212</sup> “Meu amigo Henri, que me acompanhava (...) me contou ter me ouvido dizer: ‘isto é inimaginável’. Foi o que eu disse, claro, como todo mundo. Mas, se devo continuar a escrever, ajustar o foco, fotografar, montar minhas imagens e pensar isso tudo, é precisamente para tornar uma frase desse tipo incompleta. Cumpriria dizer: ‘isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo’. Para representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber (Didi-Huberman, 2017b, p. 30)

livro, sem o medo, sem a urgência. De acordo com Didi-Huberman, não sabemos quem foi Laja, a única informação que dispomos é que ela foi morta em um dos crematórios de Auschwitz-Birkenau: “apesar de tudo, algo de muito frágil restou: esse pequeno pedaço de papel ainda legível, e que permanece portador do pedido de Laja”. Ao que tudo da história indica, o cartão postal de Laja não encontrou o seu destinatário específico. Aquele para quem na parada de Praga ela escreveria ainda algumas palavras e a quem ela desejava que “ficasse bem”. Teria seu destinatário ficado bem? Sobrevivido? Não sabemos. O que sabemos é o que cartão postal de Laja encontrou os outros destinatários. Todos que se deparam com esse pedaço de papel podem se tornar seus destinatários<sup>213</sup>.

Por fim, destacaríamos brevemente um último ponto sobre essa discussão. A demanda sobre o que fazer com imagem que não é minha, mas que exige de mim uma postura de testemunha que fica se relaciona, a nosso ver, diretamente, com a questão do *conhecer*. Como conhecer a imagem-memória de algo que não testemunhei diretamente, mas que requer de mim uma atitude crítica?<sup>214</sup> Em primeiro lugar, já vimos que, para melhor conhecer as imagens, precisamos recusar a visão sobrepujante<sup>215</sup>, aquela em que o mundo “aparece na distância do definitivamente inatingível, a sua virtude possível é a explicitação das coisas, que é um saber puro, imaculado” (Didi-Huberman, 2015b). Na visão abrangente, ao contrário, o mundo aparece segundo uma “distância invertida (...) capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que vista de baixo poderia *atingir* na vista de cima”. Aqui não há nada de puro, definitivo, imaculado, “o não-saber faz parte deste

---

<sup>213</sup> Mème écrite, l'archive semble souvent illisible. Que signifient donc ces calligraphies d'urgence, ces paroles éparées, ces papiers-bonbons conservés par Emanuel Ringelblum et ses amis, toute cette archive qu'il fallut enterrer - avec quelque trente-cinq-mille pages et des photographies aussi - dans des bidons de lait ou des boîtes en fer-blanc au moment où tout le monde était assassiné entre les murs du ghetto de Varsovie? Les papiers enfouis dans la terre ont souvent pris l'eau, l'encre s'est dispersée, les témoignages délavés, l'histoire effacée... Et pour-tant, comme dans le cas du récit de Marcel Nadjary à Birkenau, cette dispersion aura été scrutée jusque dans l'épaisseur du papier - c'est-à-dire sa texture, sa qualité propre - afin d'en faire resurgir le message embué (cela grâce à une technique nommée par les scientifiques « legibility enhancement through multispectral imaging »). C'est comme si nous, les survivants, étions assignés à cette force majeure selon laquelle devant l'illisible, devant l'inimaginable, il reste urgent de lire quelque chose, d'imaginer un bout — malgré tout” (Didi-Huberman, 2023b, p.115).

<sup>214</sup> Já nos deparamos com a questão de que não há concorrência entre ver e saber, conhecimento e visibilidade fazem parte do mesmo sistema sensível que nos torna capazes de tornar nosso saber mais apurado. A nossa demanda aqui já parte da premissa que “é preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso também saber ver o que se sabe (2018, p.127). Este último assunto que gostaríamos de destacar tem a ver com o movimento e a posição a testemunha que fica neste processo de conhecer.

<sup>215</sup> (Capítulo I).

outro banquete do olhar” (Didi-Huberman, 2015b). De acordo com Didi-Huberman, um debate sobre estes dois gêneros de visão interrogaria se para melhor saber é necessário se afastar sempre ou, pelo contrário, é desejável se aproximar. Em *Livres Olhos da História*, Didi-Huberman (2019a) quando escreve sobre o movimento das pálpebras diz que é preciso se aproximar – porque de muito longe não se enxerga nada -, mas também é preciso ganhar recuo – porque não se vê nada que seja demasiado aderente. Em *Quando as imagens tomam posição*, o filósofo sublinha que não se sabe nada na “imersão pura”, no terreno do “perto demais”. E não se saberá, tampouco, pontua Didi-Huberman, na “abstração pura”, no céu do “longe demais” (2017a, p. 16):

Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo (Didi-Huberman, 2017a, p. 16).

Nem muito longe, correndo o risco de *perde-se de vista* e nem muito perto, correndo o risco de *perde-se a visão*<sup>216</sup>. Didi-Huberman (2017a) traz a imagem de um pintor que se afasta da sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. De muito perto, na pintura em ato, não sabe com precisão a que altura está, o pintor necessita se movimentar, tomar certo distanciamento. Para saber alguma coisa das imagens quando diante delas assumiríamos que é preciso pelo menos duas coisas: *mudar de posição e tomar posição*. Não é possível conhecer se fixando no mesmo lugar, sem questionar molduras preconcebidas, sem se arriscar, sem permitir que o objeto suba até nós, em direção ao nosso olhar, ao nosso pensamento<sup>217</sup>. Por outro lado, também não é possível saber sem tomar posição: “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro (...). Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes” (Didi-Huberman, 2017a, p.15). A testemunha que quer saber precisa, portanto – não como prescrição, mas como exercício urgente – percorrer o que se quer saber e onde se localiza o seu não saber; precisa, enfim, ter responsabilidade para se aproximar com reserva e se afastar com desejo.

---

<sup>216</sup> Ver mais em: Didi-Huberman, 2018, p.50.

<sup>217</sup> (Didi-Huberman, 2015a).

## 4.2 Testemunhas que *se levantam...* mas não vão embora

No tópico 2.2 trabalhamos que as imagens carregam uma cólera “em si mesmas”, quando expõem os paradoxos que nenhum enquadramento encomendou ou quando revelam o intolerável sem pedir licença. Não buscamos abordar as imagens nem como *véu*, impedimento e obstáculo do conhecimento e da experiência ética, nem como *revelação*, redenção deste mesmo conhecimento e experiência. De acordo com Didi-Huberman, as imagens estão relacionadas com o valor de uso, por isso há imagens “imundas”, mas há também imagens que “nos ajudam a viver” (2019). Logo, as imagens podem significar a *chance*, a possibilidade de, apesar de tudo, algum conhecimento e alguma aproximação com a experiência da injustiça ser alcançada. Problematizamos que esta chance deve ser agarrada por *alguém* chamado historiador materialista ou, mais precisamente, a testemunha que fica. Em síntese, discutimos que a testemunha comprometida deve evitar determinados riscos, assumir outros e, por fim, *mudar de posição e tomar posição*.

Nesse sentido, este tópico visa apresentar justamente um dos aspectos do comprometimento, pois engloba ao mesmo tempo a mudança de posição e a tomada de posição: o levante ou o gesto de não obedecer mais. Desse modo, a nossa hipótese aqui é que a testemunha que fica, seria aquela capaz de *se levantar* contra as injustiças que têm diante dos olhos. Destacamos o *se* para enfatizar essa necessidade do movimento não só de inflexão (levantar-se enquanto mudança de posição), mas de reflexão (levantar-se pondo-se em ação e em pensamento contra o ato injurioso, contra a posição antes estabelecida). Dito isto, começemos pela introdução<sup>218</sup> do catálogo que foi produzido para a exposição *Levantes* (2016). Didi-Huberman nomeia o início de suas palavras de “*O peso dos tempos*” e interpela o leitor:

No momento em que escrevo estas linhas – março de 2016 –, cerca de 13 mil pessoas fugindo dos desastres da guerra estão paralisadas, quase segregadas em Idomeni, no norte da Grécia. A Macedônia resolveu fechar suas fronteiras. Mas é a União Europeia, pela voz oportunista e singularmente frouxa de seus dirigentes (a história já não nos ensinou que qualquer frouxidão política se paga caro e em prazo mais ou menos curto?), que recusa a essas pessoas a hospitalidade básica que o mínimo senso ético e as próprias regras do direito internacional exigem.

---

<sup>218</sup> Introdução à edição brasileira publicada pelo SESC – São Paulo (Didi-Huberman, 2017c).

Qual será o destino dos povos se confundirmos o estrangeiro e o inimigo? (Didi-Huberman, 2017c, p. 13).

No momento em que escrevo este trabalho, oito anos depois daquele março de 2016 [em que “pessoas que nada têm esperam, horas a fio, na lama, um simples chá quente ou um remédio” (Didi-Huberman, 2017c, p.13)], o que terá mudado efetivamente daquela situação? As ruínas não param de crescer até o céu<sup>219</sup>. As imagens de refugiados e tantos outros testemunhos visuais de atrocidades não param de chegar até nós. E se é verdade que não estivemos “lá”, estamos de acordo com Didi-Huberman quando declara: “o céu está pesado acima de suas cabeças, mas sei bem que há apenas um céu cobrindo toda a Terra” (2017c, p.14). Isto quer dizer que há indiscutivelmente uma distribuição diferencial da vulnerabilidade, mas há também uma condição que nos mantém em contato direto com destino daquelas pessoas (Butler, 2015a; Didi-Huberman, 2017c). Se os tempos pesam, sugam nossas esperanças, curvam-nos as omoplatas, como “levantar os fardos”<sup>220</sup>? Os “tempos sombrios”, segundo Didi-Huberman (2017c), são tão sombrios por comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. E, então, desta vez as pálpebras não são fechadas para que o olho possa ser irrigado e assim possa *ver* mais uma vez: as pálpebras são comprimidas “como fronteiras que se impõe em nosso próprio corpo e pensamento” (Didi-Huberman, 2017c, p.15). Obstáculo material e psíquico, não podemos *ver através de*, fronteira que não pode ser atravessada, passagem interrompida, sem limiar. Assim, Didi-Huberman aponta que os tempos sombrios sufocam nossa capacidade de querer e de pensar e, por isso, submetem-nos. No entanto, ao mesmo tempo em que a palavra submissão ganha sentido neste contexto, a sobrevivência do desejo, aquilo que nos faria, apesar de tudo, fazer oposição à sua neutralização, dá sentido à palavra *levante* (Didi-Huberman, 2017c, p.16).

Em primeiro lugar, o intuito não é aprofundar em uma teoria dos levantes, e sim ressaltar um ponto específico no que toca ao nosso objeto: a hipótese de que imagens podem produzir levantes e de que levantes podem produzir imagens que, por sua vez, têm a chance de levantar aqueles que se encontravam submetidos ou acomodados em sua “distante proximidade”. De acordo com Didi-Huberman, não

---

<sup>219</sup> Referência à tese IX *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 2016, p. 14).

<sup>220</sup> Referência ao título do segundo subtópico da introdução de Didi-Huberman para o catálogo (Didi-Huberman, 2017, p15).

há uma escala única para os levantes: “eles vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco gesto de protesto” (2017c, p. 16). Em *O que nos levanta* (2022b), por exemplo, Didi-Huberman escreve um texto cujo título é “Zero em comportamento”, mesmo título do filme Jean Vigo, que aborda a revolta de um grupo de meninos contra as rígidas regras de um colégio interno. Neste texto, o filósofo consegue fazer simultaneamente uma espécie de sinopse do filme e representação do levante. Um levante “bem-sucedido” de garotos que decidiram não mais obedecer, que comportou desde gestos pequenos, como uma “conspiração” no recreio, até a ascensão final dos insurgentes no telhado do colégio:

Tudo aqui traz a marca do levantamento: gestual, verbal, psíquico ou atmosférico. Desde os menores gestos da revolta até ao «texto da proclamação» e indo até à ascensão final dos insurrectos no telhado do colégio, passando pelos lençóis lançados ao ar e os travesseiros rebentados (Didi-Huberman, 2022b, p. 17).

Lençóis lançados ao ar e travesseiros rebentados” se referem à “revolta dos travesseiros”, cena “inesquecível” do filme, que significa uma imagem “cheia de futuro – explosão infantil saturada de penas” (Didi-Huberman, 2022b, p. 16). O vigilante-chefe chega a abrir a porta, mas se depara com uma nuvem de penas e prontamente volta a fechá-la. Os meninos, “certos de sua glória”, sobem no telhado e bombardeiam o pátio da escola com paus, sapatos e até mesmo com uma mola. A descrição dessas cenas nos lembrou algumas palavras de Rancière: “O que, no mundo, não se levanta?”; “a pulsação sob a pele, a respiração que imperceptivelmente levanta o lençol, o vento que move tanto a poeira, símbolo do nada, quanto a onda, símbolo de tudo (...)” (2017, p.63). Populações, lençóis, garotos do colégio interno, ondas do mar aberto. O que, no mundo, não se levanta? Em *Levante* (2017c), texto que compõe o mesmo catálogo da exposição *Levantes*, Judith Butler, por sua vez, questiona logo nas primeiras linhas: “Quem se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante?”. O problema está posto. Butler começa enfrentando-o a partir daquilo que supostamente conduz os seres humanos aos levantes: “seres humanos fazem levante em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (2017c, p. 23). Butler pontua que os levantes acontecem tardiamente, nesse

sentido eles sempre “chegam atrasados”, quando os limites da sujeição já foram completamente transgredidos<sup>221</sup>.

Butler (2017c) pondera que um indivíduo sozinho pode se opor a leis injustas e desafiá-las, contudo, um ato individual não constitui um levante. O ponto a ser sublinhado é que mesmo se tratando de uma ação coletiva, Butler enfatiza que nem por isso emerge daí um sujeito coletivo capaz de homogeneizar diferenças individuais<sup>222</sup>. O que se compartilha num levante é a convicção de não mais se sujeitar, mas isso não significa que todos estejam de acordo com suas justificativas ou objetivos políticos (Butler, 2017c)<sup>223</sup>. Assim, levantes tendem a “recolher” aquelas pessoas que estavam “caídas no chão, pessoas para as quais o fato de se levantar e ter esperança encarna, fisicamente, o risco de afirmar sua dignidade” (2017c, p. 24). E quando se levantam, os sujeitos não se põem apenas de pé, eles *fazem* um levante e esse é o gesto fundamental: o gesto de se mostrar e se fazer ouvir em situações em que não é permitido se pôr de pé, se mostrar e se fazer ouvir (Butler, 2017c, p. 24-25). E o que seria o gesto de aparecer em situações em que não é permitido senão o que poderíamos chamar, nos termos de Rancière, da instituição de uma nova partilha do sensível? Deslocando o corpo da

---

<sup>221</sup> Aqui embora Butler não cite diretamente Foucault, acreditamos que seu pensamento está embestado por ele. Em *A vida psíquica do poder*, por exemplo, Butler explica que o termo subjetivação traz em si um paradoxo. A expressão em francês “*assujettissement*” denota tanto o devir do sujeito quanto o processo de sujeição – “sujeição que implica uma dependência radical” (Butler, 2017d, p.89). Em *Le sujet et le pouvoir*, Michel Foucault pontua: “Il y a deux sens au mot «sujet»: sujet soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les deux cas, ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit” (Foucault, 1982, p.4). O levante parece acontecer, portanto, quando acontece o desassujeitamento no jogo do que “se poderia chamar de política da verdade”. Neste caso, a política da verdade é a situação que se tornou intolerável: “Les expressions suivantes employées par Foucault, ‘art de l’inservitude volontaire’, art de ‘l’indocilité réfléchie’, font encore intervenir de manière explicite la référence à l’ordre d’une réflexivité pratique, qui engage celui qui réfléchit dans une action de transformation de la situation qu’il juge, dira-t-on, ‘intolérable’” (Sabot, 2012, p. 10-11).

<sup>222</sup> Em *Esparsas*, Didi-Huberman mostra que o povo unido na dor ou na luta contra o opressor no gueto de Varsóvia é ilusória. O paradoxo reside, segundo Didi-Huberman (2023), no fato de que esse povo foi unido na morte, mas esparsos na vida: “voltar aos textos de Ringelblum e aos arquivos do *Oyneg Shabes* nos confronta com essa história no próprio tempo em que ela se desenrolava, e constatamos então que Ringelblum, em sua experiência no coração da tragédia, profere palavras ainda mais duras que as de Arendt sobre o *Judenrat*: assim, ele não hesita, em seu *Diário*, em falar da polícia judaica como de uma ‘gângsteres’ ou de um bando de ‘gestapistas judeus’” (2023, p.107). Com isso importa dizer que não se trata de apaziguar as diferenças nem de transformar sujeitos que se levantam em heróis necessariamente, mas de observar o movimento irreduzível, a tomada de posição de não mais se sujeitar.

<sup>223</sup> Inclusive Butler ressalta que há levantes contra regimes democráticos, embora sua análise no texto se concentre nos levantes de cunho democrático (2017a, p. 24).

onde lhe era designado, fazendo ver o que não cabia ser visto, fazendo ouvir um discurso ali onde só tinha lugar ruído (2018, p. 43).

De acordo Butler (2017c), tolerar uma condição intolerável pode abater qualquer um, dividir uma comunidade e destruir um ambiente social; por outro lado, paradoxalmente, também pode resultar na criação de uma mobilização, reunindo aqueles que preferem apostar em uma outra forma de viver. A perda e o luto talvez sejam exemplos de forças que, depois de nos abaterem e arrasarem, podem nos levantar – individual e coletivamente. Pensando no aspecto “clínico”<sup>224</sup>, em *Perda e levantamento* Didi-Huberman descreve a energia mobilizadora da perda:

Duas irmãs – quatro e seis anos – acabam de perder a sua mãe. Pierre Férida observa o que se passa entre elas. É extraordinário ou, muito simplesmente, vital: estabelece-se uma brincadeira para imitar a morte, incluindo a sua imobilidade debaixo do lençol, que faz as vezes do sudário. A seguir, o jogo transforma-se de súbito quando o lençol branco se agita e se ergue, animando-se as próprias meninas com «disputas», gritos e logo «alegres sobressaltos»: «alguns dias depois da morte da mãe, Laura – com quatro anos – brinca a fazer de morta. Com a irmã – dois anos mais velha – regateia um lençol da cama, pedindo para ser coberta com ele, ao mesmo tempo que vai explicando como o ritual deve ser escrupulosamente cumprido de maneira a que ela desapareça. A irmã vai cumprindo até ao momento em que, tendo já Laura parado de se mexer, se põe a gritar. Laura reaparece e, para acalmar a irmã, pede-lhe para, por seu turno, fazer ela de morta: exige que o lençol com que a cobre permaneça imóvel! Tem de estar sempre a endireitá-lo, pois os soluços e gritos transformam-se, de repente, em risos que fazem ondear o lençol com sobressaltos alegres. E o lençol – que era sudário – torna-se vestido, casa, bandeira levantada no cimo de uma árvore... antes de acabar por se rasgar no meio de uma desenfreada farândola de risos, enquanto um velho coelho de peluche cujo ventre Laura abre é sacrificado...» «Decididamente, concluiu o psicanalista, o luto põe o mundo em movimento. [...] O mundo é operado por uma mobilidade nova desde o momento em que a morte adquire, subitamente, a sua evidência a partir de um jogo que dela cumpre simbolicamente o desejo». Dever-se-ia mesmo dizer que a perda, que começa por nos afligir, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – levantar o mundo inteiro. E seria essa a força primeira dos levantamentos (Didi-Huberman, 2022b, p. 4-5).

“Ampliando” para o aspecto político, a perda, que “começa por nos afligir” e imobilizar, pode também, por meio de um desejo, de um pensamento,

---

<sup>224</sup> Não estamos postulando que luto coletivo e luto individual (ou “clínico”) sejam completamente dissociáveis. No entanto, cabe pontuar que cada um tem seus elementos singulares e a maneiras atuação. Outra ressalva necessária, é dizer que não nos aprofundaremos neste assunto, pois não é nosso objeto central de análise, ele nos serve aqui como exemplo de uma certa força, que depois de tirar nossa energia, coloca-nos em movimento. Não queremos postular, por outro lado, que o movimento que o luto nos coloca se equivaleria a qualquer outro, ele nos interessa como exemplo justamente porque acreditamos que há uma força produtiva diferencial na perda.

nos levantar. Lembremos do filme *O Encouraçado Potemkin*, citado no segundo capítulo. O luto das mulheres pela morte do marinheiro se transforma no desejo incontrolável de levante. Para além da “arte”, quantas imagens não assistimos sobre as perdas dos outros?<sup>225</sup> Imagens vindas de guerras e de violências que produzem luto a todo instante da mesma forma que negam sua elaboração? Como, nestes casos, transformar o incontornável da dor em levante? Como sair da inflexão do corpo em lágrimas para verticalização do corpo em luta? Butler pontua que um levante não exige uma análise complexa: “não é necessário que todos tenham lido Karl Marx ou seguido os debates do pós-marxismo – ainda que um levante implique que as pessoas pensem” (2017c, p. 25). O único elemento essencial é o sentimento de que a vida em determinado regime representa um sofrimento intolerável (2017c). Os levantes, ainda segundo Butler, na maioria das vezes resultam de processos demorados de uma crescente tomada de consciência<sup>226</sup>.

Conforme mencionado, o nosso objetivo aqui não é a discussão sobre uma teoria dos levantes, e sim as suas implicações para os fins da nossa pesquisa, isto é, o que faz a testemunha ou um grupo/população de testemunhas se levantarem não para irem embora – como no sonho traumático de Primo Levi (1988)<sup>227</sup> – e sim para se recusarem a aceitar as condições intoleráveis que têm diante de si. Nesse sentido, em primeiro lugar, diferente da conceituação de levante proposta por Butler (2017c), a testemunha que fica, diante da imagem do infortúnio, pode ser se “levantar” tanto individualmente quanto em concerto, pois o que mais interessa é o que levante pode oferecer em termos de movimento, de mudança e de tomada de posição e menos o que poderíamos chamar de “critérios distintivos” que o constituem. Em seguida, a fim de caracterizarmos a testemunha que fica como aquela que se levanta contra uma determinada injustiça é preciso nos

---

<sup>225</sup> Sobre este tema ver mais em *Vida Precária* (Butler, 2015) e *Quadros de guerra* (Butler, 2017d).

<sup>226</sup> “Eles se formaram e ganharam forma antes de eclodirem como levantes. Aqueles que reduzem levantes a ‘focos incendiários irracionais’, por temê-los ou não levá-los a sério, pressupõem que os processos de tomada de consciência e de posição podem ser separados dos processos viscerais de resistência” (Butler, 2017c, p. 27).

<sup>227</sup> “(...) Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. **Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio**” (Levi, 1988, p. 85, grifo meu).

interrogarmos – nos limites possíveis nesta pesquisa – sobre em que consistiria esse processo de “crescente tomada de consciência”. Quando falamos de um processo de tomada de consciência a respeito de uma circunstância que se tornou insuportável, de um sofrimento que alcançou o insustentável, normalmente associamos nossa fala àqueles que padecem diretamente da injúria. Mas haveria como falar de um processo de tomada de consciência sobre a dor que ao longo do tempo se converteu em inaceitável e que não é a nossa própria dor?

Em *Livres olhos da história*, Didi-Huberman (2019a, p. 14) escreve que foi “a partir da servidão mais radical que os membros do *Sonderkommando* de Birkenau conseguiram erguer e produzir um gesto livre”: quatro pequenas películas arrancadas do inferno. O que seria esse gesto de *servir* justamente contra aquilo que submete? Ao contrário da servidão<sup>228</sup> como forma de obediência irrestrita a um poder que se exercia infinitamente<sup>229</sup>, os membros do *Sonderkommando* serviram ao desejo<sup>230</sup> irredutível de não deixar aquela condição intolerável ficar sem testemunho visual, mesmo que isso implicasse em um risco ainda mais iminente. A nossa suspeita é que esse movimento irredutível de pôr a vida em risco está relacionado com a dimensão crítica na sua práxis, enquanto atitude<sup>231</sup>. Entretanto, segundo Philippe Sabot, mais do que uma liberdade em ato,

---

<sup>228</sup> “(...) Cumpro ressaltar o modelo de obediência identificado à servidão, pois é ele que corresponde a uma governamentalidade que satura as relações de poder, transformando-as em estado de dominação. Segundo La Boétie, o que impõe o poder tirânico não é somente a obediência, mas principalmente a servidão voluntária. Diante disso, a atitude crítica não exige necessariamente a desobediência total, mas, ao menos, a renúncia à servidão no ato de obedecer” (Candiotto, 2022, p. 15).

<sup>229</sup> “Est toujours périlleux le pouvoir qu’un homme exerce sur un autre. Je ne dis pas que le pouvoir, par nature, est un mal; je dis que le pouvoir, par ses mécanismes, est infini (ce qui ne veut pas dire qu’il est tout-puissant, bien au contraire). Pour le limiter, les règles ne sont jamais assez rigoureuses; pour le dessaisir de toutes les occasions dont il s’empare, jamais les principes universels ne sont assez stricts. Au pouvoir il faut toujours opposer des loi infranchissables et des droits sans restrictions” (Foucault, 2001).

<sup>230</sup> Nesse sentido, segundo Didi-Huberman: “Il n’est rien de plus antique, en son urgence même, que le désir (...). Désobéir est aussi antique, souvent aussi urgent, que désirer (...). Désobéir: ce serait le refus en acte et, tout ensemble, l’affirmation d’un désir en tant qu’irréductible” (Didi-Huberman, 2019b, p.171-172).

<sup>231</sup> A ideia de atitude crítica que mobilizaremos a partir de então será aquela constituída no pensamento de Michel Foucault. Esta escolha se justifica, pois entendemos que os dois principais referências teóricas deste tópico (Didi-Huberman e Judith Butler) dialogam – explícita ou implicitamente – com a teoria foucaultiana para falar, especialmente, de sujeição, inservidão, obediência e coragem temas que se relacionam diretamente com a atitude crítica. Nesse sentido, os fundamentos do que trabalharemos como atitude crítica têm referência a conceituação de Michel Foucault (1990, p.5): “a crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade; pois bem, a crítica será a arte da inservidão voluntária, aquela da indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função a desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da

a desobediência<sup>232</sup> se constitui como um ato vital, marcado pela urgência de uma circunstância que se tornou *intolerável*. A coragem de arriscar a própria existência está para além do enfretamento do excesso de poder ou mesmo da pretensão de instaurar uma oposição entre obediência e desobediência, como uma nova dicotomia que ocuparia o lugar de outras (por exemplo, dominantes/dominados), pois seu objeto é, antes de tudo, o excesso de servidão que ameaça a vida. Por isso, o levante ou insurreição (*le soulèvement*) não é mais visto tanto “como uma prática de liberdade (amparado pelo horizonte normativo de uma vida melhor), mas como uma necessidade prática, ordenada pela ameaça de um possível desaparecimento” (Sabot, 2019, p. 16). Assim, nas palavras de Michel Foucault, no gesto de levante se percebe que mais vale o risco de enfrentar a morte à certeza de ter de obedecer:

Porque nenhum poder é capaz de tornar isso absolutamente impossível: Varsóvia sempre terá seu gueto revoltado e seus esgotos cheios de insurgentes. E porque o homem se levanta finalmente sem explicação; é preciso um dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que um homem possa, realmente, preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer (2001, p. 791).

É esse gesto, essa “força extraordinária” que Didi-Huberman (2023) diz tentar compreender na revolta do gueto de Varsóvia<sup>233</sup>. Extraordinária porque

---

verdade”. Daniele Lorenzini explica que: “*What is critique?* Is the first great Foucauldian elaboration of the theme of critique as an *attitude* which is ‘specific to modern civilization’. But what Foucault calls, in this conference, ‘critical attitude’ is actually nothing else than one – or better *the* – form that counter-conduct takes in modern societies. According to him, critical attitude emerged in the fifteenth-sixteenth centuries, when it is possible to observe a ‘veritable explosion of the art of governing human beings’.” (Lorenzini, 2016, p.12-13). Por fim, Cesar Candiottto define a atitude crítica como: “A atitude crítica pode ser pensada como uma *techné*, uma arte. Se as tecnologias de poder são sempre plurais, desde as mais rígidas que exigem subserviência total, até as mais sutis em relação as quais somos capturados pela sua sedução, quanto à atitude crítica, também ela se apresenta como uma arte plural. Por essa razão, ela exige um processo de desassujeitamento diante do desejo de obedecer. Dessa reformulação é que são desdobrados modos de ser e viver diferentes cujas intensidades abrem fissuras na obediência maciça e devota, demandada pelos antigos e atuais tutores de nossas condutas e vontades” (2022).

<sup>232</sup> No que se refere ao gesto dos membros do *Sonderkommando*, a desobediência incluiu ato de tirar aquelas fotografias, uma vez que era absolutamente proibido fotografar nas imediações do campo (Didi-Huberman, 2020).

<sup>233</sup> “Os levantes do gueto de Varsóvia em 1943 se incluem num movimento mais amplo de resistência dos judeus poloneses durante a Segunda Guerra Mundial, tendo como alvo os nazistas e as forças colaboracionistas e em duas ocasiões distintas. No verão de 1942, os judeus presos no gueto se levantaram contra soldados alemães que tentavam ali entrar e deportá-los para Treblinka, onde seriam exterminados. Após a deportação de 300 mil judeus do gueto para Treblinka, a rede de resistência judia, a zOB, organizou um levante no início de 1943, com apenas 750 resistentes, para bloquear as entradas e resistir aos nazistas. Resistiram por um mês inteiro, até serem derrotados, enquanto dezenas de milhares de outros deportados partiam para os campos de extermínio. O levante foi brutalmente reprimido e então “fracassou”, mas sua história comprova a

desesperada, escreve ele, “tão certa do seu direito quanto de sua derrota próxima” (2023, p. 18). Desejo imenso de levante que fez com que um pequeno número de pessoas se colocasse em luta contra o opressor nazista: “desejo logo consumido em chamas, tornado cinzas e escombros, uma vez que o gueto foi sistematicamente incendiado e arrasado sob as ordens do general da SS Jürgen Stroop” (Didi-Huberman, 2023, p. 18). E nesse sentido o fardo é tão insuportável e a necessidade é tão vital que é preferível correr o risco da morte. O que faz, contudo, com que os sujeitos “tomem consciência” disto não advém de uma liberdade “inata à alma”<sup>234</sup> ou do alcance de um estágio avançado da faculdade humana. Sem abrir para este grande tema a respeito da vontade e da liberdade no interior do que leva à atitude crítica, atemo-nos a explicação de Daniele Lorenzini:

Vontade e liberdade não são, para Foucault, conceitos metafísicos ou jurídicos, mas sim conceitos táticos. A vontade de não ser governado dessa forma não tem nada a ver com o exercício de uma "faculdade" humana específica, ligada a uma certa ideia de lei, racionalidade e autonomia do indivíduo. E a liberdade de retirar seu próprio consentimento para ser governado dessa forma não é um direito humano fundamental nem o sonho vazio de um lugar sem relações de poder. Por isso, em vez de "vontade", talvez devêssemos falar de decisão, coragem ou esforço, e em vez de "liberdade", como sugere o próprio Foucault, deveríamos falar de práticas de liberdade (...) (Lorenzini, 2016, p. 19).

Quando refletimos sobre o que leva à atitude crítica, deveríamos então, em vez de falar em “vontade”, falar em coragem e em vez de falar em “liberdade”, falar em práticas de liberdade. O longo processo de tomada de consciência do qual nos falara Butler em *Levante*, talvez tenha a ver com o processo contínuo e agonístico de preferir a coragem e as práticas de liberdade à servidão. Mas haveria como herdar uma coragem ou práticas de liberdade? Ou como adquirir coragem para enfrentar os infortúnios passados e presentes dos quais não somos destinatários diretos? Em outras palavras, retomando a indagação que abriu este debate, haveria como falar de um processo de tomada de consciência quando a dor que ao longo do tempo se converteu em inaceitável não é a nossa própria dor, mas

---

vontade de lutar pela liberdade, mesmo diante da derrota quase certa. A história do levante do gueto de Varsóvia se tornou emblemática na reflexão sobre levantes posteriores à Segunda Guerra Mundial” (Butler, 2017a, p. 29-30).

<sup>234</sup> Judith Bulter em *O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault* escreve: “A prática da crítica não jorra de uma liberdade inata à alma. Ela, antes, forma-se no embate de uma troca específica entre um conjunto de regras e preceitos (que já estão dados) e uma estilização de atos (que expande e reformula esse conjunto prévio de regras e preceitos). Essa estilização do ‘eu’, em relação às regras, acaba por constituir uma ‘prática’” (Butler, 2013, p. 169).

a dor dos sem-nome, dos infames?<sup>235</sup> Em *Como herdar uma coragem?* Didi-Huberman (2021c, p.6) pontua que a resposta para a pergunta “qual será o ‘encontro tácito entre as gerações anteriores [as do Gueto de Varsóvia, por exemplo] e a nossa?’” nunca poderá ser simples. Nunca será simples, explica Didi-Huberman (2021c), porque a história – assim como a memória – constitui em si mesma um verdadeiro “campo de batalha”:

Aquilo que herdamos não é, muitas vezes, nem nomeável nem apreensível de forma inequívoca. Porquê? Desde logo porque herdamos esquecimentos – e eles são tantos – em número semelhante às lembranças. Muitas vezes, não sabemos quem foram os nossos doadores nem de que são feitos os nossos tesouros. Nestas condições, como herdar coragens passadas? (Didi-Huberman, 2021c, p. 12).

Assim, herdamos esquecimentos e lembranças e o ponto é que, frequentemente, não temos consciência da tradição que poderíamos assumir como herdeiros (Didi-Huberman, 2021c). Mas nem tudo está perdido nesta “falta de consciência”. Didi-Huberman (2021) nos lembra que Benjamin leu Freud – e Aby Warburg –, logo, sabia que o *inconsciente* e a *sobrevivência* existem e que, portanto, muitas vezes essa tradição se encontra no não-saber: “uma tradição que surge através de crises, sismos e sintomas, exterior à nossa consciência clara e à nossa capacidade para identificar o tesouro – tesouro de pensamentos e imagens, de gestos, de saberes, de alegrias ou de sofrimentos – que nos incumbe no presente” (2021c, p. 13). Há algo de uma memória involuntária que chega de lugares que não conhecemos conscientemente e não esperamos, trazendo a recordação de um “tesouro” de Outrora. Didi-Huberman (2021) cita Hannah Arendt ao sublinhar que nossa herança não é precedida de nenhum testamento. E que se não sabemos de quem e o que herdamos, precisamos ganhar *coragem*<sup>236</sup> para criar, nós mesmos, a “brecha” entre o passado e o futuro, a sua *politização*. Esse movimento nada mais seria, segundo Didi-Huberman (2021), do que o

---

<sup>235</sup> “Peuples sans noms, sans nombres et en tous lieux, donc. Le pluriel ici s'impose partout, à tous niveaux. Et avec lui les multitudes de soulèvements passés et à venir. Que « le sujet de la connaissance historique [soit] la classe combat-tante, la classe opprimée elle-même » - voilà donc qui demeure l'inépuisable projet de tout historien au sens où Walter Benjamin aura voulu l'entendre. Leçon précieuse, fort bien entendue et prolongée, via Nietzsche et la question généalogique, par Michel Foucault notamment : « D'où vient l'histoire ? De la plèbe. À qui s'adresse [l'historien] ? À la plèbe. » Voilà donc qui justifiait, chez le philosophe, son extraordinaire série de plongées historiques dans les archives des aliénés, des prisonniers, des homosexuels, des « hommes infâmes » en général” (Didi-Huberman, 2019b, p. 334).

<sup>236</sup> “A coragem seria uma posição mantida no tempo ou na história, não num dado território. Ela seria a ponte lançada – ou o muro atravessado – entre a «herança não testamentária» do início do livro e a liberdade reinventada” (Didi-Huberman, 2021c, p.14).

“operador dialético essencial”, aquele que Benjamin, por seu turno, havia chamado de “imagem”: “uma colisão fecunda entre o Antes da memória e o Agora do desejo de emancipação” (2021, p.19). Precisamos apanhar a imagem em “pleno voo” e agarrar uma certa coragem se quisermos, diante da imagem de injustiça, fazer outra coisa que não seja nos mantermos tutelados pelo conformismo ou pela indiferença.

Na conferência *Pour quoi obéir?* Didi-Huberman (2022c) propõe que todos, adultos e crianças, sejamos orientados a refletir juntos sobre modos de nunca obedecer cegamente e de jamais desobedecer gratuitamente. Devemos tentar analisar o que nos é imposto para sabermos ou “aceitá-lo ou recusá-lo – obedecer ou desobedecer-, a partir do (porquê) e do que envolve (para quê)” (Didi-Huberman, 2022c, p. 15). E essa tentativa de compreensão se chama justamente, segundo Didi-Huberman (2022v), *atitude crítica*. A fim de exemplificar, Didi-Huberman (2022c) mostra que seria o caso de simplificarmos muito a vida se imaginássemos que Hitler foi o único autor de todos aqueles horrores. E, então, pontua que o problema filosófico, psicológico, moral e político da obediência consiste no fato de que ela pressupõe uma rede. Didi-Huberman (2022c) cita Adolf Eichmann, relacionando a obediência e a banalidade do mal: “ele simplesmente obedece, não é alguém ‘mal’” (2022c, p. 31). É alguém, portanto, que abandonou ou não exerceu a atitude crítica. Falar sobre Hitler ou Eichmann pode ser falar do passado, em certo sentido, mas não significa, aponta Didi-Huberman, falar de exemplos desatualizados: o nosso “mundo livre” hoje não é tão livre quanto pensa, “ele também é feito de certas coerções e controles que nós temos a tendência de não mais distinguir, pois estamos habituados” (2022c, p.40). Já nas palavras finais da conferência, Didi-Huberman enfatiza em tom de conclusão que não está querendo dizer que toda autoridade que fazer o mal ou sugerindo uma visão pessimista do mundo: “eu quero dizer simplesmente que não se deve obedecer cegamente” (2022c, p. 51).

A qual governo de condutas estamos obedecendo “cegamente” quando nos tornamos testemunhas que se *levantam e vão embora*? Que tipo de atitude crítica deixamos de exercitar? Qual processo de tomada de consciência abrimos mão? Qual será o encontro entre gerações, “que nunca se encontrarão na cronologia

apenas na ética” (Timm de Souza, 2009, p. 116), que estaríamos faltando? Em certa altura de *L’art de la vie autre, ou comment n’être pas gouverné*, Didi-Huberman (2019b) pontua que a crítica filosófica que ele coloca em debate no texto – a qual nos interessamos particularmente por Foucault – se esforçará para responder à pergunta: “Como podemos não ser governados?” (2019b, p. 453). Novamente, a questão tanto em Foucault quanto em Didi-Huberman – ou mesmo na leitura didi-hubermaniana de Foucault – não é sobre encontrar modos de nos tornarmos ingovernáveis ou modos de desobediência irrestrita:

No que compete à obediência, Foucault localiza no desejo que responde à questão “como não ser governado?”. Este desejo, e o maravilhamento que o segue, consiste na principal força motriz da crítica. Não fica claro, contudo, de que modo o desejo de não ser governado se liga à virtude. O autor deixa claro, porém, que não está a postular a possibilidade de uma anarquia total e que o ponto em questão não é como tornar-nos totalmente ingovernáveis. Trata-se, antes, de uma questão específica que emerge em relação a uma forma de governo específica: “como não ser governado *assim*, por tal pessoa, em nome desses princípios, em vista de tais objetivos e por meio de tais procedimentos, não desse modo, não por conta disso, nem por eles” (Butler, 2013, p. 168).

Nesse sentido, a atitude crítica ou mesmo o levante enquanto formas de uma contra conduta daqueles que não aceitam obedecer cegamente não significam a instauração de uma espécie de “governo de si mesmo”. De acordo com Didi-Huberman, o gesto onde reside a verdade da transgressão significa antes:

(...) criticar, colocar em crise o que nos fixa como borboletas na tela de cortiça, depois colocarmos a nós mesmo em crise, movermo-nos sob a “linha de espuma” do sensível partilhado, enfim sair dos seus próprios escombros por meio de uma nova subjetivação que nos conduzirá a *vida outra*. A *vida outra*: essa “arte da inservidão voluntária” capaz, ao mesmo tempo, de nos “desassujeitar” e de nos “resubjetivar” (Didi-Huberman, 2019b, p. 453).

Assim, nossa tarefa é colocar em crise o que nos “fixa como borboletas na tela de cortiça”. Colocar em crise o que nos impediria de olhar ou de olhar desatentamente, olhar com indiferença, com conformismo, as imagens de Bazin, de Centelles, dos membros do *Sonderkommando*, os sonhos recolhidos por Beradt, o testemunho de Primo Levi, o arquivo de Ringelblum e tantas e inúmeras imagens de infortúnios “passados” e presentes que chegam até nós. Por outro lado, nossa tarefa também consiste em nos colocar em crise, “em sair dos nossos próprios escombros”, daquilo que em nós nos mantém na vida tutelada, covarde e

sem risco<sup>237</sup>. O que nos leva, então, a buscar uma *vida outra* seria talvez um amálgama de desejo consciente e inconsciente, de “*volonté*” e de coragem de romper com a servidão? Esta questão vamos deixar em aberto. O ponto é: “Nós nos revoltamos, isso é um fato; e é assim que a subjetividade (não a subjetividade dos grandes homens, mas a subjetividade de qualquer um) entra na história e lhe dá seu fôlego” (Foucault, 2001, p. 793). Quando corpos dizem não para uma coisa e sim em direção ao desejo de outra<sup>238</sup>, diferente daquela que recusam é quando não é mais possível tolerar uma determinada condição. Levantar-se, segundo Didi-Huberman, é quebrar uma história que todos julgavam encerrada. Os levantamentos, por sua vez, são uma *potência de*, em outras palavras, o impoder em si mesmo. Melhor dizendo, são *nascentes*, isto é, “sem garantia do seu próprio fim, portanto, sem garantia de poder” (2022b, p. 39). Mas é assim que, pontua Didi-Huberman, “as Mães e as Avós da Praça de Maio, em Buenos Aires, nunca terão procurado poder: queriam apenas notícias dos seus filhos” (2022b, p. 40).

Nós nos levantamos, isso é um fato, e é assim que a subjetividade de qualquer pessoa entra na história, seja para saber notícias, seja para resistir a deportações ou humilhações. Podemos nos levantar quando estamos diante do intolerável da nossa própria condição, como fizeram na assombrosa realidade de 1943 os insurgentes do Gueto ou como fizeram na arte os alunos de *Zero em comportamento* ou mesmo os habitantes de *Bacurau*. *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, conta a história de um povoado localizado no sertão do Nordeste brasileiro, que subitamente desaparece do mapa e passa a ser atacado por um grupo de estrangeiros. É certo que todas as nuances de *Bacurau* não se resumem a essas duas linhas, mas o nosso propósito aqui é apenas enfatizar que, após uma série de assassinatos inexplicáveis, a população de *Bacurau* se levanta e, agindo sem garantias, opõe seu impoder (*potência nascente*)

---

<sup>237</sup> Lembremos do que Foucault nos diz em *Le sujet et le pouvoir*: “Sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser ce que nous sommes. Il nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être pour nous débarrasser de cette sorte de «double contrainte» politique que sont l'individualisation et la totalisation simultanées des structures du pouvoir moderne. On pourrait dire, pour conclure, que le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer nous de l'État et du type d'individualisation qui s'y rattache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles” (Foucault, 1982)

<sup>238</sup> “No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o *não* da recusa e o *sim* do desejo” (Levantes, 2017).

ao poder estabelecido. De acordo com Assy e Chueiri (2020, p. 91), no caso de Bacurau, a violência como resposta ao intolerável seria o único meio imanente de evitar o provável extermínio. Nesse sentido, o gesto daquela população não se relaciona mais, como mencionamos acima, com “uma prática de liberdade (amparado pelo horizonte normativo de uma vida melhor), mas como uma necessidade prática, ordenada pela ameaça de um possível desaparecimento” (Sabot, 2019). A violência, contudo, não sendo um fim em si mesmo, pode se relacionar com a elaboração da memória das lutas. Levantes podem acontecer e, conforme pontua Butler, serem rapidamente apagados da história: “com isso a teia de citações chega ao fim, e a tarefa política consiste, então, na luta contra o esquecimento” (2017c, p.31)<sup>239</sup>:

A luta não é, então, apenas histórica no sentido de que surge no lampejo de uma fusão e na incandescência de um evento. Ela é histórica e "coletiva" no sentido de que continua, aqui e ali, hoje e amanhã, formando uma longa cadeia de citações em que o "nós" reitera, e talvez amplie, seu próprio poder performativo. É por isso que "nós" não terminamos de nos levantar. O futuro das revoltas continua a ser escrito e contado em uma história aberta que refaz seus próprios passos para ser ampliada e retomada em outros lugares e de outras formas, indefinidamente (Sabot, 2019, p. 29).

Um levante pode fracassar ou não<sup>240</sup>, mas mesmo um levante fracassado pode se tornar uma “memória transmitida pela história, uma promessa não cumprida retomada pelas gerações seguintes, que tentarão alcançar seus objetivos” (Butler, 2017c, p. 31)<sup>241</sup>. Diante da imagem, a testemunha tem em mãos sempre uma herança que não precede de testamento algum. A tarefa de

---

<sup>239</sup> “Au milieu de la plus grossière violence, voilà aussi une manière assez subtile de rendre hommage à la sagesse courageuse des luttes de résistance du passé. Voilà pourquoi la directrice du Musée ordonnera que les taches de sang sur les murs du bâtiment ne soient pas nettoyées: il faut laisser vivant le témoignage de la lutte mortelle pour sauver la vie de la communauté. Le musée et l'école nous sont alors présentés comme des armes de lutte contre la violence impersonnelle, aveugle et ignorante, et comme des lieux d'embuscade où s'accumulent des ressources de vie conservées dans le temps. Dans le Musée et dans l'école, le temps s'arrête pour que soit refaite à nouveau «l'archive générale» de la mémoire des luttes de résistance du Nordeste, pour encore reprendre les termes de Foucault” (Duarte; Cesar, 2019, p. 11).

<sup>240</sup> De acordo com Butler: “se um acontecimento for qualificado como levante e não como revolução, isso significa que, por mais corajosa que tenha sido, a tentativa de emancipação acabou fracassando” (2017c, p. 30).

<sup>241</sup> “Um levante sempre cita um outro e é animado por imagens e narrativas do anterior. Levantes que não param de se produzir em lugar e em outros formam uma herança histórica (...). A dimensão contagiosa e remissiva dos levantes se mostrou claramente durante a Primavera Árabe de 2011. Os levantes começaram em 2010, com o suicídio, na Tunísia, de um vendedor de frutas que havia perdido sua luta individual contra o Estado quando teve retirado seu direito de vender mercadorias na rua. A imagem emblemática dessa autoimolação inflamou multidões na Tunísia, no Egito, no Iêmen e na Líbia, onde os respectivos governos acabaram caindo” (Butler, 2017a, p.31).

escavar e descobrir o “tesouro” é ela quem tem de realizar. É certo que há uma memória das lutas e um inconsciente da tradição oprimida, mas é preciso coragem para enfrentar os caminhos tortuosos do encontro com os nossos próprios escombros e coragem para preferir os riscos à certeza de ter de obedecer. A testemunha que se levanta e não vai embora seria aquela que se põe de pé para *mudar de posição* – sair do conformismo, da indiferença, da proximidade sem risco, etc. – e *tomar posição* – criticar e insurgir-se contra as injustiças que a imagem lhe entrega. Escolher, enfim, não obedecer mais, não com fins de se tornar ingovernável, mas de criar uma forma de *vida outra*<sup>242</sup>.

### **4.3 Do impasse à abertura: aspectos da emoção e da imaginação em Didi-Huberman<sup>243</sup>**

#### **4.3.1. Emoção**

A emoção, segundo Didi-Huberman, é como a imagem, ora um termo excessivamente valorizado (“contra tudo que seria friamente ‘intelectual’”), ora demasiadamente desvalorizado (“contra tudo aquilo que cheira a pieguice e sentimentalismo”) (2021, p. 32). Em Darwin, por exemplo, a emoção seria um estado primitivo que encontraríamos principalmente nos animais, nas crianças, nas mulheres (especialmente nas loucas) e nos velhos (sobretudo nos doentes mentais) (Didi-Huberman, 2016). Desse modo, na idade da razão, na idade adulta, deveríamos saber reprimir qualquer tendência de expressar as emoções (Didi-Huberman, 2016). Os desdobramentos dessa compreensão de que nossas emoções devem ser reprimidas encontra correspondência no fato de frequentemente nos

---

<sup>242</sup> Apostariamos que Bacurau passa a se autogovernar quando põe fim ao grupo de extermínio e ao governo local? O que aconteceria depois do término do filme? A convivência da heterogeneidade presente em Bacurau antes, durante e depois do afastamento dos excessos de poder pode ser uma resposta – não idealizada – de uma experiência que realiza o devir que não busca saber o que se é (ou o que precisamente virá), mas que recusa, antes de tudo, ser determinada [“sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser ce que nous sommes (Foucault, 1982)]. “Não idealizada”, pois segundo explicam Assy e Chueiri: “Often, despite being endangered by violent government or the absence of any sort of social right from the State, the community of Bacurau embodies astonishing inventive experiences of resistance in a picture of contemporary Brazil. Even so, the film by no means suggests an idealized vision of a compact and undivided community. Instead, Bacurau’s characters expose spaces for quarrels and dysfunctional behaviors, unveiling failures and divergences among its inhabitants” (Assy; Chueiri, 2020, p.96-97).

<sup>243</sup> Conforme o título do tópico enuncia, abordaremos apenas alguns aspectos da emoção e da imaginação no pensamento de Didi-Huberman. Pontuaremos elementos que se relacionam com o comprometimento da testemunha que fica. A tarefa de aprofundar os temas da emoção e da imaginação será trabalho para um outro estudo.

sentirmos “ridículos” quando deixamos escapar nossas emoções, sentimo-nos “nus dos pés à cabeça” (2016, p. 18). Demonstrar as emoções se relaciona, portanto, não raro com a ideia de um impoder, de uma vulnerabilidade e uma absoluta “falta de controle” de si mesmo.

Se fôssemos fazer uma certa arqueologia da palavra *páthos* encontraríamos, conforme pontua Didi-Huberman, na obra *Categorias* de Aristóteles, sua dedução a partir daquilo que em gramática se chama a “voz passiva” de um verbo: “Eis o exemplo que ele [Aristóteles] dava: ‘eu corto, eu queimo’ ilustra a voz ativa ou *em ação*; ‘eu sou cortado, eu sou queimado’ ilustra a voz passiva ou *em passividade*, ou seja, em *páthos* (...)”<sup>244</sup>(Didi-Huberman, 2021, p.35-36). Assim, é possível compreender em que medida o fenômeno da emoção está vinculado ao *páthos*, ao que é “patético”<sup>245</sup>, desprezível, pois está diretamente ligado à ideia de algo que é dominado, submetido ao comando de uma outra voz – a voz “verdadeiramente” ativa. Nesse sentido, de acordo com Didi-Huberman (2016), a emoção associada à paixão e à impossibilidade de agir seria aquela que, de um lado, opõe-se à razão kantiana que os filósofos consideram o que há de melhor e, de outro lado, opõe-se à ação, isto é, à forma livre e voluntária de dirigir a própria vida. A emoção seria, então, um *impasse*:

(...) *impasse* de linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); *impasse* do pensamento (emocionado, perco todas as referências), *impasse* de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse (Didi-Huberman, 2016, p. 21).

A emoção carrega um *páthos*, uma passividade intrínseca e inevitável que se apresenta, nessa leitura, como um *impasse* para o *logos*. Não há racionalidade nem ação possível na emotividade, somente imobilidade da voz, do pensamento, dos movimentos. “Um *impasse* se dá quando a gente não passa: é uma noção negativa” (Didi-Huberman, 2016, p. 21). O prefixo *im* é a impossibilidade toda de

---

<sup>244</sup> “O *páthos* só existe, então, na imanência, assim como só há emoção em um mundo sensível. O que quer dizer, aos olhos de muitos filósofos, que o *pathos* é o *impasse*: *impasse* da linguagem, do pensamento, do ato, da liberdade, da transcendência. Quando corto ou quando queimo, posso, a qualquer momento, suspender ou transformar meu ato, já que na ação sou o mestre do meu gesto, assim como, quando pronuncio uma frase, eu posso, sendo o mestre da minha palavra, a todo instante modulá-la, modifica-la, dar a ela a direção da minha escolha. A paixão, pelo contrário é puramente passiva; ao que parece, ela não abre nenhum horizonte quanto à liberdade do ato” (Didi-Huberman, 2021, p. 35-36).

<sup>245</sup> “Eu não sei se as crianças e os adolescentes ainda dizem isto hoje em dia, mas conheço uma expressão típica para designar o ser exposto aos outros na nudez de sua emoção, por assim dizer. Dizemos sobre ele, desprezando-o, é claro: ‘Ele é patético’” (Didi-Huberman, 2016, p. 19).

passagem, é a imagem paradigmática que Didi-Huberman nos apresenta. Rua sem saída, barragem, fronteira – novamente. Dessa forma, a emoção não poderia coexistir com a razão e com a atitude, ou melhor, a própria emoção não seria ela feita também de razão e de atitude. De acordo com Didi-Huberman (2016) é somente a partir de Nietzsche é que os filósofos se tornarão um pouco mais emotivos. Não é nossa intenção refazer esta espécie de genealogia da emoção, que a conduz da rejeição a um processo de valorização no pensamento filosófico; o intuito é investir na reflexão de que a emoção é antes de tudo um movimento. A emoção não caminhou da recusa ao reconhecimento total: ela, de fato, avançou em termos de reconhecimento na história da filosofia, como mostra Didi-Huberman, mas ainda vive no fio equilibrista entre os que de um lado buscam manipulá-la contra toda frieza intelectual e os que, de outro, rejeitam-na absolutamente, acusando-a de puro sentimentalismo. Como dito, o intuito é sublinhar uma terceira vertente de uso da emoção; emoção enquanto *moção*, um movimento para fora de nós mesmos:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (...). Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do inconsciente –, descobriu algo muito estranho, muito perturbador e muito importante: acontece com muita frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim* (Didi-Huberman, 2016, p. 26).

Movimento simultaneamente interno e externo. Quando somos atingidos por uma emoção, a nossa alma e o nosso corpo se inquietam de modo que, muitas vezes, não conseguimos sequer antecipar. Didi-Huberman (2016) pontua, no entanto, que Freud descobriu que a emoção – embora um certo lugar-comum tenha se habituado a compreendê-la como algo de ordem meramente interior – age como um fenômeno que está, ao mesmo tempo, *em mim* e *fora de mim*. Isso faz com que nem sempre possamos reconhecer ou entender seus motivos, ainda completamente tomados por ela (Didi-Huberman, 2016)<sup>246</sup>. Em *Povo em*

---

<sup>246</sup> “Em que ponto estamos? Acabamos de estabelecer que a emoção é um ‘movimento para fora de si’: ao mesmo tempo ‘em mim’ (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e ‘fora de mim’ (sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos ‘possui’ mas que nós não ‘possuímos’ por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós” (Didi-Huberman, 2016, p. 28).

*lágrimas, povo em armas*, Didi-Huberman (2021) explica que, etimologicamente, a palavra *emoção* nos fala de um *movimento fora de si*. Quando estamos emocionados ficamos “fora de nosso ser habitual” e assim podemos “deslocar, e até mesmo estilhaçar, os objetos e os próprios limites em que nos situamos no mundo” (Didi-Huberman, 2021b, p. 44). E essa ideia de ficarmos fora de nós mesmos, fora de nosso ser habitual é constantemente relacionada com o sentido negativo das emoções. Emocionados ficamos transtornados, desprovidos de razão, fora do governo de nós mesmos. Mas o que a emoção expõe não é o impasse, ao contrário, na emoção não há outra coisa senão passagem, abertura, movimento dentro e fora de mim: “posso estar ‘fora de mim, na raiva, mas, se quebro a mesa da cozinha, é o próprio mundo objetivo que foi colocado ‘fora de si’, ‘de pernas para o ar’” (2021b, p.44). Com isso talvez possamos dizer que a emoção se faz e desfaz, assim como as imagens, tem uma natureza de amálgama, mistura coisas impuras com coisas reveladoras, razão com paixão, interioridade e exterioridade. Encontramos nela “afobação” e “desorientação” – movimentos ligados à paixão emotiva – mas também uma ação orientada, um desejo direcionado e objetivos estabelecidos, manifestados através dos “gestos de insurreição do sujeito emocionado” (Didi-Huberman, 2021b, p. 45).

Por isso, a compreensão que defendemos é que diante da imagem do infortúnio, a emoção pode mobilizar a testemunha que fica para que abale a própria ordem do mundo. Citando Hannah Arendt, Didi-Huberman (2022d, 15’) pontua que o contrário da emoção não é razão, mas a insensibilidade. Assim, o fato de ser abalado e de abalar a ordem do mundo pressuporia uma afetação que não significaria passividade ou irracionalidade, e sim afetividade: “é como se a emoção fosse uma epidemia, passando da transformação do corpo diante das coisas à transformação das coisas através do corpo” (Didi-Huberman, 2021b, p. 45).

Não estamos indiferentes à questão crucial sobre o que forma nossas emoções. Ou seja, se elas têm essa capacidade de nos colocar em movimento, precisaríamos investigar como nossas emoções são constituídas, através de quais condições, quais circunstâncias (externas e internas), etc. Didi-Huberman (2021b) pergunta, por exemplo, o que é que está *em potência* no sujeito da emoção e do

sofrimento, no sujeito *que sofre*<sup>247</sup>. Apesar de reconhecermos a importância desse problema, ele foge os limites possíveis desta pesquisa. Logo, o nosso objetivo aqui é nos concentrarmos não no que constitui nossas emoções, mas no movimento que elas, quando “já constituídas”, podem realizar nas nossas estruturas, especialmente nas nossas experiências intersubjetivas. Nesse sentido, segundo Didi-Huberman, o filósofo contemporâneo Gilles Deleuze aprofundou essas descrições, garantindo um uso ético das nossas emoções quando disse: “A emoção não diz eu. [...] É como estar fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas sim do acontecimento” (Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2021b, p. 61). E, então, Didi-Huberman explica:

A emoção não diz “eu”: primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, *ao meu redor*, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um (Didi-Huberman, 2016, p. 30).

Da emoção como impasse ao pensamento, à voz, à ação, postulamos, em diálogo com Didi-Huberman, a abertura emotiva enquanto chance para nos aproximarmos do outro. Quem se emociona se expõe, se desapossa de si, perde ainda que momentaneamente as próprias rédeas para ser invadido. Mas isso não quer dizer que a emoção se opõe à razão. Se a emoção não diz “eu”, aponta Didi-Huberman, é porque ela reúne em um mesmo acontecimento os dois “outros”, pelos quais o “eu” frequentemente ignora que ele é inteiramente atravessado e dependente: “digamos, para simplificar, o *outro-interior*, que dá à emoção a sua profundidade, e o *outro-exterior*, que lhe dá a sua abertura” (2021b, p.61). Em *A vertical das emoções* (2021d) – texto que Didi-Huberman dedica ao que chama de uma ética das emoções nas crônicas de Clarice Lispector<sup>248</sup> – o filósofo escreve

---

<sup>247</sup> “Formulemos, então, uma hipótese: aquilo que transforma o devir-sofrimento em devir-potência não seria outra coisa senão uma *dialética do desejo*, no mesmo sentido em que Freud – leitor discreto, mas perspicaz, de Espinoza e de Nietzsche – observou, e a seguir teorizou os termos em questão” (Didi-Huberman, 2021, p. 50).

<sup>248</sup> “No final de 2019, a editora Des Femmes publicou, pela primeira vez em francês, as crônicas completas de Clarice Lispector, veiculadas na imprensa brasileira entre 1946 e 1977. Pouco depois, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman desenvolveu o ensaio *A vertical das emoções*, em que se debruça sobre essa vertente singular da produção literária de Clarice (...). Didi-Huberman apreende, nas crônicas claricianas, o que ele chama de ‘um pensamento das emoções’, o qual se inscreve de maneira vertical, rompendo a planura – a monotonia, a horizontalidade – da experiência cotidiana, que é a matéria mesma da crônica” (Stigger, 2021).

que as emoções não são boas nem más. Novamente, assim como as imagens, as emoções pertencem ao mundo para o melhor e para o pior. Houve quem se emocionasse com um discurso de Hitler (2022d). E os algozes também eles se emocionam. Por isso, a questão central, para Didi-Huberman (2021d), não tem a ver com a natureza das emoções, mas com os seus *usos*. É incontestável que precisamos saber *como nos emocionamos*, mas também precisamos nos dedicar em a conhecer um mundo em torno de nós, em que não seremos mais o seu centro (Didi-Huberman, 2021d):

As emoções nos perturbam. Mas é preciso algo mais - um movimento vindo de longe - para perturbar um estado de coisa ou um êxtase do sujeito. É o que acontece com a "vertical do estrangeiro": alguma coisa de outro em nós mesmos, algo de mundos ou de tempos outros vindo a nós. Então nós o "comemos", nós o absorvemos e, de tal modo, que nós nos encontramos "devorados" pela própria coisa que tínhamos acolhido, ao que tínhamos aberto nossas portas. O fora passa para dentro; o dentro se torna o seu próprio fora. É talvez por isso que, em um determinado momento, a emoção será descrita por Clarice Lispector como um "terremoto": isso vem "do ventre mesmo, como de um longínquo estremecer de terra que mal se sabe ser o sinal do terremoto".

E diz Clarice Lispector em "O terremoto":

Então – então do ventre mesmo, como de um longínquo estremecer de terra que mal se sabe ser o sinal do terremoto, do ventre o estremecimento gigantesco de uma forte torre abalada, do ventre vem o estremecimento – e em caretas não só de rosto mas de corpo vem com uma dificuldade de petróleo abrindo terra dura – vem afinal o grande choro, um choro quase mudo, só a tortura seca do choro mudo entrecortado de soluços, o choro secreto até para ela mesma, aquele que ela não adivinhou, aquele que ela não quis nem previu – sacudida como uma árvore que é sempre mais sacudida que a fraca – e afinal rebentados canos e veias e tendões pela grossura da água salgada do choro. Só depois que passa percebe que nenhuma lágrima a molhou. Foi o seco terremoto de um choro (Lispector, 2018, p. 169-170).

Abrirmos nossas portas (ou seria melhor dizer, deixar arrombar nossas portas) às emoções significa, portanto, vestirmo-nos como que do avesso. "O fora passa para dentro; o dentro se torna se próprio fora". Aquilo que "acolhemos" – voluntariamente ou não –, de repente, nos devora. As emoções se associariam menos, então, a estabilidade de uma certa moralidade, para se aproximar ao abalo dos terremotos. Emoções-terromoto que frequentemente acontecem de surpresa, sem aviso prévio. Lispector fala do choro que não foi requisitado, nem pôde ser antecipado, mas que, ao final, correu rebentando canos, veias e tendões. Em *Pensar Debruçado*, Didi-Huberman (2015b) lembra uma passagem de *Em busca do tempo perdido*, na qual Proust descreve uma noite em que o narrador, abatido

por uma crise de fadiga, debruça-se para tirar os sapatos e então: “(...) enquanto tentava dominar o meu sofrimento baixei-me com lentidão e prudência para me descalçar. Mas mal toquei no primeiro botão da botina, o meu peito cresceu, cheio de uma presença desconhecida, divina, fui sacudido de soluços, brotaram-me lágrimas nos olhos” (Proust *apud* Didi-Huberman, 2015b). De acordo com Didi-Huberman, o narrador tem uma visão sobrepujante sobre seus sapatos, nada de mais “trivial e neutro”. No entanto, ao estender a mão em direção a eles, ao tocá-los, o gesto de se debruçar devolve-lhe brutalmente algo que toca seu olhar e enche sua visão, as lágrimas (2015):

É assim que uma visão abrangente – repleta de emoções, de lágrimas e de sensações táteis – emerge da banal visão sobrepujante que o narrador tinha das suas botinas, numa noite de fadiga. Ora, é efetivamente o *gesto de se debruçar* que desencadeia tal acontecimento, e o que se *ergue* a partir desse gesto é efetivamente uma *memória*. A memória – involuntária – que surge nesse momento é a da sua avó, que morreu meses antes (...). (Didi-Huberman, 2015b)

Encontraríamos aqui o “efeito-terremoto” conduzido pela reminiscência involuntária? Debruçar-se sobre os sapatos, imaginar um corpo curvado sobre si mesmo para que as mãos alcancem os pés e, então, deste gesto, o brotar de lágrimas. Do gesto banal de se descalçar ao gesto emocionado.

Por último, mas não menos importante no que diz respeito às emoções, Didi-Huberman escreve que os povos abandonados na mais absoluta pobreza geralmente expõem que não há “forças para mais nada” a não ser um lamento infinito, manifestando, assim, publicamente, seu impoder, sua dor insuportável no “deserto de uma indiferença generalizada ou de uma atenção mal-entendida” (Didi-Huberman, 2021b, p. 26). Didi-Huberman pontua, ainda, que a língua francesa tem um dito significativo para expressar essa impossibilidade extrema: “só lhe restam os olhos para chorar” (Didi-Huberman, 2021b). Do outro lado está o observador, olhando para isso através de uma fotografia, um documentário, um programa de televisão, páginas de jornal. Eventualmente, segundo Didi-Huberman, este sujeito-observador sentirá um mal-estar ou até mesmo um sentimento um ressentimento com as pessoas que ele julga provocar sua impotência. Nesse “jogo”, não é difícil passar a detestar aqueles que, de longe, “pedem ajuda e pelos quais *bem sabemos* que *nada podemos*” (2021b). Mas é justamente essa ideia, não de impoder, mas de impotência que a testemunha que

fica deveria repensar. Diante da imagem do infortúnio, não devemos nos contentar substituir a indiferença pela pura identificação (Didi-Huberman, 2021b). Nesse sentido, Didi-Huberman enfatiza:

Não choremos por aqueles que choram, isso não serve para nada nem para ninguém. É melhor explorarmos os campos das possibilidades, isto é, as chances de transformação ou de emancipação eventualmente ligadas a todas essas *figuras em lágrimas*. Como elas poderão reencontrar seu rosto e, com ele, sua capacidade de falar, de ver, de querer e de agir? (Didi-Huberman, 2021b, p. 26-27).

Nessa passagem, Didi-Huberman não quer dizer para evitarmos nossas emoções: não choremos. Face aos horrores e injustiças que chegam até nós, precisamos colocar nossas emoções em consonância com sua etimologia, isto é, em ação, em movimento. De nada serve chorar se, para além disso, não explorarmos os campos de possibilidade de transformação da realidade ligada a essas figuras em lágrimas. Isso não quer dizer também, não é demais reiterar, que o observador é uma espécie de “salvador”, aquele que devolveria a essas figuras o seu rosto ou lhes concederia o poder de existir. São as próprias figuras em lágrimas que conhecem, melhor do que ninguém, os instrumentos que podem alterar suas condições. A testemunha que fica, contudo, deve ser uma aliada desse processo, quando se dedica a ver, a escutar, a conhecer. Desse modo, as emoções, sendo moções, são também, segundo Didi-Huberman (2016), *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. As emoções seria, portanto, uma condição de mudança de posição (deslocamento daqueles que se emocionam) e tomada de posição (ação de transformar o mundo)? Nas palavras finais do livro *Esparsas*, Didi-Huberman escreve sobre a emoção que lhe acometeu no avião, voltando de Varsóvia, após os três dias de descobertas no arquivo Ringelblum. “Lágrimas me vieram aos olhos” e Didi-Huberman compreende que é imperativo “trazê-las de volta ao espelho da página em branco e começar a escrever alguma coisa”; seu compromisso foi estabelecido: “para que a lamentação ensine, nos levante” (Didi-Huberman, 2023, p. 129).

Emocionados não perdemos o *logos*, mas talvez atenderíamos a um outro tipo de racionalidade. Acolher a desorientação que as emoções carregam não é recusar o pensamento, ao contrário, é uma outra forma de dar atenção ao conhecimento. Levar a sério as emoções, por sua vez, não é transformá-las em blocos inamovíveis, significa fazer alguma coisa com elas, dar-lhes um *uso*. Didi-

Huberman (2016) mostra no texto *Que emoção! Que emoção?* como, no filme *O encouraçado Potemkin*, a tristeza do luto se torna “cólera surda” (as mãos enlutadas se tornam punhos fechados), e como a cólera se torna ato revolucionário. As imagens apresentam, sob nossos olhos a transformação de um *povo em lágrimas* em um *povo em armas*. Com este exemplo, Didi-Huberman escreve que quer sugerir: “se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de todos *em qualquer um*”(2016, p. 38). E o que queremos sugerir é: se não podemos nos comprometer com as imagens da injustiça apenas com sentimentos, tampouco conseguiríamos nos comprometer desqualificado nossas emoções.

#### 4.3.2. Imaginação

“Para saber é preciso imaginar-se”. Com essa frase Didi-Huberman inaugura o livro *Imagens apesar de tudo* (2020). O filósofo nos propõe, naquele contexto, imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Trabalhamos no tópico 2.4 alguns aspectos do caloroso debate entre aqueles que se opõem às imagens do horror – postulando o “irrepresentável” ou o “inimaginável” – e aqueles que, como Didi-Huberman e Rancière, acreditam que as imagens podem nos ajudar a ver e imaginar, sem que isso se confunda com identificação. Aqui o objetivo é pensar a imaginação como uma tarefa que se dirige à testemunha que fica: “não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não podemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (Didi-Huberman, 2020, p.11). Didi-Huberman não se limita em dizer que *devemos* imaginar, e sim que, para saber, é preciso *imaginar-se*. Isto significa, como ele explica (2020, p.226), que o envolvimento do sujeito no exercício do ver e do saber decorre antes de tudo de uma preocupação epistemológica: “não se separa a observação do observador”. A tarefa da imaginação, portanto, seria a tarefa do envolvimento que não quer se apropriar ou simular que “esteve lá”, mas que se debruça ao olhar (Didi-Huberman, 2015).

De acordo com Didi-Huberman, de um lado, críticos como Claude Lanzmann, acusaram as quatro imagens de Auschwitz de serem “imagens sem imaginação”, imagens secas, desprovidas de emoção e de valor testemunhal (2020). De outro lado, tentar extrair alguma “imaginação” delas seria forçar demais as coisas, resultando em “fetichismo” ou, nos termos de Wajcman, “alucinação” (2020, p.162). Assim, sob este último ponto vista, para ver algo naquelas imagens seria preciso “demasiada imaginação”. Novamente, reforça Didi-Huberman (2020), no entremeio dessas duas críticas extremas, encontramos entre o nada (*imagem sem imaginação*) e o tudo (*apelo à alucinação*). A imagem, como vimos, não sendo tudo, nem nada, pode entregar uma centelha de conhecimento possível entre o real e o que ela expõe. No entanto, o ponto diante da imagem, recusa a imaginação, seja alegando a impossibilidade ou excesso.

Didi-Huberman (2020) argumenta que uma imagem sem imaginação significa simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. A imaginação, portanto, não é uma espécie de contemplação passiva (deixar que a imagem diga tudo, entregue tudo), ela exige, antes de tudo, um trabalho e “esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses” (Didi-Huberman, 2020). Imaginar a partir das imagens não consiste, então, em uma virtude apaziguadora, mas em uma virtude ética que requer de nós uma *ascese*, um exercício de nós mesmos que pode nos dar a chance de saber, pensar e conhecer: “a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa” (Didi-Huberman, 2020, p. 171). Nesse sentido, a imaginação, para Didi-Huberman<sup>249</sup>, é uma faculdade ética e política – antes mesmo de ser exercida de forma literária ou artística (2023). Mas ela também, ressalta Didi-Huberman (2023), significa aquilo que trabalha justamente no desafio, na apreensão do

---

<sup>249</sup> “A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou, por sua vez, a partir de premissas bem gerais extraídas da filosofia de Kant” (SV, p.61). “(...) No que é que isto diz respeito à ética? Toda a força das análises de Myriam Revault d’Allonnes consiste em recordar-nos – a partir de Hannah Arendt e, antes dela, de uma longa tradição filosófica – de que a imaginação ‘também é uma faculdade política. [...] Nós não existimos nem na fusão comunal, nem na verdade consensual, nem na proximidade sociológica. Pelo contrário, nós tentamos *imaginar* a que é que se assemelharia o nosso pensamento se ele estivesse *noutro lugar*” (Didi-Huberman, 2022d)

impossível. Em outras palavras, isto quer dizer que não conseguimos possuir aquilo que imaginamos:

Imaginamos esparsamente, de forma lacunar. Imaginamos com muita dificuldade, repetimos infinitamente, ficamos em pane. É pela imaginação, no entanto, que se traçam as vias necessárias à própria compreensão histórica e à interpretação política. Exercitar a imaginação seria, em última análise, não uma fantasia pessoal, mas um desafio de saber algo que não nos é dado de forma imediata, clara ou distinta. Algo que “chama” nossa consciência desde uma distância – assim, hoje, a guerra contra todo um povo, lá na Síria – ou de um passado que, como o do gueto de Varsóvia, parece de fato desafiar nossa imaginação (Didi-Huberman, 2023, p. 17-18).

Didi-Huberman mostra que a imaginação é algo devemos *exercitar* e não uma *fantasia pessoal*. Praticar a imaginação é se entregar a um desafio de saber algo que não pode ser conhecido através do imediatismo, da pureza e da facilidade. A imaginação seria um “mecanismo produtor de imagens para o pensamento” (Didi-Huberman, 2011, p. 61) que convida nossa consciência a partir de uma distância, isto é, na imaginação há chance de acontecer a colisão de tempos, de um presente ativo e um passado reminiscente. No exercício da imaginação não há conforto ou tranquilidade, imaginamos com dificuldade, de modo esparso, lacunar: “ficamos em pane” (Didi-Huberman, 2023). Mas se quisermos desejar uma forma de vida outra parece que não há outro caminho possível, senão começando pela imaginação. Por isso, ela se relaciona com a nossa tarefa de histórica, ética e política diante das imagens. Pensemos nos levantes, por exemplo, como ousar se levantar sem antes imaginar – ainda que sem garantias de poder – que é possível suspender a condição intolerável?

Diante da imagem da injustiça, a testemunha que fica deve, portanto, mobilizar seus recursos imaginativos não para se imaginar *no lugar do outro*, mas para ensaiar uma *aproximação desapropriante*<sup>250</sup>. Lembremos do artifício da interpelação hipotética utilizada por Primo Levi. Um expediente que coloca o leitor de frente com uma situação na qual precisa se imaginar respondendo por determinada circunstância: “será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, junto com seus filhos, será que hoje não lhes dariam de comer?” (Lessa, p.11; Levi, p.15). Este convite à imaginação é um convite ao exercício penoso e árduo de conhecer o que não nos é dado de maneira imediata e

---

<sup>250</sup> Que não busca se apropriar, identificar-se ou imaginar que “esteve lá”, mas que investe em uma aproximação atenta.

transparente. É preciso dizer que a imaginação nunca será capaz de restituir a proporcionalidade do acontecimento. Mas onde ela trabalha, segundo Didi-Huberman (2020), é precisamente no seio da *desproporção* entre a experiência e o relato – ou a imagem. Em outras palavras, a imaginação não equaciona a experiência e a forma que tentamos dar a ela, sempre haverá uma impossibilidade de adequação. No entanto, ali onde o “inimaginável” surge para pôr fim a qualquer expectativa de se pensar a imagem, a imaginação sobrevém para animar esse mesmo pensamento<sup>251</sup>. A palavra “inimaginável”, sublinha Didi-Huberman (2020, p. 229), frequentemente expressa a nossa “desorientação”, a “nossa dificuldade de compreender”. Mas entre o curto-circuito em que inevitavelmente entramos quando encaramos a desproporção entre a imagem do horror e a experiência factual e a recusa absoluta de elaborar a imagem como uma forma de compreensão dessa mesma experiência há um abismo. Um abismo metafórico quando simulamos deixar de olhar as imagens alegando que elas não podem nos oferecer nenhum conhecimento, seja porque não mostram *nada* do infortúnio propriamente, seja porque têm a pretensão de mostrar *tudo* e, assim, também nos traem, pois não entregam *o todo*. É um abismo real quando, por exemplo, renunciamos olhar as quatro fotografias capturadas na urgência e no perigo extremo pelo membro do *Sonderkommando*. Neste caso, o nosso precipício seria ético. Assim, ao invés de rejeitar a nossa desorientação, jogando-a fora junto com a imaginação, devemos acolhê-la como forma de saber: “aquilo que não compreendemos, mas cuja compreensão não queremos renunciar – aquilo que não queremos, em todo caso, rejeitar para uma esfera abstrata que disso nos desembaraçaria facilmente –, isso, somos de fato obrigados a imaginá-lo, o que é um modo de *sabê-lo apesar de tudo*” (Didi-Huberman, 2020, p. 229).

A imaginação não designa uma fantasia subjetiva, mas uma tarefa ética irrecusável se quisermos nos comprometer com as imagens da injustiça. A imaginação, segundo Didi-Huberman, é “a montadora por excelência” (2015c, p. 135), a partir dela podem se desmontar circunstâncias intoleráveis e remontar outros modos de vida possíveis.

---

<sup>251</sup> Ver páginas 43, 224 e 229 do livro *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2020).

## Considerações finais

Em *Aperçues* (2018), Didi-Huberman escreve um ensaio cujo título é *L'image est un enfant qui joue*. Neste ensaio, ele começa descrevendo uma fotografia de Henri Cartier-Bresson: Numa rua de Valência em 1933, uma criança brinca diante de um grande muro descascado. A criança tem a cabeça estranhamente inclinada para trás e os olhos esbugalhados para o céu. Didi-Huberman (2018) diz que observa na foto a mão esquerda da criança em contato com a parede, o que faz lembrar uma brincadeira da sua infância, que consistia em andar às cegas durante o máximo de tempo possível, inventando mil aventuras na floresta ou na noite. Provavelmente, segundo Didi-Huberman (2018), Cartier-Bresson não teve muito tempo para se colocar questões (sobre o que consistia, por exemplo, a brincadeira da criança), apenas para fazer a foto. Apesar de todas as sutilezas do ensaio, aqui ele serve apenas para ilustrar alguns problemas trabalhados na pesquisa, particularmente a questão do tempo. De acordo com Didi-Huberman, na velha máxima de que o tempo é uma criança a brincar, é preciso entender muito mais do que a famosa ideia de "tempo propício", captada pelo fotógrafo naquela imagem. Não há apenas *kairós*, a arte do "momento certo", risco de reduzir a prática de Bresson. Há também o *chronos*, que o filósofo define como tudo aquilo que o fotógrafo achou por bem "mirar" e "enquadrar". Por fim, há, ainda, o *aiôn*, a "longa duração", o destino das imagens: "não um simples tema iconográfico, mas uma necessidade interna ao olhar de Cartier-Bresson -, todas essas crianças que brincam diante de muros, passam por becos, aparecem por todos os poros ou acidentes da cidade". E, então, Didi-Huberman conclui:

Esta imagem não representa então apenas uma criança brincando. Ela é uma brincadeira de criança dispersa em pelo menos três tempos. E compartilhada por pelo menos três crianças: a primeira, na rua, envia um gesto que a segunda apanha em voo graças ao seu brinquedo óptico-mecânico; a terceira, que sou eu, livre para entrar ou não nesse jogo de gestos lançados (Didi-Huberman, 2018, p. 279).

Diante da imagem somos sempre colocados em interação com os três tempos, pelo menos. Diante da imagem podemos nos perguntar o que faz parte do *instante*, daquilo que foi apanhado na arte do "momento oportuno" e o que foi previsto para ser enquadrado, mirado, direcionado. Podemos, enfim, perguntar-

nos o que faz parte do “destino das imagens”, da longa duração. Assim, mesmo a mais “simples” imagem jamais se esgota “no que é visto”. A imagem é uma criança que brinca com os anacronismos do tempo. Desse modo, no primeiro capítulo pontuei que uma história anacrônica das imagens não quer dizer uma história impossível. No entanto, para melhor conhecer as imagens é preciso não as imobilizar, e sim saber observar sem comprometer sua liberdade de movimento (*o gesto lançado*). A imagem não é um objeto passivo, à espera de um olho dominante. Ela é animada e interage com um olhar que se debruça. Dessa forma, estabeleci, de certo modo, a “mesa de trabalho” cuja proposta foi analisar – nos limites possíveis – a relação entre o que vemos, o que nos olha e, especialmente, o que *podemos fazer*, isto é, qual comprometimento podemos assumir diante das imagens da injustiça.

A partir de Didi-Huberman (2013), problematizei como tornar visível e legível a história dos sem-nome, ou seja, da classe exposta a desaparecer ou, no mínimo, “subexposta” nas representações da história oficial. Ou, onde poderíamos encontrar a dignidade do sem-imagem ou o arquivo daqueles que não queremos registrar (2013). Este trabalho não teve pretensão de resolver essas questões, mas, de alguma maneira, reexpor e pensar criticamente esse erro de conta ou esta conta malfeita<sup>252</sup>, que divide nossa compreensão do mundo entre aqueles que têm direito à palavra e à imagem e aqueles a quem só cabe o ruído. Esse trabalho defendeu, nesse sentido, a ideia de que a fotografia (e, arrisquei dizer, a imagem em geral), não devolve os “nomes próprios” às pessoas quando expõe seus rostos, a fotografia “não dá voz” ao fotografado (Didi-Huberman, 2012). Busquei reforçar que é o próprio sujeito oprimido que tem centralidade absoluta neste processo de dissenso e luta pela instituição de uma outra partilha do sensível. Contudo, problematizei que o *terceiro* – como foi o caso do médico Philippe Bazin – pode “trabalhar junto”, reconhecendo seu papel e sua implicação ética diante da imagem (ou da falta de imagem ou da imagem construída para negar a própria imagem do humano). Dessa forma, “concluí”, em diálogo com o ensaio *Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a Fotografia* (Chaves, 2003), utilizando o exemplo da imagem fotográfica, que a fotografia cumpriria sua tarefa redentora quando transforma retrato e paisagem em imagem e fisiognomia (segunda

---

<sup>252</sup> (Rancière, 2018).

premissa). A série *Faces* de Bazin não seria um exemplo disso? Rostos que não se reduzem ao retrato – condenados ao esquecimento – tornam-se, ao contrário, rostos que são elevados à condição de *imagem* – destinados à lembrança. Rostos que entregam não a “alma” dos fotografados, e sim a *corporeidade* e toda sua urgência implicada.

Em seguida, abordei a questão da imagem que *toma posição*. Imagens que manifestam seu poder de “retribuir o olhar”. Nesse sentido, a montagem foi analisada como uma maneira de oferecer legibilidade às imagens. A montagem, ao fazer com que as imagens tomem posição umas relações as outras, fornece uma certa constelação que pode dar a ver (*abrir olhos*) ou não (*fechar os olhos*) para o que acontece de fato. O trabalho de montagem pode servir, portanto, tanto a propósitos de humanização quanto de desumanização conforme o uso e o recorte utilizado. Para além dos propósitos dos produtores ou dos endereçadores das imagens, reivindicamos que elas portam em si uma “contra-pose”, um desejo ardente de não se deixar governar (*assim*)<sup>253</sup>. Por isso, apesar de todos os esforços de apagamento e destruição e apesar de existirem sob o fio equilibrista da aporia entre a impossibilidade e a necessidade de transmitir, imagens sobrevivem para testemunhar. Logo, considerando os riscos que as imagens atravessam para chegar até nós, termino o capítulo dois fazendo um apelo à imaginação.

A imagem é uma brincadeira de criança. Compartilhada por pelo menos três crianças. No caso da fotografia de Cartier-Bresson, a primeira é o garoto nas ruas de Valência, a segunda aquele que agarra a imagem com seu brinquedo ótico-mecânico (o próprio Cartier-Bresson) e a terceira é Georges Didi-Huberman, o observador, livre para entrar ou não no jogo do gesto lançado. Volto brevemente ao ensaio de Didi-Huberman, que deu início a estas considerações finais, para colocar a questão sobre qual seria o papel desta “terceira criança”, “livre para entrar ou não no jogo do gesto lançado”. Como já dito, o ensaio só serve, aqui, para pontuar algumas questões elaboradas no decorrer da pesquisa. Por isso, por meio desse terceiro personagem para o qual o jogo da imagem foi lançado como uma “escolha”, entramos na “segunda parte” do trabalho, na qual a subjetividade

---

<sup>253</sup> (Foucault, 1990).

se anunciaria com mais presença para nos dedicarmos à pergunta: *o que fazer diante de imagem que não é minha, mas que exigem de mim uma postura crítica?*

A fim de pensar mais especificamente a questão do observador diante da imagem do infortúnio, parti do conceito ampliado de testemunha de Jeanne Marie Gagnebin (2009). Essa proposta toma como testemunha não apenas aquele que viu com os próprios olhos, mas aquele que, mesmo não sendo testemunha direta do acontecimento injurioso, aceita levar adiante a história do outro (2009). A ideia de testemunha que fica – em oposição a que se levanta e vai embora – não diz sobre nenhum poder de restaurar a humanidade, mas sim sobre como tirar a própria testemunha da posição de incolumidade e indiferença que se encontra. Dessa forma, busquei argumentar que as imagens são uma *chance* de, apesar de tudo, ser possível construir algum conhecimento e alguma aproximação com a experiência da injustiça. Para isso, essa chance deve ser agarrada por *alguém* chamado de *testemunha que fica*. No entanto, vimos que se lançar ao gesto de ético de se comprometer com as imagens implica evitar determinados riscos, assumir outros e, por fim, mudar de posição (deslocar-se) e tomar posição (atitude crítica).

Se nos fixarmos no mesmo lugar não seremos capazes de conhecer. É preciso ensaiar se aproximar com reserva e afastar com desejo (Didi-Huberman, 2017), isto é, sabermos nos movimentar com responsabilidade. Assim, a testemunha que fica, diante da imagem, pode ser também a testemunha que se *levanta*, mas não vai embora. Levanta-se para reagir às injustiças e para dizer “não” a uma forma de vida tutelada. Por fim, como um estudo preliminar, que pretendo avançar futuramente, explorei a ideia de que a testemunha que fica não deve ignorar as possibilidades éticas oferecidas pela emoção e pela imaginação. Se não podemos nos comprometer com as imagens da injustiça apenas com sentimentos e com a imaginação, tampouco conseguiríamos nos comprometer desqualificando nossas emoções e recusando nossa imaginação.

Coincidentemente, enquanto escrevia as últimas linhas deste trabalho inaugurou em Belém (PA), minha cidade natal, uma exposição intitulada Levantes

Amazônicos<sup>254</sup>. A exposição foi resultado de um projeto de pesquisa *Imagem, estética, política e resistência* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Estado do Pará. As imagens se dividiram em dois espaços de exposição, o SESC Ver-o-peso e o Museu de arte de Belém (MABE). Fecho este trabalho com essa exposição por dois motivos. Em primeiro lugar, visitei a parte da exposição que estava no MABE e participei de uma roda de conversa sobre o projeto, cujo título foi *Quando as imagens tomam posição*. Os condutores da conversa eram o coordenador geral da exposição, Leandro Lage, e o fotógrafo, artista plástico e professor de artes da UFPA, Alexandre Sequeira. O objetivo não é, portanto, estender-me, mas terminar com a lembrança para mim mesma de pensar, futuramente, as possíveis relações entre esta pesquisa e os levantes amazônicos a partir do que vi e escutei. Em segundo lugar, para sugerir ao leitor deste trabalho que procure saber sobre a exposição – embora ela tenha terminado, o catálogo continua disponível online e o projeto mais amplo que a envolve irá continuar. Encerro, enfim, esta tese com o texto do catálogo:

*“Imaginar é fazer política: Mesmo diante de todas as coerções, ameaças, violências, há um momento em que nada se permuta na vida. É quando os poderes nada mais podem, porque já não se tem mais nada a perder. Quando esse limite é ultrapassado, é o próprio fio da história que se rompe. O escravizado se recusa a aceitar viver sob a servidão. Prefere-se o risco da morte à certeza de ter que viver para obedecer. Esse momento pode ser o de uma grande revolução, o de um pequeno protesto, uma greve. Também pode ser momento de um ínfimo gesto de recusa. Potências contra poderes, palavras exclamadas, formas em movimento, corpos sobreviventes. O que mais poderia capturar tão bem esses momentos, esses desejos de revolta, senão a arte? As imagens nos permitem ler o tempo. Elas são modos de experimentar o tempo e de tornar sensíveis histórias, memórias, expectativas, desejos, traumas e esperanças. Por isso as imagens da arte são tão relevantes: elas dão forma à imaginação. E imaginar é precondição para se fazer política. Para a exposição Levantes amazônicos, as obras reunidas conectam tempos, emoções e histórias de lutas. Na Amazônia, região em que as velhas e novas lógicas colonialistas constituem uma atmosfera de ameaças constantes e*

---

<sup>254</sup> Catálogo disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1UQEBgNDGfMFMNLnay4-t5k5bN2IEVtNL/view>

lutas permanentes, esses trabalhos artísticos também são sintomas: além de representar visualmente a indignação, eles também são manifestações de desejos, memórias e emoções insurgentes” (Lage, 2024).

## Referências

ADORNO, T. W. O que significa elaborar o passado. In: \_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

ASSY, B.; CHUEIRI, V. Lupas forçadas e empoeiradas: violência e resistência em Bacurau. **Caderno de estética aplicada**, v. 14, n. 26, p. 80-106, 2020.

ASSY, B.; CUNHA, J. R. **Teoria do direito e o sujeito da injustiça social**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BENJAMIN, W. A vida dos estudantes. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1915.

\_\_\_\_\_. **Images de pensée**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1998.

\_\_\_\_\_. **Écrits français**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. Elogio da boneca. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v.1)**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERADT, C. **Sonhos no Terceiro Reich**. São Paulo: Fósforo, 2022.

BERGER, J. **Modos de ver**. São Paulo: Fósforo, 2022.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Belo Horizonte: Editora Universitária Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.;

HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUTLER, J. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de ética e filosofia política**, v. 1, n. 22, p. 159–179, 2013.

\_\_\_\_\_. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

\_\_\_\_\_. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo**. São Paulo: Boitempo, 2017b.

\_\_\_\_\_. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017c.

\_\_\_\_\_. Sujeição, resistência, ressignificação: entre Freud e Foucault. In: \_\_\_\_\_. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d.

\_\_\_\_\_. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

CANDIOTTO, C. Atitude crítica, luta política e vida democrática: uma análise para além do pensamento de Michel Foucault. **Dois pontos: Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos**, v. 19, p. 10–20, 2022.

CASTILLO, J. C. V. Hacia una política de la memoria. Perspectivas de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman en torno a la imagen. **Límite: Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología**, v. 18, p. 18-14, 2023.

CHAVES, E. **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

CHAVES, E. Memória, história e narração: O Céu sobre Berlim ou Wim Wenders, leitor de Walter Benjamin. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 10, n. 18, p. 111–123, 30 abr. 2016.

CUNHA, G. Imaginar apesar de tudo: a tarefa ética de trabalhar através das imagens. **Peri**, Florianópolis, v. 14, n. 9, p. 153-168, 2022.

D'ALLONNES, M. R. Une mémoire doit-elle en chasser une autre? **Le monde**, 1998.

DIDI-HUBERMAN. La mémoire des sans-noms. Em: **L'Herne Benjamin: cahier Walter Benjamin**. Paris: Éditions de L'Herne, 2013.

- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire, 4**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Falenas: ensaios sobre a aparição, 2**. Porto: KKYM, 2015a.
- \_\_\_\_\_. **Pensar debruçado**. Porto: KKYM, 2015b.
- \_\_\_\_\_. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015c.
- \_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. Em: ALLOA, E. (Ed.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015d.
- \_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: UFMG, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017c.
- \_\_\_\_\_. **Remontagem do tempo sofrido**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Aperçues**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018b.
- \_\_\_\_\_. **Atlas ou gaio saber inquieto: Olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.
- \_\_\_\_\_. **Livres olhos da história**. Porto: KKYM, 2019a.
- \_\_\_\_\_. **Désirer Désobéir: ce qui nous soulève, 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2019b.
- \_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Imaginer Recommencer: ce qui nous soulève 2**. Paris: Les Édition de Minuit, 2021a.
- \_\_\_\_\_. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021b.
- \_\_\_\_\_. **Como herdar uma coragem?** Lisboa: KKYM + P.OR.K, 2021c.
- \_\_\_\_\_. **A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Relicário, 2021d.
- \_\_\_\_\_. **Le témoin jusqu'au bout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2022a.
- \_\_\_\_\_. **O que nos levanta**. Lisboa: YMAGO, 2022b.
- \_\_\_\_\_. **Pour quoi obéir?** Nîmes: Bayard Éditions, 2022c.
- \_\_\_\_\_. **Le témoin jusqu'au bout**. Bordeaux: Librairie Mollat, 2022d.

\_\_\_\_\_. **Esparsas: viagem aos papéis do Gueto de Varsóvia**. São Paulo: n-1 edições, 2023a.

\_\_\_\_\_. **Tables de montage**. Saint-Germain: Éditions de l'Imec, 2023b.

DIDI-HUBERMAN, G.; MARIANNE ALPHANT. **Aperçues**. Paris: Maison de la Poésie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G.; VAN REETH, A. **Livres & vous: Le pouvoir des images**. Paris: France Culture, 2019.

DUARTE, A.; CESAR, M. R. Le sertão au coeur du monde actuel: vie, violence et résistance dans Bacurau. **Débordements**, 2019.

FERREIRA, M. Narração e subjetividade em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 23, 2019.

FERREIRA, M. C. P. **Experience and Ways of Seeing: The limits and promises on the concept of violence through aesthetics deviations and works of art**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2022.

FOUCAULT, M. Le sujet et le pouvoir. In: \_\_\_\_\_. **Dits et écrits IV**. Paris: Quarto Gallimard, 1982.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. **Bulletin de la Société française de philosophie**, v. 82, p. 35–63, 1990.

FOUCAULT, M. Inutile de se soulever? . In: \_\_\_\_\_. **Dits et écrits, II: 1976-1988**. Paris: Quarto Gallimard, 2001.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREUD, S. Recordar, Repetir, Elaborar. In: \_\_\_\_\_. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. São Paulo: Companhia das letras, 2010a.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras , 2010b.

FREUD, S. **Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. Construções na análise. In: \_\_\_\_\_. **Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, S. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

GAGNEBIN, J. M. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Apagar os rastros, recolher os restos. In: \_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: rastros, aura e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. Les indigents de la mémoire. **Socio-anthropologie**, n. 34, p. 23–32, 30 dez. 2016.

GÓMEZ, J. M. A justiça transicional e o imprevisível jogo entre a política, a memória e a justiça. **Comunicações do ISER**, v. 38, 2014.

JUSTINO, D. Uma responsabilidade pelo que não fizemos? a memória como fundamento da responsabilidade histórica em Walter Benjamin e Reyes Mate. **História: Questões & Debates**, v. 68, n. 1, p. 57-84, 2020.

KLEMPERER, V. LTI: a linguagem do Terceiro Reich. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LAGE, L. **Catálogo: exposição Levantes Amazônicos**. Belém, 2024.

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

LESSA, R. O silêncio e sua Representação. **Laboratório de Estudos Hum(e)anos**, 2008.

\_\_\_\_\_. Primo Levi transformou em arte relato sobre horror de Auschwitz. **Folha de São Paulo**, 2019.

LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. **Afogados e sobreviventes**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016a.

\_\_\_\_\_. A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.

LIMA, N. **Convite à leitura #1: Didi-Huberman: o que vemos, o que nos olha**. Youtube, 2021.

LISPECTOR, C. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro : Rocco, 2018.

LONGMAN, G.; VIANA, D. A associação entre arte e política. **Urdimento**, v. 2, n. 15, p. 123–133, 2020.

LORENZINI, D. From Counter-Conduct to Critical Attitude: Michel Foucault and the art of not being governed quite so much. **Foucault Studies**, p. 7–21, 2016.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARQUES, Â. C. S. et al. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos: PPGCOM UERJ**, v. 27, n. 1, 2020.

MATE, R. Fundamentos de una filosofía de la memoria. In: \_\_\_\_\_. **Justiça e memória: para uma ética da violência**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2009.

\_\_\_\_\_. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”**. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.

MATTOS, M. Considerações acerca de uma ética da memória em Walter Benjamin. **Trama Interdisciplinar**, v. 6, p. 98–118, 2015.

MÓSES, S. **L’ange de l’histoire: Rosenzweig, Benjamin, Sholem**. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

MURICY, K. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NIETZSCHE, F. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. São Paulo: Hedra, 2017.

PALHARES, T. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman: um possível reencontro entre a história da arte e a filosofia. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 15, n. 29, p. 17–25, 5 nov. 2021.

PERRET, C. **Walter Benjamin sans destin**. Paris: La Différence, 1992.

PROUST, M. **Para o lado de Swann (À procura do tempo perdido; v.1)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Trabalho sobre a imagem**. *Urdimento*, v. 15, 2010.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Images relues: la méthode de Didi-Huberman*. In: ALLOA, E. (Ed.). **Penser l'image III: Comment lire les images?** France: Les presses du reel, 2017a.

\_\_\_\_\_. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.) **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017b.

\_\_\_\_\_. **O desentendimento: filosofia e política**. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

\_\_\_\_\_. The concept of anachronism and the truth of the historian. **Cuadernos LIRICO**, n. 24, 2022.

\_\_\_\_\_. **Mal-estar na estética**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2023.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SABOT, P. **Penser la "critique"**. Paris: Champion, 2012.

\_\_\_\_\_. De Foucault à Butler, en passant par Sartre : l'impossibilité du « nous » ? **Revista de Filosofia Aurora**, v. 31, n. 52, 6 maio 2019.

SAFATLE, V. [Orelha de livro]. In: DIDI-HUBERMAN. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SELIGMANN-SILVA. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **PSIC. CLIN.**, v. 20, p. 65–82, 2008.

\_\_\_\_\_. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STIEGLER, B. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, C.; MACHADO JR., R.; VEDDA, M. (Orgs.) **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TIMM DE SOUZA, R. "Ecos das vozes que emudeceram": memória ética como memória primeira. Em: *Justiça e memória: para uma crítica ética da violência*. [s.l.] Editora Unisinos, 2009.

TODOROV, T. **Les abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 2018.

VARELLA, M. I. **"Memória da ofensa": justiça de transição, direitos humanos e transmissão da memória**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2023.

VIEIRA, A. C. Da memória ao museu: a experiência da favela da Maré. **ANPUH**, 2006.

WAJCMAN, G. De la croyance photographique. **Temps modernes**, v. 613, p. 47–83, 2001.

WERNER, A. L. **Let Them Haunt Us: how contemporary aesthetics challenge trauma as the unrepresentable**. Bielefeld: Verlag, 2020.