

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
RÁDIO, TV E INTERNET**

Ana Carolina Martins Nunes

A dimensão política das imagens:
Figurações da Shoah na obra de Georges Didi-Huberman

**Juiz de Fora
2026**

Ana Carolina Martins Nunes

A dimensão política das imagens:
Figurações da Shoah na obra de Georges Didi-Huberman

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e Internet.

Professor Orientador: Dr. Eli Borges Junior

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nunes, Ana Carolina Martins.

A dimensão política das imagens : Figurações da Shoah na obra de Georges Didi-Huberman / Ana Carolina Martins Nunes. -- 2026. 73 f. : il.

Orientador: Eli Borges Junior

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. Imagem. 2. Didi-Huberman. 3. Shoah. 4. Resistência. 5. Aby Warburg. I. Junior, Eli Borges, orient. II. Título.

Ana Carolina Martins Nunes

A dimensão política das imagens:
Figurações da Shoah na obra de Georges Didi-Huberman

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e Internet.

Aprovada em 23 de janeiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eli Borges Junior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Pedro Atã Ribeiro Pinto
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

A escolha deste tema, desde o início, implicou desafios teóricos, éticos e emocionais que só puderam ser enfrentados graças ao apoio de cada um dos que pude mencionar aqui.

Aos professores Dr. Eli Borges Jr e Dr. Nilson Alvarenga, agradeço pelo acompanhamento atento, pela confiança depositada neste trabalho e pela paciência durante todo o processo de pesquisa e escrita. Mesmo diante de dificuldades, incertezas e momentos de hesitação, o incentivo constante foi decisivo para a continuidade e conclusão desta monografia.

Aos meus pais Jacqueline Martins e Leandro Nunes, agradeço pelo apoio nos momentos mais difíceis, pela escuta atenta diante de longas reflexões acadêmicas e dilemas profissionais, e por me lembrarem, sempre, que a vida ultrapassa os limites deste trabalho.

Ao meu irmão Felipe Martins, agradeço pelos conselhos, pelo encorajamento cotidiano e pela presença capaz de trazer leveza e lucidez, mesmo de longe, nos momentos em que era necessário desacelerar.

Aos meus amigos Gabriel Rodrigues, Isabelle Vera Cruz, Gustavo Fernandes, Lucas Manso e Lucas Marques, agradeço pela compreensão, pela companhia e pelas experiências compartilhadas que tornaram essa trajetória acadêmica mais humana, leve e inesquecível.

À minha psicóloga Camila Rocha, agradeço pelo acompanhamento cuidadoso ao longo deste processo, pela escuta sensível e por contribuir para que este trabalho fosse vivido não como um limite definitivo, mas como uma etapa de amadurecimento pessoal e acadêmico.

Por fim, agradeço a todos que, de diferentes formas, cruzaram este caminho e contribuíram para a construção desta pesquisa. Cada presença deixou marcas importantes nesta trajetória e participou, ainda que silenciosamente, de sua realização.

“Estudar uma imagem da Shoah não é ‘fingir voltar a ter esperança diante dessa imagem que se afasta’. É persistir na aproximação *apesar de tudo*, apesar da inacessibilidade do fenômeno.

É não encontrar consolo na abstração, é querer compreender *apesar de tudo*, apesar da complexidade do fenômeno. É formular incansavelmente a questão do *como* [...]”

(Didi-Huberman, 2012, p. 196)

RESUMO

O seguinte trabalho pretende expor e articular a função testemunhal e política da imagem no pensamento de Georges Didi-Huberman, a partir de sua leitura das quatro fotografias clandestinas realizadas pelo *Sonderkommando* em Auschwitz-Birkenau, em agosto de 1944, em diálogo com Walter Benjamin e Aby Warburg. Parte-se de uma concepção anacrônica da história da arte, segundo a qual a imagem é compreendida como forma de sobrevivência temporal e operador crítico, a fim de discutir como determinadas imagens, sobretudo aquelas produzidas em contextos históricos extremos, persistem como vestígios capazes de interpelar o presente. O estudo adota uma abordagem teórico-crítica, fundamentada na análise filosófica da imagem e no exame conceitual de obras centrais de Didi-Huberman dedicadas à Shoah, como *Imagens apesar de tudo* (2012), *Quando as imagens tomam posição* (2017) e *Cascas* (2017). Sustenta-se que o testemunho visual não se organiza como evidência totalizante nem se limita à função documental, mas se constitui no intervalo entre a imagem e o olhar que a recebe, ao exigir do observador uma tomada de posição ética e política. Nessa perspectiva, os registros do *Sonderkommando* são compreendidos como imagens-testemunho que sobrevivem *apesar de tudo* e resistem tanto à negação quanto à sacralização do visível, mantendo em estado crítico a memória do extermínio. Argumenta-se que a precariedade material dessas imagens — marcada pelo fragmento, pelo fora de campo e pela instabilidade formal — não diminui seu alcance cognitivo, mas fundamenta sua potência política ao impedir a sua neutralização histórica do trauma.

Palavras-chave: Imagem-testemunho; Didi-Huberman; Shoah; Resistência; Aby Warburg.

ABSTRACT

The following work aims to expose and articulate the testimonial and political function of the image in Georges Didi-Huberman's thinking, taking as reference the four clandestine photographs taken by the *Sonderkommando* in Auschwitz-Birkenau in August 1944, in dialogue with Walter Benjamin and Aby Warburg. It starts from an anachronistic conception of art history, according to which the image is understood as a form of temporal survival and critical operator, in order to discuss how certain images, especially those produced in extreme historical contexts, persist as traces capable of questioning the present. The study adopts a theoretical-critical approach, based on the philosophical analysis of the image and the conceptual examination of Didi-Huberman's central works dedicated to the Shoah, such as *Images in spite of all* (2008), *When images take a position* (2018) and *Bark* (2017). It is argued that the visual testimony is not organized as totalizing evidence nor is it limited to a documentary function, but rather constitutes the interval between the image and the gaze that receives it, requiring the observer to take an ethical and political stance. From this perspective, the *Sonderkommando* records are understood as testimonial images that survive *despite everything* and resist both the denial and the sacralization of the visible, keeping the memory of the extermination in a critical state. It is argued that the material precariousness of these images — marked by fragmentation, off-screen elements and formal instability — does not diminish their cognitive reach, but rather underpins their political potential by preventing their historical neutralization of trauma.

Keywords: Testimonial Images; Didi-Huberman; Shoah; Resistance; Aby Warburg.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	43
Figura 2	44
Figura 3	45
Figura 4	46

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UMA HISTÓRIA ANACRÔNICA DAS IMAGENS	13
2.1	A análise de imagens ao modo de Aby Warburg	13
2.2	Compreendendo as noções e formas de leitura de Aby Warburg	18
3	SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE DE GEORGES DIDI-HUBERMAN.....	21
3.1	O desenvolvimento da análise crítica de Didi-Huberman	21
3.2	Compreendendo as noções/termos propostos por Didi-Huberman	28
4	GEORGES DIDI-HUBERMAN E AS IMAGENS DA SHOAH	34
4.1	Funções da memória em uma história anacrônica	34
4.2	Da sobrevivência de gestos aos gestos de sobrevivência	41
5	IMAGENS DA SHOAH COMO GESTO DE RESISTÊNCIA	54
5.1	Da responsabilidade do olhar à imagem histórica e seu estatuto de testemunho ...	54
5.2	A imagem-testemunho e a luta contra o esquecimento	64
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
	REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

Pensar as imagens da Shoah¹ não significa apenas interrogar os limites da representação histórica, mas enfrentar uma crise mais profunda que atravessa o estatuto do visível, do testemunho e da própria inteligibilidade do acontecimento traumático. Diante do extermínio industrializado, a imagem é, com frequência, colocada sob suspeita: ou por ser considerada insuficiente para dar conta da violência extrema, ou por ser acusada de produzir uma ilusão de evidência que sugere uma neutralização do horror que pretende mostrar. Esse duplo impasse — entre a recusa do olhar e a exigência de transparência absoluta — não diz respeito apenas às imagens da Shoah, mas revela uma dificuldade estrutural do pensamento histórico em lidar com aquilo que resiste à totalização narrativa. É nesse momento que a imagem deixa de ser um mero suporte ilustrativo do passado e passa a configurar um problema teórico, ético e político; ela exige do observador um deslocamento crítico na forma de vê-la, interpretá-la e transmiti-la.

As fotografias clandestinas produzidas por membros prisioneiros do *Sonderkommando*² em Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944 condensam de modo exemplar esse impasse. Realizadas sob condições extremas, precárias e arriscadas, elas não se apresentam como documentos completos nem como garantias de uma verdade empírica integral. Ainda assim, persistem como vestígios que resistem tanto ao apagamento sistemático quanto à neutralização retrospectiva do extermínio. Longe de encerrar o passado em uma narrativa estabilizada, essas imagens mantêm o acontecimento em estado crítico e exigem do observador uma postura interpretativa que não parece se resolver na evidência imediata, mas que convoca imaginação, leitura e responsabilidade ética.

Para que tais imagens possam ser pensadas para além de uma lógica exclusiva documental ou ilustrativa, torna-se necessário deslocar o modo tradicional de abordagem da disciplina da história da arte e da imagem histórica. A perspectiva anacrônica desenvolvida por Aby Warburg oferece, nesse sentido, uma chave fundamental ao compreender a imagem como um campo de sobrevivências, retornos e condensações temporais, nas quais o passado insiste em retornar ao presente de forma descontínua e conflitiva. Essa concepção rompe com

¹ *Shoah* é um termo hebraico que significa “catástrofe” ou “aniquilamento”, utilizado para designar o extermínio dos judeus europeus pelo regime nazista. A opção por esse termo, no lugar de *Holocausto*, decorre de uma escolha conceitual e ética, uma vez que “Holocausto” remete, em sua etimologia, à ideia de sacrifício ritual. *Shoah*, por sua vez, enfatiza o caráter de destruição radical e sem sentido redentor do extermínio.

² Denominação atribuída aos grupos de prisioneiros, em sua maioria judeus, coagidos pelo regime nazista a realizar tarefas vinculadas ao funcionamento das câmaras de gás e dos crematórios nos campos de extermínio. Trata-se de uma condição imposta sob violência extrema, sem possibilidade de escolha, cuja existência se inscreve no interior da própria lógica de aniquilamento.

a linearidade cronológica e permite compreender a imagem não como reflexo de um tempo homogêneo, mas como sintoma de tensões históricas que atravessam diferentes temporalidades.

É nesse horizonte que o pensamento de Walter Benjamin aprofunda a noção de imagem histórica como interrupção do curso contínuo do tempo. A imagem dialética, ao articular passado e presente em uma constelação crítica, desloca a história do campo da reconstrução narrativa para o da leitura dos restos, das ruínas e dos fragmentos. Tal deslocamento é decisivo para pensar imagens que não totalizam o acontecimento, mas testemunham por sua incompletude e por sua capacidade de insistir contra o esquecimento.

A partir desse diálogo, Georges Didi-Huberman desenvolve uma noção de teoria crítica da imagem que permite compreender as fotografias clandestinas do *Sonderkommando* como imagem-testemunho. Em vez de descartá-las como insuficientes ou interditá-las em nome do irrepresentável, sua análise propõe pensar a precariedade dessas imagens como condição de sua força histórica, política e ética. Elas testemunham não porque mostram tudo, mas porque sobrevivem; não porque oferecem uma verdade plena, mas porque mantêm aberta a ferida do acontecimento e resistem à sua neutralização *apesar de tudo*. Assim, as imagens do *Sonderkommando* parecem se afirmar como gestos políticos de resistência ao apagamento do extermínio ao instaurar uma exigência dirigida ao presente: a de sustentar, no olhar e na interpretação, aquilo que a catástrofe tentou fazer desaparecer.

A investigação desenvolve-se a partir de um percurso teórico organizado em etapas articuladas. Em um primeiro momento, apresenta-se a perspectiva anacrônica da história da arte a partir do pensamento de Aby Warburg, que compreende a imagem como sobrevivência temporal inscrita em um campo de tensões históricas. Em seguida, aprofunda-se o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin, com o objetivo de destacar sua contribuição para uma leitura crítica do passado fundada nos fragmentos e nas ruínas que interrompem a linearidade histórica. Nesse horizonte, o trabalho volta-se à teoria crítica da imagem elaborada por Georges Didi-Huberman, com ênfase nas noções de imagem-testemunho, sobrevivência e responsabilidade do olhar. Por fim, a análise concentra-se nas quatro fotografias clandestinas realizadas pelo *Sonderkommando* em Auschwitz-Birkenau e articula os referenciais teóricos mobilizados ao longo do trabalho para compreender a função testemunhal, política e ética dessas imagens no interior da *Shoah*.

2 UMA HISTÓRIA ANACRÔNICA DAS IMAGENS

2.1 A ANÁLISE DE IMAGENS AO MODO DE ABY WARBURG

A constituição da história da arte como um campo sistemático de investigação se deve ao pensamento de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), cujo trabalho inaugurou uma abordagem metodológica rigorosa para o estudo das manifestações artísticas, com foco direcionado à arte da Antiguidade Clássica. Durante um período em que as discussões sobre arte se configuravam como labirintos inextricáveis, o historiador alemão foi considerado o primeiro a propor uma interpretação palpável da arte grega ao sugerir, no século XVIII, antes da Revolução Romântica, uma perspectiva que seria considerada, durante muito tempo, “a que melhor expressou uma certa atitude de espírito em relação à arte clássica” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 7, tradução nossa)³.

Ao provocar uma inflexão fundamental no estudo da arte, deslocando-o do campo das biografias de artistas e do colecionismo antiquário para uma perspectiva analítica — baseada na periodização, na evolução estilística e no estabelecimento de uma narrativa histórico-artística estruturada —, Winckelmann buscou transformar o estudo da arte em uma disciplina sistemática e científica. “Sua visão da arte grega, que ele alegou basear no estudo direto dos espécimes então conhecidos — muito escassos, por sinal — foi apoiada por um sistema de conceitos e julgamentos que contribuíram para o sucesso posterior de suas ideias” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 7-8, tradução nossa)⁴. Em sua obra “História da Arte na Antiguidade” (1764), o autor propôs uma periodização da arte antiga, dividindo-a em fases que refletiam o desenvolvimento estilístico e cultural, identificando diferentes períodos de produção.

Diante de uma metodologia rigorosa sem precedentes ao estudo da arte, Winckelmann elaborou um esquema evolucionista que serviria de referência para historiadores posteriores, um sistema de periodização que não apenas organizava o estudo das obras da Antiguidade Clássica, mas também proporcionava bases para uma abordagem formalista, que seria desenvolvida nos séculos seguintes. De certo modo, Winckelmann “foi o primeiro a trazê-la [história da arte] para o âmbito da pesquisa concreta, o que lhe permitiu abordar a história da arte antiga como um organismo que tem sua justificativa em seu próprio

³ Traduzido diretamente do original em espanhol.

⁴ Traduzido diretamente do original em espanhol.

desenvolvimento” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 10, tradução nossa)⁵, o que gerou um ambiente propício ao desdobramento de um cenário no qual a arte cria a sua própria história à medida que se desenvolve.

Em um paradigma baseado na ideia de um clássico intemporal, Winckelmann reforçou um viés normativo no estudo das formas artísticas, enfatizou a progressão estilística rumo à perfeição, bem como o conceito de beleza ideal. Embora sua perspectiva fosse inovadora para o contexto científico do século XVIII, suas “preocupações intelectuais” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 12, tradução nossa)⁶ em sistematizar a história da arte como uma disciplina metodológica e dar continuidade a “uma longa tradição de pensamento especulativo cujo núcleo é a consideração ética e estética da beleza” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 12, tradução nossa)⁷, ainda desconsideravam fatores históricos, sociais e simbólicos que influenciam a produção artística. Para o historiador alemão, a arte clássica seria apenas um “fornecedor atemporal de modelos destinados à admiração e à imitação de todas as épocas, sem distinção de lugar e circunstância” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 11, tradução nossa)⁸.

Ao propor que a arte clássica não fosse considerada como um “produto da atividade ou da vontade expressiva de certos homens em circunstâncias históricas” (Hlito *in* Winckelmann, 1964, p. 11, tradução nossa)⁹, Winckelmann consolidou um ideal artístico e científico baseado na imitação dos modelos gregos — na manifestação de princípios universais de beleza, equilíbrio e harmonia —, o que concretizou a noção da história da arte como uma narrativa hegemônica linear em direção a um ideal de perfeição. A partir do desdobramento de uma perspectiva formalista da disciplina da história da arte, o pensamento winckelmanniano, segundo o qual “a única maneira que temos de nos tornarmos grandes, e talvez inimitáveis, é imitando os antigos; [...]” (Winckelmann, 1964, p. 34, tradução nossa)¹⁰ foi capaz de impactar o desenvolvimento científico e filosófico da concepção da história da arte ao longo dos séculos seguintes.

Amplamente absorvidas pelo movimento neoclassicista, as chaves de leitura de Winckelmann acerca da arte privilegiaram uma narrativa eurocêntrica, cronológica e excludente ao não considerar o dinamismo e complexidade das obras de arte. Embora fosse uma abordagem pioneira na sistematização da história da arte, a ideia consolidada pelo historiador apresentava limitações para compreender a complexidade das imagens e suas

⁵ Traduzido diretamente do original em espanhol.

⁶ Traduzido diretamente do original em espanhol.

⁷ Traduzido diretamente do original em espanhol.

⁸ Traduzido diretamente do original em espanhol.

⁹ Traduzido diretamente do original em espanhol.

¹⁰ Traduzido diretamente do original em espanhol.

relações com as circunstâncias em que surgiram. Diante de uma multiplicidade de contextos sociais, históricos e políticos, os enquadramentos tradicionais da história da arte (Didi-Huberman, 2013) atribuem, de certo modo, uma passividade às imagens, parecem obscurecer e mesmo inviabilizar possibilidades mais produtivas de estudo e leitura das imagens ao ignorar influências mútuas e significativas entre diferentes períodos históricos.

As análises de Winckelmann acerca da disciplina da história da arte baseavam-se em um modelo normativo que parecia desprezar a complexidade dos contextos que moldam uma produção artística. Sua teoria parecia enfatizar um ideal de beleza absoluta encontrado na arte grega clássica e a expressão máxima desse ideal, o que permitiu a construção de uma narrativa evolucionista e hierárquica, partindo de um critério estilístico rígido, no qual sua periodização seria classificada conforme sua proximidade ou afastamento desse modelo. De acordo com Winckelmann, manifestações artísticas que não seguiam os princípios da “nobre simplicidade e uma grandeza tranquila” (Winckelmann, 1964, p. 37, tradução nossa)¹¹ eram consideradas inferiores e decadentes, tanto em atitude quanto em expressão, o que resultou na marginalização de diversas tradições artísticas que não se aproximavam dessa concepção.

Diante de uma herança winckelmanniana unanimemente reivindicada, a legitimação da história da arte como uma disciplina acadêmica autônoma tornou-se uma realidade para os estudiosos posteriores, moldando uma metodologia concreta de investigação científica. A partir dos critérios objetivos para a análise imagética, conferindo-lhe um caráter sistemático, a ênfase na observação estilística e na classificação de formas possibilitou o desenvolvimento de linhas teóricas e movimentos diversos como o formalismo. Nesse diapasão, a visão reducionista da arte como um fenômeno de natureza formal e cronológica, ao desprezar camadas múltiplas de significados dentro das investigações iconográficas, foi alvo de críticas e questionamentos de estudiosos posteriores. Ainda que fosse uma linha teórica que perdurou durante anos nos estudos da história da arte, a influência de Winckelmann passou a ser contestada entre o final do século XIX e início do século XX por pesquisadores que buscavam ampliar as concepções acerca do campo de estudo para além de uma disciplina da história da arte estetizante.

Tendo em vista as limitações impostas pela disciplina científica da história da arte e uma abordagem sistemática que parece desconsiderar uma multiplicidade de contextos sociais, históricos e políticos em produções artísticas, os questionamentos sobre possibilidades para ampliar o campo de estudos da história da arte para além da sua função estética tomaram proporções capazes de gerar “um turbilhão no rio da disciplina”

¹¹ Traduzido diretamente do original em espanhol.

(Didi-Huberman, 2013, p. 27). A crescente influência do materialismo histórico, da psicanálise e do estruturalismo da história da arte ampliou o questionamento da metodologia formal introduzida por Winckelmann ao demonstrar a relevância de contextos culturais e simbólicos que parecem moldar produções artísticas. Em um esforço por construir uma história da arte mais crítica e sensível às dinâmicas antropológicas e culturais, nesse sentido, a disciplina formal abriu-se para aportes de abordagens interdisciplinares.

A partir de uma “recusa ao método estilístico-formal” (Agamben, 2015) que predominava a história da arte no final do século XIX, além do objetivo de dispersar o foco de uma disciplina para aspectos pragmáticos e iconográficos, o historiador da arte alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929) desconstruiu os modelos epistêmicos que permaneciam em uso na história da arte vasariana e wickelmanniana e buscou compreender a história da arte a partir de um modelo “decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história” (Didi-Huberman, 2013, p. 25), isto é, um modelo que partiria não de uma sequência linear de eventos desconexos, mas um labirinto de complexidades específicas, “retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados” (Didi-Huberman, 2013, p. 25). Para Warburg, a história da arte não parte de uma tábula rasa ou um começo absoluto — no sentido de uma refundação sistemática —, mas um “*momento-agitador*” (Didi-Huberman, 2013) que desviaria, até mesmo transtornaria, o curso de toda e qualquer parte de um rizoma da disciplina em desenvolvimento. Warburg, nesse sentido, não buscava desenvolver uma nova disciplina ou sequer uma metodologia com critérios a serem seguidos, porém reconfigurar os olhares para uma história da arte antropológica e não estetizante. Para Giorgio Agamben, o que se sobressai nas atitudes de estudioso de Aby Warburg “não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina” (Agamben, 2015, p. 113).

Na perspectiva de contornar as considerações puramente formais da imagem em uma história da arte estetizante (*ästhetisierende Kunstgeschichte*) predominantes no cenário da sistematização da disciplina, Warburg pôs em prática um “deslocamento no pensar” (Didi-Huberman, 2013, p. 31), uma constante mudança que parecia estabelecer uma interdisciplinaridade nos campos de saber, hierarquias culturais, períodos históricos e contextos socio-econômicos. O “*atravessa-paredes da história da arte*” (Didi-Huberman, 2013, p. 31) criou um processo crítico na disciplina, um processo violento que resultaria em uma crise e uma desconstrução das fronteiras disciplinares ao conciliar a “*preocupação filológica*” — donde a prudência e a competência que ela pressupõe — com a *preocupação*

filosófica — donde o risco ou mesmo a impertinência que ela supõe” (Didi-Huberman, 2013, p. 33).

A insatisfação de Warburg com a territorialização do saber sobre as imagens resultou no que Agamben chamaria de “uma ciência sem nome” (Agamben, 2015, p. 114), uma “iconologia do intervalo”, ou ainda “uma psicologia do “movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos” (Agamben, 2015, p. 120). Como uma ruptura radical aos limites dos discursos formais e das classificações rígidas na produção de saberes, Warburg propôs uma abordagem que transcende o método tradicional ao lançar-se à análise das imagens enquanto cápsulas de memórias carregadas de afetos e intensidades que escapam à linearidade disciplinar. A partir de uma abordagem alternativa para a interpretação iconográfica, o historiador alemão elaborou uma forma de conhecimento baseada na justaposição sensível de imagens, na qual cada símbolo é convocado não apenas por seu conteúdo visual, mas por sua potência de ressoar com outras imagens em um campo de intensidades afetivas e simbólicas, uma “ciência” que operaria na instabilidade de um *Zwischenraum*, “intervalo” (Agamben, 2015, p. 118), entre o que se vê e o que se lembra, entre o gesto e o tempo que ele condensa.

No intuito de oferecer uma perspectiva distinta do proposto pela vertente winckelmanniana e abrir um leque de possibilidades interpretativas que pareciam apontar para uma natureza instável e multifacetada da cultura, Warburg desenvolveu um projeto que consistia em pensar as imagens dentro de um verdadeiro mosaico no qual colecionaria reproduções artísticas, documentos históricos, símbolos religiosos e gestos cotidianos a partir de elementos visuais. O *Atlas Mnemosyne*, uma de suas expressões mais radicais como estudioso, permitia reunir vertentes artísticas e não artísticas a fim de ampliar a perspectiva do debate sobre a história da arte, da antropologia e da filosofia, criava constelações de imagens com conexões e atravessamentos temporais inextricáveis. A organização de um “*pensamento por imagens*” (Didi-Huberman, 2013, p. 383) de Aby Warburg “afigura-se uma ultrapassagem radical das limitações — ou das facilidades — a que obriga o formato ‘conferência’: ela é uma *exposição sinóptica* que não reduz nada, não resume nada” (Didi-Huberman, 2013, p. 386) e se apresentaria como um instrumento capaz de manter as intricações da história das imagens, de “*fazer perceber as sobredeterminações*” (Didi-Huberman, 2013, p. 387) dessa coleção iconográfica.

2.2 COMPREENDENDO AS NOÇÕES E FORMAS DE LEITURA DE ABY WARBURG

Durante todo seu percurso como estudioso da história da arte — desde seus primeiros ensaios sobre *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, até a construção dos painéis do *Atlas Mnemosyne* em uma organização não metodológica de conteúdos históricos —, Aby Warburg observou uma presença de padrões afetivos recorrentes em obras de diferentes culturas e períodos, uma espécie de conjunto de expressões afetivas e simbólicas que pareciam ressurgir em produções artísticas e não artísticas que seriam reinterpretadas e reapropriadas em contextos histórico-culturais diversos a partir do ponto de vista do observador. As afetividades representadas nas obras, segundo Warburg, seriam como tentativas de “encarnar seres animados movidos por causas externas a eles’ [*sobald es sich um die Verkörperung äusserlich bewegten Lebens handelte*]” (Warburg in Didi-Huberman, 2013, p. 168), uma tentativa de exprimir os gestos que parecem sobreviver em contextos distintos e reconfigurados nas condições em que foram produzidos.

A caracterização de um *continuum* na história é performada através da montagem e da justaposição de imagens dentro da constelação iconográfica desenvolvida por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* ao expressar, de modo visual e material, uma “sobrevivência” (Didi-Huberman, 2013), ou mesmo uma “vida póstuma” (Agamben, 2015), de formas, posturas, expressões e símbolos oriundos da Antiguidade Clássica em produções posteriores. A construção da noção de *Nachleben* surge a partir de suas reflexões acerca da maneira pela qual as formas visuais sobreviveriam, se transmutariam através do tempo e contextos culturais, sociais e históricos que reapareceriam em obras posteriores. Além de indicar um processo inquieto e fragmentado de sobrevivência da história clássica, essa “vida póstuma” ainda sugeriria a presença de uma força vital que permaneceria ativa, de maneira distorcida ou fantasmal.

O estudioso alemão não se limitou apenas à ilustração da noção da *Nachleben der Antike* (sobrevivência da Antiguidade) em seu *Atlas*, mas propôs também uma alternativa para a visualização de uma história da arte que transpassaria a territorialização do saber sobre as imagens. O ato de “atravessar as paredes” da disciplina formalista seria, nesse sentido, capaz de multiplicar os pontos de vista, as competências e abordagens acerca das imagens, o que possibilitou ao historiador alemão a analisar essas imagens de maneira anacrônica e única.

A noção de *Nachleben*, desenvolvida por Warburg, não limita-se a um retorno puro ou uma continuidade estável do passado, mas a ramifica para um retorno assombrado por um “*modelo fantasmal*” (Didi-Huberman, 2013), um movimento de repetição carregado

de deslocamentos no qual, segundo o historiador, toda imagem seria resultado de gestos ou movimentações efêmeras cristalizadas ou sedimentadas nela, movimentos estes que “a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória — histórica, antropológica, psicológica — que parte de longe e continua além dela” (Didi-Huberman, 2013, p. 34) de maneira afetiva e mesmo traumática. A persistência, a transformação e a reapropriação de formas visuais e simbólicas da Antiguidade é, sob o olhar warburguiano, um fenômeno de temporalidade complexo em que o passado retorna de maneira fragmentada, híbrida e, por vezes, fantasmática, intervindo no presente com forças abruptas.

A vida póstuma das imagens proposta por Aby Warburg parece implicar uma temporalidade não-linear em que a historicidade é marcada por sobrevivências e reconfigurações de gestos que parecem carregar intensidades afetivas e simbologias culturais influentes. Diante de uma proposição de uma história construída não de sucessões ordenadas, mas de pulsos e sobrevivências de gestos, a *Nachleben* insinuaria a revelação de uma dimensão trágica da cultura em que o que parecia sepultado por si retornaria em momentos de crise, capaz de evidenciar fraturas internas da cultura e desafiar narrativas harmônicas de progresso.

Em contrapartida do pensamento winckelmanniano, Warburg percebia o Renascimento não como uma tentativa de reviver a Antiguidade, mas como um campo de luta entre forças arcaicas e tentativas de racionalização, um teatro de tensões entre memória e esquecimento, entre o arcaico e o moderno. Enquanto para Winckelmann, o artista apenas seria capaz de transmitir “a essência mesma da arte [*das Wesen der Kunst*]” (Winckelmann in Didi-Huberman, 2013, p. 22) diante da calma, para Aby Warburg, o turbilhão no rio da disciplina, obsessões fantasmiais e reaparições das formas pareciam ser essenciais e faziam parte de um “conjunto de processos tensivos” (Didi-Huberman, 2013, p. 25) que possibilitaram a decomposição teórica da história.

Na perspectiva de desenvolver a noção de *Nachleben* e introduzi-la em seus ensaios como um passado remanescente que pode emergir de maneira fragmentária, Warburg busca organizar essa dinâmica vital da sobrevivência através das imagens como um organismo complexo e rizomático. Os gestos aos quais Warburg se referia durante toda sua produção estudiosa referiam-se à uma afetividade, *pathos* intensos que são cristalizados ou sedimentados nas expressões visuais. A ideia das fórmulas de *pathos* (*Pathosformeln*), uma das “formas corporais do tempo sobrevivente” (Didi-Huberman, 2013, p. 167), esboçou-se nos estudos de Warburg desde muito cedo e parece culminar em seu ensaio *Dürer e a Antiguidade italiana* (1905, trad. 2012) ao destrinchar a obra *A morte de Orfeu* (1494) de

Albrecht Dürer. Como cápsulas visuais em que uma afetividade primitiva do homem — como fúria, medo, poder, morte e divindade — era explicitada por meio de imagens e símbolos em diferentes contextos históricos e culturais, a *Pathosformel* parece admitir um ténue equilíbrio entre o caótico, o dionisíaco, o apolíneo e o ideal, capaz de retomar os gestos, emoções e afetividades que subsistem em estado latente, capazes de se reativar quando condições históricas, sociais e psíquicas do presente assim o permitirem.

A *Pathosformel* de Warburg atua como um depósito condensado de memória afetiva que reaparece não apenas por motivos formais, mas transporta consigo uma carga afetiva que ultrapassa as barreiras de uma história da arte estetizante e convoca uma potência emocional do passado, é uma inscrição formal de uma *Nachleben* que sugere o tempo da imagem compreendido como um corpo além da evolução estilística e contínua, como uma reinterpretção de gestos adaptados, descontextualizados e reconstituídos que parecem conservar os traços de *pathos* originários, configurando uma história de metamorfoses e deslocamentos afetivos.

A construção do *Atlas* de Warburg permitiu a visualização de articulações entre a *Nachleben* e a fórmula de *pathos* ao constituir um núcleo da renovação interpretativa na história da arte, reconheceu uma história das imagens como labirintos inextricáveis atravessados por sobrevivências afetivas ao romper com os paradigmas clássicos e formais da narrativa hegemônica e sugeriu a existência de uma força vital infiltrada no presente através de formas condensadas de expressões afetivas. As *Pathosformeln* de Aby Warburg são, nesse diapasão, evidências de uma memória afetiva persistente cuja energia continua a tensionar os processos culturais posteriores.

O *Atlas Mnemosyne* é, na perspectiva warburguiana de romper com os laços metodológicos da disciplina tradicional da história da arte, uma alternativa laboratorial de abrir campo para uma sobrevivência de gestos e afetividades diante de uma história da arte estetizante, a configuração de uma *Nachleben* que valoriza a imagem como um campo de memória afetiva e conflituosa, como *pathos* e vestígios que carregam consigo a instabilidade do tempo cultural. A configuração de uma forma visual de pensar o tempo, uma cartografia simbólica na qual o passado sobrevive não como uma ruína silenciosa, mas como uma força fragmentada que retorna e compõe a história da cultura ocidental que permite a visualização dessa vida póstuma iconográfica como uma experiência visual concreta.

A concepção de uma história das imagens como um campo de sobrevivência afetiva foi capaz de abrir espaços teóricos e campos de interpretação para os estudos visuais contemporâneos. O reconhecimento da antecipação de Warburg para uma concepção crítica

do tempo e da memória serve, até hoje, para compreender como a história das imagens não se trata de uma narrativa fundamentada em uma sucessão de fatos, mas de uma sobrevivência e de um anacronismo de histórias. Diante da discussão warburgiana de ruptura com a hegemonia histórico-artística, foi possível conceber um passado não como um produto de um tempo encerrado, mas como um reservatório de forças que irrompem no presente e resultam em formas alternativas de leitura e montagem. Para Didi-Huberman, “as próprias imagens [...] viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 35), e, portanto, inaugura-se uma forma de pensar a história como um fator inseparável de uma ética da atenção às ruínas, aos fragmentos e aos gestos sobreviventes que desafiam o esquecimento e insistem no agora.

3 SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

3.1 O DESENVOLVIMENTO DA ANÁLISE CRÍTICA DE DIDI-HUBERMAN

A herança warburgiana oferece não apenas uma chave de leitura alternativa para a temporalidade nas imagens, mas também rompe com narrativas estabelecidas no passado e inaugura uma maneira de pensar o anacronismo como operador crítico da própria história da arte. Trata-se do reconhecimento das imagens como redes complexas de influências e significados que carregam memórias e afetividades, resíduos de experiências e gestos que sobrevivem em um *continuum* na história. Diante de um cenário formalista e metodológico, a abertura proposta por Aby Warburg encontra, em estudiosos posteriores, não apenas um eco da sua abordagem como teórico, mas também um desdobramento decisivo para o campo do estudo iconográfico.

Em um terreno de tensões e instabilidades na discussão acerca das imagens, autores contemporâneos inscrevem-se não apenas na retomada das reflexões warburgianas, mas expandindo-as a partir de referenciais antropológicos, filosóficos, psicanalíticos e políticos ao debatê-las como possíveis articulações interpretativas da antropologia. Ao ampliar a perspectiva de Warburg e estabelecer um diálogo com narrativas atuais, cria-se espaço para o desenvolvimento do exercício de um pensamento analítico e ético, capaz de abrolhar a interpretação ativa do espectador ao interromper um certo fluxo de normalidade e comodidade.

Na perspectiva de perdurar e mesmo reconfigurar a ruptura iniciada por Aby Warburg, o filósofo Georges Didi-Huberman transforma o campo da ciência sem nome em uma plataforma de diálogo com outras tradições e abre espaço para pensar a imagem não apenas como uma cápsula de afetividades, mas um sintoma do homem hodierno. O autor oferece alternativas de leitura que interpretam fragmentos, restos e ruínas — chaves de interpretação relegadas ao esquecimento pela narrativa da disciplina tradicional da história da arte —, o esforço de reinscrever a interpretação das imagens em uma dimensão crítica, capaz de lidar com os excessos da memória e as irrupções do anacrônico que desafiam qualquer linearidade narrativa.

O filósofo, historiador e crítico da arte francês, Georges Didi-Huberman, renomado por suas contribuições significativas no campo de estudo iconográfico, ao deslocar o olhar historiográfico da lógica evolutiva para uma linha anacrônica da interpretação de imagens, na qual o passado e o presente se entrecruzam de modo fragmentário, aproxima-se das chaves de leitura de Aby Warburg ao identificar imagens como um resultado dos “movimentos provisoriamente sedimentados e cristalizados nela” (Didi-Huberman, 2013, p. 33): são entidades dinâmicas enraizadas em uma rede complexa de influências e significados. Como ressaltado pelo autor, “esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória — histórica, antropológica, psicológica — que parte de longe e continua além dela” (Didi-Huberman, 2013, p. 34).

Ao distanciar-se da perspectiva do campo próprio da história da arte de Winckelmann e mesmo reconfigurar as leituras do “*atravessa-paredes da história da arte*” (Didi-Huberman, 2013, p. 31), Didi-Huberman observa na história das imagens um espaço de conflitos e anacronismos no qual cada figura pode ser compreendida como vestígio de tempos heterogêneos que se cruzam no instante de sua aparição. Enquanto a ênfase na linearidade e na pureza estética na perspectiva winckelmanniana parece excluir as resistências às ordens de classificação da imagem, a abordagem didi-hubermaniana defende a imagem lida a partir das suas condições de ruína — ao carregar afetividades, memórias e gestos — e de montagem, capaz de evidenciar tanto aquilo que sobrevive quanto o que se perde em seu próprio fluxo temporal. A análise de Didi-Huberman aproxima-o de Warburg não apenas no reconhecimento do anacronismo como princípio de leitura, mas também na compreensão de que a história das imagens exige atenção às tensões invisíveis que moldam o visível ao possibilitar a expansão da herança warburguiana e situá-la em diálogo com problemáticas atuais.

A “busca didi-hubermaniana de instrumentos de investigação escapando às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual” (Stéphane Huchet *in* Didi-Huberman, 1998, p. 11) conduz a uma concepção da imagem como “constelações inteiras de sentidos” (Didi-Huberman, 2013, p. 26), atravessada por temporalidades múltiplas e por uma densidade de conteúdos que não pode ser domesticada por classificações fixas. O movimento de Didi-Huberman não implicaria a recusa da tradição, porém a crítica ao “*tom de certeza* que reina com frequência na bela disciplina na história da arte” (Didi-Huberman, 2013, p. 10), no sentido de recolocar a imagem em um regime de indeterminação produtiva, onde os fragmentos, as lacunas e os restos tornam-se constitutivos da sua legibilidade.

Em obras de autores como Heinrich Wölfflin (1915) e Alois Riegl (1888), embora decisivas para a sistematização da análise formal da arte e a cristalização da metodologia comparativa, evolutiva e excludente — ao considerar a abordagem anacrônica e alternativa de leitura da disciplina —, é perceptível a inserção de metodologias que privilegiariam a descrição estilística e a ordenação evolutiva dos períodos artísticos, de maneira a interpretar as obras artísticas sobretudo como manifestações de formas visuais recorrentes que obedeceriam a um desenvolvimento orgânico da arte ao longo do tempo. Ao criticar a maneira pela qual disciplina que reduziria a imagem a um dado imanente — referente à dimensão concreta, material e empírica da realidade — era conduzida por esses estudiosos, Didi-Huberman ainda questiona:

O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler. E, quando é no elemento da *arte* que desenvolve sua busca do tempo perdido, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea — uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma. Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem, senão *adivinhando-a* e sem nunca apreendê-la inteiramente? (Didi-Huberman, 2013, p. 10-11)

A tentativa de reduzir os signos visuais a categorias unívocas parece silenciar a potência disruptiva da imagem, manifestada em suas ruínas e sintomas, a possibilidade de escapar à lógica de unidade e cronologia histórica estabelecida por uma narrativa hegemônica. Essa ciência fundada sobre uma certeza de uma representação exata — como um espelho do imediato e natural ou do transcendental e simbólico —, capaz de traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos, parece, ao modo de Didi-Huberman, ser uma contradição da própria disciplina por criar fronteiras artificiais para o seu próprio objeto, além

de sugerir um modelo implícito da verdade, uma sobreposição a “*adaequatio rei et intellectus* da metafísica clássica a um mito — no caso, positivista — da omnitransdizibilidade das imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 11). Nesse sentido, a história da arte formal parece, de certo modo, buscar respostas que já foram desenvolvidas por sua problemática no discurso ao impor sua própria “*forma específica de discurso*” (Didi-Huberman, 2013, p. 11-12).

Ao lançar-se diante de uma possibilidade alternativa de leitura da história da arte, uma vertente que consideraria seu nascimento e evolução, suas causas práticas e consequências de narrativas, “seus fundamentos gnosiológicos e seus fantasmas clandestinos” (Didi-Huberman, 2013, p. 12), Didi-Huberman possibilita, além de tudo, o questionar de uma razão estabelecida nos enquadramentos tradicionais da história da arte, a capacidade de desvencilhar-se dos limites concretizados pelo *estatuto de conhecimento no tom de certeza* da ciência formal de um corpo em constante movimento. Para o autor, permanecer na perspectiva de uma abordagem hegemônica e limitante seria o mesmo que mantê-la sob a égide de uma disciplina baseada em uma “arqueologia das coisas esquecidas ou não percebidas” (Didi-Huberman, 2013, p. 9). Na abordagem didi-hubermaniana, é perceptível que “a história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível” (Didi-Huberman, 2013, p. 67). A partir de uma perspectiva, de certo modo, paradoxal da história da arte, Didi-Huberman propõe uma leitura alternativa das imagens em que o objetivo seria enxergá-las para além do que seria considerado visível. Para o autor:

É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de *não saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. (Didi-Huberman, 2013, p. 15-16)

O objetivo de dialectizar a análise de imagens seria experimentar uma ruptura constitutiva da disciplina onde a própria evidência — o visível — torna-se um fragmento incompleto, vazio e obscuro ao contrariar a sua “*apresentabilidade*” (Didi-Huberman, 2013, p.16). Para Didi-Huberman, as imagens são corpos atravessados de potencialidades expressivas e patológicas, configuradas em uma linha tênue de rastros que sedimentam uma história. Ao entregar-se à inelutabilidade da leitura crítica para além do visível, o sintoma das imagens cede caminho aos fundamentos abissais que fogem de uma “*ilusão de especificidade*” (Didi-Huberman, 2013, p. 45).

O ato de dialetizar imagens sugere sobretudo um “*turbilhão no rio do devir*” (Benjamin *in* Didi-Huberman, 1998, p. 170), ao contrário da criação de uma disciplina ou uma nova metodologia, porém o desenvolvimento de uma chave de leitura alternativa das imagens para além do senso estético, uma tentativa de repensar a imagem como uma consequência do seu pré e “*pós-história*” (Benjamin *in* Didi-Huberman, 1998, p. 170). Diante de uma estrutura formal e linear proposta por estudiosos anteriores, reconhecer a estrutura não estável de uma imagem seria atestar uma “produção de formas em formação, transformações e efeitos de perpétuas deformações” (Didi-Huberman, 1998, p. 173) na história.

No intuito desenvolver a sua crítica à certa passividade atribuída às imagens na disciplina tradicional da história da arte, além de sugerir a imagem como um intercâmbio variado de disciplinas do conhecimento, Didi-Huberman debruçou-se sobre os estudos de Walter Benjamin acerca da imagem dialética¹² e expandiu o conceito ao oferecer novos quadros da teoria benjaminiana e perspectivas outras sobre a interpretação de imagens, integrando aspectos filosóficos, psicanalíticos e culturais, sugerindo, com isso, uma concepção mais complexa das obras de arte.

Diante dos primeiros passos para reconhecer a condensação de ruínas de um passado histórico e uma rede de tensões do presente nas imagens, o crítico literário, filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892-1940), forja a noção de imagem dialética ao romper com a tradição da linearidade histórica e instaurar um regime de temporalidade descontínuo, marcado pelo choque e pelo lampejo crítico do espectador. Nos fragmentos de *Das Passagen-Werk* (2017), obra inacabada de Benjamin, o autor sugere ultrapassar o campo da estética para alcançar a epistemologia da história, a filosofia da linguagem e a crítica cultural ao insinuar que pensar historicamente não é apenas organizar acontecimentos de maneira cronológica, mas reconhecer seus instantes de interrupção em que o passado irrompe o presente sob a forma de imagem.

O esforço benjaminiano de criticar a concepção historicista, linear e progressiva do tempo, tão cara às narrativas tradicionais e ao positivismo oitocentista, reforça a existência de uma imagem dialética a partir de um trabalho crítico da memória — não como uma coleção de coisas passadas, mas “uma aproximação da relação das coisas passadas a seu lugar” (Didi-Huberman, 1998, p. 174) —, como uma escavação arqueológica da própria imagem. Seria, nesse sentido, “uma ‘conjunção fulgurante’ que faz a *beleza* mesma da

¹² Conceito introduzido no projeto sobre as passagens de Paris, *Das Passagen-Werk*, escrito entre 1927 e 1940, que visava uma espécie de elaboração do século XIX ao estudar os novos meios de composição, reprodução e divulgação das artes (ver Benjamin, 2009).

imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de *verdade*”. (Didi-Huberman, 1998, p. 173). A imagem dialética, nesse sentido, não parece restringir-se a um recurso analítico, porém enraíza-se na própria concepção benjaminiana de *verdade* histórica, um lampejo que interrompe a continuidade do tempo.

A ideia de uma *verdade* histórica — não limitando-se somente às imagens, porém parece abarcar também documentos e lapsos de uma memória coletiva — não parece coincidir com a reconstrução objetiva de um passado, assim como proposto pelo historicismo, porém uma concepção fragmentária e crítica que sugere a fuga de uma narrativa totalizante e parece admitir um instante em que o pretérito e o presente entram em constelação. Por meio da manifestação de um lampejo ou um momento de interrupção do fluxo temporal, a *verdade* histórica de Walter Benjamin parece reforçar-se como fluida e apresenta-se como uma irrupção temporal, capaz de revelar o que havia sido silenciado ou esquecido.

Para Benjamin, a *verdade* histórica não seria resultado da acumulação contínua de fatos, porém de encontros inesperados entre tempos distintos, uma historiografia fragmentária e constelar em que a imagem não se limitaria a um reflexo passivo do real, mas tomaria a posição de um espaço ativo de choque e revelação — um lugar em que contradições históricas se cristalizam e onde o olhar contemporâneo pode despertar possibilidades esquecidas. A imagem de Benjamin retorna, para quem a observa, como uma sobrevivência de transformações e interpretações que exige uma outra perspectiva de leitura.

A imagem dialética seria, senão, uma tentativa de escapar à alternativa de “um *logos* pobre, que não sai da repetição de suas categorias e da identidade consigo mesmo — e o arcaísmo nostálgico das origens míticas: os dois extremos de uma polaridade destrutiva” (Pezzella *in* Didi-Huberman, 1998, p. 180). Uma ferramenta política que parece fugir dos limites históricos e estéticos impostos por uma disciplina excludente, um modo de olhar que recusa a pacificação das narrativas históricas e expõe, no próprio interior das imagens, aquilo que foi soterrado pelas versões triunfantes da história hegemônica.

Como um gesto de quebra da lógica contínua e progressiva do historicismo, a imagem dialética insere-se como uma constelação descontínua de tempos, na qual o presente se abre para lampejos de um passado soterrado em uma rede de tensões. Dialectizar uma imagem trata-se, além de tudo, de apreender o instante em que diferentes temporalidades se encontram e produzem uma verdade histórica revelada em seu caráter fragmentário. Para Benjamin, a imagem dialética não está restrita a uma determinada época, porém chega à legibilidade em um momento determinado, isto é, capaz de produzir sentido para aquele que a

observa e criar um “*agora de uma recognoscibilidade (Erkennbarkeit)*” (Benjamin in Didi-Huberman, 1998, p. 182).

Diante desta perspectiva, a verdade histórica de Benjamin não parece apresentar-se como uma noção fixa, absoluta ou recuperável a medida cronológica dos acontecimentos, porque não se funda na reconstrução linear do passado, mas na emergência crítica de constelações temporais entre o outrora e o agora. Ela não se encontra disponível na narrativa contínua e triunfal da história dominante, mas manifesta-se de forma fragmentária, descontínua e, sobretudo, crítica. O passado não seria um depósito imóvel a ser reconstituído, mas uma força suscetível de ativação no instante presente, quando o olhar crítico é capaz de fazê-lo emergir sob a forma de imagem dialética. Didi-Huberman sugere, na tentativa de compreender as chaves de leitura benjaminianas, que a imagem dialética seria capaz de produzir ela mesma uma “*leitura crítica* de seu próprio presente na conflagração que ela produz com seu Pretérito (que não é portanto simplesmente sua ‘fonte’ temporal, sua esfera de ‘influência’ histórica)” (Didi-Huberman, 1998, p. 183).

Em um choque temporal, no encontro entre o agora e o outrora, parece abrir espaço para a possibilidade de uma experiência de verdade histórica que não coincide com a factualidade, mas com a revelação de tensões, silêncios e exclusões. Uma imagem dialética que parece tornar-se uma chave para repensar a história para além da sucessão de fatos, capaz de instaurar a viabilidade de um saber que se produz no intervalo (*Zwischenraum*) entre o que foi soterrado e o que ainda há de emergir.

Se a perspectiva de Walter Benjamin parece nos oferecer uma concepção disruptiva e crítica da imagem como constelação temporal, sua recepção e desdobramento contemporâneo encontram em Didi-Huberman um terreno fecundo para perspectivas alternativas de leitura iconográfica. Ao debruçar-se sobre as obras de Benjamin, o filósofo francês compreende para além de estratégia de crítica ao historicismo, mas uma possibilidade de leitura da própria imagem, capaz de dar a ver sua complexidade e sua potência enquanto objeto de pensamento. Nesse sentido, afirma Didi-Huberman:

A grande lição de Benjamin, através de sua noção de imagem dialética, terá sido nos prevenir de que a dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma ‘imagem autêntica’ no sentido de Benjamin. (Didi-Huberman, 1998, p. 193)

O excerto do filósofo não apenas reafirma a centralidade da imagem dialética de Benjamin, mas também evidencia a maneira como foi capaz de prolongá-la e interpretá-la como um campo de tensões apto para articular o passado e o presente sem submeter-se ao mito das origens ou o fetiche da novidade. Ao destacar esse movimento dialético de reconhecimento e superação — tanto do elemento mítico-memorativo quanto do elemento presente de uma obra —, Didi-Huberman mostra que a autenticidade de uma imagem não reside em sua transparência documental ou em sua aderência imediata ao real, mas de forma precisa em sua capacidade de instaurar um espaço crítico, no qual sobrevivências, lapsos e descontinuidades tornam-se visíveis.

Contrário à perspectiva da disciplina tradicional da história da arte — que parece reduzir a imagem a uma função ilustrativa ou documental —, Didi-Huberman parece herdar de Benjamin a exigência de tratá-la como um espaço de sobrevivências — assim como na *Nachleben* de Aby Warburg —, tensões e revelações críticas. É diante desse ponto de intersecção que a sua noção de “imagem crítica” começa a se configurar não apenas como um prolongamento da imagem dialética, mas também uma reformulação, voltada a expor tanto a visibilidade quanto a invisibilidade que atravessam cada representação. Dessa forma, o gesto benjaminiano não se encerra em sua própria formulação, mas abre espaço para leituras alternativas que, assim como as de Didi-Huberman, insistem em fazer da imagem um campo de resistência à pacificação da história e à linearidade de narrativas hegemônicas.

3.1 COMPREENDENDO AS NOÇÕES PROPOSTAS POR DIDI-HUBERMAN

Como uma crítica ao próprio observador e às leituras apresentadas até o momento, a imagem crítica de Didi-Huberman é forjada a partir da tensão entre o que é dado a ver — aquilo que é explícito à percepção visual e limita-se ao conceito estético apresentado pela história da arte disciplinar — e o que escapa à visibilidade — aspecto que sugere ou evoca algo além de sua aparência superficial, e que não pode ser capturado por completo. O filósofo francês sugere a compreensão da imagem não apenas como uma forma, mas como um acontecimento, um espaço de inquietação e expressão afetiva como uma “travessia física” (Didi-Huberman, 1998, p. 29) capaz de afetar o espectador.

Uma ferramenta que parece oferecer “componentes teóricos que fazem parte de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na mesma medida em que põe em ação o jogo rítmico” (Didi-Huberman, 1998, p. 33), que, de certa maneira, desestabiliza o espectador a partir do momento em que entra em contato com o sensível.

Como um dispositivo de pensamento que parece ultrapassar o domínio da representação e passa a operar no campo da experiência, essa “imagem em crise” (Didi-Huberman, 1998, p. 172) também parece pôr em crise quem a observa assim que questiona suas crenças e tautologias¹³.

A perturbação instaurada pela imagem crítica parece deslocar o olhar de sua pretensa estabilidade e o lança em uma zona de incertezas. O observador perpassa pela “angústia de ser lançado à questão do saber” (Didi-Huberman, 1998, p. 38), é convocado a habitar um campo de tensão em que a imagem deixa de oferecer garantias de sentidos no campo do visível e passa a impor um movimento de suspensão que a impede de ser assimilada de modo passivo. É diante desse ponto de fratura que a imagem crítica revela sua potência e abre espaço para um saber que se forma no *entre*, no intervalo entre o que aparece e o que se escapa.

Ao tornar a experiência do *ver* uma possível perda para o observador, a imagem crítica cria uma “*espécie de esvaziamento*” (Didi-Huberman, 1998, p. 37) que o homem parece tentar preencher a todo momento, “um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro” (Didi-Huberman, 1998, p. 37) por não ter resposta ou sentido a ser preenchido. Apesar do que parece ser um “evitamento do vazio” (Didi-Huberman, 1998) da disciplina formal, é diante da presença dessa distância entre o que se vê e o que o olha de volta que a imagem crítica toma posição para afetar o observador, aquilo que resiste à totalidade e à transparência a mantém viva e pensante. Uma imagem que não parece se esgotar no ato de ser vista, porém convoca, desestabiliza e exige um movimento de “pensamento que passa através dos olhos (*thought through my eyes*)” (Didi-Huberman, 1998, p. 29).

O espaço de indeterminação aberto diante do espectador sugere a percepção de que ver e compreender já não coincidem diante de uma imagem crítica. O olhar deixa de ser uma via segura para o conhecimento e passa a habitar um terreno instável, em que o visível torna-se, então, um lugar de inquietude — um campo de latências, de sobrevivências e tempos que se sobrepõem. Em uma complexa rede de tensões e constelações virtuais, o ato de ver já

¹³ Didi-Huberman, em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1998), distingue de maneira crítica duas atitudes recorrentes diante das imagens, que tendem a neutralizar sua potência crítica: a do *homem da crença* e a do *homem da tautologia*. O primeiro projeta sobre a imagem um excesso de sentido, a toma como portadora de uma verdade plena, transparente ou redentora, o que pode conduzir à adesão acrítica e à sacralização do visível. O segundo, em posição oposta, reduz a imagem àquilo que ela mostra de modo imediato, recusa qualquer dimensão de latência, resto ou intervalo e a confina à evidência de si mesma. Embora distintas, ambas as posturas convergem na recusa da inquietação própria da imagem crítica: seja pela saturação de sentido, seja pelo esvaziamento interpretativo, impedem o trabalho do pensamento no *entre* — isto é, no espaço de tensão entre o que se vê e o que escapa. Contra essas duas atitudes, Didi-Huberman propõe um olhar capaz de sustentar a dúvida, o vazio e a distância ao reconhecer na imagem um campo de experiência e interpelação crítica.

não é um gesto de domínio, mas de exposição: quem o vê é, ao mesmo tempo, olhado e afetado. No intuito de escapar tanto a armadilha de um olhar que projetado por um excesso de sentido — comum na perspectiva do “homem da crença” — quanto do risco de reduzir a imagem à pura evidência de si mesma — o olhar do “homem da tautologia” —, o pensamento crítico didi-hubermaniano parece exigir um olhar capaz de sustentar a dúvida, o vazio e o não saber:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. (Didi-Huberman, 1998, p. 34)

O excerto do filósofo francês não apenas reforça a experiência de ver como uma perda, mas também sugere a articulação do olhar para além da evidência, capaz de revelar que toda imagem crítica carrega em si algo que nos escapa: um resto ou uma ausência constitutiva que a mantém viva e em movimento. Compreender o espaço de indeterminação sustentado na imagem crítica didi-hubermaniana é, de certo modo, aceitar o hiato entre o que é visível e o que escapa — uma zona de entremeio em que o olhar não domina, mas é deslocado. Em um terreno de fraturas, o visível e o invisível convergem entre si e parecem abrir espaço para uma dialética do intervalo, uma dinâmica relacional em que o olhar e a imagem se afetam mutuamente ao instaurar um movimento contínuo entre revelação e retraimento.

Diante de uma complexa relação entre o espectador e a imagem, é possível investigar a dialética entre a presença e a ausência, a plenitude e o vazio, uma noção que reforça as imagens não como representações estáticas da realidade, mas entidades dinâmicas que contêm múltiplas camadas de significado inquietas no *entre*, no intervalo que as constitui. Como um “antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 1998, p. 77), o campo de intervalo *entre* o observador e o observado ressalta o paradigma visual de Benjamin sobre um *poder da distância*: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*)” (Didi-Huberman, 1998, p. 147).

Tendo em conta uma “trama singular de espaço e tempo (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*)” (Didi-Huberman, 1998, p. 147), a distância estabelecida entre o observador e a imagem não se limita somente à experiência sensorial, porém parece unir a perspectiva benjaminiana sobre o objeto aurático e a noção de objeto crítico por essência

proposta na vertente didi-hubermaniana. Enquanto a *aura* de Walter Benjamin está definida para além de uma unicidade da obra, também por um modo de olhar que reconhece na imagem o poder da distância e a impossibilidade de sua plena apreensão, Didi-Huberman reapropria-se do conceito e desloca-o do campo da estética para o campo da experiência crítica: “a distância é [...] a forma espaço-temporal do movimento vivo” (Erwin Straus *in* Didi-Huberman, 1998, p. 162), um ponto em comum de todas as diversas modalidades sensoriais.

A imagem crítica didi-hubermaniana parece herdar da auraticidade de Benjamin não apenas o culto à unicidade ou à contemplação passiva, mas sobretudo o reconhecimento de que toda imagem carrega em si uma distância constitutiva que impede o esgotamento de sentido da imagem. O que para Benjamin seria um fenômeno aurático — um distanciamento que confere à imagem sua potência —, torna-se em Didi-Huberman uma operação de pensamento que se funda no *entre*, naquilo que permanece inapreensível. A transposição do filósofo francês revela sua perspectiva do pensamento benjaminiano como uma expansão para uma leitura em que o ato de *ver* se transforma em gesto crítico, e o *olhar*, antes contemplativo, torna-se interrogativo.

A fim de acrescentar uma dimensão decisiva ao gesto interrogativo, Didi-Huberman reconhece que o olhar não apenas se distancia do objeto, mas é também por ele distanciado. A partir da análise desse jogo de forças, configura-se a dupla distância, a coexistência entre o afastamento e a proximidade que parecem sustentar a experiência visual. Como uma “polaridade do ‘próximo’ e do ‘afastado’ da mesma maneira que a palavra ‘um dia’ compreende o dia e a noite” (Erwin Straus *in* Didi-Huberman, 1998, p. 162), a noção de dupla distância manifesta-se de duas formas: uma espacial e tátil — que separa fisicamente o observador da imagem e cria o espaço necessário à reflexão crítica —, e uma outro temporal — que remete o espectador a um pretérito distante, ao instante em que a obra foi criada e às camadas históricas que nela sobrevivem.

Ainda que pareçam opostas, essas dimensões se entrelaçam e instauram uma dialética em que a imagem se revela como campo de presença e ausência, proximidade e afastamento. Enquanto a distância física parece garantir o intervalo de contemplação do olhar ao interrogar o visível sem consumi-lo, a distância temporal parece situar a imagem em um contexto amplo, inscrevendo-a em um tempo que excede seu momento de produção e a conecta a constelações históricas e afetivas. A dupla distância na perspectiva didi-hubermaniana não parece limitar-se a um dado fenomenológico, porém constitui a

própria condição crítica do ver: o espaço em que o olhar se torna consciente de sua separação, logo, capaz de pensar.

A partir do momento que a imagem deixa de concernir a uma representação passiva e passa a atuar como uma ferramenta ativa que engaja o observador ao exercício do pensamento analítico, ela toma a posição de imagem crítica. Ela sugere o desafio de percepções convencionais, como aquelas da disciplina tradicional, levanta debates e põe em crise indagações enraizadas no pensamento do próprio espectador. Essa “imagem que critica a imagem” (Didi-Huberman, 1998, p. 172) parece entrar em contato com afetividades, memórias e despertar a sensibilidade da história do homem no momento em que o intervalo aberto entre o observador e o observado cria, além de tudo, uma lacuna para que o trabalho crítico da memória atue como uma dupla distância de interpretações e ambiguidades.

Como um “turbilhão no rio do devir” (Walter Benjamin *in* Didi-Huberman, 1998, p. 170), o dispositivo da imagem crítica aparece como um ponto de ruptura da ordinariedade histórica que parece questionar e mesmo recuperar investigações anteriores no intuito de compreendê-las e reformulá-las. Para o filósofo francês, seria como:

Uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. (Didi-Huberman, 1998, p. 171)

Em meio a uma rede complexa de tensões e conflitos, essa imagem que sugere um movimento dialético em uma dimensão de crise e sintoma trabalha diante da dupla distância entre o objeto e quem o observa para constituir um olhar capaz de desenvolver o pensamento analítico. É neste processo do “turbilhão no rio da disciplina” que a imagem crítica toma a posição para repensar a estrutura estabelecida em narrativas anteriores e abre espaço para leituras alternativas de uma história anacrônica das imagens. Como um gesto de deslocamento que opera entre o visível e o inteligível, a imagem crítica conduz o espectador a um movimento interno à própria forma de ver e de saber, na qual o trabalho da imagem transforma-se no exercício da reflexão. É diante da inserção do processo dialético como um movimento imanente desse dispositivo crítico que a visão simplista e convencional é questionada.

O intuito de dialetizar, sugerido por Benjamin e posteriormente elaborado por Didi-Huberman, não é criar uma nova disciplina ou metodologia, mas questionar a estrutura formal — “conservemos preciosamente as aquisições do estruturalismo, criticando tudo o que nele pôde ter se prestado a interpretação idealista — geralmente neokantiana — da própria estrutura” (Didi-Huberman, 1998, p. 172) — e ressignificá-la, reinterpretá-la, ao considerar a relevância de diferentes contextos durante o trabalho da análise crítica.

Como um fio condutor para investigações alternativas da história da arte a partir de uma leitura crítica, a relação entre o objeto e seu lugar de emergência parece enfatizar a necessidade de discutir além da própria obra, mas também considerar o seu contexto, no qual está inserida:

E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele (Benjamin *in* Didi-Huberman, 1998, p. 175).

A partir deste momento, a necessidade de discutir os diferentes contextos — como histórico, cultural e político — do objeto parece otimizar o processo para ampliar o debate sobre uma história anacrônica das imagens e reforçar o desenvolvimento do pensamento crítico do observador diante de uma dupla distância com o observado. Como um sintoma, a imagem carrega em si vestígios de um tempo, de uma estrutura social e de um modo de ver; é uma rede tensionada em que diferentes tempos, forças e memórias parecem se atravessar e criar marcas visíveis e invisíveis na dupla distância com o espectador.

Em uma unidade que parece abrigar essas camadas de temporalidade e conflito na imagem crítica, é enfatizado que a ferramenta não pode ser reduzida à suas características visuais, o olhar analítico é convocado a penetrar suas zonas de opacidade e reconhecer nelas os vestígios de forças históricas, políticas, sociais e afetivas que a produziram e a mantêm viva. A imagem crítica parte além de sua representação visual do contexto o qual está inserida, também acrescenta uma análise criteriosa das estruturas de poder ao acusar as relações de dominação que parecem perpetuar esses problemas, segundo o autor, é “como um turbilhão que agita o curso do rio — e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação — como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (Didi-Huberman, 1998, p. 171).

Tendo em vista a proposta didi-hubermaniana para uma leitura alternativa da imagem, a análise de todo o contexto em que está inserida — o solo sedimentado em que

Benjamin e Didi-Huberman insistem em revirar —, faz-se necessária para o desenvolvimento do pensamento crítico e da conscientização do espectador. Ao investigar o espaço e o tempo em que a imagem foi produzida, é possível compreender as intenções e as limitações dos criadores das imagens, bem como as condições materiais e tecnológicas de produção, o que pode resultar na comunicação das realidades e afetividades vivenciadas pelos envolvidos para com o presente. Essa relação com um objeto memorizado, uma imagem com uma história para além do visual sugere uma aproximação ao observador, uma possibilidade de reencontro, como ressaltado por Didi-Huberman. É, portanto, criada uma “interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente” (Didi-Huberman, 1998, p. 177), um sintoma da memória produzido a partir da história.

4 GEORGES DIDI-HUBERMAN E AS IMAGENS DA SHOAH

4.1 FUNÇÕES DA MEMÓRIA EM UMA HISTÓRIA ANACRÔNICA

Analisar uma imagem é também saber lançar-se para fora da moldura a fim de compreender o seu entorno e reunir informações acerca da sua origem; é estar aberto a leituras alternativas que abram espaço para a interpretação de uma história anacrônica e engajar-se na conflagração que ela pode causar sobre seu presente. Permitir-se ser atravessado e alcançar os limites entre o visível e o invisível de uma obra parece constituir o ponto de virada entre uma compreensão excludente e uma análise crítica profunda e sensível, capaz de abranger, para além das representações visuais de problemas sociais ou políticos de determinada época, ela também dialoga, dentro de suas múltiplas camadas interpretativas, com as realidades e as emoções dos envolvidos. Ceder o devido espaço à interpretação dos contextos histórico, social e político de uma imagem é, ao modo de Didi-Huberman, colocar-se diante de uma “verdadeira dialética em obra” (Didi-Huberman, 1998, p. 171).

Compreender a relevância da interpretação da imagem como um todo — além dos seus limites visuais — é, na perspectiva didi-hubermaniana, permitir-se ser afetado por um passado capaz de configurar o presente em uma dimensão dialética, na qual o tempo e as afetividades se manifestam em uma rede complexa de sobrevivências e retornos. Em uma abordagem alternativa, como apresenta Didi-Huberman, a imagem é deslocada de uma leitura exclusivamente estética para um campo de reflexão histórica, cultural e política, em que cada camada deste solo cristalizado parece conter a memória de um sobrevivente, de uma resistência ou de um testemunho. O olhar analítico sobre uma imagem sugere, nesse sentido,

o reconhecimento do seu valor dentro do contexto de uma realidade, como sintoma da memória vivenciada pelo autor da obra, e como produtora de sentidos que parecem continuar a agir e a interpelar o olhar contemporâneo.

Tendo em vista as imagens críticas como portadoras de tensões, contradições e conflitos — que parecem refletir a complexidade da sociedade e da história — e como produtos de um processo dinâmico de interação entre diferentes forças e interesses sociais capazes de inquietar o *ver*, Didi-Huberman enfatiza que as imagens estão intrinsecamente ligadas ao tempo em que foram criadas. São, desta forma, como “monumentos de absorção” (Didi-Huberman, 1998, p. 104) que parecem assimilar e definir o espaço ao seu redor de maneira significativa, imponente e imersiva, de forma a transformar tanto o ambiente quanto a percepção do observador. Essas estruturas, que exigem o pensar radical “para além do princípio da superfície” (Didi-Huberman, 1998, p. 87), transcendem a simples observação visual e sugerem a inclusão do impacto psicológico e emocional exercido sobre o espectador e o espaço circundante.

A fim de compreender o contexto social de uma imagem, é necessário também reconhecer que ela é mais do que um artefato visual: é uma expressão das relações humanas, das práticas cotidianas e das tradições culturais que moldam o modo de ver e interpretar o mundo ao redor. Como resultado da emergência de um tecido social que lhes confere sentido e função, as imagens, como sugere Didi-Huberman, são extensões de valores, crenças e tradições compartilhadas dentro de uma sociedade. Em cada gesto em que as constitui, há a inscrição de uma perspectiva, de uma cultura e de uma sensibilidade própria de um tempo e de um grupo, assim como ressalta o autor francês: “o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (Didi-Huberman, 1998, p. 174). A análise crítica de uma imagem requer, nesse sentido, a interpretação de seu posicionamento dentro das dinâmicas sociais que a produzem, propõe a existência de um diálogo com o repertório simbólico de sua época e reconhece a formação de imaginários coletivos e da preservação de memórias afetivas. Uma imagem dialética vai além do reflexo do mundo social, ela também o traduz e o reconfigura, intervém de maneira ativa na produção de sentidos e na organização do visível.

Como um verdadeiro diálogo crítico entre sentidos e disputas simbólicas, as imagens visuais têm o poder de desafiar as narrativas dominantes e oferecer uma perspectiva crítica sobre o mundo ao seu redor, elas estão inscritas nas estruturas sociais de seu tempo e também trabalham como produtos de seu ambiente cultural. A produção e a recepção de uma imagem são influenciadas, de modo que o contexto social se torna uma extensão do seu conteúdo, também projeta seus ideais e tensiona contradições. No diálogo entre

Didi-Huberman e Walter Benjamin, é possível perceber que cada imagem é atravessada por forças sociais que a ultrapassam, que sua potência dialética, portanto crítica, reside na capacidade de evidenciar tais tensões. O pensamento crítico e a leitura alternativa da iconologia, voltados para esse contexto social, podem revelar que as imagens são também ferramentas de poder e resistência nos espaços em que as visibilidades instituídas e as vozes silenciadas se entrelaçam. A evidência do papel ativo da imagem na construção de sensibilidades e identidades coletivas, dessa maneira, reforça a função distintiva da análise crítica ao reconhecer em seu objeto um espaço onde o social se torna visível e imprescindível.

Diante de uma concepção didi-hubermaniana sobre a função do contexto histórico na interpretação crítica da imagem, é perceptível que seu papel não é limitado a um pano de fundo diante do qual a imagem se apresenta, mas o próprio tecido de forças que a constitui. Segundo o filósofo francês, “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente” (Didi-Huberman, 1998, p. 95), ela carrega em si uma temporalidade múltipla, na qual o passado não se encontra encerrado, mas sobrevivente de transformações e mesmo deformações — um retorno sob formas alternativas e muitas vezes sintomáticas. Ao reconhecer o emaranhado de tempos heterogêneos que nela se manifestam — o que parece exigir do observador uma análise atenta aos vestígios e às lacunas do que sobreviveu —, percebe-se que as imagens condensam memórias, traumas e ideologias de uma época, elas revelam contradições e potências invisíveis no momento em que ela “perturba o curso normal do rio” (Didi-Huberman, 1998, p. 171) e evidencia seu aspecto de catástrofe.

A imagem crítica sugere, portanto, uma análise anacrônica, a percepção da história como um campo de ruínas e sobrevivências em que o olhar crítico opera como uma ferramenta para reconstituir, entre fragmentos, o que pode ter sido silenciado. O gesto hermenêutico da análise dessas obras que “parecem inertes ou dormentes por essência” (Didi-Huberman, 1998, p. 104) desloca-se da ilusão de objetividade para um trabalho arqueológico do olhar e emerge temporalidades que se entrecruzam em sua superfície.

Ao considerar a função do contexto histórico na análise crítica de uma imagem, é indispensável, sob a perspectiva de Didi-Huberman, também reconhecer o modo como ela interage com suas próprias condições e ferramentas de produção ao compreender que essas dimensões técnicas podem influenciar tanto sua forma quanto sua potência expressiva. O gesto que a produz, bem como as intenções e as limitações dos criadores das imagens, é atravessado por escolhas que refletem uma determinada tomada de posição. As limitações técnicas, estéticas ou contextuais, ao contrário de reduzirem o alcance da imagem, são os fios

condutores capazes de criar laços afetivos com quem a observa, na medida em que revelam a tensão no intervalo entre o que se mostra e o que se oculta.

Essa relação sensível entre a imagem, a história e o espectador parece possibilitar um engajamento que ultrapassa a simples contemplação, garante uma aproximação do espectador — a partir da relação afetiva, a identificação e a sensibilização — e conduz ao pensamento crítico e à conscientização, a uma “*tomada de posição por excelência*” (Didi-Huberman, 2017, p. 61) diante do que se vê. Conscientizar-se do momento em que a imagem se torna um agente de pensamento e resistência é também saber identificar que, em meio às suas limitações e às marcas de sua época, ela convoca o olhar a participar de uma experiência crítica e ética, na qual ver é também escolher, lembrar e agir.

O papel político na leitura crítica da imagem parece também ser inscrito na relação entre a imagem, a história e a memória, em que sua interpretação se expande às condições materiais e simbólicas da sua circulação, recepção e reinterpretação ao longo do tempo. Um fragmento visual da realidade torna-se, ao modo de Didi-Huberman, um espaço de disputa pela memória e pela narrativa histórica, onde se confrontam diferentes regimes de visibilidade e poder. A leitura didi-hubermaniana sugere ao espectador a percepção das imagens como uma reconfiguração de seu próprio significado, a cada nova aparição, parece transformar a leitura histórica em um ato ético e político. Reconhecer as camadas políticas de uma imagem é reconhecer, também, o modo como ela continua a agir no presente ao interferir na maneira como se compreendem os acontecimentos e as subjetividades.

A dimensão política da imagem, na perspectiva de Didi-Huberman, parece emergir diante da sua capacidade de tensionar formas de poder determinadas em seu intervalo entre o visível e o invisível. Cada imagem carrega em si uma economia do olhar, uma estrutura de visibilidade moldada por instituições, ideologias e dispositivos de controle, e compreender seu contexto é também compreender sua produção dentro da regulação de uma memória coletiva. O olhar crítico diante da imagem requer o reconhecimento desses mecanismos que atravessam o visível e perpetuam no intervalo de uma dupla distância, o espaço em que é evidenciada uma história das exclusões, dos silenciamentos e de resistências. Para a análise crítica da imagem a partir de seu contexto político é preciso ir além de seu conteúdo visual, mas também assumir a responsabilidade do movimento de distanciamento e de tomada de posição.

Distanciar-se dessas imagens ao praticar o exercício do pensamento analítico é, para Didi-Huberman, a capacidade de “*aguçar seu olhar*” (Didi-Huberman, 2017, p. 61) enquanto reconhece a complexidade de sua natureza política. O distanciamento mencionado

pelo autor não implica o afastamento emocional ou limitar-se à questão física, porém de “construir os meios estéticos de uma *crítica da ilusão*” (Didi-Huberman, 2017, p. 62): criar uma suspensão momentânea das evidências imediatas para que seja possível perceber as tensões, os deslocamentos e as camadas históricas que constituem a imagem. Para o filósofo francês, distanciar-se da imagem é mostrar, é “desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças” (Didi-Huberman, 2017, p. 63) no sentido de que é nesse intervalo entre o observador e o observado que “a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e natureza dissociada passam ao primeiro plano” (Didi-Huberman, 2017, p. 63).

Na perspectiva do desenvolvimento de uma análise crítica no desenrolar do ensaio de Didi-Huberman, é perceptível que o distanciamento se trata de um gesto que busca, antes de tudo, desnaturalizar o visível e questionar as condições que o tornaram possível: quem o produziu, em que circunstâncias, a partir de quais interesses e quais narrativas o artista parece reforçar ou mesmo silenciar. Para Bertolt Brecht, conforme cita Didi-Huberman, “o objetivo do efeito de distanciamento era levar o espectador a considerar o que se desenrola no palco, com um olho investigador e crítico” (Brecht *in* Didi-Huberman, 2017, p. 64): ao aguçar o olhar, o observador desloca-se, novamente, de uma posição passiva de recepção para uma postura crítica, capaz de identificar as estratégias políticas inscritas na imagem e compreender como elas operam na formação de sensibilidades, afetos e memórias.

O processo de distanciamento proposto por Brecht e explorado por Didi-Huberman, no âmbito da análise crítica do contexto político de uma imagem, permite a realização de uma espécie de experiência, uma desarticulação de “*nossa percepção* habitual das relações entre as coisas ou as situações” (Didi-Huberman, 2017, p. 64). A prática do estranhamento e de uma nova configuração do olhar sobre a imagem permitiria, nesse sentido, observá-las sob outra perspectiva, senão outro posicionamento. Para Didi-Huberman, a imagem que perpassa por esse efeito de estranheza mostra “que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras” (Didi-Huberman, 2017, p. 70), e é preciso, portanto, dispor esses intervalos, essas “fendas” (Didi-Huberman, 2017) que sugerem a inquietação do espectador, a manifestação do pensamento racional, logo crítico.

Interpretar o contexto político de uma imagem, ao modo de Didi-Huberman, parece significar reconhecer que formas visuais não são neutras ou exteriores às condições em que foram criadas, são produtos de situações concretas — sejam conflitos, tensões sociais ou regimes de visibilidade — e carregam, em sua própria construção, marcas de disputas

simbólicas que configuram o modo como determinados grupos são vistos, lembrados ou silenciados. Para analisar uma imagem de maneira crítica, segundo Didi-Huberman, é preciso observá-la por inteiro, encontrar um posicionamento dentro de seu contexto político seria o ato de “adotar uma perspectiva ‘fundamentalmente concreta’ e uma ‘atitude ativa’” (Didi-Huberman, 2017, p. 97), deixar de ser um observador passivo. A fim de adotar essa perspectiva de um “*realismo crítico*” (Georg Lukács in Didi-Huberman, 2017, p. 97), o autor ressalta que é preciso “observar a sociedade “de dentro” (Didi-Huberman, 2017, p. 97): ter em consideração sua realidade histórica, social e política — bem como suas condições materiais de produção da imagem —, para tomar posição. Segundo Didi-Huberman, o valor político das imagens é:

mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical, [...] esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as perspectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens (Didi-Huberman, 2017, p. 101)

A partir deste momento, ao reconhecer o valor político das imagens como a capacidade de modificar de forma crítica o posicionamento dos discursos e das imagens, o autor sugere que a produção e a recepção de uma imagem são influenciadas e os contextos histórico, social e político tornam-se uma extensão do seu conteúdo, além do campo do visível. A análise crítica busca, nas chaves de leitura didi-hubermanianas, reinterpretar essa história anacrônica das imagens. Nesse movimento, cria espaços de diálogo com repertórios simbólicos de diferentes realidades, desempenha papéis na construção de identidades, preserva tradições e articula mudanças sociais. A produção de sentidos e a formação de subjetividades é produto da interpretação crítica de uma imagem, é permitir ao observador conceber que todo ato de *ver* é também um ato de posicionar-se diante do real.

Na interpretação crítica de uma imagem, é crucial considerar toda sua rede: quem cria, quem é o receptor e quais são os objetivos da obra em si. Nessa convergência de agentes, intenções e condições materiais, é perceptível que a imagem ultrapassa seu momento de produção e passa a inscrever-se em processos mais amplos na elaboração de sentidos. Cada gesto visual — ao circular, ser reinterpretado ou reinscrito em novos contextos — participa da construção de uma memória coletiva que não é estática, mas atravessada por disputas, silenciamentos e reaparições. O ato de deslocar o olhar para além dos contextos, mas também para a esfera da memória, abre espaço para compreender como as imagens sobrevivem ao seu tempo, retornam ao seu presente e reconfiguram narrativas pelas quais uma sociedade se

reconhece. Diante deste cenário, Didi-Huberman sugere, ao conferir a interpretação dos contextos a fim de aprofundar sua leitura crítica, que a imagem também reivindica um lugar na história sensível, é preenchida por afetos e significados, ela torna-se, portanto, um campo de sobrevivências, testemunhos e gestos que persistem no presente.

Como um movimento contínuo de sobrevivências que retornam, se transformam e reconfiguram o presente, a memória passa a ocupar um lugar central na leitura crítica da imagem de Georges Didi-Huberman e ganha potência ao traduzir emoções, afetos, o *pathos* dos envolvidos por trás das obras — os gestos intencionais ou não que, de alguma maneira, pareciam buscar representabilidade em seu presente. Quando aplicada à análise crítica da imagem, essa dimensão exige do observador o exercício do pensamento crítico para reconhecer que cada forma visível carrega restos de temporalidades múltiplas: fragmentos de gestos, afetos e violências que não desapareceram, mas insistem em aparecer de modo sintomático. A leitura crítica de uma imagem implica também perceber como ela torna-se portadora de vestígios de uma história. Segundo o filósofo, “não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (Didi-Huberman, 1998, p. 174).

Ao mobilizar essa dimensão da memória no campo interpretativo da imagem, o objeto analisado deixa de ser um registro isolado e toma a posição de um espaço de sobrevivência — uma *Nachleben*, ao modo de Aby Warburg —, no qual o pretérito não retornaria como uma repetição, porém como força de intervenção sobre o presente. Na perspectiva didi-hubermaniana, o pensamento crítico envolve reconhecer, também, que cada imagem é atravessada por uma temporalidade complexa, na qual a realidade representada — bem como suas razões, motivações e afetividades — ressurgem de forma deslocada e pode desdobrar-se na possibilidade de ressignificar acontecimentos, experiências e sensibilidades.

Compreender a memória no processo de interpretação iconográfica implica também reconhecer seu caráter conflitivo, no qual lembranças são disputadas, silenciadas, reconfiguradas ao modo de quem as observa. Didi-Huberman insiste que as imagens deixam de ocupar o lugar de objetos passivos e tornam-se ações que transcendem a simples representação visual, são movimentos que incorporam emoções, manifestações do corpo e do espírito no espaço e no tempo, porque funcionam como operadoras de memória; são capazes de criar laços afetivos, provocar lacunas, reabrir feridas e instaurar formas alternativas de recordar. O ato de reinterpretar uma imagem diante de novos contextos sugere ao espectador reconstruir relações entre o que se vê e o que permanece invisível, entre aquilo que tentou ser apagado no passado e o que a imagem parece insistir em fazer sobreviver. Por esse olhar, é

durante esse processo, que percebe-se que a imagem se torna uma espécie de testemunho que exige do espectador a capacidade de aguçar o olhar para aquilo que retorna deformado, fragmentado e, apesar disso, decisivo para reinterpretar como uma sociedade elabora sua própria narrativa histórica.

4.2 DA SOBREVIVÊNCIA DE GESTOS AOS GESTOS DE SOBREVIVÊNCIA

Ao considerar que cada imagem se inscreve em um campo de tensões — sejam essas históricas, sociais ou políticas — torna-se evidente, diante da perspectiva de Didi-Huberman, que sua leitura crítica depende da capacidade de reconhecer o entrelaçamento de tempos e afetividades que parecem sobreviver no presente. O ato de situar a imagem como sintoma e sobrevivência propõe ao espectador o exercício contínuo do pensamento crítico, da conscientização e da sensibilização, de modo que esse contato com aquilo que ultrapassa a visibilidade pode conduzi-lo a situações nas quais a própria imagem é tensionada, fragmentada ou colocada em risco diante da narrativa explorada pela leitura crítica. Nesse deslocamento, o olhar do observador passa a revelar sua implicação no próprio processo de conhecer, como afirma Didi-Huberman, “para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento” (Didi-Huberman, 2017, p. 16). Dessa maneira, é possível perceber a necessidade de abrir-se a experiências visuais nas quais a complexidade excede o visível e reconhecer que interpretar é um gesto situado, carregado de “vontades filosóficas ou políticas de quebrar as barreiras da opinião” (Didi-Huberman, 2017, p. 15).

Se a interpretação crítica de uma imagem exige reconhecer sua participação em campos de tensão e assumir um posicionamento ético diante do que nela resiste, esse movimento parece se intensificar quando o olhar se volta para situações em que o visível é marcado — de maneira profunda e intensa — por rupturas, lacunas, injustiças e violências políticas. Em circunstâncias como essas, aquilo que é explícito já não oferece garantia de seu valor acessível por inteiro: o visível se apresenta como fragmento, como um lampejo que insinua aquilo que não pode, ou não foi permitido aparecer. É diante dessa instabilidade — em que a imagem carrega, ao mesmo tempo, um vestígio e uma perda — que a leitura crítica proposta por Didi-Huberman encontra seu limiar mais delicado.

Aproximar-se dessas imagens exige compreender que a análise crítica implica também sustentar uma relação ética com aquilo que nelas permanece em risco de desaparecer. Reconhecer essa condição significa admitir que há imagens cuja própria forma de existência pode ser marcada pela insuficiência do visível, e abrir-se para o olhar vigilante e sensível; uma disposição que se orienta tanto pelo que aparece quanto pelo que falta, pelo que resiste a desaparecer e pelo que já se perdeu. Nesse horizonte de visibilidade instável, a responsabilidade crítica se intensifica, ela cria as condições adequadas para situações em que a própria imagem é marcada por uma violência que ameaça, desde sua origem, sua possibilidade de aparecer.

No momento em que a imagem assume esse movimento ético em que incorpora afetividades e sensibilidades, ela passa também a operar como uma presença ativa que articula, transmite e perpetua a memória dos acontecimentos. A ideia de uma ferramenta capaz de resistir ao esquecimento e à negação, ainda que de forma fragmentária, torna-se essencial para compreender o papel das imagens nos contextos em que a tentativa do esquecimento foi sistemática. É nesse ponto que a reflexão de Didi-Huberman encontra, na Shoah, um desafio singular de ordem ética, histórica e imagética: imagens que desviam da função limitada de inscrição do passado e parecem agir como o próprio limite em que o passado luta para não desaparecer por completo. Cada vestígio visual proveniente do “inimaginável” em Auschwitz parece atuar como uma fissura aberta no tempo, capaz de revelar o que subsiste “apesar de tudo” que buscou interditar qualquer possibilidade de sobrevivência.

É nesse horizonte de visibilidade precária e de exigência ética que se inscrevem as quatro fotografias realizadas de forma clandestina por membros do *Sonderkommando* em agosto de 1944, no interior do *Lager*¹⁴ Auschwitz-Birkenau. Esses registros, analisados por Georges Didi-Huberman, constituem não apenas vestígios visuais de um acontecimento extremo, mas gestos de resistência arrancados à tentativa de sistemática de apagamento da memória do extermínio.

¹⁴ Termo italiano utilizado para campos de concentração nazistas, mencionado pelo autor Primo Levi em *Os que Sucumbem e os que se Salvam*, p 56. (Nota de rodapé em *Imagens apesar de tudo*: Didi-Huberman, 2012, p. 18)

Figura 1



Fotografia clandestina realizada por membros do *Sonderkommando*.
Zona de cremação diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz.
Oswiecim, Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, agosto de 1944.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 26

Figura 2



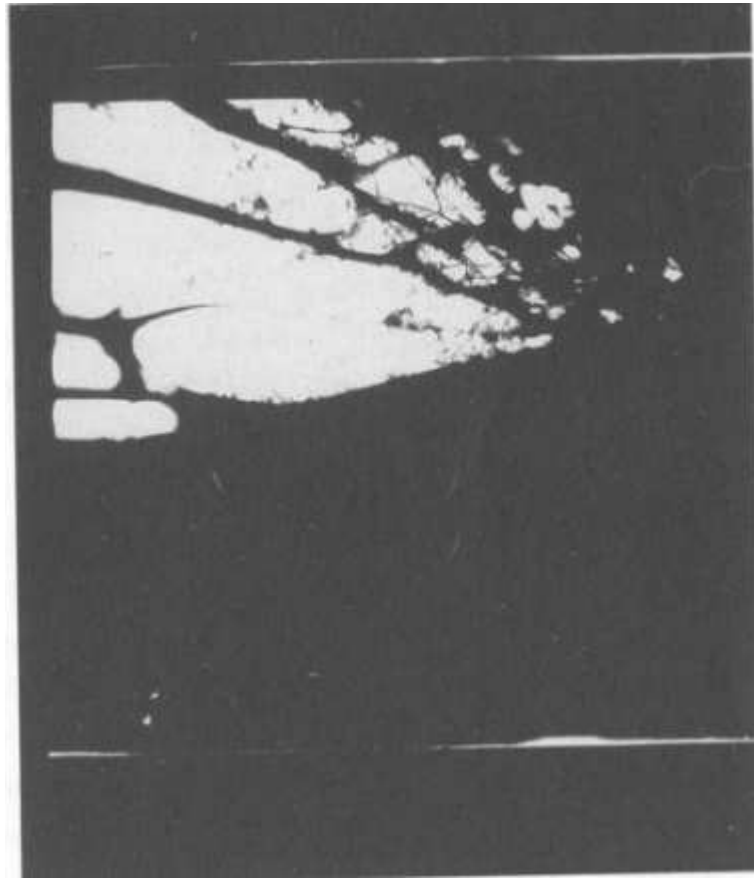
Fotografia clandestina realizada por membros do *Sonderkommando*.
Corpos gaseados em processo de incineração após execução em câmaras de Auschwitz.
Oswiecim, Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, agosto de 1944.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 27

Figura 3



Fotografia clandestina realizada por membros do *Sonderkommando*.
Mulheres conduzidas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz.
Oswiecim, Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, agosto de 1944.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 28

Figura 4



Fotografia clandestina realizada por membros do *Sonderkommando*.
 Deslocamento do gesto fotográfico de mulheres conduzidas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz.
 Oswiecim, Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, agosto de 1944.
 Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 29

A imagem, nesse ponto, não comparece como uma forma de encerrar o sentido, mas como aquilo que o mantém aberto. O que nela se apresenta é inseparável do que nela falta, e é nessa lacuna, na leitura didi-hubermaniana, que sua força se inscreve. Longe de oferecer uma evidência pacificada, o vestígio visual exige um trabalho do olhar capaz de sustentar o intervalo entre o visível e o irrepresentável, entre a presença arrancada à destruição e a ausência que a atravessa. A imagem não persiste para resolver o passado, mas para mantê-lo em estado crítico.

Em um cenário de tentativas de esquecimento, de censura e de julgamento tautológico, as quatro fotografias divulgadas sobre os horrores dos campos de concentração nazistas, publicadas em agosto de 1944, devem ser compreendidas como manifestações de uma temporalidade ferida, em que cada fragmento visual carrega tensões entre o que se mostra e o que foi quase perdido. Segundo Didi-Huberman, “por mais fragmentária ou dificilmente visível e interpretável que ela seja” (Didi-Huberman, 2012, p. 43), essas imagens

arrancadas “*àquele real*” (Didi-Huberman, 2012) atuariam, em última instância, como “*sobreviventes*” (Didi-Huberman, 2012, p. 67). Ao emergirem como restos de um acontecimento cujo objetivo interno — “racional ou irracionalmente” (Didi-Huberman, 2012, p. 36) — de não deixar vestígios, “*a fazer desaparecer todo o resto*” (Didi-Huberman, 2012, p. 36), as imagens dos campos de concentração nazistas parecem instaurar um regime de visibilidade precário e ao mesmo tempo ético. Elas sugerem ao observador um olhar ao confronto com aquilo que retorna em forma de ruína, como gestos que insistem em sobreviver e perturbam qualquer pretensão de esquecimento. Ao contrário de estabilizar o passado, as imagens de Auschwitz parecem expor a instabilidade radical de uma história marcada pela interrupção, porque constituem “quatro *refutações* arrancadas a um mundo que os nazis queriam ofuscar” (Didi-Huberman, 2012, p. 34). São, assim, o ponto em que o presente é forçado a reconhecer o que escapou ao inimaginável, ainda que não tenha escapado à violência.

Os fragmentos de agosto de 1944, examinados por Didi-Huberman durante seus ensaios voltados à temática da Shoah, parecem desestabilizar o espectador na própria confiança no que significa *ver*, preservar e compreender um acontecimento histórico. Essas imagens surgem como vestígios que, além de resistir ao esquecimento, também interrogam o observador sobre o alcance e os limites da figurabilidade; tornam evidente que a relação entre o visível e o invisível não pode ser pensada como uma oposição simples: o que elas mostram é intrínseco no que nelas falta, no que nelas se subtraiu e no que não pôde ser registrado. Didi-Huberman, então, ressalta a exigência de um olhar capaz de articular presença e ausência: “para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, *ver, apesar de tudo*” (Didi-Huberman, 2017, p. 61). A tensão interna entre a sobrevivência e a perda que essas imagens carregam sugere à teoria crítica da imagem, de certo modo, o confronto com seus próprios limites diante de um acontecimento que excede qualquer possibilidade de registro pleno.

Os quatro registros clandestinos de 1944, capturados em circunstâncias extremas e arriscadas pelo *Sonderkommando*, foram os primeiros vestígios visuais que documentaram as atrocidades realizadas dentro de Birkenau; são ruínas que existem sob o signo do gesto furtivo e do enquadramento impossível. A própria materialidade desses registros parece carregar o *pathos* do seu autor — as marcas de urgência, a ameaça e o medo de ser flagrado, a esperança da transmissão dessas imagens. Para Didi-Huberman, essas fotografias evidenciam “a situação de urgência e da quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da

história” (Didi-Huberman, 2017, p. 49), e é a partir da fragilidade desse material, da sua precariedade que seu valor está constituído.

Apesar do movimento ético e político, da sensibilização e conscientização que esses gestos pareciam sugerir ao observador, a história posterior dessas fotografias revela como o desejo frequente de clarificar as imagens resultou em intervenções que tentaram corrigir aquilo que, na perspectiva didi-hubermaniana, testemunhava a violência do momento em que foram produzidas. Diante às “lápides fotográficas” (Didi-Huberman, 2017, p. 47) no complexo de Auschwitz-Birkenau, onde o filósofo francês escreve seu célebre ensaio *Cascas*, Didi-Huberman questiona:

Para nós, que aceitamos examiná-la, essa fotografia ‘defeituosa’, ‘abstrata’ ou ‘desorientada’ testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. [...] Para o idealizador do ‘lugar de memória’, essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível — ou legível — para que o testemunho se consume? (Didi-Huberman, 2017, p. 49)

A tentativa de corrigir essas imagens, com o objetivo de deixá-las mais “visíveis”, acaba por insistir em uma lógica que parece reduzir a potência do vestígio à expectativa de uma transparência impossível — uma acessibilidade imediata ao visível que contradiz a própria condição de emergência desses registros. O ato de buscar nitidez, contorno e legibilidade imediata nos fragmentos arrancados dos campos de concentração corre o risco de cair em uma malha de neutralidade quanto ao valor afetivo do gesto, o núcleo dessa imagem. Em seu texto, Didi-Huberman ainda observa: “as duas imagens mostrando a incineração dos corpos ao ar livre foram ‘corrigidas’ de maneira a suprimir justamente aquilo que as tornara possíveis, a saber” (Didi-Huberman, 2017, p. 50). A participação direta no evento, a aderência à urgência e ao perigo que condicionaram seu surgimento, ao passar por retoques — como as imagens encontradas no artigo de Clément Chéroux (2001) — são limitadas a meros fragmentos documentais do horror, “e é isso que a pedagogia memorial quer aqui, curiosamente, nos fazer esquecer” (Didi-Huberman, 2017, p. 50).

Além de uma intervenção técnica, o impulso de tornar o invisível um espaço de fácil acesso ao observador, sem o exercício do pensamento crítico, sugere uma dificuldade em lidar com a dimensão fragmentária e resistente dessas imagens. Ao invés de favorecer a memória dos horrores ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, tais práticas podem contribuir para sua normalização ao remover essa sobrevivência de afetividades. Como insiste Didi-Huberman, esses registros são capazes de transmitir afetos, emoções e vivências, eles

“falamos conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história” (Didi-Huberman, 2017, p. 65-66). Tornar essas “cascas” claras de maneira excessiva é, de certo modo, privá-las de sua materialidade histórica; é uma tentativa de reduzir o testemunho visual do acontecimento àquilo que se espera que ele seja, e não ao que ele insiste em mostrar.

Ao reconhecer que a tentativa de corrigir ou mesmo clarificar esses registros é, de certo modo, uma forma de deslocar a compreensão do estatuto de testemunho visual, é possível reconhecer também que, ao insistirem em permanecer fragmentárias, parciais e atravessadas pelo risco de sua própria produção, as quatro fotografias de 1944 revelam um limite intrínseco à visibilidade que não deveria ser suprimido, mas enfrentado. Em uma zona de opacidade que atua em uma dupla distância — na qual o que se mostra depende também do que falta —, os fragmentos visuais de Auschwitz convocam o espectador à reflexão sobre o ponto em que a representação encontra seu limite: o debate sobre um “irrepresentável”.

A noção de um irrepresentável no contexto da Shoah, tomada como limite absoluto da figurabilidade por determinados autores, adquire contornos mais complexos quando observada a partir da perspectiva de Georges Didi-Huberman. Sob suas chaves de leitura, torna-se evidente que o problema não está em reconhecer os limites desses fragmentos, mas em transformar essa limitação em um argumento para desqualificá-los como testemunhos. O objetivo, neste caso, é reconhecer que é no momento que a imagem se mostra lacunar, deslocada ou marcada por sua própria precariedade que ela se torna ainda mais exigente para o pensamento crítico; é compreender que seus limites abrem um campo de responsabilidade no olhar do espectador diante daquilo que ela não pode mostrar por inteiro.

Assim, ao propor que esses limites sejam questionados, Didi-Huberman parece reforçar que a crítica deve investigar o que essas imagens fazem ver, o que exigem do observador e de que modo tensionam a compreensão histórica de uma narrativa dominante: “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 mereciam” (Didi-Huberman, 2012, p. 15). Reconhecer essa dinâmica significa perceber também um movimento de expansão das imagens, que assume, na precariedade de seus fragmentos, um valor ético, político e histórico. É a partir dessa tensão que emerge o ponto central de sua discussão: a aparição de vestígios que, por sua própria fragilidade, confrontam qualquer afirmação categórica sobre o irrepresentável.

A discussão sobre a possibilidade de um irrepresentável, comum em campos de estudos voltados à questão da Shoah, emerge diante do ponto de fricção em que a imagem apresenta uma insuficiência em seus próprios meios, ao mesmo tempo em que insiste em expor aquilo que tenta resistir ao esquecimento. É nesse ponto, em que a emergência desses vestígios desestabiliza qualquer fronteira rígida entre o possível e o impossível de ser figurado, que Didi-Huberman, em sua obra *Imagens apesar de tudo*, afirma que “as quatro fotografias arrancadas pelos membros do *Sonderkommando* ao crematório V de Auschwitz *dirigem-se ao inimaginável, e refutam-no* da maneira mais dilacerante possível” (Didi-Huberman, 2012, p. 33). São gestos de resistência, tentativas de sobrevivência do comando especial da SS — prisioneiros forçados a operar o maquinário de Auschwitz —, são imagens que sobreviveram às tentativas de apagamento, da memória do desaparecimento.

A contrapelo das concepções que parecem absolutizar o inimaginável, a crítica de Didi-Huberman emerge como um ponto decisivo para a compreensão do estatuto das imagens da Shoah. Na perspectiva do filósofo francês, declarar os acontecimentos dentro de Birkenau como “indizível” seria uma tentativa de afastar, escapar à imaginação por inteiro, como um alibi para a renúncia ao trabalho crítico do olhar. Em sua obra adverte: “não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não podemos imaginar — o que é verdade —, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (Didi-Huberman, 2012, p. 15). Esse “inimaginável” constitui o ponto onde o pensamento crítico deve insistir, é onde a imagem revela seu valor ético e histórico e obriga o observador a repensá-la, reinterpretá-la diante do que é apresentado, mesmo que de maneira fragmentária.

A necessidade de imaginar o que excede o imaginável torna-se ainda mais urgente quando se considera que “o *desaparecimento dos seres* programado por esse vasto ‘laboratório’” (Didi-Huberman, 2012, p. 36) não era suficiente dentro do objetivo nazista, “muito para além da privação da sepultura — que era na Antiguidade, o cúmulo da ofensa ao morto —, os nazis dedicaram-se, [...], a não ‘deixar nenhum vestígio’, a *fazer desaparecer todo o resto...*” (Didi-Huberman, 2012, p. 36). Os esforços para manter os acontecimentos dentro de Auschwitz na condição de inimaginável era a tentativa de impedir qualquer registro visual ou físico que pudesse resgatar ou testemunhar o funcionamento dessas “instalações de extermínio” (Didi-Huberman, 2012, p. 20). Reconhecer a sobrevivência das quatro fotografias de agosto de 1944 é também compreender o confronto direto com a violência organizada que buscou apagar uma memória coletiva. É a partir do duplo movimento entre o inimaginável, que não pode paralisar, e o apagamento, que não pode ser completo, que Didi-Huberman situa a necessidade do exercício do pensamento crítico diante de uma história das imagens.

O apagamento sistemático dos vestígios da Shoah não apenas marcou a história dos sobreviventes, o horizonte do extermínio, mas também moldou o modo como seria pensada, debatida e representada em estudos posteriores. Essa tentativa do “esquecimento do extermínio” (Godard *in* Didi-Huberman, 2012, p. 38), através da destruição dos registros, tornou a base sobre a qual parte da crítica sugeriu a impossibilidade de figurar o acontecimento, como um paradoxo que parece reforçar que a ausência produzida pela violência fosse o testemunho de um irrepresentável ontológico. Contudo, é diante desse cenário de destruição e de ausência fabricada que torna-se necessário reconsiderar o estatuto das imagens arrancadas a tal acontecimento, por atuarem como preservadoras da memória coletiva apesar de fragmentárias. Antes de considerá-las insuficientes ou ineptas para testemunhar, trata-se de compreender como elas escapam ao projeto do esquecimento e colocam em crise a própria noção de irrepresentabilidade: “a própria existência e a possibilidade de um tal testemunho — a sua *enunciação apesar de tudo* — refutam pois a bela ideia, a ideia refém de um Auschwitz *indizível*” (Didi-Huberman, 2012, p. 42).

A partir do momento em que cogita-se uma noção de irrepresentabilidade, torna-se evidente que a discussão sobre as imagens da Shoah não se limita apenas ao campo da descrição imagética histórica, mas envolve também uma disputa sobre as maneiras de observar e interpretar o acontecimento. Se, por um lado, o apagamento deliberado dos vestígios alimentou a construção narrativa de um irrepresentável absolutizado, por outro, a sobrevivência dessas fotografias sugere um paradigma e parece reabrir a questão sobre o que pode, afinal, constituir um testemunho. Então, o reaparecimento e a reinterpretação dessas imagens no campo teórico e iconográfico intensifica o debate sobre um irrepresentável. Ao reinscrevê-las como registros que exigem interpretação e responsabilidade ética, Didi-Huberman parece reconfigurar o olhar diante da Shoah e reacender um conflito que estudiosos consideravam já estabilizado.

É nesse contexto que emergem as críticas direcionadas ao historiador francês, críticas que vão além da análise das quatro fotografias de agosto de 1944, mas ao gesto crítico de reposicioná-las no centro da reflexão sobre Auschwitz. Ao afirmar que esses registros fragmentários podem ser vistos como formas de testemunho visual arrancados ao extermínio, Didi-Huberman confronta concepções que buscavam defender a impossibilidade absoluta de toda figuração do acontecimento. De fato, para o filósofo, “a imagem surge onde o pensamento — a “reflexão”, como dizemos tão acertadamente, parece impossível” (Didi-Huberman, 2012, p. 49). Essas imagens parecem operar como dispositivos capazes de instaurar um ponto de ruptura na ordinariedade do olhar histórico e convocar o observador a

uma tomada de posição. Ao emergirem nesse espaço liminar entre o visível e o pensável, elas acionam um gesto político de interpretação crítica da imagem que não busca preencher seus fragmentos, sua falta, mas reconhecer esses “*instantes de verdade*” (Arendt *in* Didi-Huberman, 2012, p. 50) são como “anedotas que, na sua brevidade, revelam aquilo que está em causa” (Arendt *in* Didi-Huberman, 2012, p. 50). Compreender o alcance de suas proposições, para além de “objetos fotogênicos”¹⁵ (Pagnoux, 2001) significa assumir que essas imagens, por mais que precárias, não cessam de friccionar os limites da representação e, ao fazê-lo, produzem um campo ético e crítico incontornável.

As posições de Didi-Huberman acerca dos registros do *Sonderkommando* despertaram debates no campo dos estudos da Shoah ao confrontarem uma tradição crítica que sugeria um Auschwitz “indizível”. Enquanto para alguns autores, sobretudo ligados a uma hermenêutica do irrepresentável, qualquer tentativa de análise dessas imagens implicaria em um risco ético de transformar o horror do genocídio de judeus em objeto de contemplação estética, ou de reduzir o acontecimento a um índice visual que não seria capaz de sustentar seu peso histórico. A crítica voltada a Didi-Huberman, que se consolidou em diferentes vertentes teóricas ao longo das últimas décadas, sustentava que a violência nazista teria atingido um grau de extermínio, destruição simbólica e material que todo registro visual seria um gesto insuficiente ou mesmo impróprio — incapaz de testemunhar ou inapto para significar. De acordo com a perspectiva da disciplina tradicional da história da arte e as críticas voltadas à Didi-Huberman, as fotografias do *Sonderkommando* poderiam figurar apenas como um resto dispensável, por não apresentarem “toda a verdade”, ou como um fragmento perigoso, cuja propagação estaria condenada a reforçar a lacuna que pretendem preencher ao analisá-las.

Diante dessas tentativas de absolutização do real — que parecem recair no risco de atribuir às imagens um valor totalizante do homem da crença — ou das limitações a meros fragmentos documentais do horror — o objetivo do homem tautológico —, Didi-Huberman dirige parte de sua argumentação contra esse interdito ético, estético e epistemológico. Para o filósofo, a crítica que recusa esses registros sob o argumento de serem insuficientes — segundo Wajcman eram “engano, desconhecimento, captação, alienação, mentira” (Didi-Huberman, 2012, p. 85) —, perde de vista aquilo que nelas constitui sua dimensão testemunhal. Conforme observa o autor:

¹⁵ Termo utilizado por Élisabeth Pagnoux em um artigo publicado na revista *Les Temps Modernes*, publicado em maio de 2001 (Pagnoux, 2001), ao criticar o ensaio de Georges Didi-Huberman sobre as imagens da Shoah (ver Chéroux, 2001).

É claro que as quatro fotografias de Agosto de 1944 *não dizem* “toda a verdade” (é preciso ser muito ingênuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou imagens): são minúsculas amostras de uma realidade complexa, breves instantes de um contínuo que durou não menos do que cinco anos. Mas elas *são* para nós — para o nosso olhar de hoje — a própria verdade, isto é, um vestígio, um fragmento dessa verdade: o que resta, visualmente, de Auschwitz. (Didi-Huberman, 2012, p. 58)

A leitura didi-hubermaniana vai além do risco implicado na exposição dessas imagens, ela reconhece que foi por meio de condições extremas, à urgência e sob o perigo que tornava cada ato de documentação um gesto de resistência. De certa forma, recusar o valor dessas imagens com base em sua precariedade parece significar aderir ao projeto de apagamento e silenciamento da memória dos sobreviventes da Shoah. Para Didi-Huberman, essa “desatenção” (Didi-Huberman, 2012, p. 55) dada a esses registros de agosto de 1944 acabam por replicar o interdito imposto pelos próprios perpetradores, ela resultaria no distanciamento do verdadeiro gesto do testemunho.

Ao realocar essas imagens para o centro do debate acerca dos acontecimentos em Auschwitz, Didi-Huberman parece evidenciar que a questão não reside em julgá-las a partir de uma demanda de completude impossível, mas em reconhecer que sua própria fragilidade constitui uma forma específica de sua potência histórica e política. A precariedade do material, a urgência dos gestos e os riscos iminentes corridos pelos prisioneiros do *Sonderkommando*, como sugere o autor francês, compõe a estrutura ética que pode sustentá-las como registros produzidos contra o extermínio e *apesar de tudo*. Na perspectiva didi-hubermaniana, essas imagens de Birkenau constituem um “*sintoma histórico*” (Didi-Huberman, 2012, p. 80) capaz de reconfigurar a relação que o historiador das imagens mantém com seus objetos de estudo, além de questionar a memória: é “uma *exceção teórica* capaz de modificar a opinião preexistente sobre o “inimaginável” (Didi-Huberman, 2012, p. 84). Nesse sentido, a sobrevivência desses gestos representa mais do que uma falha no projeto nazista de destruição, é também um ponto de irrupção inesperado, capaz de colocar em crise qualquer discurso que pretenda decretar a inexistência ou a indizibilidade absoluta dos acontecimentos da Shoah.

Ao compreender que recusar as imagens de Auschwitz e dizê-lo como algo impossível é também, de certo modo, afastar-se da experiência e abrir espaço para o objetivo nazista de apagamento absoluto, Didi-Huberman reconhece esses fragmentos arrancados àquele real como operadores de pensamento crítico, capazes de deslocar a relação do observador com a história e de convocá-lo a uma postura ética e política. Essas imagens parecem impor um trabalho interpretativo que não se resolve na transparência imediata nem

na rejeição categórica, mas exige uma ética do olhar atenta ao que nelas sobrevive — seja gestos, corpos, rastros — e ao que nelas falta.

A partir deste momento, Didi-Huberman parece solucionar as questões abertas no debate via a responsabilidade de compreender que essas imagens exigem um posicionamento interpretativo que reconheça sua potência histórica e política, sua carga ética e a singularidade de sua sobrevivência. Ao invés de relegá-las à “desatenção” dos críticos embasados na disciplina tradicional da história da arte e das imagens — seja por considerá-las insuficientes, seja por submetê-las à demanda impossível da totalidade —, o filósofo francês demonstra que os registros de 1944 sugerem ao observador um trabalho de memória que apenas se realiza ao assumir sua condição fragmentária como parte constitutiva de seu valor testemunhal.

5 IMAGENS DA SHOAH COMO GESTO DE RESISTÊNCIA

5.1 DA RESPONSABILIDADE DO OLHAR AO ESTATUTO DE TESTEMUNHO DA IMAGEM HISTÓRICA

Pensar a imagem como testemunho exige, antes de tudo, deslocar a questão do campo estrito da evidência empírica para o da responsabilidade do olhar que a recebe. Não se trata apenas de considerar o que uma imagem apresenta em primeira instância ou em que circunstâncias foi produzida, mas de compreender como ela se comporta no presente e o que ela exige de quem a observa. Nesse sentido, a imagem não parece esgotar-se na função de documento, nem se estabiliza como prova conclusiva de um acontecimento histórico: ela se apresenta como uma interpelação ética e política que sugere ao observador a tomada de posição diante do que vê. Essa responsabilidade do olhar, enquanto dimensão central da leitura crítica, não deve ser confundida com aquilo que parte da crítica denomina uma visão “hiperinterpretativa”. Tal perspectiva tende a compreender a interpretação como um esforço de completar a imagem, corrigir suas lacunas ou submetê-la a uma lógica de totalidade, exigência mobilizada com frequência nas críticas dirigidas às reflexões de Georges Didi-Huberman. Em contraposição a esse modelo, a responsabilidade do olhar não exerce na tentativa de suprir aquilo que falta à imagem, mas no reconhecimento de seu fragmentário e precário, no ponto a partir do qual ela pode operar como testemunho.

Quando autores como Wajcman buscam absolutizar o real das imagens da Shoah “para melhor o reivindicar” (Didi-Huberman, 2012, p. 82) ou, por outro lado, tentam absolutizar a imagem, “transformando-a numa ‘imagem-toda’, para melhor revogar”

(Didi-Huberman, 2012, p. 82), eles parecem instaurar uma barreira interpretativa que pode neutralizar a potência crítica do olhar. Nessa operação, não há espaço para a imaginação do observador enquanto abertura à tomada de posição por excelência, porque a imagem, nesse sentido, é limitada seja na exigência impossível da totalidade, seja na recusa de seu valor cognitivo. Segundo Didi-Huberman, “para saber, é preciso imaginar-se” (Didi-Huberman, 2012, p. 145): é necessário abrir-se à impossibilidade do fato, manifestada sob a forma de pedaços, resquícios e objetos parciais, conforme reforçado por Bataille e Lacan (mencionados por Didi-Huberman, 2012, p. 82). Diante desse espaço aberto pela imaginação — entre o que falta e o que resiste —, a imagem pode começar a operar não como evidência total do acontecimento, mas como exigência de resposta que desloca o olhar crítico do regime da prova para o campo da responsabilidade e abre o problema de seu estatuto testemunhal.

Essa recusa do olhar — ou do valor cognitivo da imagem — parece implicar, contudo, uma tomada de posição que não é neutra. Wajcman, ao sustentar que, no que diz respeito à Shoah, “não havia nada para ver” (Didi-Huberman, 2012, p. 85), desconsidera não apenas a existência material das imagens, mas o próprio gesto histórico que as tornou possíveis *apesar de tudo*. Ao configurar Auschwitz como um inimaginável absoluto e indizível, o observador é, ainda que de maneira involuntária, reconduzido a uma posição que tende a neutralizar a realidade histórica do acontecimento. Revogar qualquer possibilidade de análise interpretativa dos horrores dos *Lager* equivale, de certo modo, anular Auschwitz enquanto experiência histórica efetiva e inscrita no tempo. A partir de uma operação crítica onde Wajcman reduz os registros de agosto de 1944 a engano e parece revogar qualquer tipo de olhar sobre essas imagens, Didi-Huberman questiona o seguinte:

Se o risco que eles (*Sonderkommando*) corriam equivale à esperança que depositavam na transmissão dessas imagens, não será que devemos levar a sério essa mesma transmissão e debruçarmo-nos atentamente sobre as imagens em questão, não como se estas fossem um engano decretado por princípio, mas alguns desses ‘instantes de verdade’ cuja importância foi sublinhada por Arendt e Benjamin? (Didi-Huberman, 2012, p. 86)

Como observa o autor, o “inimaginável” não autoriza a eliminação da imagem; ao contrário, obriga a repensar o estatuto do visível cada vez que uma imagem — ainda que lacunar e fragmentária — surge de maneira concreta diante do acontecimento histórico. Os “instantes de verdade” concretizados pelos prisioneiros do *Sonderkommando* constituem, ao olhar de Didi-Huberman, o ponto chave em que a imaginação do observador deixa de ser compreendida como uma projeção arbitrária — tal como sugerido por Wajcman em *Les*

Temps Modernes (2001) — e passa a operar como uma exigência crítica. O objetivo não é preencher as lacunas da imagem ou reconduzi-la a uma lógica de totalidade, mas sustentar o intervalo entre o que se mostra e o que falta ao abrir o olhar do observador para uma relação ética com o acontecimento histórico.

Essa controvérsia evidencia que o impasse em torno das imagens da Shoah não se restringe à sua visibilidade ou à legitimidade de sua interpretação, mas incide sobre o próprio estatuto do testemunho que se mobiliza para julgá-las. Ao reduzir a imagem à alternativa entre prova totalizante ou engano absoluto, conforme defende Wajcman, parte da crítica mantém o testemunho atrelado a uma concepção normativa, herdada sobretudo dos campos jurídico e narrativo, segundo a qual testemunhar significa restituir o acontecimento de forma íntegra, contínua e verificável em sua plenitude. Essa configuração, contudo, parece insuficiente diante de imagens produzidas no interior do horror — como no caso da Shoah —, por não serem capazes de acolher aquilo que nelas persiste como fragmento, resto e sobrevivência — o valor que constitui sua força histórica e política.

Para Didi-Huberman, a prática de deduzir que as imagens arrancadas ao real de Auschwitz não “ensinam nada a respeito da ‘verdade’ e que o seu questionamento atento se reduzirá de qualquer forma a um culto de ícones” (Didi-Huberman, 2012, p. 123) seria abusiva por parte de Wajcman. De fato, assumir que os arquivos visuais da Shoah são o todo a ser visto dos acontecimentos dentro dos campos nazistas é tão problemático quanto rejeitá-los sob o argumento de que sua parcialidade os tornaria inválidos de forma epistemológica. Em ambos os casos, perde-se de vista que esses registros do *Sonderkommando* não reivindicam a transparência do real nem a restituição integral do acontecimento, mas operam como vestígios arrancados à lógica do apagamento projetado pelos nazis, cuja verdade não parece se apresentar sob a forma da evidência plena, e sim como resto, fragmento e sobrevivência. A crítica didi-hubermaniana insiste, assim, que o valor dessas imagens não reside em sua capacidade de totalizar o horror, mas em sua potência de colocar o pensamento crítico do observador em movimento, forçando-o a confrontar aquilo que se mostra apenas de maneira lacunar.

Pensar o testemunho para além da totalidade e da evidência implica, também, recusar a expectativa de que a imagem possa constituir o acontecimento histórico em sua plenitude ou oferecê-lo como totalidade visível. Tal exigência, herdeira de uma concepção positivista do arquivo, parece supor que o testemunho seria válido apenas se pudesse oferecer uma restituição integral do real, como se a verdade histórica fosse acessível por meio da acumulação ou da transparência dos dados visuais. Em contraposição a esse modelo,

Didi-Huberman insiste que o testemunho não se confunde com a totalização do acontecimento, mas se manifesta, de maneira precisa, sob a forma do fragmento e do vestígio:

Ele [o arquivo] é sempre — incansavelmente — uma ‘história em construção de que o resultado nunca é inteiramente abarcável’. E por quê? Porque cada descoberta surge nele como uma *brecha na história concebida*, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma *história repensada* do acontecimento em questão. (Didi-Huberman, 2012, p. 130)

Ao citar a “magnífica fenomenologia do arquivo” (Didi-Huberman, 2012, p. 130) de Arlette Farge (1989), Didi-Huberman reitera seu argumento de que a imagem-testemunho não é o acontecimento, nem seu reflexo fiel; ela é aquilo que dele resta, arrancado à destruição e à vontade de apagamento. Os registros de agosto de 1944 não são provas dos horrores dos *Lager*, porém são constantes faltas que contribuem para a imaginação elaborada mediante os recortes, da *montagem* cruzada com outros arquivos resultantes da Shoah. Nessa perspectiva, o testemunho não se define por sua capacidade totalizante, mas por sua potência de indicar uma ausência constitutiva, de sustentar a lacuna como parte inseparável da verdade histórica que ela veicula.

Essa concepção parece deslocar o testemunho de uma lógica probatória — centrada na evidência empírica — para uma lógica crítica, na qual o vestígio assume um papel central. O fragmento não aparece aqui como um sinal de insuficiência na análise, mas como condição mesma do testemunhar. Ao contrário do documento que pretende estabilizar o sentido, o vestígio mantém aberta a ferida do acontecimento, ele recusa qualquer fechamento narrativo e estende o debate para além do visível. É nesse ponto que o testemunho visual se aproxima daquilo que Walter Benjamin compreendia como a tarefa dialética da história: não é a reconstrução contínua do passado, mas a atenção aos restos, às ruínas e aos fragmentos que resistem à linearidade do progresso.

A imagem-testemunho, assim concebida, não confirma uma narrativa histórica prévia nem se submete a um sentido estabilizado, mas interrompe o curso homogêneo do tempo e sugere ao observador uma exigência de leitura que não se resolve na evidência imediata. Diante dessa leitura, pode-se compreender que “o arquivo exige a sua permanente reconstrução, mas será sempre a ‘testemunha’ de algo” (Didi-Huberman, 2012, p. 131): embora seu estatuto deva ser reconfigurado conforme os regimes de legibilidade histórica, as quatro fotografias do *Sonderkommando* permanecem, quando abordadas ao modo crítico de Didi-Huberman, como testemunhos sobreviventes dos acontecimentos de Auschwitz.

A concepção do testemunho como vestígio sobrevivente não se sustenta de maneira isolada no pensamento didi-hubermaniano uma vez que se articula a um campo teórico mais amplo, no qual o tempo histórico deixa de ser concebido como continuidade homogênea e passa a ser pensado a partir de sobrevivências, reaparições e latências. É nesse ponto que o autor estabelece um diálogo decisivo com Walter Benjamin e Aby Warburg, sobretudo ao tomar as imagens de agosto de 1944 não apenas como documentos de um acontecimento extremo, mas como imagens que condensam uma problemática temporal e histórica comum a esses três autores. Essas imagens não são exclusivas ao passado que as produziu nem se deixam estabilizar como evidência conclusiva do acontecimento; elas retornam como restos ativos, atravessados por temporalidades heterogêneas, cuja insistência desestabiliza qualquer tentativa de fechamento narrativo da história da Shoah.

À maneira benjaminiana, elas interrompem o curso homogêneo do tempo ao emergirem como fragmentos que exigem leitura no presente e, assim como Warburg, sobrevivem como imagens carregadas de tensões que reaparecem fora de seu contexto originário, reativam afetividades, gestos e conflitos não resolvidos. Esses fragmentos de realidade arrancados àquele horror pelos membros do *Sonderkommando* eram “*viventes apesar de tudo*, sobreviventes muito provisórios: os seus testemunhos, produzidos em segredo e escondidos onde lhes era possível no perímetro do campo, constituíam, portanto, *testemunhos apesar de tudo* [...]” (Didi-Huberman, 2012, p. 138). Nessa perspectiva de sobrevivência de testemunhos, as fotografias do *Sonderkommando* operam, em Didi-Huberman, como imagens-testemunho que não totalizam o acontecimento, mas insistem nele, reinscrevem Auschwitz no agora como uma exigência crítica, política e ética dirigida ao olhar contemporâneo.

Dessa maneira, é possível compreender que o testemunho visual, tal como pensado por Didi-Huberman, afasta-se de qualquer pretensão de totalidade ou de evidência conclusiva. Ao dialogar com Walter Benjamin, o autor francês reinscreve a imagem no campo de uma história descontínua, marcada por interrupções, choques e sobrevivências. A imagem-testemunho não confirma uma narrativa que pôde ser estabilizada no passado; ela irrompe como um fragmento que exige ser lido no presente ao instaurar aquilo que Benjamin concebeu como uma imagem dialética: um ponto de tensão em que tempos heterogêneos se entrecruzam e tornam legível aquilo que havia permanecido latente. Nesse quadro, o testemunho não se confunde como prova, mas como um gesto crítico que desloca o olhar do observador daquilo que se apresenta como evidência para aquilo que parece insistir como resto. O fragmento visual não explica o acontecimento, tampouco o encerra; ele o mantém em

estado de abertura crítica e impede que o passado seja pacificado por uma narrativa contínua ou reconciliadora.

A ideia de uma narrativa sobrevivente aberta para reinterpretções e reconfigurações parece encontrar ressonância direta no pensamento de Aby Warburg, sobretudo na noção de *Nachleben*, entendida não como simples sobrevivência passiva das imagens, mas como retorno inquieto de formas carregadas de afetos, tensões e conflitos não resolvidos. Ao aproximar Warburg de Benjamin, Didi-Huberman propõe uma leitura da imagem histórica que não se submete nem à linearidade cronológica nem à lógica da representação plena. A imagem-testemunho, nesse sentido, não pertence por sua totalidade ao tempo de sua produção, mas atravessa diferentes regimes de legibilidade e reaparece em contextos nos quais sua potência crítica pode ser reativada. Assim como as *Pathosformeln* warburgianas, as imagens de Auschwitz-Birkenau não cessam de agir: elas sobrevivem porque insistem, porque retornam deslocadas e exigem de quem as observa um trabalho interpretativo que reconheça nelas tanto a presença quanto a ausência, tanto o que se mostra quanto o que falta. O testemunho visual parece, neste caso, não se constituir como uma restituição integral dos acontecimentos dentro dos campos nazistas, mas como sobrevivência inquietada para as vítimas do “interior da máquina de extermínio” (Didi-Huberman, 2012, p. 138).

Conforme reforça Didi-Huberman, na situação em que os membros do *Sonderkommando* se encontravam, “o testemunho já não é sequer uma ‘questão de vida ou morte’ para a própria testemunha: é simplesmente uma questão de morte para a testemunha e de eventual sobrevivência para o seu testemunho” (Didi-Huberman, 2012, p. 139). Essa dissociação radical entre o sujeito e o efeito do testemunhar impede que a imagem seja pensada como totalização do acontecimento ou como síntese de um real plenamente acessível. Em contrapartida, o testemunho visual parece afirmar-se naquilo que não se fecha: ele não se resolve no acontecimento, não o explica por inteiro, nem o reconduz a uma narrativa estabilizada. Sua força reside na insistência — no retorno fragmentário de algo que não pôde ser inscrito no tempo de sua ocorrência por sua plenitude.

Nessa perspectiva, a imagem-testemunho aproxima-se da concepção benjaminiana de história como interrupção: não como um encadeamento contínuo de fatos, mas a irrupção de um fragmento que perturba o presente e exige uma tomada de posição. A imagem não confirma uma totalidade histórica já dada; ela a desorganiza e introduz uma fratura no curso homogêneo do tempo. Essa lógica da insistência encontra, ainda, ressonância na noção warburgiana de *Nachleben*, na medida em que o testemunho reaparece como forma

sobrevivente, carregada de tensões não resolvidas e sobreviventes para além da origem empírica da imagem. Assim, longe de oferecer uma evidência conclusiva, a imagem-testemunho parece operar como um resto ativo que retorna para inquietar o saber histórico, capaz de manter aberta a relação entre o visível e aquilo que permanece irreduzível à representação visual.

Ao combinar as perspectivas de Didi-Huberman, Benjamin e Warburg para a análise crítica e testemunhal das imagens, é possível perceber que pensar o testemunho para além da totalidade e da evidência implica também reconhecer que a imagem não se oferece como prova conclusiva nem como transparência do real, mas como fragmento insistente que exige interpretação. Enquanto Wajcman parece “subsumir a multiplicidade numa *totalidade*” (Didi-Huberman, 2012, p. 156), Didi-Huberman compreende que essa exigência não se resolve na oposição entre ver e não ver, mas na construção de uma ética do olhar fundada na atenção ao que retorna de maneira lacunar. Tal perspectiva encontra eco na concepção benjaminiana de história como constelação: o testemunho não restitui o passado tal como ele foi, mas faz emergir, no presente, um resto capaz de interromper a continuidade do tempo histórico. Do mesmo modo, a leitura warburgiana da imagem como forma sobrevivente permite compreender que aquilo que testemunha não é o acontecimento em sua completude, mas a persistência de uma tensão que atravessa os tempos. A imagem-testemunho, nesse sentido, não totaliza, não encerra, não pacifica, ela insiste. Sua potência reside nessa insistência que desestabiliza narrativas fechadas, recusa a evidência imediata e obriga o pensamento crítico a sustentar o conflito entre o que se mostra e o que permanece irrepresentável. Ao articular fragmento, vestígio e retorno, o testemunho visual se afirma como um operador crítico da história capaz de manter o passado em estado ativo, não como objeto concluído do saber, mas como problema que continua a interpelar o presente.

Até o momento, se o testemunho pôde ser pensado para além da evidência e da totalidade, como fragmento que insiste no tempo sem ser confundido com o acontecimento que evoca, torna-se necessário interrogar o modo como essa insistência se mantém pela história. Para além da afirmação da imagem como testemunha visual dos acontecimentos de Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944, é preciso compreender como ela sobrevive, em que condições retorna e sob quais tensões se torna legível. A persistência da imagem não se confunde com sua conservação material, nem com a estabilidade de seu sentido; ela se dá, antes, como um retorno problemático, marcado por deslocamentos temporais, lacunas e reativações sucessivas. Nesse momento, o testemunho visual deixa de ser apenas um vestígio do passado e passa a operar como uma forma de sobrevivência histórica, na qual diferentes

tempos parecem se condensar e entrar em fricção. A imagem não permanece porque fixa o real, mas porque o reinscreve de maneira instável no presente ao exigir a cada reaparecimento, um novo trabalho de leitura, interpretação e responsabilidade. É nessa tensão — entre retorno e perda, entre memória e anacronismo — que a imagem histórica afirma sua potência crítica, não como garantia de sentido, mas como problema que insiste.

Pensar a imagem como forma de sobrevivência histórica implica, antes de tudo, recusar qualquer separação rígida entre imagem e pensamento. Conforme observa Sartre, mencionado por Didi-Huberman, “é absurdo dizer que uma imagem pode prejudicar ou reprimir o pensamento, ou então termos de assumir que o pensamento se prejudica a si próprio, de perder de si mesmo em meandros e desvios” (Sartre *in* Didi-Huberman, 2012, p. 146). Ao contrário, o pensamento crítico parece assumir uma forma imagética ao buscar fundar suas afirmações na visão do objeto, quando se deixa afetar por aquilo que se mostra. Nesse sentido, falar de imagem sem imaginação sugere, na leitura didi-hubermaniana, interromper sua atividade crítica: “falar de imagem sem imaginação significa cortar a imagem da sua atividade, da sua dinâmica” (Didi-Huberman, 2012, p. 147).

A imaginação não parece emergir nesse caso como projeção subjetiva ou fabulação arbitrária, mas como trabalho — um trabalho incessante das imagens ao agirem umas sobre as outras, por colisões, fusões, rupturas e metamorfoses. Conforme reforça o filósofo francês, “uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar” (Didi-Huberman, 2012, p. 154). Dessa maneira, imaginar se torna uma exigência epistemológica: “para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se” (Didi-Huberman, 2012, p. 154), onde o trabalho “especulativo” (Didi-Huberman, 2012) é inseparável do trabalho de uma “montagem imaginativa”. (Didi-Huberman, 2012). A sobrevivência da imagem, nesse quadro, não parece se dar pela fixação de um sentido, mas pelo seu engajamento contínuo nesse trabalho crítico da imaginação.

Essa concepção é capaz de conduzir à questão da legibilidade da imagem, que deixa de ser entendida como qualidade intrínseca ou transparência imediata do visível. Para Didi-Huberman, “a ‘legibilidade’ dessas imagens — e, por conseguinte, o seu eventual papel num conhecimento do processo em questão — só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos” (Didi-Huberman, 2012, p. 155). Nenhuma imagem, de forma isolada, parece esgotar seu valor de conhecimento, assim como a imaginação não parece realizar-se pela imersão passiva em um único objeto visual. É nesse ponto que a noção de montagem assume um papel central:

não como técnica formal ou dispositivo narrativo, mas como chave de leitura crítica e histórica. Na perspectiva do autor — ao contra-argumentar com Gérard Wajcman —, a montagem “só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente” (Didi-Huberman, 2012, p. 156).

Ao colocar imagens, vestígios e tempos em relação, a montagem não visa à síntese totalizante, mas ao acesso às “singularidades do tempo” (Didi-Huberman, 2012, p. 156) e à sua “multiplicidade essencial” (Didi-Huberman, 2012, p. 156). Dessa maneira, a imagem sobrevive na história não porque conserva intacto um conteúdo do passado, porém porque — ao modo de Walter Benjamin, trabalhado por Didi-Huberman — permanece legível em novas constelações ao sempre exigir do observador um novo trabalho da imaginação e do pensamento. A sobrevivência da imagem parece ser, portanto, inseparável de sua reativação crítica: ela retorna não como resposta, mas como problema ao insistir no tempo como uma forma aberta de pensamento histórico.

É nesse horizonte que as fotografias do *Sonderkommando* reaparecem não como documentos estabilizados arrancados àquele real, mas como imagens que retornam em estado crítico, sem interrupções. Produzidas em agosto de 1944, no interior do campo de Auschwitz-Birkenau, elas não pertencem de forma única e exclusiva ao tempo de sua origem, mas se tornam legíveis na medida em que atravessam o tempo e insistem no presente como problemas a serem investigados. Seu anacronismo parece ir além de um efeito secundário, é também uma condição constitutiva que sugere essas imagens como sobreviventes fora de seu lugar de origem, fora do tempo, fora de qualquer narrativa histórica pacificada.

Ao contrário do documento que se pretende situado e fechado em sua função probatória, essas fotografias operam como sobrevivências no sentido warburgiano — fragmentos arrancados à catástrofe que continuam a agir, a deslocar e a inquietar o olhar contemporâneo. Conforme Didi-Huberman defende em seu ensaio *Imagens apesar de tudo* (2012), essas imagens não retornam para confirmar o que já se sabe sobre a Shoah, mas para reabrir a questão de como ver, como imaginar e como pensar aquilo que tentou se tornar invisível por um todo. Nesse retorno anacrônico, o passado não parece se oferecer como objeto distante, mas busca irromper no presente como exigência de interpretação; ele torna visível a própria instabilidade do tempo histórico.

A força testemunhal dos registros clandestinos do *Sonderkommando* parece residir, de modo decisivo, em sua materialidade precária. Não se trata de um dado acidental, mas de uma condição estrutural que atravessa o gesto, o enquadramento e a própria

possibilidade de existência dessas imagens. O enquadramento mal posicionado, a falta de foco e seus objetivos cobertos em algum momento, atravessados por zonas de sombra e por um fora de campo insistente, carregam em sua forma a marca da violência histórica que tentou impedir sua produção. Essa precariedade não deveria ser compreendida como falha técnica ou insuficiência representacional, mas como inscrição material da catástrofe no próprio corpo da imagem: “o rolo fotográfico de Agosto de 1944 faz parte dessa tentativa de alargar as vias — ou as vozes — do testemunho” (Didi-Huberman, 2012, p. 144).

Recortadas, reunidas e colocadas em relação com relatos escritos, essas “outras ‘partes ínfimas’” (Didi-Huberman, 2012, p. 144) de Birkenau não oferecem a chave integral do acontecimento, mas permitem, ainda que de modo lacunar, “ver melhor, ler melhor, no sentido de Benjamin” (Didi-Huberman, 2012, p. 145) tanto os vestígios visuais quanto as descrições que tentam dar conta do indizível. Ao contrário da imagem transparente e totalizante, essas fotografias testemunham porque não se deixam estabilizar como evidência plena: o que nelas aparece é inseparável do risco que as produziu, do tempo exíguo do gesto e da ameaça constante de aniquilação. Sua precariedade, longe de reduzir seu valor cognitivo, funda sua potência histórica, política e ética ao manter aberta a tensão entre ver, ler e imaginar aquilo que jamais poderá ser restituído em sua plenitude.

A precariedade das imagens de agosto de 1944 assume, a partir desse momento, uma dimensão política eminente ao confrontar o regime de exigência epistemológica que sustenta a recusa de Wajcman e Lanzmann. Para estes autores, a imagem de Auschwitz só poderia ser admissível diante da ética se fosse capaz de entregar o acontecimento em sua totalidade — ou, em um gesto extremo, se não entregasse nada. É contra essa alternativa absoluta que Didi-Huberman opera um deslocamento conceitual decisivo ao ironizar a herança cartesiana da *dúvida hiperbólica*. Ao transformá-la, de maneira crítica, em uma exigência contemporânea da *certeza hiperbólica* de Wajcman, o filósofo francês ressalta que o crítico “procurou a *imagem toda*, única e integral da Shoah” (Didi-Huberman, 2012, p. 159) e, por não ter encontrado senão imagens precárias e fragmentos arrancados a um real inimaginável, ele “revoga *todas as imagens*” (Didi-Huberman, 2012, p. 159). O erro dialético de Wajcman reside na necessidade de fazer com que as “impurezas” (Didi-Huberman, 2012), as lacunas da imagem sejam completadas por si, sem resto, sem falha e sem opacidade.

Nesse sentido, ao confrontar a exigência de uma imagem capaz de “entregar tudo” ao olhar — ou, em seu avesso simétrico, a interdição absoluta do visível —, Didi-Huberman demonstra que tal demanda não é apenas insustentável por sua epistemologia, mas também falha em sua pretensa função ética de proteção da memória do extermínio. Conforme afirma o

filósofo francês, “as imagens nunca dão *tudo a ver*; elas conseguem mostrar a ausência a partir do *nem tudo a ver* que elas nos propõem constantemente. Não é por proibimos que se imagine a Shoah que mostraremos melhor a ausência dos mortos” (Didi-Huberman, 2012, p. 160). A precariedade das fotografias clandestinas do *Sonderkommando*, ao contrário, parece afirmar um outro regime de verdade, no qual o fragmento, o mal enquadrado e o incompleto não são sinais de insuficiência representacional, mas condições mesmas do testemunho. Trata-se de imagens que não se oferecem como provas transparentes, nem como evidências totalizantes, mas como restos visuais atravessados pela urgência do gesto, pelo risco extremo de sua produção e pela violência histórica que tentou impedir sua existência. Nessa perspectiva, sua força política reside, de fato, na incapacidade de saturar o visível: ao recusarem a ilusão de uma evidência total, essas imagens instauram um espaço crítico no qual ver implica imaginar, ler e assumir a responsabilidade ética diante daquilo que, por definição, não pode ser restituído por completo.

Assim, a precariedade, longe de enfraquecer o estatuto histórico das imagens, revela-se como uma de suas condições mais decisivas de legibilidade e de eficácia política. Ao insistirem como fragmentos, restos e sobrevivências, as imagens não se oferecem à história como documentos estabilizados, mas como operadores críticos que reativam o passado no presente e exigem um trabalho incessante de leitura, imaginação e montagem. É nesse regime — no qual a imagem não totaliza, não encerra e não pacifica o acontecimento — que se torna possível compreender sua força testemunhal: não como restituição do que foi, mas como insistência do que continua a agir. O testemunho visual, assim concebido, não se ancora de forma exclusiva na origem empírica de sua produção, mas na sua capacidade de atravessar o tempo, resistir ao esquecimento e interpelar, ainda hoje, o olhar que se dispõe a enfrentá-lo.

5.2 A IMAGEM-TESTEMUNHO E A LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Testemunhar, no caso das fotografias clandestinas produzidas pelo *Sonderkommando*, não deveria ser compreendido a partir de uma lógica intencional clássica, fundada na consciência plena do autor ou na transparência do gesto documental do arquivo. Essas imagens não testemunham porque seus produtores teriam desejado “mostrar tudo”, nem porque detinham controle pleno sobre as condições de sua produção, mas porque foram realizadas *apesar* da situação extrema na qual o próprio sujeito do testemunho estava condenado à morte. Essas fotografias testemunham “a situação de urgência e da quase

impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história” (Didi-Huberman, 2017, p. 49): o testemunho não se constitui como expressão soberana de um sujeito, mas como gesto precário arrancado à catástrofe, que se afirma contra o regime de invisibilidade que pretendia suprimi-lo. O gesto de fotografar, nesse contexto de repressão e vulnerabilidade absolutas, não se confunde com a afirmação de uma subjetividade autoral, mas assume a forma de uma ação política mínima e arriscada, na qual a imagem se constitui como resto, como vestígio lançado ao futuro. Como insiste Didi-Huberman, trata-se de imagens que testemunham menos pela intenção que as originou do que pela persistência com o que sobreviveram ao projeto nazista de apagamento total: ao surgirem, mesmo de modo precário, elas desorganizam a lógica do extermínio e afirmam, contra ela, a possibilidade — frágil, porém irreduzível — de uma sobrevivência do olhar.

A concepção de testemunho que se delineia em Didi-Huberman implica reconhecer que a imagem não nasce da adequação ao real, mas de sua fratura. “Todo o acto de imagem é arrancado à impossível descrição de um real” (Didi-Huberman, 2012, p. 160): é possível compreender que testemunhar não consiste em restituir o acontecimento em sua totalidade, mas em insistir contra aquilo que, por definição, escapa à representação plena. A imagem-testemunho não se confunde com a transparência do documento nem com a evidência empírica do arquivo; ela parece emergir como gesto precário, situado no limite entre o visível e o invisível, entre o que pode ser mostrado e o que resiste a toda forma de apresentação. É nesse sentido que a sobrevivência da imagem se torna decisiva: ela testemunha não porque encerra um sentido originário, mas porque persiste no tempo como resto ativo, como forma que retorna e continua a interpelar no presente. A imagem, dessa maneira, não resolve o trauma histórico. Ela exige do olhar contemporâneo um trabalho contínuo de leitura, imaginação e responsabilidade ética — o trabalho do pensamento crítico do observador e a tomada de posição por excelência.

Essa sobrevivência da imagem, no entanto, não deveria ser pensada de maneira ingênua, nem em relação aos arquivos nem em relação às formas de leitura que eles se produzem. Conforme Didi-Huberman, “os arquivos não nos dão de todo a verdade ‘nua e crua’ do passado” (Didi-Huberman, 2012, p. 170) e só existem na medida em que são atravessados por um conjunto de questões formuladas durante certo período histórico; do mesmo modo, a montagem “vem precisamente dar forma a esse conjunto de questões” (Didi-Huberman, 2012, p. 170), assumindo, por isso, uma importância “estética e epistemológica crucial” (Didi-Huberman, 2012, p. 170). É nesse ponto que se torna possível compreender a controvérsia no discurso de Wajcman ao afirmar que “há seguramente coisas

que não podemos ver. E é preciso mostrar aquilo que não podemos ver” (Wajcman *in* Didi-Huberman, 2012, p. 170).

O que Wajcman parece desconhecer, na leitura didi-hubermaniana sobre a iconografia, é que a própria noção de imagem, tanto em sua história quanto em sua antropologia, “se confunde precisamente com a tentativa incessante de mostrar o que não se pode ver” (Didi-Huberman, 2012, p. 171). Longe de um déficit, essa tensão parece constituir a força mesma da imagem histórica: não uma superação ilusória do invisível, mas um esforço persistente de torná-lo legível por meio da multiplicação, da conjunção e da montagem de imagens que, “por mais lacunares e relativas que sejam, formam várias vias para mostrar *apesar de tudo* aquilo que não se pode ver” (Didi-Huberman, 2012, p. 171). A sobrevivência da imagem, nesse sentido, não é um dado passivo, mas um trabalho ativo do tempo, no qual o testemunho se mantém aberto, crítico e irreduzível a qualquer encerramento totalizante.

Pensar a imagem como forma de sobrevivência histórica implica reconhecer que, no caso da Shoah, o testemunho visual não se limita a acompanhar o acontecimento, mas se constitui como uma das poucas possibilidades de sua persistência no tempo. As fotografias clandestinas do *Sonderkommando* não sobrevivem apesar da catástrofe, mas *apesar de tudo*: apesar do projeto sistemático de apagamento, apesar da destruição dos corpos, apesar da supressão das testemunhas e da tentativa de eliminar qualquer vestígio legível do extermínio. Sua força política não reside na capacidade de restituir o acontecimento em sua totalidade — o que seria impossível —, mas na insistência com que retornam como restos ativos, fragmentos que continuam a agir no presente e a desestabilizar qualquer narrativa pacificada da história. Ao sobreviverem, essas imagens deslocam o testemunho para além da origem empírica do gesto fotográfico e o reinscrevem como tarefa histórica permanente: não como algo que foi dado no passado por completo, mas algo que exige, no presente, um trabalho crítico do olhar. É nesse sentido que a Shoah impõe uma reconfiguração radical da relação entre a imagem e a história: não se trata de ver para compreender por inteiro, mas de sustentar, no tempo, a inquietação produzida por aquilo que insiste em retornar sem se deixar esgotar.

As imagens do *Sonderkommando* testemunham porque sobrevivem, e sobrevivem porque recusam tanto a negação quanto a sacralização do visível. Elas não encerram o passado, mas mantêm-se em estado crítico; convoca o observador a reconhecer que, diante delas, ver é de fato mais do que constatar — é assumir uma posição ética e política diante daquilo que, *apesar de tudo*, continua a nos olhar. De certa forma, “cada imagem ‘não é uma imagem justa [...]’. Mas ela ‘permite falar menos e dizer mais’, ou antes, *falar* melhor *disso*

sem ter de *dizê-lo*". (Didi-Huberman, 2012, p. 172): é nessa economia do dizer, nessa recusa de uma exposição plena do horror e de uma necessidade da certeza hiperbólica na imagem, que se constitui sua força testemunhal. Ao não se oferecerem como imagens totais nem como provas conclusivas, essas fotografias mantêm aberta a distância necessária entre o acontecimento e sua legibilidade histórica; elas preservam a tensão entre o que pode ser visto, o que deve ser imaginado e aquilo que não pode ser restituído em sua plenitude. Assim, longe de empobrecer o pensamento crítico, essa insuficiência constitutiva da imagem funda sua potência crítica: ela não substitui o acontecimento, mas garante sua sobrevivência no tempo como problema, como ferida aberta e como exigência contínua de interpretação.

Se é possível reconhecer os registros do *Sonderkommando* como formas de sobrevivência histórica, atravessadas pelo colapso próprio ao testemunho traumático, é reconhecível também que o testemunho nelas não se limita a conservar um vestígio do passado, mas instaura uma exigência dirigida ao presente. A sobrevivência da imagem não é, portanto, um dado neutro ou exclusivo ao seu tempo: ela implica uma dimensão política na medida em que impede a pacificação do acontecimento e resiste à sua neutralização histórica. Ao persistirem como fragmentos irredutíveis à totalidade narrativa, essas imagens recusam tanto o apagamento quanto a reconciliação retrospectiva e mantêm, assim, o trauma em estado ativo e problemático. É nesse momento que a imagem-testemunho ultrapassa o estatuto do arquivo e passa a operar como força crítica e política, pois sua permanência não assegura sentido, mas obriga à interpretação de quem as observa. Ver, aqui, não é um gesto passivo de reconhecimento, mas um ato que compromete o observador diante daquilo que insiste em retornar sem se deixar estabilizar; é capaz de deslocar a memória do campo da conservação para o da responsabilidade ética e política.

Se a imagem-testemunho se constitui sob o signo da sobrevivência, é porque ela emerge de uma experiência que não pode ser absorvida, de maneira leviana, pela linguagem nem pacificada pela memória. O testemunho nasce de uma necessidade vital, comparável às exigências mais elementares do corpo — “é uma necessidade tão imediata e tão forte quanto a sua necessidade de cálcio, de açúcar, de sol, de carne, de sono e de silêncio” (Levi *in* Seligmann-Silva, 2008, p. 66) —, porque aquele que retorna de uma experiência radical de violência não pode calar-se ou esquecer: “ele precisa explicar, contar, narrar, dominar esse mundo do qual foi vítima” (Levi *in* Seligmann-Silva, 2008, p. 66). Essa necessidade de narrar não se dirige ao vazio, mas exige um outro, um destinatário, alguém que possa ser convocado a partilhar aquilo que insiste em não se deixar dizer por completo. O testemunho, nesse sentido, não se define por sua completude, mas por sua tensão constitutiva: ele só existe

marcado pela falha, pela interrupção e pela consciência de sua própria insuficiência. Dessa maneira, é possível compreender que ele se apresenta sempre sob o signo do colapso e da impossibilidade — não como um defeito, mas como a marca mesma da experiência traumática que o atravessa.

É nesse ponto que a imagem adquire um papel decisivo. Ao circular, ao ser transportada para terceiros, ela não resolve o trauma nem o traduz de maneira integral, mas torna possível um primeiro contato ao mundo, uma tentativa de reinscrição da experiência do espaço comum. Essa transição implica, de certo modo inevitável, a imaginação — o que faz do testemunho um gesto sempre exposto à suspeita da ficção, do engano ou mesmo da mentira. Contudo, eliminar essa possibilidade seria eliminar o próprio testemunho, pois é por conta da sua precariedade que lhe confere sentido. A imagem-testemunho não oferece garantias, tampouco se apresenta como prova transparente; ela exige interpretação, escuta e responsabilidade. Dessa forma, é compreensível que “sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo também de portar aquele testemunho que se escuta, não existe testemunho” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72): sem a disposição de acolher aquilo que se transmite naquela imagem, mesmo que de forma fragmentária e inquietante, não há testemunho possível. Cada imagem, como cada testemunho, é “único e insubstituível” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72), e é nessa singularidade que reside sua força política: ao resistir à neutralização histórica e ao negacionismo — que aposta tanto no apagamento material quanto na incredulidade imaginária —, a imagem mantém aberto o conflito da memória e impede que a catástrofe seja relegada ao domínio do irreal ou do inacreditável.

Dessa forma, a função política da imagem-testemunho não se esgota na denúncia nem na preservação do passado, mas parece se realizar naquilo que ela obriga a pensar e a sustentar no presente. Ao manter o trauma em estado de tensão, essas imagens recusam tanto a pacificação da história quanto a sua clausura arquivística. Elas instauram uma relação ética entre o acontecimento e aqueles que vêm depois para novas discussões, reinterpretações e reconfigurações dessas constelações de significados. A política da imagem, nesse sentido, não reside naquilo que ela afirma de modo positivo, mas na exigência que impõe ao olhar: a de responder por aquilo que sobreviveu. É essa exigência — que desloca o testemunho do campo da prova para o da responsabilidade — que conduz à questão decisiva da transmissão, isto é, à necessidade de manter vivas imagens que não dizem tudo, mas que tornam impossível o esquecimento daquilo que é “inseparável” (Bataille *in* Didi-Huberman, 2012, p. 46) da história.

Manter vivas as imagens do *Sonderkommando* não significa preservá-las como relíquias de um passado encerrado, tampouco tomá-las como substitutos da experiência histórica da Shoah — afinal, “contentar-se com as imagens seria obviamente privar-se dos meios para compreendê-las” (Didi-Huberman, 2012, p. 200) —, mas reconhecer que elas testemunham, com precisão, a impossibilidade de seu apagamento. Sua sobrevivência não resolve o trauma nem o estabiliza em uma narrativa reconciliada; ao contrário, ela mantém aberta a ferida histórica e impede que o extermínio seja reduzido a dado, número ou lição moral abstrata. Nesse sentido, a permanência dessas imagens não parece corresponder a uma acumulação da memória, mas à instauração de uma responsabilidade dirigida ao observador: elas continuam a agir porque exigem que o presente sustente aquilo que o passado não pôde concluir, explicar ou redimir.

Transmitir as fotografias clandestinas de Auschwitz-Birkenau não é assegurar sua circulação contínua nem garantir sua legibilidade imediata, mas assumir a responsabilidade ética de sustentar aquilo que nelas permanece irreduzível, frágil e inconcluso. A transmissão, nesse sentido, não equivale à repetição de um conteúdo histórico estabilizado, mas à manutenção de uma tensão: entre o que pode ser visto e o que permanece inacessível, entre o que se mostra e o que resiste à inteligibilidade plena. Conforme insiste Didi-Huberman, a imagem histórica não se transmite como evidência, mas como problema — e é essa condição problemática, dentro da leitura didi-hubermaniana, que funda sua dimensão dialética e ética. Transmitir essas imagens significa, portanto, aceitar que elas não encerram a Shoah, nem a explicam, nem a redimem. Ao invés disso, elas exigem que cada novo olhar se confronte com a impossibilidade de concluir o acontecimento sem, por isso, abdicar de pensá-lo. A ética da transmissão reside, assim, na recusa tanto do esquecimento quanto da pacificação retrospectiva: manter viva a imagem é manter vivo o conflito que ela instaura e fazer da memória não um lugar de repouso, mas um campo de responsabilidade ativa diante da história.

Pensar as imagens do *Sonderkommando* a partir da teoria crítica da imagem implica reconhecê-las no núcleo mesmo do mal-estar histórico e político do momento atual, não como documentos estabilizadores do passado, mas como sobrevivências que perturbam o presente e exigem interpretação. Dentro desses fundamentos, é perceptível que “a questão das imagens está no âmago desta grande agitação do tempo, deste nosso ‘mal-estar na cultura’” (Didi-Huberman, 2012, p. 229), pois nelas se inscreve a tarefa de “saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes” (Didi-Huberman, 2012, p. 229), de modo que a história, “liberta do puro passado” (Didi-Huberman, 2012, p. 229), possa “abrir o presente do

tempo” (Didi-Huberman, 2012, p. 229). Os registros clandestinos de agosto de 1944 não valem, portanto, por aquilo que mostrariam de maneira plena, nem por uma suposta transparência referencial, mas pela tensão que instauram entre visível e invisível, entre testemunho e lacuna, entre memória e trauma. Elas desautorizam tanto a exigência de uma evidência total — criticada por Didi-Huberman no debate com Wajcman e Lanzmann — quanto a tentação de sua sacralização silenciosa, ao afirmarem um regime de verdade fundado no fragmento, na precariedade e na sobrevivência. Nesse sentido, aproximam-se de uma concepção benjaminiana e warburguiana da imagem histórica como condensação temporal, como lugar anacrônico onde tempos heterogêneos entram em fricção e onde o passado retorna não como objeto pacificado, mas como problema crítico.

Tal como a arqueologia pensada por Didi-Huberman, a relação com essas imagens não se reduz ao inventário do que foi preservado, pois “a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz” (Didi-Huberman, 2017, p. 67), nem a arqueologia é apenas uma técnica de acesso ao passado, mas “uma anamnese para compreender o presente” (Didi-Huberman, 2017, p. 67). As imagens do *Sonderkommando* testemunham, assim, porque sobrevivem e continuam a agir. Elas mantêm o trauma em estado aberto, recusam a neutralização histórica do extermínio e deslocam o testemunho do campo da constatação para o da responsabilidade. Ver essas imagens não é confirmar um saber, mas assumir uma posição ética e política diante daquilo que insiste em não se deixar apagar. Ao fazê-lo, elas afirmam que a Shoah não pode ser encerrada representada por completo — mas tampouco esquecida. Ela permanece como ferida histórica ativa, cuja transmissão não garante reconciliação, mas exige pensamento, imaginação e compromisso. É nesse espaço crítico — entre o que se vê, o que falta e o que retorna — que a imagem-testemunho encontra sua força decisiva: não como resposta final à catástrofe, mas como forma persistente de resistência ao seu apagamento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscou-se pensar a imagem histórica não como simples registro do passado, mas como um problema crítico que atravessa o tempo e exige interpretação. A partir da noção de anacronismo formulada por Aby Warburg, do desenvolvimento da imagem dialética em Walter Benjamin e, sobretudo, da elaboração da imagem crítica em Georges Didi-Huberman, tornou-se possível deslocar a compreensão da imagem do campo da evidência para o da sobrevivência. Tal deslocamento não implica relativizar a história, mas reconhecer que a relação com o passado — com destaque para os

acontecimentos extremos como a Shoah — não se deixa encerrar em narrativas estáveis, totais ou pacificadas.

Nesse percurso, a imagem-testemunho pôde ser compreendida não como categoria fixa ou intrínseca à imagem, mas como uma função que emerge no intervalo entre o vestígio e o olhar que o recebe. Testemunhar, nesse sentido, não equivale a provar nem a totalizar, mas a insistir na história como resto, fragmento e sobrevivência. A imagem não entrega o acontecimento em sua plenitude, tampouco se reduz à insuficiência representacional; ela mantém aberta a ferida do passado e impede que o trauma seja neutralizado por uma lógica de fechamento narrativo. É nessa tensão — entre o que se mostra e o que falta — que a imagem adquire sua potência crítica, ética e política.

As fotografias clandestinas produzidas pelo *Sonderkommando* ocupam, nesse contexto, um lugar central. Arrancadas ao interior do inimaginável, produzidas sob risco absoluto e marcadas por uma materialidade precária, essas imagens não testemunham por transparência nem por intenção consciente de seus autores, mas porque sobrevivem. Sua força não reside em dizer tudo, mas em resistir ao apagamento e à sacralização, sobretudo ao afirmar-se como gestos lançados ao futuro. Ao persistirem como imagens lacunares, elas desorganizam o projeto de invisibilidade e assumem a função de imagem-testemunho. Sob essa ótica, é possível compreendê-las como atos políticos de resistência ao esquecimento da Shoah.

Nesse horizonte, as imagens do *Sonderkommando* afirmam-se como campos nos quais a história, a memória e a ética permanecem em tensão permanente. Elas não oferecem a totalidade da Shoah nem pretendem substituí-la por uma imagem conclusiva; ao contrário, testemunham a impossibilidade mesma de seu apagamento. Ao sobreviverem ao acontecimento que tentou suprimi-las, essas imagens mantêm o tempo em estado crítico e impedem que o extermínio seja reduzido a dado histórico estabilizado ou lição de moral reconciliadora. Sua permanência não pacifica o trauma, mas o reinscreve no presente como exigência e desloca o testemunho do campo da constatação para o da responsabilidade. Diante desses registros, ver deixa de ser um gesto neutro ou contemplativo e passa a implicar uma tomada de posição ética e política, na qual o olhar se reconhece comprometido com aquilo que, *apesar de tudo*, continua a retornar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Trad. António Guerreiro. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Cleonice Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CHÉROUX, C. (dir.). **Mémoire des camps**. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999. Paris: Marval, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Trad: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FARGE, A. **Le goût de l'archive**. Paris: Seuil, 1989.
- LEVI, P. **Os que sucumbem e os que se salvam**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- PAGNOUX, E. Reporter photographe à Auschwitz. **Temps Modernes**, n. 613, pp. 84-108, 2001.
- RIEGEL, A. **Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance**. Viena: Schroll, 1888.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, p. 65-82, 2008.
- WAJCMAN, G. De la croyance photographique. **Temps Modernes**, n. 613, p. 47-83, 2001.

WARBURG, A. Dürer e a Antiguidade Italiana. **Cadernos Benjaminianos**, n. 5, pp. 69-75, jan./jun. 2012.

WINCKELMANN, J. J. **Lo bello en el arte**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1964.

WÖLFFLIN, H. **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe**: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München: F. Bruckmann, 1925.