

IMAGINAR APESAR DE TUDO: A TAREFA ÉTICA DE TRABALHAR ATRAVÉS DAS IMAGENS

IMAGINING AFTER ALL: THE ETHICAL TASK OF WORKING THROUGH IMAGES

Gabriela Teixeira Cunha¹

Resumo: O artigo explora a relação entre imagem e ética a partir do livro *Imagens apesar de tudo* de Georges Didi-Huberman. Em particular, o livro fornece um quadro conceitual que põe em questão a crítica sobre a irrepresentabilidade do sofrimento, na medida em que tal crítica coloca em debate a possibilidade ou não de representação e responsabilização ética diante da dor dos outros. A experiência do pensamento proposta por Didi-Huberman permite, para além de repensarmos os limites da imagem – notadamente da fotografia (redenção/distração, tudo/nada) –, problematizarmos a nossa implicação subjetiva diante dela. Assim, partindo da premissa de que de um lado há uma reivindicação pela representação universalizante, que exige imagens para comprovar a totalidade da injustiça infligida e, de outro lado, um absoluto ceticismo, que reduz a nada tanto o poder da imagem enquanto testemunho quanto a responsabilidade ética, o objetivo deste ensaio é analisar esta controvérsia para pensar, em última instância, a posição do sujeito quando este é interpelado pela imagem. Nesse sentido, de acordo com a conclusão, a imagem é um dispositivo fundamental, que atua como forma de conhecermos, apesar de suas fissuras e incompletude, o evento da injustiça e do horror, podendo nos levar a perseguir uma postura ética comprometida com a não repetição e com o trabalho (práxis) político.

Palavras-chave: imagem, Georges Didi-Huberman, representação, testemunho, responsabilidade ética

Abstract: *The paper explores the relationship between image and ethics drawing from Georges Didi-Huberman's book *Images Malgré Tout*. In particular, the book provides a conceptual framework that calls into question the critique of the unrepresentability of suffering, insofar as such critique puts into debate the possibility or not of representation and ethical accountability regarding the pain of others. The thought experiment proposed by Didi-Huberman allows us, besides rethinking the limits of the image - notably photography (redemption/distraction, everything/nothing) - to problematize our subjective implication before it. Thus, assuming that on one side there is a claim for universalizing representation, which demands images to prove the totality of injustice inflicted, and on the other side an absolute skepticism, which reduces to nothing both the power of the image as testimony and ethical responsibility, the aim of this essay is to analyze this controversy in order to think, ultimately, about the subject's position when it is interpellated by the image. In this sense, according to the conclusion, the image is a fundamental device, which acts as a way for us to know, despite its fissures*

¹ Doutoranda em Teoria do Estado e Direito Constitucional pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio). E-mail: tcunhagabriela@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8234-4920>.

and incompleteness, the event of injustice and horror, and can lead us to pursue an ethical attitude committed to non-repetition and to political work (praxis).

Keywords: *image, Georges Didi-Huberman, representation, testimony, ethical responsibility*

Imagens apesar de tudo se desenvolve através da análise das quatro únicas fotografias do campo de concentração de Auschwitz capturadas por membros do *Sonderkommando*². Atravessando o tempo, essas imagens chegam até nós, conforme definiu Vladimir Safatle, como “uma espécie de imagem do que aparece como inimaginável”³, daquilo que foi programado e projetado para não deixar vestígio algum. Enquanto a primeira parte do livro se concentra no exame das fotografias, a segunda inaugura e aprofunda a discussão com aqueles que enxergaram a exposição montada com as quatro fotografias, bem como o texto de Didi-Huberman produzido para a exposição, um sacrilégio inominável.

As imagens têm, efetivamente, a capacidade de vincular e de produzir respostas éticas? Ou as fotografias do horror proporcionariam, na verdade, um conforto a quem as observa à distância? E a que distância supostamente segura estaríamos da exceção? Incontáveis perguntas se apresentam neste estudo sobre a relação entre imagem e ética. No entanto, gostaria de partir da seguinte questão: “uma imagem tem verdadeiramente o poder de nos dar a ver o horror?” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 116). A resposta negativa é, *a priori*, aparentemente unânime, mas o é tão somente porque a pergunta está formulada de tal forma, portando em si sua própria negação. A controvérsia se estabelece em qualquer outro arranjo de indagação possível, pois, como nos mostra Didi-Huberman, os conceitos de imagem, verdade e conhecimento são articulados e apreendidos de maneira distinta quando se trata da representação da *Shoah*. O que a imagem dá a conhecer? Para determinadas correntes de pensamento, muito pouco ou nada, porque fornece um saber que passa ao largo da verdade/realidade do acontecimento. Enquanto para outras, o saber ainda que parcial construído através da imagem permite-nos conhecer o evento e, dessa forma, coloca o sujeito ético na cena, não na qualidade de testemunha, mas no lugar de responsável pelo que vê. Assim, a tese que o artigo buscará perseguir é a de que o conhecimento que a imagem nos possibilita extrair não é da ordem da representação mimética; mas dos rastros do que falha e do que falta⁴. E é talvez nesse lugar de “vazio” que encontramos a chance única de puxar o freio da história oficial (BENJAMIN, 2016) que soterra a memória dos vencidos.

Há os que se “levantam”, reivindicando que o genocídio dos judeus é da ordem do indizível, impensável e irrepresentável. Contra eles, Didi-Huberman sustenta a necessidade de enunciar *apesar*

² Grupos de judeus encarregados de conduzir os prisioneiros até a câmara de gás e depois manejar os corpos.

³ SAFATLE, Vladimir. Orelha do livro “Imagens apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2020).

⁴ “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande ‘linha’ de fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87).

de tudo. Para os primeiros, a aporia da necessidade e da impossibilidade de contar se encerra sempre na cena intraduzível do testemunho. Por outro lado, existem aqueles que acreditam que só a linguagem pode testemunhar, uma vez que não há imagens do evento capazes de efetivamente dizê-lo. Didi-Huberman (2020, p. 45) se insurge também 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. A abordagem dialética, a qual se filia Didi-Huberman, postula um manuseio em conjunto da palavra e do silêncio, da falta e do resto, do impossível e do apesar de tudo. Tendo em vista que o projeto genocida nazista buscava o apagamento dos rastros, visava eclipsar qualquer vestígio, a tarefa ética irrecusável consiste em transmitir o inimaginável, apesar de tudo.

O “esquecimento compulsório” da violência extrema faz parte da própria violência. Nesse sentido, testemunhar consiste em relatar o que não se pode relatar completamente. E, mais do que isso, o impossível, como assinala Didi-Huberman, desdobra-se quando à dificuldade em contar “se acrescenta a dificuldade de ser entendido”. Em *É isto um homem?* Primo Levi descreve o sonho que teve enquanto estava em Auschwitz. Sonhou que estava em sua casa, com familiares e amigos e, ao contar sobre o horror que viveu, percebe que seus interlocutores não o escutam. Depois, quando acordado, “lúcido”, questionou: “por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (LEVI, 1988, p. 85-86). O propósito era, então, precisamente esse, alcançar o impossível da narrativa até mesmo na imagem inconsciente do prisioneiro. Por isso, *apesar de tudo*, os membros do *Sonderkommando* arriscaram a própria vida para tirar as quatro fotografias. Jacques Rancière ao se referir ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, expõe em uma passagem a relação entre o projeto de não deixar rastro algum e a não escuta ou, mais precisamente, a negação mesma do fato:

A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada. Atinge o incrível do acontecimento, programado pela própria lógica do extermínio – e corroborado pela lógica negacionista: mesmo que tenha sobrado um de vocês para testemunhar, não acreditarão nisso isto é: não acreditarão no preenchimento desse vazio pelo que vocês disserem. Será tomado como alucinação (RANCIÈRE, 2012, p. 138).

Assim, Rancière explica que a testemunha contando sobre o extermínio no local do extermínio é a confirmação da alucinação. O que a cena mostra é o real do Holocausto, na visão de Rancière, isto é, o real de seu desaparecimento, de seu caráter inacreditável. É sobre a necessidade de testemunhar, apesar de tudo, que Didi-Huberman afirma a postura ética tomada pelos membros do

Sonderkommando, que arrancaram do “inferno” a possibilidade de contar através das imagens. Nesse sentido, não há o irrepresentável em si do objeto, tanto em Rancière quanto para Didi-Huberman (2020). Os problemas de regulação da distância representativa se transformam, segundo Rancière (2012), em problemas de impossibilidade de representação. A abordagem adotada por aqueles que pensam que a *Shoah* é irrepresentável é, de acordo com Didi-Huberman (2020), antes de tudo, uma recusa de pensar a imagem, uma tomada de posição que não tem a ver com a propriedade do acontecimento.

O psicanalista Gérard Wajcman (2001) critica fortemente Didi-Huberman, sustentando que não se trata de uma recusa do olhar, mas de uma impossibilidade da própria imagem em transmitir o evento, especialmente no que concerne às quatro fotografias enquanto representação do gaseamento dos judeus na câmara de gás. “Apesar de tudo o que?” é a questão posta por Wajcman: apesar do inimaginável, apesar de não existirem imagens, apesar de tudo e de todos, ainda assim haveria imagens para Didi-Huberman. Essa atitude seria, na visão de Wajcman, uma forma de culto à imagem, uma fé absoluta nelas. Trata-se de uma fé (cega) nas imagens que ao invés de mostrar impede de ver que não há nada a ser visto? Sobre essa questão Didi-Huberman (2020) oferece uma resposta enfatizando que 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”.

Didi-Huberman (2020) mostra que existe certo historicismo pronto para fabricar o inimaginável, seja quando transforma a imagem em ícone do horror, seja quando a reduz a mero documento. Assim, o universo concentracionário não pode ser mostrado porque a imagem não entrega nenhuma verdade totalizante. A verdade que a imagem pode entregar é sempre paradoxal, sempre insuficiente, inexata, no entanto, não menos verdadeira em razão dos seus limites intrínsecos e extrínsecos. O trabalho que Wajcman realiza é, segundo Didi-Huberman (2020, p. 111), o de cortar abruptamente qualquer ligação entre a verdade e a fotografia, despotencializando o “ponto de contato possível entre a *imagem* e o *real* de Birkenau”. A crítica de Wajcman consiste na teoria de que o “ponto de contato” não passa da atribuição mágica que Didi-Huberman fornece à imaginação.

Não há representação e o real não é solúvel no visível, essa é a tese reforçada por diversos argumentos no texto de Wajcman. Nesse sentido, pode-se interpretar a posição de Wajcman a partir da ideia de que somos seres inebriados pela imagem e pelo desejo de imagem e por isso Didi-Huberman busca a representação do irrepresentável não apesar de tudo, mas a todo custo. “São Jorge” Didi-Huberman não estaria buscando salvar a honra do real, mas salvar a honra da imagem

empreendendo uma cruzada de caráter religioso e cristão contra o “dragão” do irrepresentável em favor do ópio da representação. De acordo com Wajcman (2001), a mera hipótese de que a *Shoah* não tem imagem porta algo de profundamente insuportável, a falta de imagem angustia e, por esse motivo, mesmo diante do irrepresentável, o irrepresentável deve ser transmitido *apesar de tudo*. De fato, a angústia nos acompanha e não poderia ser diferente desde o acontecimento da *Shoah* e da crise de representação na qual mergulhamos⁵. Angústia é o sentimento inescapável neste tema, mas a angústia não é por nada haver para ver. Os fragmentos de verdade que chegaram até nós requerem esforço se quisermos ver através da imagem o ponto de contato entre a fotografia e o acontecimento. O que temos para ver não é tudo, nem é nada, se a imagem, explica Didi-Huberman (2020, p. 97), fosse toda, certamente afirmaríamos que não há imagem da *Shoah*, mas a imagem não é *toda*, mas é feita de *tudo*: “tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas (...)”.

Então, 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 Wajcman (2001) as imagens não mostram de nenhuma maneira nada da câmara de gás. Aqui tudo parece indicar que 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 (não “só” o gaseamento, mas a queima, a destruição, os restos jogados nos rios etc.) nas fotografias. Assim, de uma maneira ou de outra, para Wajcman, 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 fetichismo⁶. Wajcman tem razão de chamar atenção sobre a possibilidade de fetichizar a imagem. Jeanne Marie Gagnebin explica, por exemplo, que Adorno se preocupava com a captura da memória do horror como produto cultural vazio. Assim, segundo Gagnebin (2014, p. 79), Adorno se ocupava em pensar duas exigências paradoxais dirigidas à arte depois de Auschwitz: por um lado lutar contra

⁵ “(...) o sublime não designa mais o elã para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana. Ele aponta para as cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num *além* do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhe impuseram” (GAGNEBIN, 2014, p. 79).

⁶ 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).

o esquecimento e, por outro lado, não transformar o horror em mercadoria. Ainda, Didi-Huberman (2020, p. 111) também afirma a sempre presente chance de fetichizar as imagens. No entanto, o filósofo expõe que esse é 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 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 (2004, p. 125-126) era, sobretudo, com o que ela chamou de “tendência estetizadora da fotografia” que torna o teor ético das imagens frágil. A fotografia pode paralisar, anestésiar, banalizar o acontecimento, “desubstancializá-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 fotografia, assim como o relato, é uma forma de testemunho que pode nos permitir conhecer o acontecimento e, assim, estabelecer nossa tarefa ética diante do sofrimento do outro. Nesse sentido, de acordo com Judith Butler em *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 (2017) afirma 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 em 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. Sobre o tema da imagem poder nos dar a ocasião de conhecer, gostaria de retornar mais adiante. Por ora, é importante reter a ideia da 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 ou o enquadramento utilizado não reduzem a fotografia ao nada, significa estar atento aos instantes e aos fragmentos que nos permitem conhecer o limiar entre a imagem e a verdade.

Era proibido fotografar nos campos e a vedação era exposta em diversas placas nas suas imediações. Apesar da interdição, não era possível deter a epidemia de imagens que já circulavam pelos melhores e piores motivos (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 40-41). No interior de Auschwitz funcionavam, segundo Didi-Huberman (2020, p. 42), dois laboratórios fotográficos. Em um laboratório funcionava o “Serviço de reconhecimento”, cuja principal tarefa era a identificação dos prisioneiros, e no outro organizou-se todo um arquivo fotográfico a respeito das instalações do campo. Fotografias de experiências médicas terríveis, de torturas, de execuções, das instalações e de identificações eram produzidas pelos SS. O desejo de não deixar rastros imiscuia-se com o desejo de se regozijar pelo horror e com a necessidade imperiosa de identificar o rosto do humano com o número de sua desumanização⁷.

A fotografia pode ser mobilizada para desumanizar, para capturar a imagem do fundo (LEVI, 1988), pode analgesiar os sintomas de choque e perturbação diante da cena do horror, mas, é preciso insistir, isso não é tudo. Wajcman (2001, p. 75) afirma que Didi-Huberman faz da fotografia 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”. Na sua “missão” contra a crença na fotografia, Wajcman estabelece algumas disputas, como essa entre linguagem e imagem. Nessa perspectiva,

⁷ “Häftling: aprendi que sou um Häftling. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo” (LEVI, 1988, p. 33).

Jacques Rancière nos fornece, através da análise do testemunho, 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 opôs 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).

O irrepresentável seria irrepresentável a tal ponto de só poder se manifestar por meio da representação. Por isso a linguagem também falha, assim como a imagem, no anseio de tudo traduzir, se dela nós quisermos exigir tudo, pois não é tudo e nem nada. Não há conflito pré-estabelecido entre a imagem e o nome – como parece sugerir Wajcman. 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). Nessa perspectiva, ao falar sobre as cenas de tortura em Abu Ghraib divulgadas, Butler 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, 2017, 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). Nem salvação plena, nem *imagem-véu*, a fotografia nos exige uma postura ética pouco confortável, pois não nos entrega a redenção, tampouco serve para nos distrair de ver a dor dos outros. Diante da identificação desessencializada que podemos reconhecer na figura do outro (“quem sou, sem ti?”⁸), diante da percepção da vulnerabilidade comum que expõe a possibilidade das fronteiras

⁸ BUTLER, 2019, p. 42.

do si mesmo serem rompidas por um outro que não pergunta se é bem-vindo em sua alteridade radical, talvez sejam aberturas para implicações subjetivas, individuais e coletivas, e para a constituição de laços éticos comprometidos.

“Para saber é preciso imaginar-se” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11). O conhecimento possível por meio da imagem se faz pelo envolvimento do sujeito no processo de observar e isso não significa se imaginar como o Outro, seja como o fotógrafo de Birkenau no instante de perigo, seja como os fotografados indo ou saindo da câmara de gás no crematório V. A responsabilidade que envolve o sujeito-observador é não refutar as imagens e o seu valor histórico de transmissão (não há nada para ver), entretanto, também não consiste em imaginar que estamos dentro da imagem. Wajcman acusa Didi-Huberman de assumir a segunda posição (“acreditar que estava lá”). De acordo com o psicanalista, o conceito de imaginação se confunde com a identificação e nenhum conhecimento verdadeiro pode ser extraído desse ato confuso – e absurdo – que, na realidade, mostra que o real escapa a nós e às imagens⁹.

Contra o argumento de Wajcman, Didi-Huberman defende que aproximação não é a mesma coisa que apropriação, que tais imagens nunca serão *imagens de si*, mas sempre *imagens do Outro* e, segundo ele, é essa própria estranheza que exige a aproximação. A premissa de Didi-Huberman é que olhar as imagens reivindica de nós uma *aproximação desapropriante*, conceito 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).

Essa passagem, que encerra o tópico “Imagem-fato ou imagem-fetichê” do livro, atuou como corte e como abertura do pensamento para o estudo proposto, uma vez que muitos desdobramentos soaram possíveis a partir da interpretação de Didi-Huberman da expressão “assistir a própria ausência” de Proust. No entanto, gostaria de me ater apenas a duas reflexões. Em primeiro lugar, o

⁹ *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).

envolvimento do sujeito no ver e no saber, a tarefa de legibilidade que exige uma alteração da identidade, não para tornar-se o Outro, mas para tornar-se outro do que se é. A comparação no início do parágrafo com a atividade do fotógrafo que acaba de tirar uma fotografia parece auxiliar. No momento em que o fotógrafo coloca o olho no visor da câmera e “dispara” com a finalidade de capturar a imagem, por fração de segundos a imagem “pisca” e o fotógrafo perde todo o domínio da cena, por mais seguro da observação prévia que estivesse. O duplo movimento de alteração tanto do “familiar” da cena quanto de si mesmo pode ser a fonte do conhecimento, sempre fragmentário, incompleto; afinal, “o real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob forma de pedaços, resquícios, *objetos parciais*”¹⁰. Assim, entendo que algum conhecimento – e, portanto, alguma chance de transmissão – só pode ser forjado por meio de uma aproximação desapropriadamente ou, nos termos de Jeanne Marie Gagnebin de uma *aproximação atenta*:

Não há aqui nem representação¹¹ 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).

É preciso se aproximar atentamente da imagem, seja na “forma-arte” ou na “forma-documento”, para perseguir o trabalho ético irrecusável de lutar contra o esquecimento. Nesse sentido, cabe pôr em relevo outro desdobramento do trecho transcrito sobre Proust. Aproximar-se da imagem não é usurpar o lugar da testemunha, mas é reconhecer o risco¹² que o fotógrafo-testemunha correu quando ousou transpor o interdito do campo: “é proibido fotografar”. Ignorar as imagens e questionar a qualidade visual ou testemunhal é mais do que reduzir o valor das fotografias, é desconsiderar o perigo¹³ atravessado e a urgência como fator histórico. De que maneira é possível relacionar o olhar do membro do *Sonderkommando* que tirou as quatro fotografias com o “olhar de um fotógrafo que acabara de tirar uma fotografia” no sentido proustiano? O que de familiar se alterou na cena e o que de identidade se confundiu no espaço e no tempo daquele instante? Como foi para aquele fotógrafo em Auschwitz a experiência fugaz de “se ausentar” em um momento de perigo? No

¹⁰ Aqui, Didi-Huberman se refere às lições que atribue a Bataille e Lacan, as quais afirma que Wajzman se esquece (2020, p. 90).

¹¹ No sentido de *mimesis*.

¹² “O gesto do fotógrafo clandestino foi, no fim das contas, tão simples quanto heroico: ao se posicionar dentro da câmara de gás, justamente onde os SS o obrigavam, dia após dia, a descarregar os cadáveres das vítimas recém-assassinadas, ele transformou, por alguns raros segundos roubados à atenção de seus guardiões, o *trabalho servil*, seu trabalho de escravo do inferno, num verdadeiro *trabalho de resistência* (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55-56).

¹³ “Se o risco que eles corriam equivale à esperança que depositam na transmissão dessas imagens, será que não devemos levar a sério essa mesma transmissão (...)?” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 94).

entanto, pensar uma possível ligação entre o pensamento de Didi-Huberman, Marcel Proust e a imagem exigiria outro estudo. Por ora, gostaria de ficar com essas perguntas em aberto.

Laborar por meio de imagens. Se quisermos assumir a responsabilidade ética do nosso tempo, precisamos imaginar olhando para trás. O inimaginável, portanto, não parece nos dizer algo sobre nós (não devemos imaginar!) – por isso, talvez precisemos enfrentar nosso narcisismo. O irrepresentável reclamado diante da distância entre a experiência e a narrativa não pode nos dar o conforto de não ousar imaginar. Tal “distância” nos parece ser, de fato, o “fracasso da representação”, não pelo triunfo do irrepresentável, mas sim porque a representação do horror opera na aporia da necessidade e impossibilidade de tudo narrar. Para quem quer conhecer os limiares¹⁴ dessa *desproporção* entre a experiência e relato “não há milagre nem descanso, não há revelação ou véu” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 124). Ao contrário do que afirmou Wajcman, se levarmos a sério a tarefa de olhar a imagem não haverá sensação de consolo ou de alívio:

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, p. 67).

Olhar a imagem e imaginar, *apesar de tudo*, o horror, não se trata de uma virtude suavizante, que de um lado satisfaz nossa moralidade de *tentar ver* e, de outro lado, nos mantém na distância segura de, na verdade, não ter visto nada tanto no passado do acontecimento em si – isto é, não somos nós o Outro – como no presente da imagem. Contra o pensamento de Wajcman, Didi-Huberman oferece uma chave muito importante para refletirmos sobre essa relação entre ver, imaginar e transmitir. Ele 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 é, 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”. Imaginar a partir das imagens de Birkenau em agosto de 1944 capturadas pelos membros do *Sonderkommando* não consiste, então, em uma virtude apaziguadora, mas em uma virtude ética que exige 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).

¹⁴ “(...) 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).

O tempo de trabalho das imagens é, nesse sentido, a recusa do tempo homogêneo e vazio do qual nos falara Walter Benjamin. O observador que se dedica a trabalhar através da imagem preenche o tempo do agora “redimindo” a memória do passado vencido. Ernani Chaves no texto *Retrato, Imagem, Fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia* explica que “mergulhar” na imagem é a experiência da temporalidade que “puxa o freio da história”:

(...) toda imagem contém algo que foi definitivamente perdido, do qual só restam indícios. Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás. [...]. “Mergulhar” numa imagem significa também, portanto, 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” (CHAVES, 2003, p. 183).

De acordo com Benjamin (2016, p. 11) cabe ao sujeito histórico reconhecer o instante em que a imagem do passado surge inesperadamente: “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado”. Nesse sentido, um “mergulho” que não passa do “tempo de um relâmpago” tem a chance de capturar o passado não como ele foi propriamente, mas “como uma lembrança que lampeja no instante de perigo” (BENJAMIN, 2016, p. 11-12). Assim, não há “salvação” possível sem que o sujeito estabeleça um vínculo com a história, um vínculo realmente comprometido, rejeitando, portanto, a postura do “mimado caminhante ocioso no jardim do saber”¹⁵. Por isso, Didi-Huberman (2020, p. 241) escreve que só podemos inventar o futuro acolhendo uma rememoração, isto é, inscrevendo no presente o inconsciente do tempo que “salva” o passado do esquecimento vazio. Dito de outra maneira, Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 248) explica que a rememoração é o verdadeiro lembrar, uma vez que salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe confere “um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida”.

Comprometer-se com a imagem, mergulhar nas quatro fotografias de Birkenau, não tem a função de resgatar o passado tal como propriamente foi, mas de impor o anacronismo do tempo que expõe os escombros da história, reiteradamente apagados pela ideia de progresso (LÖWY, 2005). Dessa maneira, como reforça Didi-Huberman (2020, p. 242), a imagem não tem capacidade de ressuscitar nada, tampouco de servir de consolo, ela só é “‘redenção’ no segundo – extremamente precioso – em que passa: forma de exprimir a dilaceração do véu *apesar de tudo* (...)”. A fotografia, enquanto imagem, nem tortura nem liberta, não encobre e nem revela, não condena nem salva, pode

¹⁵ Parte da citação de Nietzsche que Benjamin coloca na epígrafe da tese XII.

ser tanto mobilizada em uma direção quanto em outra, pode servir para fetichizar o acontecimento ou para a lembrança, pode ser relegado à melancolia ou amparar o processo de luto:

Segundo Freud, a distinção entre “trabalho de luto” e “melancolia” remete a um sentimento anterior à perda concreta, o *sentimento do eu (Ichgefühl)*. Na compleição melancólica, esse sentimento é o de desvalorização, de empobrecimento, de esvaziamento: enquanto, no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia o próprio eu que se esvazia (...). Ainda segundo Freud, as críticas que o sujeito melancólico endereça a si mesmo (...) são, no fundo, acusações (*Anklagen*) contra o objeto perdido e amado porque perdido: haveria, então, uma complacência narcísica na melancolia, que fornece ao sujeito a grande “vantagem” de desistir do trabalho de luto, isto é, de novos investimentos libidinosos e vitais, para se instalar na tristeza e na queixa infinitas, reino onde o eu pode reinar incontestado (GAGNEBIN, 2009, p. 105).

A partir do que Freud escreve a respeito do luto e da melancolia, Paul Ricoeur realiza, segundo Gagnebin, uma aproximação entre o trabalho de elaboração – que permite sair da repetição – e o trabalho de luto, sugerindo, por outro lado, afinidades entre o caráter melancólico e a “obsessão comemorativa”, que muitas vezes prende os sujeitos no circuito da culpabilidade e da autojustificação, impossibilitando a coragem necessária para enfrentar o presente. Essa sem dúvida é mais uma discussão que mereceria outro estudo. Por ora, gostaria de ressaltar que essa “complacência narcísica na melancolia” pode ser uma das razões de quem se recusa em ver na imagem a chance de imaginação e lembrança em atenção aos mortos e aos vivos. O trabalho de luto é um trabalho sem garantia, não podemos prever o percurso, não sabemos de antemão seus resultados, no entanto é uma tarefa irrecusável se quisermos, tal como afirma Myriam D’Allonnes (1998), nos desatar da repetição obsessiva e formular outra prática política.

Nesse sentido, reivindica-se uma atividade de memória que acontece através do trabalho pelas imagens. Diante da imagem, o que precisamos imaginar para que sejamos capazes de não repetir? A nossa “mesa de trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 171) nos exige, portanto, uma posição ativa, um esforço não de autojustificação ou culpabilização, ou mesmo de conformação melancólica pela ideia de inimaginável, mas sim uma auto responsabilização ética pela interpelação provocada pelas imagens. De acordo com José Maria Gómez, as gerações posteriores (a Auschwitz) estão perante a reivindicação filosófica de pensar a relação entre violência, política e moralidade e, especialmente, de elaborar uma ética alteritária “que tome a cargo a inumanidade do outro, esse sujeito da injustiça sofrida, fazendo da memória um princípio de justiça” (2014, p. 76). A memória como princípio de justiça revela a urgência de (re)pensar a ciência e o direito, pois abre expedientes que estes campos, muitas vezes, “dão por encerrados” (GÓMEZ, 2014).

Na nossa *mesa de montagem imaginativa* está a missão de, a partir das imagens que chegam até nós, formularmos outra ideia e prática política que se ocupe da lembrança não só em atenção ao passado, mas em respeito e consideração aos vivos, especialmente aqueles que diante do “inimigo

que nunca deixou de vencer” continuam sendo vencidos, humilhados e tendo sua condição de humanidade colocada em suspenso; são as vidas que quando perdidas não são enlutadas (BUTLER, 2019, p. 52), pois no pretérito já não eram consideradas vidas. Pensar a imagem e a fotografia enquanto imagem com comprometimento e responsabilidade nos ajuda a romper a repetição obsessiva e melancólica, impondo o trabalho de memória que nos permite fazer, segundo D’Allonnes (1998), a pergunta fundamental: o que devemos lembrar para que possamos agir? O presente é, portanto, o momento preciso de reconhecimento e captura da imagem que nos passa célere e furtiva; o presente “vibra durante o átimo tal qual, em Proust, oscilam as imagens do despertar ou estremece o sabor da *madeleine* (...)” (GAGNEBIN, 2014, p. 242) e cabe a nós elaborarmos a construção de “outra história”, apesar de tudo.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte. Autêntica, 2019.
- CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- D’ALLONNES, Myriam Revault. Une mémoire doit-elle en chasser une autre? *Le monde*, 1998. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/08/13/une-memoire-doit-elle-en-chasser-une-autre_3668033_1819218.html. Acesso em: 19/09/2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GÓMEZ, José Maria. A Justiça transicional e o imprevisível jogo entre memória, verdade e justiça. *Revista Comunicações do ISEER – 50 anos de ditadura no Brasil: memórias e reflexões*. n. 68, ano 33, 2014, p. 78-81.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. *Temps modernes*, n. 613, 2001, p. 47-83.