

**Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman:
imaginar o inimaginável¹**

**Sublime Images and the Temporalities of Trauma in Georges Didi-Huberman:
Imagining the Unimaginable**

Márcio Seligmann-Silva
Universidade Estadual de Campinas
Campinas, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9832-8415>

Resumo

O ensaio analisa a relação entre o sublime e o trauma na obra de Georges Didi-Huberman, focando sua defesa das imagens de Auschwitz contra o conceito de “inimaginável”. Em *Imagens apesar de tudo*, *Écorces*, *Blancs soucis* e *Sortir du noir*, ele valoriza quatro fotografias do *Sonderkommando* como testemunhos visuais que refutariam o negacionismo nazista, utilizando-as também para criticar o tabu da representação defendido por Lanzmann e Wajcman. Didi-Huberman rejeita o sublime de Lyotard como “estética negativa”, mas o ensaio argumenta que sua abordagem incorpora o sublime, ao tratar de silêncios e fraturas temporais como marcas do trauma. O ensaio realiza uma leitura crítica da paradoxal ausência do conceito de sublime em meio a uma profusão de montagens de imagens sublimes, interpretando a obra de Didi-Huberman como uma “imagem dialética” que enfrenta a catástrofe histórica da Shoah.

Palavras-chave: Sublime; trauma; *Shoah*; testemunho; memória.

Abstract

The essay analyzes the relationship between the sublime and trauma in the work of Georges Didi-Huberman, focusing on his defense of the images of Auschwitz against the concept of the “unimaginable”. In *Imagens apesar de tudo*, *Écorces*, *Blancs soucis* and *Sortir du noir*, he values four photographs of the *Sonderkommando* as visual testimonies that would refute Nazi denialism, also using them to criticize the taboo of representation defended by Lanzmann and Wajcman. Didi-Huberman rejects Lyotard’s sublime as “negative aesthetics,” but the essay argues that his approach incorporates the sublime by treating temporal silences and fractures as hallmarks of trauma. The essay critically reads the paradoxical absence of the concept of the sublime in the midst of a profusion of montages of sublime images, interpreting Didi-Huberman’s work as a “dialectical image” that faces the historical catastrophe of the Shoah.

¹ Este texto é dedicado a Vera Casa Nova. Foi escrito para ser apresentado no “Seminário Georges Didi-Huberman: reverberações das suas ideias”, realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP nos dias 22 e 23 de novembro de 2016. Esse encontro contou com a participação essencial de Vera Casa Nova. Sem ela esse encontro nunca teria acontecido. A ela a teoria literária brasileira deve a convergência e a confraternização entre as letras e as imagens. Como tradutora e divulgadora da obra de Georges Didi-Huberman, ela também contribuiu para todas as humanidades deste país. A ela, gostaria de deixar gravado aqui, todo meu e nosso eterno carinho e agradecimento. Sua generosidade ímpar, seu talento como artista e poeta, fazem dela uma figura única, chave na nossa atualidade tão carente de coragem e de inteligência. Atentando para as normas editoriais de *Alea*, o texto apresentado no evento configurou-se em duas partes. Este artigo é a continuação do publicado no número anterior (volume 27, n.3, 2025) de *Alea*: “Imagens sublimes e temporalidades do trauma em Georges Didi-Huberman: arte como ‘domesticação do horrível’”.

Keywords: Sublime; trauma; Shoah; testimony; memory.

Résumé

L'essai analyse la relation entre le sublime et le traumatisme dans l'œuvre de Georges Didi-Huberman, en se concentrant sur sa défense des images d'Auschwitz face au concept de « l'inimaginable ». Dans *Images malgré tout*, *Écorces*, *Blancs soucis* et *Sortir du noir*, il valorise quatre photographies du *Sonderkommando* comme témoignages visuels qui réfuteraient le négationnisme nazi, les utilisant également pour critiquer le tabou de la représentation défendu par Lanzmann et Wajcman. Didi-Huberman rejette le sublime de Lyotard comme une « esthétique négative », mais l'essai soutient que son approche intègre le sublime en traitant les silences temporels et les fractures comme des marques de traumatisme. L'essai propose une lecture critique de l'absence paradoxale du concept de sublime au milieu d'une profusion de montages d'images sublimes, interprétant l'œuvre de Didi-Huberman comme une « image dialectique » confrontée à la catastrophe historique de la Shoah.

Mots-clés: Sublime; trauma; *Shoah*; témoignage; mémoire.

Imagens apesar de tudo

A ausência de diálogo direto com a teoria do sublime, ao lado da atração evidente de Didi-Huberman pelas figuras dessa tradição (que desemboca também no conceito freudiano de *Unheimlich*, vale lembrar) deve ficar mais clara no contexto do debate que ele travou nas duas primeiras décadas deste século sobre as imagens de Auschwitz. Aqui, nesse contexto, ele se coloca frente a frente, de modo explícito e condenatório, com o conceito de sublime. Novamente: os teoremas freudianos, o conceito de trauma entre eles, atuam em seus textos, embora o conceito de sublime nunca (ao menos em termos positivos) atue. Podemos trilhar esse debate sobretudo a partir de seu livro *Imagens apesar de tudo*, de 2003, mas também dos pequenos volumes *Écorces* (um relato de uma visita a Auschwitz-Birkenau de 2011), *Blancs soucis* (de 2013, com um ensaio sobre as obras da artista Esther Shalev Gertz) e *Sortir du noir* (de 2015, uma longa reflexão sobre o filme de László Nemes, *O filho de Saul*).

Em *Imagens apesar de tudo*, temos primeiro a reprodução do texto de Didi-Huberman que compôs o catálogo da exposição *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de Concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, organizada por Clément Chéroux. O texto é introduzido por uma epígrafe, um trecho do *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, que é um digno brasão portador da mensagem principal do artigo de Didi-Huberman: “[...] mesmo deteriorado um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real” (Chéroux, 2001, p. 219; Didi-Huberman, 2012,

p. 13). E a primeira frase de Didi-Huberman (2012, p. 15) é igualmente eloquente: “Para saber é preciso imaginar-se”. Em seguida, vem um elogio às quatro únicas fotografias feitas durante o funcionamento das câmaras nazistas de gás por membros da resistência. O autor afirma: “Estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis, pois foram arrancados a um mundo que os tinha por impossíveis” (Didi-Huberman, 2012, p. 15) Como sobreviventes, essas fotos seriam uma espécie de prova imagética. Já essa frase permite que imaginemos a reação do cineasta Claude Lanzmann diante desse tipo de raciocínio. E, não por acaso, Didi-Huberman (2012, p. 15) escreve no mesmo parágrafo: “Não invoquemos, portanto, o inimaginável”. Afinal: as imagens existem, estão aí, palpáveis, já que podiam ser vistas na exposição de Chéroux de 2001 no Hôtel de Sully. Tudo aqui se dá em torno da aniquilação da aniquilação: trata-se de um combate contra o apagamento dos crimes. A questão é: quais são as armas (argumentativas e práticas) mais adequadas nessa campanha? Logo na primeira página do texto, Didi-Huberman destaca de modo enfático o negacionismo nazista, partindo das reflexões de Jean-François Lyotard. Eu cito:

Entre os prisioneiros de Auschwitz, aqueles a quem os SS quiseram erradicar a qualquer preço a possibilidade de testemunha foram, evidentemente, os membros do *Sonderkommando*, o “comando especial” de detidos que geriam com as suas próprias mãos o extermínio em massa. Os SS sabiam de antemão que uma só palavra de um sobrevivente do *Sonderkommando* tornaria caducas todas as denegações, todas as argúcias ulteriores sobre o grande massacre dos judeus da Europa (Didi-Huberman, 2012, p. 15).

E aqui o autor introduz a seguinte nota de rodapé: “E, com elas [ou seja, as denegações nazistas], todos os sofismas com os quais, tanto quanto me parece, não nos podemos extasiar filosoficamente” (Didi-Huberman, 2012, p. 15). Nesse ponto, a nota remete ao livro *Le différend*, de Lyotard, e cita a seguinte passagem, que apresentaria o argumento negacionista:

[...] para identificar um local como sendo uma câmara de gás, só aceito como testemunha uma vítima dessa câmara de gás; ora, segundo meu adversário, todas as vítimas estão mortas, caso contrário esta câmara de gás não seria aquilo que ele pretende; não há, portanto, câmaras de gás (Lyotard *apud* Didi-Huberman, 2012, p. 15).

Lyotard teria apresentado, então, esse *parti pris* da inexistência, que está na base dos argumentos negacionistas. Didi-Huberman, por sua vez, vai ostentar as quatro

fotografias como a comprovação irrefutável da existência e do funcionamento das câmaras de gás. Ao longo do texto, no entanto, Didi-Huberman se distancia de Lyotard. Acompanhemos esse movimento.

Ele apresenta o drama do nascimento dessas quatro fotos a partir de uma dupla impossibilidade: “desaparecimento próximo da testemunha” e “irrepresentabilidade garantida do testemunho” (Didi-Huberman, 2012, p. 19). Essa dupla impossibilidade de sobrevivência e de registro faz das fotografias uma espécie de negação da lógica do campo de extermínio. Do mesmo modo que os sobreviventes o são, do mesmo modo que seus testemunhos o são. As fotografias devem ser, portanto – e Didi-Huberman entendeu isso perfeitamente –, postas ao lado dos testemunhos. Mas, se ele reafirma o caráter “irrepresentável” do campo, ele insiste em seu caráter imaginável e na necessidade de imaginar o campo. É por isso que, na segunda parte de seu ensaio de 2001, intitulada justamente de “Contra todo e qualquer inimaginável”, ele escreve: “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, grifo do autor). Essa é a tese central de Didi-Huberman nesse e em seus outros textos dedicados a Auschwitz: *em Auschwitz não se pode falar de inimaginável*. E não esqueçamos de seu corolário: *falar disso significaria sucumbir ao negacionismo nazista*. Afinal, os sobreviventes que testemunharam (e o autor retoma Primo Levi nessa passagem) tiveram que enfrentar o descrédito daqueles que os ouviram. O terror que viveram foi aprofundado pela angústia de sentir que suas palavras pareciam falar de um mundo inverossímil e impossível. Daí a nossa tarefa de tentar imaginar junto com os sobreviventes. Nada mais justo! Mas, ao colocar a questão nesses termos, construindo seus argumentos a partir dos quatro pedaços de fotografia, Didi-Huberman acaba misturando dois momentos do inimaginável. Um é o do tabu das imagens que os próprios nazistas decretaram (apesar da profusão de imagens que geraram dos próprios campos, com seus laboratórios fotográficos e inúmeros arquivos – que depois, no entanto, também destruíram). A proibição das imagens e a destruição dos locais de horror eram parte da estratégia de negação que funcionava também com relação à linguagem, com a proibição, por exemplo, da utilização pelos membros do *Sonderkommando* do termo “cadáver”. Os mortos eram denominados “*Stücke*” (pedaços) ou “*trapos*”. O terror absoluto que imperava no campo também contribuía

para a criação do inimaginável. Mas aqui já estamos passando para o caráter subjetivo dessa inimagibilidade. Aqui passamos ao caráter *traumatizante* da situação extrema dos campos. A ele se articulam um inimaginável e um irrepresentável. Não é possível separar um aspecto do outro. Evidentemente, os que sobreviveram e testemunharam os campos de extermínio, essas exceções absolutas ao extremo estado de exceção, tinham imagens diante de si – assim como nós hoje temos as quatro fotografias, imagens arrancadas sob o risco de morte, e de uma morte das mais terríveis. *Mas ter as imagens não significa imaginar*. A tarefa da imaginação acompanha todo o processo de conhecimento, da percepção à *mise-en-scène* linguística. Uma coisa, portanto, é afirmar-se contra todo e qualquer inimaginável, no sentido de se opor ao tabu nazista das imagens e representações. Outra é negar os limites do imaginável ao tratarmos de situações extremas, como as dos campos de extermínio. Didi-Huberman combate todo inimaginável, e, com isso, com o seu *a priori* pelo imaginável e pelas imagens, acabou firmando uma posição clara de oposição aos que defenderam o inimaginável no sentido traumático do termo. Como ele não diferencia de modo claro esses dois níveis do inimaginável, ele acusa os sobreviventes e intelectuais defensores da tese do inimaginável de serem seguidores do tabu nazista das imagens e da representação:

Não há dúvidas de que os nazis acreditaram na possibilidade de tornar os judeus invisíveis, de tornar invisível a sua própria destruição. Esforçaram-se tanto nesse sentido que muitos, entre as suas vítimas, pensaram mesmo, e muitos ainda hoje assim pensam (Didi-Huberman, 2012, p. 38).

Para ele, os argumentos em torno do inimaginável são “geralmente bem intencionados, aparentemente filosóficos, na realidade preguiçosos” (Didi-Huberman, 2012, p. 41). É como se o trabalho árduo do historiador e arqueólogo das imagens lançasse por terra a noção de inimaginável, quando, na verdade, a noção de inimaginável pode muito bem persistir para além de quatro, mil ou milhões de imagens, pois *trata-se não da comprovação fática, mas do modo como a facticidade mesma da Shoah desconstrói o imaginável*. Na verdade, não existe essa contraposição, esses dois partidos que Didi-Huberman cria e são replicados por seus adversários nessa polêmica, Gérard Wajcman e Claude Lanzmann. Essa querela é equivocada, na medida em que cada lado fala de um tipo diverso de inimaginável. Didi-Huberman tem toda a razão ao brandir as quatro imagens e proclamar que existem imagens de Auschwitz, do sistema de extinção em funcionamento (não das câmaras em funcionamento, essas imagens

ainda não foram encontradas). Essas imagens são importantes para a história e para a memória de Auschwitz. Mas ele se equivoca, ao dizer que elas contradizem a tese do inimaginável. Pois aqui ele pensa como historiador, e não por acaso cita Annette Wieviorka, essa grande historiadora da *Shoah* e historiadora do testemunho, que defendeu, entretanto, que falar do indizível com relação à *Shoah* seria demonstrar preguiça. Assim, ele também se opõe às ideias de Agamben (1998), que, em vários momentos de seu ensaio sobre Auschwitz, defende a tese do indizível e do inimaginável (Didi-Huberman, 2012, p. 42s). Por outro lado, é evidente que os detratores de Didi-Huberman não têm razão quando condenam a exposição *Mémoire des Camps* e denegam o valor de qualquer imagem de arquivo da *Shoah*. Eles passam da defesa do inimaginável para uma absurda e extemporânea condenação das imagens. Como Didi-Huberman notou em algumas ocasiões, temos em Lanzmann a figura paradoxal de um cineasta iconoclasta que condena imagens. Mas, daí a ele chamar ironicamente os trabalhos de pensadores como Adorno, Lyotard, Shoshana Felman, Agamben e tantos outros de “bela estética negativa” que explodiria nos ares diante dessas quatro fotografias, tem-se um passo absurdo. Mesmo porque essas fotografias são conhecidas desde o final da Segunda Guerra. Não há nada de novo nelas. A guerra de Didi-Huberman a favor das imagens o leva a ser insensível aos momentos de verdade dessa já longa e importante tradição de se pensar o inimaginável. De resto, essa tradição é totalmente compatível com tudo o mais por que Didi-Huberman luta eticamente em seus textos. Ela encerra em si uma crítica ao positivismo, visto como um dos esteios do poder de desaparecimento e da lógica da presença e da comprovação jurídica – em suma, o positivismo é parte central da história e da memória construída pelos vencedores. Em segundo lugar, essa tese dos limites do imaginável se associa também a uma ética construída a partir das vítimas, dos sobreviventes e de suas memórias intensas e esburacadas, marcadas pela vivência contínua do trauma, pela dilaceração interna e de seus laços com o mundo. O testemunho surge do trauma, como uma necessidade para essa reconstrução interna e do existir em comum. A tese do inimaginável não se opõe, mas antes está mesmo no coração do testemunho que é o esforço constante de dar imagem ao horror. Estamos diante da figura da tarefa como *Aufgabe*, necessidade, tarefa problema, mas impossibilidade também (Benjamin, 1972, p. 7–21). Por mais que um sobrevivente de Auschwitz seja confrontado com as quatro fotografias de Alex (o

prisioneiro do *Sonderkommando* que as tirou), ele não vai superar seus traumas ou simplesmente dizer de modo enfático que, de fato, Auschwitz é imaginável e dizível. Quando Didi-Huberman (2012, p. 49) escreve que “para recordar é preciso imaginar”, ele tem toda a razão. Aqui vale a pena retomar Aristóteles, fonte a qual o próprio Didi-Huberman recorre.

A teoria da memória e da reminiscência de Aristóteles – que esteve na base das concepções de memória de toda a Idade Média até à modernidade – pode ser reconstruída a partir de sua teoria do conhecimento exposta no tratado *De anima*. Na sua concepção dinâmica do nosso aparelho cognitivo, os cinco sentidos são responsáveis pela captação das sensações e por seu transporte para a *faculdade de imaginação*, que, por sua vez, fornece as *imagens* que constituem a matéria bruta da nossa faculdade intelectual. A parte da alma que cria imagens é considerada, em Aristóteles, como um *a priori* para o processo intelectual mais “elevado”. Afinal de contas, para ele “a alma nunca pensa sem uma imagem mental” (*De anima*, 432 a 17; cf. Yates, 1974, p. 32); “[...] mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos” (*De anima*, 432 a 9). Mas não se pode deduzir do fato de que para recordar é preciso imaginar que todas as testemunhas de Auschwitz não tenham de algum modo vivido a experiência do unimaginável e do indizível. Pensar assim corresponderia a pensar como um antigo, já que, na tradição clássica da mnemotécnica, parte-se do pressuposto de que a memória e a recordação funcionam mecanicamente e que essa espécie de músculo mnemônico pode ser exercitada e sempre aprimorada, como se nossas memórias não fossem partes de nossa carne, de suas tensões, desejos e traumas.

Por outro lado, é claro que Didi-Huberman, como vimos até aqui, é antes um pensador escolado justamente na tradição que denomino aqui de sublime, de autores como Freud, Warburg, Benjamin e Bataille, que vai justamente ver as fotografias, em outros momentos, como parte dos testemunhos, não opostas a eles. Quando ele analisa de modo brilhante as hesitações e os medos de Alex, que se revelam nas fotografias em seu enquadramento inexato, no foco impreciso, ele recorda que essas marcas do real oferecem o “equivalente da enunciação na palavra de uma testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado” (Didi-Huberman, 2012, p. 57). Um limiar que considero perigoso ultrapassado por Didi-Huberman constantemente nessa

polêmica é sua crença no valor inestimável dessas quatro fotografias como representação por excelência de Auschwitz e de todo o genocídio nazista. Isso é de fato inadmissível e exige reflexão. Ele escreve:

É pouco, é muito. É claro que as quatro fotografias de Agosto de 1944 *não* dizem “toda a verdade”. [...] 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).

O movimento do texto de Didi-Huberman permite esse crescendo, esse passo do quase nada ao quase tudo, que nos deixa perplexos. Com Agamben, ele recorda que o que resta de Auschwitz deve ser pensado como um *limite*, e continua sua reflexão:

O pequeno resto de película, com seus quatro fotogramas, é um limite deste gênero. Limiar extra-fino [*sic*] entre o *impossível* por direito – “ninguém pode imaginar o que se passou aqui” [Simon Crebnik, em *Shoah*] – e o possível, ou melhor, o *necessário* de fato: graças a estas imagens, nós dispomos *apesar de tudo* de uma representação que, doravante, se impõe como a representação *por excelência*, a representação necessária do que foi um evento em Agosto de 1944 no crematório V de Auschwitz (Didi-Huberman, 2012, p. 58s).

E ainda:

Cabe então dizer que *Auschwitz é inimaginável*? Certamente que não. Cabe até dizer o contrário: que Auschwitz não é senão imaginável, que somos constrangidos à imagem e que, para tal, devemos tentar criticá-la internamente, precisamente com o objetivo de nos desvencilharmos desse constrangimento, da *necessidade lacunar* (Didi-Huberman, 2012, p. 66, grifos do autor).

Essa passagem poderia ser posta ao lado de outra, de Adorno, um pensador que passou a vida reformulando seu *dictum* de “Crítica cultural e sociedade”, de 1949: “[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”² (Adorno, 1976, p. 26, tradução nossa). Em seu artigo “*Engagement*”, de 1962, como já citado (mas é essencial reler), ele reformulou: “não há quase outro lugar [senão na arte] em que o sofrimento encontre a sua própria voz”³ (Adorno, 1973a, p. 64, tradução nossa). Mas a diferença é que Adorno não abre mão de um lugar de suspensão da representação e da

² No original: “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben”.

³ No original: “kaum woanders [als in der Kunst] findet das Leiden noch seine eigene Stimme” (Adorno, 1981, p. 423).

imagem. Nele não encontramos essa certeza, essa segurança de Didi-Huberman, para quem, com as quatro fotos de Auschwitz (conhecidas de longa data, é sempre bom lembrar), teríamos algum tipo de “representação por excelência”. Se tais representações existem, creio que estariam muito mais no campo aberto dos testemunhos orais.

E aqui paro de comentar o texto de Didi-Huberman para a exposição de 2001 e entro em um debate interessante desencadeado por essa exposição, que repõe o tema das imagens como sendo encobridoras, e não canais de abertura para a imaginação. Esse debate, como disse, foi pouco dialetizado, e temos, de um lado, Didi-Huberman, defendendo o partido das imagens (sem abdicar do partido das palavras, é claro), e, do outro, Wajcman e Lanzmann, defendendo as palavras, posicionando-se contra as imagens fotográficas de arquivo, que seriam “imagens sem imaginação”.

Imagens sem imaginação?

Esse debate na verdade deu continuidade a outros, já que Lanzmann sempre navegou no mundo cultural a partir de polêmicas. Isso já diz muito sobre ele enquanto pensador e intelectual. No ano anterior à exposição organizada por Clément Chéroux, em 2000, Lanzmann teve um debate impresso nas páginas do *Le Monde des Débats* de maio que teve por tema “*L’art contre l’oubli*”. Nessas páginas ele atacou violentamente a postura de Jorge Semprún, o conhecido escritor espanhol sobrevivente de Buchenwald, autor de vários romances e de um texto fundamental sobre o testemunho, *L’écriture ou la vie*. Desse debate importam duas afirmações de Semprún. Uma a favor do que ele chama de “artifício”, no sentido de ficção. Ele nota que a geração dos sobreviventes estava morrendo e que a passagem para a ficção seria inevitável.⁴ Ele não acredita no tabu da ficção de Lanzmann: “Alguns fazem do Holocausto um tabu. Encontra-se uma formulação extrema, fundamentalista, disso em Claude Lanzmann”⁵

⁴ “Estamos chegando ao fim da era da memória. E se continuarmos a escrever sobre os campos, sobre a deportação, isso será cada vez mais sob a forma de ficção. Isso é normal e lógico. [...] Será como as ficções, sobre a Guerra dos Trinta Anos, ou como *A Ilíada* ou *A Odisseia*, sobre a guerra de Troia. Há até grandes chances de que isso se torne uma espécie de pequeno ‘gênero’ literário. [...] A mistura de testemunho e ficção não me incomoda. [...] Quer falem de Auschwitz, quer do Gulag, os grandes livros sobre os campos são aqueles que foram elaborados. Precisamos de artifício para que o verdadeiro seja crível, compreensível” (Semprún, 2000, tradução nossa). Estamos aqui diante de um largo e belo elogio da imaginação.

⁵ No original: “Certains font de l’Holocauste un tabou. On en trouve une formulation extrême, fondamentaliste, chez Claude Lanzmann”.

(Semprún, 2000, tradução nossa). É claro que o diretor de *Shoah* não deixou essa afirmativa sem resposta: “Não posso aceitar ser tratado como fundamentalista do Holocausto – aliás, para mim, não é o Holocausto, é a *Shoah*”⁶ (Lanzmann, 2000, tradução nossa), respondeu o cineasta. Aqui ele chama imagens de arquivo de “imagens sem imaginação” (“*images sans imagination*”), termo recorrente em seus discursos. Mostrando como seu *Shoah* se articula sobre e a partir da impossibilidade de falar, ele arremata: “*Shoah* é construído do início ao fim contra o arquivo”⁷ (Lanzmann, 2000, tradução nossa). E mais – seu filme não só repudia o arquivo como também nega toda a construção fictícia, anedótica: “Não existe anedota em *Shoah*”⁸ (Lanzmann, 2000, tradução nossa). Ele vê no seu filme uma continuação, uma parte, uma ruína, uma sobrevivência da Shoah:

Shoah não é um filme sobre o Holocausto, não é um derivado, não é um produto, mas um acontecimento originário. [...] Não faz apenas parte do acontecimento da *Shoah*: ele contribui para constituir-la como acontecimento. [...] Meu filme a nomeou⁹ (Lanzmann, 2000, tradução nossa).

Aqui fica claro certo acento exagerado no filme e na figura de seu diretor, mas a ideia de uma obra que é metonímia, e não metáfora, resto e não ficção, é importante para o debate sobre a memória e a historicização de Auschwitz. Mas Lanzmann leva ao extremo a sua visão sobre esse evento, ao recusar também qualquer possibilidade de compreensão: “Existe, de fato, uma obscenidade absoluta no projeto de compreender. Não compreender foi minha lei de ferro durante todos os anos da elaboração e realização de *Shoah*”¹⁰ (Lanzmann, 2000, tradução nossa). Aqui, sem dúvidas, ele sucumbe à lei do campo de extermínio, tal como Primo Levi a relatou em seu *É isso um homem?*, onde ele conta que um soldado nazista lhe disse peremptoriamente assim que chegou ao campo: “*Hier ist kein Warum!*” – aqui não existe por quê! O que Lanzmann

⁶ No original: “Je ne peux accepter d’être traité de fondamentaliste de l’Holocauste – pour moi d’ailleurs, ce n’est pas l’Holocauste, c’est la Shoah”.

⁷ No original: “Shoah [...] est construit du début à la fin contre toute archive”.

⁸ No original: “Il n’y a pas d’anecdote dans Shoah”.

⁹ No original: “Shoah n’est pas un film sur l’Holocauste, pas un dérivé, pas un produit, mais un événement originaire. [...] ne fait pas seulement partie de l’événement de la Shoah: il contribue à la constituer comme événement. [...] mon film l’a nommé”.

¹⁰ No original: “Il y a bien une obscénité absolue du projet de comprendre. Ne pas comprendre a été ma loi d’airain pendant toutes les années de l’élaboration et de la réalisation de Shoah”.

chama de abordagem ética acaba desaguando em uma abordagem que nos cega e cala, e com razão; depois Didi-Huberman dirá: não nos auxilia a sair do escuro, do sem imagem, apesar de seu filme ser reconhecidamente da maior importância. Assim, Lanzmann se opõe também, de certo modo, à frase também peremptória de Semprún (2000, tradução nossa), para quem “[n]ada nos campos é indizível. A linguagem nos permite tudo. Mas é uma escrita interminável”.¹¹ Como se vê, no entanto, a formulação de Semprún é dialética, aberta: ele afirma que não existe o indizível, mas, para se dizer o que se passou nos campos, nunca haverá palavras suficientes. Estamos em plena abertura, na suspensão, na impossibilidade e na necessidade do testemunho. É por isso que Semprún também discorda de Levi e de Agamben, quando afirmam que os testemunhos autênticos não puderam falar porque ou ficaram mudos, ou morreram. Talvez apenas nesse ponto Semprún e Lanzmann coincidam.

Gerard Wajcman, em seu ensaio “*De la croyance photographique*”, publicado na revista dirigida por Lanzmann, herdeiro intelectual de Sartre e Simone de Beauvoir, *Les Temps Modernes*, na edição de março–maio de 2001, fez uma crítica arrasadora da exposição *Mémoire des Camps* e do texto do catálogo de Didi-Huberman. Não seria possível retomar aqui todos os inúmeros argumentos de Wajcman, mas alguns são essenciais, e o próprio Didi-Huberman os retoma em seus textos que deram continuidade a essa polêmica. Entre outras frases de peso, lemos ali: “Não há imagens da *Shoah*. [...] Existe o irrepresentável. Ou seja: nem todo o real é solúvel no visível. [...] A *Shoah* é irrepresentável”¹² (Wajcman, 2001, p. 47, tradução nossa). A tomada de partido não poderia ser mais radicalmente oposta à da exposição e ao texto de Didi-Huberman. Dizer que não existe imagem da *Shoah* pode parecer absurdo, sobretudo diante das mencionadas quatro fotografias de Alex, mas o problema é que, para Wajcman, o real e o visível são antípodas. Trata-se de um lacanismo que, dirá Didi-Huberman, seria incompleto, pois não absorveu a lição lacaniana sobre a imaginação. Mas, sendo ou não ortodoxo em termos lacanianos, não deixa de ter um momento de verdade dizer que tais imagens não existem. Podemos ler nessa assertiva uma espécie de repetição do *dictum* adorniano de 1949 na chave iconoclasta. O problema é que, se

¹¹ No original: “Rien des camps n’est indicible. Le langage nous permet tout. Mais c’est une écriture interminable.”.

¹² No original: “Il n’y a pas d’images de la Shoah. [...] Il y a l’irreprésentable. C’est-à-dire: tout le réel n’est pas soluble dans le visible. [...] La Shoah est irreprésentable.”.

Adorno entendeu sua formulação como uma exigência do trabalho de imaginação, Wajcman o compreendeu como um bloqueio das imagens. Ele também nega veementemente a defesa das quatro fotos de Didi-Huberman enquanto provas do crime. Esse argumento é revelado como positivista e submetido ao imperativo da comprovação jurídica dos fatos. Contra essa ideia Wajcman retoma o mote de um saber ético que extrapola a necessidade da competição (infinita) falocêntrica das provas e defende os testemunhos:

Esse saber [da *Shoah*] se fundamenta no testemunho, que constitui um novo tipo de saber; ele convoca a pesquisa histórica, que também produz um novo saber. Ele não exige nenhuma prova. Há provas, mas sabe-se que a *Shoah* ocorreu sem precisar de prova, e cada um deve saber disso, sem prova¹³ (Wajcman, 2001, p. 53, tradução nossa).

Não valeria a pena retomar os ataques mais pessoais de Wajcman, que afirmam que Didi-Huberman seria um venerador cristão das imagens, que vê nelas uma epifania da verdade, e entende as fotos como “reliquias, [...] ícones de uma verdade oculta revelada ao mundo, a *Shoah* enfim visível”¹⁴ (Wajcman, 2001, p. 56, tradução nossa). Ele recusa aceitar as críticas à Lanzmann, segundo as quais ele teria erigido um tabu das imagens, proibindo-as. Não se trataria de proibição, mas de impossibilidade. As câmaras de gás, em específico, põem em questão as imagens. São o “buraco negro de uma galáxia da representação”¹⁵ (Wajcman, 2001, p. 64, tradução nossa). Essa falta de imagens, para Wajcman, angustia, e é por isso que Didi-Huberman, como bom profeta, distribui imagens. Essas imagens seriam apenas um “*soulagement*” (Wajcman, 2001, p. 67), um alívio catártico. Para Wajcman, seria impossível ser espectador da câmara de gás e mesmo dos corpos queimando: o que está longe de ser uma verdade de que poderíamos aceitá-los sem mais. Mas, nessa altura de seus argumentos, Wajcman introduz uma teoria da imagem que não deixa de recordar a de Sigfried Kracauer, que via, já nos anos 1920, as imagens fotográficas como escudos protetores da realidade:

¹³ No original: “Ce savoir [de la Shoah] se fonde sur le témoignage, qui forme un nouveau savoir; il appelle la recherche historique, qui produit aussi un nouveau savoir. Il ne réclame aucune preuve. Il y a des preuves, mais on sait que la Shoah a eu lieu, sans preuve, et chacun doit le savoir, sans preuve”.

¹⁴ No original: “reliques, [...] ícones d’une vérité cachée révélée au monde, la Shoah enfin visible”.

¹⁵ No original: “trou noir central d’une galaxie de la représentation”.

Toda imagem, por ser imagem, nos protege do horror; toda imagem, por ser imagem, ao mesmo tempo que nos mostra algo, que nos revela algo, também o encobre; a imagem nos desvia daquilo que ela nos faz ver. [...] O horror e a imagem se repelem, é assim. [...] O horror não tem imagem, é por isso que ele não tem duplo, é único. A imagem, por sua vez, é um duplo¹⁶ (Wajcman, 2001, p. 68, tradução nossa).

O horror não tem imagem: o que Wajcman quis dizer com essa lei? Ele a explica a partir do mito do escudo de Perseu. Nele o real mata. O olhar gorgôneo do terror petrifica, ideia que Primo Levi também retomou, ao falar dos emudecidos pelo campo de extermínio. Estamos, aqui, mergulhados na tradição da reflexão acerca do sublime que assimila o nada, o silêncio, o ofuscamento e a cegueira às intensificações da dor e das emoções. Mas a resposta de Wajcman a essa ideia, que merece ser refletida, é radical, pois ele passa a condenar toda tentativa de se imaginar e a condena como mentira: “Há aí algo de insuportável naquilo que, no fundo, não passa de um apelo ao erro, à mentira e à ilusão – ao erro de pensamento, à mentira fácil ou à ilusão alienante”¹⁷ (Wajcman, 2001, p. 70, tradução nossa). Wajcman condena também a imaginação, porque ela leva a uma identificação: o que, para ele, equivaleria a negar a outridade absoluta da *Shoah*. “O que é imaginar, senão se identificar?”¹⁸ (Wajcman, 2001, p. 71, tradução nossa). Ele tem razão: imaginar é se identificar, e isso, no entanto, é muito bom! Retira a *Shoah* e o sobrevivente de uma área do indizível que o sufoca, abre um caminho de luz, uma ponte para fora da cripta do trauma. As imagens são essenciais não porque comprovariam a *Shoah*, como quer Didi-Huberman, mas porque permitem um trabalho de inscrição de seu horror. O escudo salva Perseu. Se, na psicanálise, a noção de “memória encobridora” (*Deckerinnerung*) traz um desprestígio à metáfora do “escudo” (pensado como um biombo, algo que esconde), isso não quer dizer que o “escudo” seja sempre algo ruim. Ele pode nos salvar. Por exemplo, sendo uma superfície de projeção, de inscrição e proteção do horror. Dar imagem ao horror

¹⁶ No original: “toute image, parce qu’elle est image, nous protège de l’horreur; toute image, parce qu’elle est image, en même temps qu’elle nous fait voir quelque chose, qu’elle nous découvre quelque chose, elle le recouvre aussi bien; l’image nous détourne de ça qu’elle nous fait voir. [...] L’horreur et l’image se repoussent, c’est ainsi. [...] L’horreur n’a pas d’image, elle est en cela sans double, unique. L’image, elle, est un double.”

¹⁷ No original: “il y a là quelque chose d’insupportable dans ce qui n’est au fond qu’un appel à l’erreur, au mensonge et à l’illusion, à l’erreur de pensée, au mensonge aisé ou à l’illusion aliénante.”

¹⁸ No original: “Qu’est-ce que c’est qu’imaginer, sinon s’identifier?”

sempre foi uma das funções primordiais da arte. Wajcman conclui seu texto condenando a fotografia como um todo e, como alguns autores do século XIX, a retirando do campo das artes. Ela estaria submetida a uma “lógica fetichizante”. Nada mais equivocado.

Didi-Huberman vai responder a essas críticas logo de início, dizendo que ele, ao pôr em causa o “inimaginável estético” ao lado de uma “negatividade sublime”, teria suscitado uma violenta reação da parte de Wajcman e de Élisabeth Pagnoux (autora de outro artigo detratando a exposição de Chéroux e publicado no mesmo dossiê da *Les Temps Modernes*) (Didi-Huberman, 2012, p. 73; 2003, p. 69). Na sua retomada dessa polêmica, ele afirma com razão que “o ‘inimaginável’ de Auschwitz nos obriga, não a eliminar, mas antes a *repensar a imagem*, de cada vez que uma imagem de Auschwitz, ainda que lacunar, surge, de repente, concretamente, sob nossos olhos” (Didi-Huberman, 2012, p. 85). Aqui vemos um aceite da tese do inimaginável. Mas o corolário que ele deduz dessa exigência de repensar as imagens o leva a repisar sua tese sobre a centralidade das quatro fotografias como sendo algum tipo de exceção, quando, na verdade, elas só confirmam a regra do aniquilamento: “As quatro fotografias tiradas em Agosto de 1944 pelo *Sonderkommando* do crematório V são a exceção que exige que se repense a regra, o fato que exige que se repense a teoria” (Didi-Huberman, 2012, p. 85). Será que realmente décadas de teoria sobre a excepcionalidade de Auschwitz e de suas ideias teriam que ser postas em questão por conta dessas quatro imagens, que, de resto, sempre estiveram à disposição de qualquer estudioso da *Shoah*? Isso é excessivo e, para usar um termo caro a Didi-Huberman, um sintoma. Não podemos concordar com os diagnósticos um tanto ridículos de Wajcman, que vai acusar seu opositor de cair no cristianismo, ostentar o “sudário de Auschwitz”, ser fetichista das imagens, etc., mas estamos diante de mais uma volta da onda representacionista que é típica desse debate em torno da *Shoah* e de seu negacionismo. Nesse caso temos, é claro, dois adeptos da realidade das câmaras de gás se digladiando em torno das estratégias de inscrição mnemônica, histórica e artística daquele fato tremendo. Mas não podemos esquecer que muitos anos antes desse debate, em 1985, Pierre Vidal-Naquet, em seu pequeno e contundente livro *Les assassins de la mémoire*, havia feito também um *plaidoyer* a favor de uma historiografia adepta dos fatos e documentos quando se trata de provar a existência desse buraco negro da *Shoah*:

Nós estamos aqui no terreno da história positiva, *wie es eigentlich gewesen*, como os fatos efetivamente se passaram, segundo a fórmula do século passado, de Ranke, um terreno onde o verdadeiro simplesmente opõe-se ao falso, independentemente de toda interpretação¹⁹ (Vidal-Naquet, 1987, p. 31, tradução nossa).

Também Carlo Ginzburg, em seu ensaio “*Just one witness*”, volta a esse mesmo mote (Ginzburg, 1992, p. 82-96). Evidentemente, é impossível voltar a ser rankeano depois de tudo... das grandes guerras, de Auschwitz, de Benjamin, de Freud, de Warburg – de Didi-Huberman.

Mas na maior parte de sua impressionante defesa, Didi-Huberman, articulando argumentos baseados também em Bataille, Blanchot, Lacan e Freud entre muitos outros autores, deixa claro que, para ele, a imagem fotográfica não é fetiche ou imagem encobridora. As imagens, ele formula, “não são nem ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto o *véu e o seu dilaceramento*” (Didi-Huberman, 2012, p. 107), retomando um tema que ele já explorara em trabalhos anteriores como *La peinture incarnée* e *Devant l’image*. Com Benjamin, poderíamos pensar também em sua equação segundo a qual a arte é uma mimese na qual atuam aparência e jogo, sendo que, para o filósofo de Berlim, justamente esse elemento lúdico da arte, que ele estuda partir da fotografia e do cinema, tem um pendão para a expressão da catástrofe em uma chave crítica. Para Benjamin no cinema – que desdobra de modo potencializado as energias da fotografia – a “natureza ilusória é uma natureza de segundo grau” (Benjamin, 2013, p. 80), obtida por meio do *corte*. A realidade livre dos aparelhos aparece agora, segundo Benjamin, na era da reprodutibilidade técnica, apenas por meio do próprio aparelho. Por isso ele faz sua famosa – e mal compreendida – afirmação: “[...] a visão da efetividade imediata tornou-se a flor azul no país da técnica”. (Benjamin, 2013, p. 80) A flor azul é uma metáfora romântica para a totalidade, o absoluto como fusão com a natureza, fim da tristeza do estar no mundo. Benjamin traduz o sonho romântico da busca da flor azul para a era das imagens técnicas: nela, a flor azul nasce do aparelho. Não há mais mimese da natureza como aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza, atuar com ela. O bisturi, que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade, mais

¹⁹ No original: “Nous sommes ici sur le terrain de l’histoire positive, *wie es eigentlich gewesen*, comment les choses se sont effectivement passées, selon la formule, au siècle dernier, de Ranke, un terrain où le vrai, tout simplement, s’oppose au faux, indépendamment de toute interprétation.” Vidal-Naquet, 1987, p. 31.

fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito da (bela) aparência, como um curandeiro, que não toca em seus pacientes (mantendo a distância “aurática”). A segunda técnica (que vincula à obra de arte pós-aurática), por outro lado, nos traz o real. A fotografia, poderíamos falar com Didi-Huberman, também.

Na sua longa defesa dedicada sobretudo à contestação dos argumentos de Wajcman, temos uma outra modulação de Didi-Huberman diante do momento de comprovação arquivística das fotos. Ele toma o arquivo como “falta”, vestígio, projeto aberto, e não como facticidade ou verdade encarnados, ou como prova e reflexo da realidade. Mas, com Carlo Ginzburg, em um artigo que recordei acima, Didi-Huberman defende que devemos lutar contra o positivismo, por um lado, e contra o ceticismo, por outro, que podemos ver, por exemplo, nas obras de um Hayden White e de Lyotard (Didi-Huberman, 2012, p. 133). Sendo que a *prova* deve ser encarada antes como *ensaio*, *provar* no sentido de tentar, o que retomaria uma visão mais modesta e artesanal do trabalho do historiador. Mas poderíamos novamente pensar aqui com Benjamin a sua crítica irônica do testemunho como prova, tal como ele a escreveu de modo literalmente emblemático – em um emblema – em seu *Rua de mão única*. Ao escrever que “Para homens: convencer é infecundo” (“*Für Männer: Überzeugen ist unfruchtbar*”), ou seja, ao afirmar que supergerar, superfecundar e testemunhar são gestos vazios, Benjamin apontava para o fato de que o ato varonil do testemunho estava em crise: testemunho da masculinidade e testemunho jurídico estão em processo de descarte não apenas na era da reprodutibilidade técnica – que abalou, segundo ele, a ideia de autenticidade –, mas também das novas economias libidinais e sociojurídicas. Se, por um lado, a reprodutibilidade técnica de imagens, como ele escreveu no seu texto sobre a obra de arte, *atesta* o fim do elemento de autenticidade das obras reproduzidas e dos documentos de cultura de um modo geral, por outro lado, em seu último texto, “Sobre o conceito de história” (Benjamin, 2020, p. 74), ele reafirma, como vimos, que todo documento de cultura é um documento da barbárie: “*niemals ein Dokument der Kultur [sei], ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein*” (Benjamin, 2010, p. 34); “*Tout cela [l’héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie*” (Benjamin, 2010, p. 63-64). Assim, Benjamin abre uma dialética entre a necessidade e a impossibilidade de testemunhar: *double bind*, semelhante ao que Didi-Huberman passa a pregar nessa parte de seu ensaio.

Ele vai retomar criticamente o que chama de três versões do “testemunho como absoluto e como excesso ‘sublime’ da palavra humana” (Didi-Huberman, 2012, p. 136). A primeira versão, de Lyotard, o coloca como “diferindo”, que “consagra a impossibilidade de uma troca equitativa de argumentos num conflito sobre o testemunho” (Didi-Huberman, 2012, p. 136) – e essa ideia de Lyotard é muito próxima do que acabo de escrever a partir de Benjamin e sua crítica do testemunho jurídico-masculino. Depois viria a versão de Agamben do testemunho como “silêncio puro” que “consagra a impossibilidade de uma palavra do testemunho ‘integral’ do extermínio: sendo que este só poderia vir do muçulmano” (Didi-Huberman, 2012, p. 136). Concordo com essa crítica, pois Agamben acaba por descartar por completo o testemunho jurídico o que é problemático, sobretudo hoje na América Latina, com suas culturas pós-ditatoriais e tentativas muitas vezes frustradas de se instaurar uma justiça de transição. Por fim, Didi-Huberman recorda a “palavra absoluta” que Claude Lanzmann reivindicaria para seu filme *Shoah*. Contra essas três versões “sublimes”, Didi-Huberman defende que “testemunhar é contar apesar de tudo, que é impossível contar totalmente” (Didi-Huberman, 2012, p. 137). Portanto, se nos seus ensaios estéticos sobre Botticelli e sobre Warburg, assim como em seus estudos sobre Benjamin, que podemos ler em *O que vemos, o que nos olha*, podemos encontrar figuras do sublime não nomeadas, mas resgatadas e utilizadas reiteradas vezes por Didi-Huberman, *quando se trata do debate sobre a Shoah e suas imagens, ele recusa o sublime e o projeta em outros autores, como Lyotard, Agamben e Lanzmann*. Mas isso não o impede, é claro, de manter seu olhar dialético sobre as imagens, de ver a mesma estrutura temporal esburacada, do trauma, atuando na memória da *Shoah*.

Ainda em seu *Imagens apesar de tudo* ele vai fazer uma contraposição entre os tratamentos das imagens por parte de Lanzmann e de Godard. Como vimos, esse livro, assim como o ensaio do catálogo da exposição, se abria com uma citação de Godard: “[...] mesmo deteriorado, um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real”. Ambos, nota Didi-Huberman, acreditam que a *Shoah* nos levou a repensar nossa relação com a imagem, afirmativa que vale também para o próprio Didi-Huberman, mas cada vez mais se torna questionável, devido a seu eurocentrismo indisfarçado. A obra de Godard seria uma repaginação da história a partir desse ponto. Ele vai desenvolver suas imagens compósitas, em oposição à estética lanzmanniana,

calçada em imagens unívocas. Concordando com Godard, o autor escreve, contra a univocidade de Lanzmann,

[...] que a multiplicação e a conjunção das imagens, por mais lacunares e relativas que sejam, formam várias vias para mostrar *apesar de tudo* aquilo que não se pode ver. Ora, a primeira e mais simples forma de *mostrar* aquilo que nos escapa consiste, de fato, em *montar* o seu desvio figural, associando várias perspectivas ou vários tempos do mesmo fenômeno (Didi-Huberman, 2012: p. 171, grifo do autor).

E para Didi-Huberman (2012, p. 174) é justamente a montagem que se torna o “cerne da questão concreta – do uso singular e não da verdade geral – das imagens”. O que não deixa de retomar a teoria benjaminiana do corte cinematográfico e seu elogio das colagens dada – ou mesmo a contraposição bakhtiana entre o dialogismo de Dostoiévski e o monoperpectivismo de Tolstói. Essas montagens, de resto, são pensadas por Godard e por Didi-Huberman como montagens benjaminianas, “imagens dialéticas” (Didi-Huberman, 2012, p. 178), compostas de tensões, que fazem explodir o *continuum* da história em uma miríade de imagens-montagens. Daí o autor deduz uma lição bem godardiana: não se deve ter medo dos arquivos. Deve-se apropriar-se deles e utilizá-los em montagens, sem retirar deles seus traços históricos, seus testemunhos, as suas marcas de indicialidade (Didi-Huberman, 2012, p. 181), como Didi-Huberman mesmo o fez ao remontar as quatro fotos, restituindo sua indicialidade originária (mas não fantasmaticamente originária, já que os negativos dessas fotos se perderam). Em uma palavra: devemos *anarquizar* os arquivos criticamente, seguindo o dito benjaminiano que elogiava o gesto anarquista do colecionador.

Mas em meio a esse percurso pela montagem godardiana Didi-Huberman volta ao mote da crítica ao “inimaginável”, agora com mais forças e com um alvo mais claro. Ele volta a associá-lo ao sublime e a um erro, pois nos afasta do mal radical:

Simplifica-se a vida ética relegando o “mal radical” para o terreno do “Outro absoluto”. A estética do *inimaginável* é uma mera “estética negativa” – proveniente do sublime reinterpretado por Lyotard – no sentido em que caracteriza o mal radical valendo-se de tudo o que ele não é: ao fazê-lo, afasta-o de nós e legitima-se a si mesma unicamente em virtude desse afastamento, dessa abstração. É certo que o *imaginável* não torna presente o mal radical e que não o domina de todo em termos práticos: mas, pelo menos, permite que nos aproximemos da sua *possibilidade* sempre em aberto na abertura de uma qualquer paisagem familiar (Didi-Huberman, 2012, p. 195, grifos do autor).

Mas será que é justa essa crítica que Didi-Huberman faz à teoria de Lyotard do inimaginável? Seria Lyotard responsável por uma estética negativa vazia, alheia à realidade? Não seria, antes, a própria teoria de Didi-Huberman tributária daquele autor? Citemos uma passagem de seu ensaio *Le différend*:

[...] pois os fatos, os testemunhos que estavam marcados pelos *aqui* e pelos *agora*, os documentos que indicavam o sentido ou os sentidos dos fatos e os nomes, ou seja, a possibilidade dos diversos tipos de frases cuja conjunção forma a realidade, tudo isso foi destruído tanto quanto possível. Cabe ao historiador levar em conta não apenas o dano, como também o ato ilícito? Não a realidade, mas a meta-realidade, que é a destruição da realidade? Não o testemunho, mas o que resta do testemunho quando o testemunho é destruído...? Obviamente, sim, se é verdade que não haveria história sem conflito (*différend*)... Mas, então, é preciso que o historiador rompa com o monopólio concedido ao regime cognitivo das frases sobre a história, e se aventure a dar ouvidos ao que não é apresentável nas regras do conhecimento. [...] Seu nome [o de Auschwitz] marca os confins onde o conhecimento histórico vê sua competência recusada (Lyotard *apud* Nichanian, 2012, p. 38).²⁰

O que vemos aqui não é um autor que descarta a história ou os testemunhos, mas que, pelo contrário, introduziu de modo veemente e em primeiro lugar no panorama do debate sobre a *Shoah*, a questão de pensar “o que resta do testemunho quando o testemunho é destruído”. O que Lyotard reivindica é uma nova estética, negativa, sim, porque calcada na destruição, em uma destruição inaudita em terreno europeu (mas bastante conhecida e praticada por séculos nas terras colonizadas do Sul global), no derretimento de uma determinada razão ocidental, que foi pensada também por Adorno, Benjamin, Horkheimer, H. Arendt, Aimé Césaire e Frantz Fanon, entre outros autores que viveram intensamente as destruições do século XX. Lyotard percebeu a impossibilidade do regime positivista que guiava até então o pensamento histórico diante da realidade do aniquilamento. O inimaginável não é para Lyotard desistência, como coloca Didi-Huberman, mas ímpeto, como, de resto, é também para o próprio Didi-Huberman, que fala aqui nessa passagem em nome do imaginável, mas em outros

²⁰ Essa importante passagem de Jean-François Lyotard – de seu ensaio *Le différend* (Lyotard, 1983, p. 92) – eu cito na tradução que consta do não menos importante ensaio de Marc Nichanian (2012), “A morte da testemunha. Para uma poética do ‘resto’” .

momentos aceita essa descrição inimaginável da nova situação. A crítica radical do irrepresentável que ele retoma de Rancière acaba por jogar fora a água com a criança (nosso mundo pós-*Shoah*), a banheira e tudo. Ela se esquece de que não existe continuidade em termos de regime estético entre a nossa era e a era dos genocídios coloniais e da *Shoah*. Oblitera que essa ruptura histórica implica uma ruptura nos regimes de representação. Basta comparar o tríptico de Bacon de 1944, “*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*” com “O Grito”, de Munch, de 1893. Nada poderia ser mais distante. Passa-se de uma estética da expressão para uma estética do sem-expressão. Lyotard, com sua retomada da teoria do sublime, nos ajuda a pensar nessa diferença, nessa ruptura. Didi-Huberman confunde a tese do inimaginável com o tabu de imaginar, quando se trata do contrário: trata-se de uma nova intraduzibilidade que entra em jogo. Ele confunde também Lyotard e o que defende Wajcman, este, sim, um adepto dos tabus contra as imagens, ainda que o próprio Wajcman o negue (parece que todos recusam para si tanto os tabus como os totens!). Também Adorno acaba entrando no time dos que seriam inimigos das imagens, o que é um equívoco enorme (Didi-Huberman, 2012, p. 203). Como vimos, Adorno apenas (e isso já foi bastante) indicou a dialética inerente a toda imagem pós-Auschwitz – que devemos expandir para uma temporalidade pós-colonial, coisa que nenhum dos autores aqui comentados fizeram. Lamentavelmente, na Europa, foi apenas esse evento que tornou consciente para a teoria estética ocidental os limites da apresentação que passaram a ser pensados em uma chave ética e psicológica. É como se apenas com a *Shoah* os críticos das imagens tivessem se dado conta de que o dispositivo estético é um dispositivo (mas Benjamin já o dizia na sua crítica, por exemplo, aos futuristas). Também antes desse debate, autores como W. E. B. Dubois, Aimé Césaire (2012), em seu *Cahier d'un retour au pays natal* (1939),²¹ Marcus Garvey e José Carlos Mariátegui, entre tantos outros, já apontavam para a necessidade de rever as práticas de representação (e de apresentação)

²¹ Recordo aqui uma poderosa passagem desse poema de Césaire: “Quanto sangue na minha memória! Na minha memória estão as lagunas. Cobertas de cabeças de mortos. Não estão cobertas de nenúfares. / Na minha memória estão as lagunas. Sobre suas margens não estão estendidos panos de mulheres. / Minha memória está rodeada de sangue. Minha memória tem um cinturão de cadáveres!” (Césaire, 2012, p. 46-47). Aqui, Césaire realiza a inscrição da história como narrativa do horror, o que, para Adorno, era a finalidade da arte na modernidade. Colocar esse quadro desenhado por Césaire ao lado da tese de Benjamin sobre o anjo da história permite ver em que medida esses quadros do horror-sublime acompanham as tentativas de tradução imagética da história. Se Césaire fazia a sua tradução a partir do Caribe, Benjamin o fez a partir da Europa nazifascista. O díptico formado por essas imagens mostra o século XX como um século atravessado por uma razão genocida gestada desde o início da era colonial.

para além dos modelos coloniais e legitimadores do genocídio como prática biotanopolítica. Abdias do Nascimento (2016) será um pensador central, nesse sentido da crítica do dispositivo estético ocidental a partir dos anos 1960. A centralidade insistente do pensamento estético pós-1945 na *Shoah* deve ser vista também como uma memória encobridora desse genocídio colonial e das práticas e técnicas neocoloniais de hoje (Seligmann-Silva, 2024).

O final do ensaio de Didi-Huberman retoma de modo muito produtivo a teoria do cinema de Kracauer, com seu “realismo crítico” que vê no cinema, como Benjamin já o anunciara, funções *reveladoras* (Benjamin falava no cinema como revelador de nosso inconsciente ótico, entre outras coisas). Sua tendência ao documentário também permite uma atualização em nossa era, na qual o cinema tende muitas vezes ao realismo. Daí também Kracauer utilizar a metáfora do cinema como escudo de Perseu: mediador para se ver o impossível de ser visto, o inimaginável, eu diria. Para Kracauer, o cinema permite colocar as imagens em movimento, lembra Didi-Huberman. Podemos pensar com ele como o cinema pode ajudar a pôr em processo, em trabalho, imagens petrificadas e petrificantes do horror. Toda uma estética sublime se desdobra aqui – sem correr o risco de bloquear imagens ou torná-las tabus, muito pelo contrário. Afinal, desde Burke a estética do sublime é uma estética da apresentação do “mal”. Essa estética mudou no século XX e com a *Shoah*? Sem dúvidas, e Lyotard e Adorno foram os grandes teóricos desse outro sublime, voltado para o chão, para a terra, para o abjeto, para o informe e desenvolvido a partir de uma ética, e não só de uma estética.

Écorces

Em 2011 Didi-Huberman, passado uma década do *affair* do início do século, retorna a Auschwitz-Birkenau e escreve um pequeno texto-memória muito tocante sobre a visita. Esse relato é impressionante pelo seu *páthos*: evidentemente estamos lendo as palavras de alguém muito tocado por essa experiência avassaladora (Didi-Huberman perdeu parentes naquele campo). Mas, ao mesmo tempo, o autor não deixa, é claro, de ser o teórico e historiador das imagens que é, autor de um importante livro sobre a questão das imagens de Auschwitz. E o texto, *Écorces*, é marcado por um duplo olhar: o autor narra sua passagem pelo campo e se recorda das imagens do campo que conhece, quer do *Álbum de Auschwitz*, quer de outras fontes, como as próprias quatro

imagens às quais ele dedicara seu ensaio de 2001. E são justamente essas quatro imagens que ele reencontra reproduzidas em pleno campo, como que ilustrando o que antes aconteceu ali. Mas essas imagens estão expostas de um modo que o autor só poderia considerar inaceitável, já que, mais uma vez, procuravam apagar os traços do presente que se inscrevem do modo indicial nas fotos. Elas estão recortadas, ampliadas e retocadas... Agora, sim, ainda uma vez, transformando-se em imagens encobridoras, poderíamos pensar. O autor diz que elas assim estão a trair as condições de suas existências (Didi-Huberman, 2011, p. 48). Mas esse fato não o impede de ele mesmo tentar fotografar ou refotografar aquelas imagens que Alex fizera, como um detetive que volta à cena do crime. E o resultado dessas imagens é a revelação de que a tese que Didi-Huberman defendera em 2001, a saber, de que duas das quatro fotos foram feitas de dentro da câmara de gás e que as molduras escuras nas fotos eram parte dessas câmaras, estava correta. E assim o autor volta ao debate com Lanzmann/Wajcman:

A despeito das veementes e insistentes negações de Claude Lanzmann – devam-se elas a algum argumento metafísico ou pura e simplesmente à má-fé de quem pretende ter, ou sempre ter tido, razão –, surge aqui, em meio a esse monte de entulho e linhas demarcatórias, uma terrível evidência, que estabeleci com base na análise das plantas de edificação dos crematórios e do depoimento crucial dado em 1987 por David Szmulewski, único sobrevivente desse episódio, respondendo às perguntas meticulosas de Jean-Claude Pressac. Uma terrível evidência – que as imagens aéreas da RAF, 16 capturadas em 23 de agosto de 1944, mas só recentemente reveladas, não fazem senão reforçar com um novo ponto de vista. É que as duas fotografias do Sonderkommando em que descobrimos a cremação dos corpos sobre o talude em frente foram, na realidade, feitas a partir do interior de uma câmara de gás: com a porta aberta para a face norte, esclarecia Szmulewski, com fins de arejamento²² (Didi-Huberman, 2017, p. 54-55).

Didi-Huberman se pergunta sobre o porquê dessa resistência tão tenaz de Lanzmann a aceitar essa verdade. E a resposta que encontra remete novamente ao

²² No original: “En dépit des véhémentes et persistantes dénégations de Claude Lanzmann – qu’elles soient dues à quelque argument métaphysique ou à la plus simple mauvaise foi de celui que veut avoir, ou avoir toujours eu, raison -, apparaît ici, au milieu de ce tas de gravats et de ces lignes de fondation, une terrible évidence que j’avais établie sur la base conjointe de l’analyse des plans de construction et des crématoires et du témoignage capital fourni par David Szmulewski, le seul survivant de cet épisode, qui répondait en 1987 aux questions méticuleuses de Jen-Claude Pressac. [...] C’est que les deux photographies du Sonderkommando où l’on découvre la crémation des corps sur le talus d’en face ont bien été prises depuis une chambre à gaz: sa porte ouverte vers la face nord, précisait Szmulewsky, à des fins d’aération” (Didi-Huberman, 2011, p. 54s.)

elemento sagrado que Lanzmann atribuiria às câmaras de gás como coração do inferno e local do testemunho impossível. Ou seja, seria devido a seu credo da inimaginabilidade e do testemunho impossível da câmara de gás que ele não aceitaria esse fato:

Para um metafísico do Holocausto, “câmara de gás” significa o cerne de um drama e de um mistério: o lugar por excelência da ausência de testemunha, análogo, de certa forma, por sua invisibilidade radical, ao centro vazio dos tabernáculos²³ (Didi-Huberman, 2017, p. 55).

Aqui, portanto, vemos a contraposição entre o “metafísico” Lanzmann, e sua recusa em preencher o vazio (santo e absoluto) da câmara de gás, e também, por outro lado, o “físico” Didi-Huberman, que insiste na preenchibilidade desse vazio e na origem dessas duas fotografias do olho do furacão. Fotos impossíveis que mostram que, na verdade, tudo pode ser fotografado e imaginado. E, mais adiante nesse pequeno texto, o autor volta ao *Leitmotiv* antilanzmanniano:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo²⁴ (Didi-Huberman, 2017, p. 61).

Sugere-se aqui que, para Wajcman e Lanzmann, depois do filme *Shoah*, não existe mais nada a ser feito, mais nenhuma imagem deve ser produzida ou buscada para pensar em Auschwitz. Com um gesto benjaminiano, Didi-Huberman defende as imagens e o olhar arqueológico que valoriza o achado, mesmo quebrado, arruinado, tendencialmente destruído, e seu local de descoberta.²⁵

²³ No original: “Pour un métaphysicien de la Shoah, ‘chambre à gaz’ signifie la cœur d’un drame et d’un mystère: le lieu par excellence de l’*absence de témoin*, analogue si l’on veut, par son invisibilité radicale, au centre vide du Saints des Saints” (Didi-Huberman, 2011, p. 55, grifo do autor).

²⁴ No original: “On ne peut donc jamais dire: il n’y a rien à voir, il n’y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce qu’on voit, il faut savoir voir encore, voir malgré tout. Malgré la destruction, l’effacement de toute chose. Il faut savoir regarder comme regarde un archéologue.” (Didi-Huberman, 2011, p.: 61).

²⁵ Cf. esse famoso aforismo “Escavar e recordar” de Walter Benjamin: “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Especificamente as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais antigas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento posterior, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações de acordo com planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor,

Entre l'écoute et la parole

Em um ensaio de 2012, ao comentar a exposição de Esther Shalev-Gertz de 2005, *Entre l'écoute et la parole: derniers témoins. Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*, que consistia em uma instalação multimídia na qual o público podia escutar os testemunhos dos sobreviventes ainda vivos na ocasião e ver suas imagens, Didi-Huberman volta ao debate com Lanzmann de diversas maneiras. Inspirado em um verso de Mallarmé (do poema “*Salut*”), que fala em “*Le blanc souci de notre toile*”, o autor batizou esse ensaio de “*Blanc soucis de notre histoire*”. Se o título já remete a uma (sublime!) tela branca, a primeira frase do ensaio – intraduzível – retoma um mote da tradição que pensa criticamente o olhar: “Olhar não é algo óbvio. Primeiro, porque olhar vai e vem. Acontece, por exemplo, que isso consiste em *guardar duas vezes*”²⁶ (Didi-Huberman, 2013, p. 67, grifo do autor, tradução nossa). E após transpor essa linha de raciocínio para o ato de ouvir, o autor entra no tema de sua resenha, a exposição de Shalev-Gertz, mas vai além dela, tratando também, por exemplo, do famoso *Monumento contra o fascismo* de Hamburgo-Harburg, que Shalev-Gertz fez junto com Jochen Gertz. Esse antimonumento, inaugurado em 1986 (um ano após o lançamento do filme de Lanzmann, portanto), era basicamente um “obelisco” de 12 metros de altura, quadrado, com um metro de cada lado, recoberto de chumbo. Cinzeis estavam presos à obra, e os espectadores eram convidados a escrever seus nomes e palavras de ordem sobre ela, numa forma de coletivização do trabalho do artista e de comprometimento com o tema. Quando a superfície ficava totalmente cheia de inscrições, o monumento era enterrado na profundidade de dois metros, e uma nova superfície lisa ficava acessível para as assinaturas. Por fim, em 1993, os dois últimos metros foram finalmente soterrados, e o *antimonumento* sumiu. Hoje, ele existe como uma coluna embaixo da terra: as assinaturas, palavras antifascistas, mas também nazistas – até alguns tiros que a obra recebeu –, tudo se encontra enterrado. Tendo em vista justamente a fama dessa obra,

quem só faz o inventário dos achados e não consegue assinalar, no terreno de hoje, local e posição em que é conservado o velho. Assim, verdadeiras recordações devem muito menos proceder informativamente do que indicar o lugar exato onde delas se apoderou o investigador. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também, fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente ” (Benjamin, 2012b, p. 245-246)

²⁶ No original: “Regarder ne va pas de soi. Déjà parece que regarder va et vient. Il arrive, par exemple, que cela consiste à *garder deux fois*.”

Didi-Huberman aproveita para desconstruir as leituras que lhe parecem parte da estética do indizível. “Assim”, ele escreve

essa coleção de silêncios não tem nada de um monumento ao silêncio como tal. Ou, dito de outra maneira, de um monumento à indizibilidade da Shoah. Ele não dá, mas modestamente, senão o contramotivo – a contraforma, o oco, a dobra, o lapso, mas eficazes e marcantes – de palavras tão necessárias quanto portadoras de lacunas (como o são, de resto, as próprias imagens)²⁷ (Didi-Huberman, 2013, p. 80, tradução nossa).

Por outro lado, ele recorda que uma das testemunhas abandonou seu testemunho pouco antes da exposição de 2005, preferiu calar-se. Didi-Huberman interpreta esse silêncio, com toda a razão, como parte inerente ao testemunho. Esses silêncios constituem os “brancos” que devem ser mantidos nos filmes-testemunho. Ele recorda mesmo do longo e angustiante silêncio de Abraham Bomba, sobrevivente de Treblinka entrevistado por Lanzmann em uma barbearia em seu filme *Shoah*. Aquele sobrevivente corta a sua fala quando chega no momento mais terrível, de narrar como os que trabalhavam no *Sonderkommando* muitas vezes eram obrigados a cortar os cabelos de seus amigos e familiares. Didi-Huberman descreve a sua impressão acerca da parte inicial dessa entrevista, na qual, segundo ele, Bomba procurou um tom impessoal, preciso, como que buscando “tornar o seu próprio ‘eu’ inexistente, desafetado”²⁸ (Didi-Huberman, 2013, p. 82, tradução nossa). Seria um momento de neutralidade e de gestos técnicos (ele corta o cabelo de uma pessoa). Mas, quando o entrevistado conta da experiência desse outro barbeiro do *Sonderkommando* que teve que cortar o cabelo de sua família, ele desmonta. Soluça e não consegue falar por longos minutos. Com Jean-Luc Nancy, Didi-Huberman vê nesse episódio um desses “momentos-brancos” nos quais a representação foi “interditada no sentido de surpresa, interpelação, é medusada”²⁹ (Nancy *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 83, tradução nossa). Com Rancière, ele recorda que esses momentos são parte da palavra e não interditam em nada as imagens: “O caráter irreparável do que aconteceu não obriga em nada elevar-se

²⁷ No original: “cette collection de silences n'a rien d'un monument au silence comme tel. Ou, dit autrement, d'un monument à l'indicibilité de la Shoah. Elle ne donne, plus modestement, que le contre-motif - la contreforme, le creux, la doublure, le laps, mais efficaces et marquants – de paroles aussi nécessaires que lacunaires (comme le sont, par ailleurs, les images elles-mêmes).”

²⁸ No original: “rendre son propre ‘je’ inexistant, désaffecté.”

²⁹ No original: “interdite au sens de surprise, interloquée, médusée.”

monumentos à ausência e ao silêncio”³⁰ (Rancière *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 83, tradução nossa).

Todos esses argumentos são organizados por Didi-Huberman no sentido de ir contra qualquer possibilidade de pensar ou articular uma poética do sublime. Mas o irônico é que essa insistência negativa e no negativo acaba, pelo contrário, ao tratar reiteradamente do silêncio, dos brancos da imagem, da mudez, etc., por repisar esses *Leitmotiv* da tradição sublime, mesmo tentando exorcizá-la. É como se houvesse uma necessidade premente de matar a cobra, a serpente (warburgiana) do sublime, a Górgona que nos petrifica, para salvar a estética de seus poderes malévolos, diabolicamente negativos. Mas esse arrebatamento que essas imagens sublimes exercem fazem com que sejamos (re)devorados por elas. Se o *sublime é agora*, como dizia Lyotard, não é porque os artistas gostam dessa estética, mas sim porque *vivemos em uma era do horror, e o sublime é o regime estético apropriado a esse horror*. Valeria à pena aprofundar uma pesquisa acerca da conjunção entre a fundação da estética (contemporânea à Revolução Francesa) e a noção de biopolítica. Chegaríamos à conclusão de que o terror que caracteriza a era biotanatopolítica erigiu a estética do sublime como resposta à necessidade dos habitantes dessa era de catástrofes de lidar com seus sofrimentos e fantasmas. É esse novo habitante dessa era biotanatopolítica que terá sua psiquê desenhada, como em uma esquiografia (desenho de sua sombra), tanto por Burke, como por Goethe, por Goya, por Baudelaire, por Freud, pelos poemas de Aimé Césaire, pelas imagens de uma Rosana Paulino, entre tantos outros. Cada novo momento dessa era exige que se pense novamente o sublime. O sublime de Burke não é o de Nietzsche, que não é o de Freud (com o seu *Unheimlich*), o de Benjamin ou o de Lyotard. Mas essa tradição, ou antitradição, está aí não para ser ironizada e descartada como tendo articulado um monte de besteiras inúteis, mas, antes, para podermos entender a nossa era. E o que Didi-Huberman faz nesse interessante ensaio sobre as obras de Esther Shalev-Gertz é, novamente, de dentro de uma crítica do sublime, *desenvolver uma sublime teoria do sublime*. Pois ele vai desdobrar da incorporação dos silêncios nas gravações de testemunhos dessa artista, desses “*blancs soucis*”, preocupações brancas, problemas brancos, todo um pensamento filosófico

³⁰ No original: “*Le caractère irréparable de ce qui a eu lieu n'oblige en rien à élever des monuments à l'absence et au silence.*”

paradigmático. Dessas montagens de silêncios ele pensa em um método da fratura, uma *teoria da fenda*. Se o *souci* de Mallarmé tem a cor branca, em Godard ele assume a forma da técnica de *montagem*. Afinal, escreve o autor:

Os “blancs soucis” do testemunho testemunham eles mesmos os *movimentos do tempo* – movimentos plurais e tempos plurais – em obra dentro da diegese de cada narrativa histórica. Trata-se, então, de montagens e de intervalos, de fraturas e de *assemblages* anacronicamente reunidos segundo um processo de atração ou, pelo contrário, de conflitos³¹ (Didi-Huberman, 2013, p. 95s, tradução nossa).

E Didi-Huberman também destaca o próprio testemunho como um trabalho de construir filiações através de fios e filamentos, tramas de palavras, para reencontrar o fio da vida – após os traumas (Didi-Huberman, 2013, p. 100).

Sortir du noir

Por fim, algumas palavras sobre *Sortir du noir*, o livro de Didi-Huberman em forma de uma carta ao diretor do filme *O filho de Saul*, László Nemes. Não se trata de uma resenha, mas verdadeiramente de uma longa carta. Não encontramos ressalvas críticas nem mesmo a tentativa de reconstrução de uma já longa tradição de pensar cinematograficamente Auschwitz. Antes, temos as palavras de um filósofo das imagens, que no seu trabalho se defrontou de modo sistemático com as imagens que emanam de e que se voltam para Auschwitz. E é justamente das imagens fotográficas de Alex que Didi-Huberman volta a falar nessa carta. Pois faz parte importante da trama de Nemes a tentativa de fotografar o momento da queima dos cadáveres a céu aberto, exatamente como nas fotos de Alex. O tema das fotografias a partir da câmara de gás toca a fundo o historiador que tanto se bateu por essas quatro fotos. Falando dessas fotos, ele chega também novamente à sua crítica a Lanzmann e ao *tópos* do inimaginável: “Sem dúvidas a *Shoah* é irredutivelmente esse ‘buraco no meio de nós’”³² (Didi-Huberman, 2015, p. 13, tradução nossa). Mas esse fato, diz o autor, não resolve nada; apenas nos coloca a questão quanto ao que fazer com esse “buraco negro” em nós e diante de nós.

³¹ No original: “Les « blancs soucis » du témoignage témoignent eux-mêmes de mouvements de temps - mouvements pluriels et temps pluriels - à l'œuvre dans la diégèse de chaque récit historique. Ils sont affaire de montages et d'intervalles, de fractures et d'assemblages anachroniquement réunis selon des processus d'attraction ou, au contraire, de conflits.”

³² No original: “Sans doute la Shoah est-elle, irréductiblement, ce ‘trou noir au milieu de nous’.”

Deixar o “buraco negro” nos minar do interior, mudamente, absolutamente? Ou, antes, tentar voltar, olhá-lo, ou seja, colocá-lo na luz, *retirá-lo do escuro* [*le sortir du noire*]? Conhecemos as facilidades filosóficas, a saber, religiosas, às quais se presta a primeira atitude: fazer do “buraco negro” um “Santo do Santos”, um espaço fantasmático porque não passível de ser aproximado, intocável, inimaginável, impossível de se figurar. Consagrar o *reino do escuro*. É o que Theodor Adorno visava com a sua observação sobre o “ideal do negro” (*Ideal der Schwärze*) enquanto marca privilegiada de uma arte declarada “radical” (*radikale Kunst*), a partir dos quadros suprematistas de Malevitch até os monocromos pretos de Ad Reinhardt, sem contar, para o cinema, os planos pretos e mudos do filme de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade*³³ (Didi-Huberman, 2015, p. 13s, tradução nossa).

Após essa introdução ou volta ao tema dos adeptos da facilidade, do inimaginável, entre os quais estaria Adorno, Didi-Huberman cita uma passagem da *Teoria estética* do filósofo frankfurtiano, que vale a pena retomar aqui, pois o trecho representaria o oposto da estética de Nemes.

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deveriam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este fato, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, do ponto de vista do conteúdo, um dos mais profundos impulsos da abstração (Adorno, 1982, p. 53s).

Didi-Huberman cita essa passagem e em seguida faz um pequeno salto no texto de Adorno (quando Adorno se compraz com Brecht, autor importante para o pensador de Paris também) para palavras que ele apresenta como uma conclusão, apesar de não apresentarem a conclusão propriamente dita dessa passagem:

No empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é que não toda a objetividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impelem este empobrecimento até à beira do mutismo (Adorno, 1982, p. 53-54).

³³ No original: “Laisser le ‘trou noir’ nous miner de l’intérieur, muettement, absolument? Ou bien tenter d’y faire retour, de le regarder, c’est-à-dire de le mettre en lumière, de le sortir du noir? On connaît les facilités philosophiques, voire religieuses, à quoi prête la première attitude: faire du ‘trou noir’ un ‘Saint des Saints’, un espace fantasmé comme inapprochable, intouchable, inimaginable, impossible à figurer. Consacrer le règne du noir. C’est ce que Theodor Adorno visait à travers son observation de l’ ‘idéal du noir’ (*Ideal der Schwärze*) en tant que marque privilégiée d’un art déclaré ‘radical’ (*radikale Kunst*), depuis les tableaux suprématistes de Malevitch jusqu’aux monochromes noirs d’Ad Reinhardt, sans compter, pour le cinéma, les plans noirs et muets du film de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade*.”

Didi-Huberman emenda nessa citação um elogio a Nemes, que não teria se submetido nem ao negro radical, nem ao silêncio radical: “Seu filme é terrivelmente impuro, sonoro e colorido”³⁴ (Didi-Huberman, 2015, p. 15, tradução nossa). Acontece que o próprio Adorno, dialeticamente, na passagem saltada por Didi-Huberman, fizera uma ressalva com relação ao que parece ser esse simples e monolítico culto do negro e do silêncio. Imediatamente após a passagem primeiro citada por Didi-Huberman, Adorno continuava:

Talvez os jogos de sonoridades e de cores correntes reajam ao empobrecimento que semelhante ideal traz consigo; pode ser que a arte, um dia, sem traição, venha abolir esse mandamento, como Brecht pôde perceber, ao escrever os versos: “Que tempos são estes em que falar de árvores é quase uma ofensa porque se faz silêncio sobre tantos crimes!”. A arte denuncia a excessiva pobreza por meio do que lhe é peculiar e voluntária; mas denuncia também a ascese e não pode, sem mais, erigi-la em sua norma (Adorno, 1982, p. 53).

Ora, o que Didi-Huberman escreve aparentemente contra Adorno e sua suposta estética do silêncio é exatamente o que o próprio Adorno escrevera na parte elidida. Novamente vale insistir, portanto, que essa cruzada de Didi-Huberman contra os “adeptos do sublime” é em grande parte um equívoco. Daí poder-se dizer que ele tem toda razão, ao afirmar do filme de Nemes que ele “se arriscou para construir um certo realismo face a uma realidade histórica frequentemente qualificada de inimaginável”³⁵ (Didi-Huberman, 2015, p. 25, tradução nossa). Aqui o inimaginável entra como categoria heurística plenamente positiva.

Por outro lado, certas observações dessa carta me parecem no mínimo ambíguas quanto à avaliação que Didi-Huberman faz desse filme. Ele chama a obra de uma “alegoria” com uma “ficção improvável”. A história seria “improvável” (*invraisemblable*). O protagonista, Ausländer, busca por todos os meios fazer um enterro digno para uma criança no meio da loucura do *Sonderkommando* e de uma tentativa de um levante. O protagonista, antes passivo, se torna, nota Didi-Huberman

³⁴ No original: “*Votre film est terriblement impur, sonore et coloré*”.

³⁵ No original: “*pris le risque de construire un certain réalisme face à une réalité historique souvent qualifiée d’inimaginable*.”

(2015, p. 33, tradução nossa), um “herói inflexível de uma causa louca”.³⁶ Deixo aqui esse aspecto em suspenso, mesmo porque ele foge ao tema deste estudo, mas eu vejo nesse protagonista aqui uma figura de um personagem trágico, tomado por uma *hybris*, como Antígona, e voltado para a construção de uma bela morte lá onde justamente se matou a morte. Em Auschwitz, a morte morreu, e com ela justamente, lembrando Benjamin, vai-se também a morte que tradicionalmente dava chancela e autoridade à palavra do narrador. Após Auschwitz e as demais máquinas de morte da colonialidade, não existe mais narração no sentido tradicional, mas testemunhos, falas que derivam sua autoridade da morte de outros milhões que não puderam testemunhar, mas não da morte digna, que cercava o narrador tradicional. Ou seja, a meu ver, Nemes tenta salvar a morte onde isso era impossível, fazendo de sua lenda o oposto do que foi Auschwitz.

Ao final desse périplo por algumas obras de Didi-Huberman, buscando trilhar com ele suas construções teóricas e paisagens históricas, enfatizando as figuras do sublime e do trauma, creio que tenha ficado claro o quanto esse filósofo historiador da arte incorporou em seu trabalho, em grande estilo, essa tradição de pensar a arte a partir de suas rupturas e do elemento violento do real – que traz ou indica a morte. Sua crítica ao conceito de sublime pode ser vista como uma questão geracional, mas as continuidades da tradição de reflexão sobre esse conceito e os melhores de seus teoremas e intuições são evidentes. Se o sublime inicialmente era pensado como uma força (no autor anônimo do *Peri Hypsous*), no final do périplo desse conceito, ele se incorpora à própria noção de catástrofe histórica. A ruptura do mundo dito objetivo leva de roldão o sujeito. As obras produzidas nesse redemoinho portam a marca do terror que as precedeu e que também as viu nascer. É claro que cabe ao historiador das imagens perceber e avaliar os elementos dessa marca histórica que toda obra leva consigo. Citando Didi-Huberman, que aqui desdobrava o conceito benjaminiano de imagem dialética:

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, grifos do autor).

³⁶ No original: “inflexible héros d’une cause folle”.

Por tudo que vimos aqui podemos considerar que a imagem derivada da obra de Didi-Huberman também perfaz uma “imagem dialética” que nos interroga e pede para que a leiamos.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Tradução: C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973a.

ADORNO, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri editore, 1998.

ARISTÓTELES. *On the soul, Parva Naturalia, on breath*. Tradução: W. S. Hett. Cambridge (Mass.); London: Harvard U.P., 1995.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. v. IV.

BENJAMIN, Walter. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Über den Begriff der Geschichte*. Ed. Gérard Raulet. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 2010. v. 19.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: v. II, Rua de mão única. Tradução: R. R. Torres F.; J.C.M. Barbosa. Revisão técnica: M. Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Trad.: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. Organização e tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1990.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*: diário de um retorno ao país natal. Tradução, prefácio e notas: Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CHÉROUX, Clément (org.). *Mémoire des Camps*: Photographies des Camps de Concentration et d'Extermination nazis (1933-1999). Paris: Marval, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Tradução: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Blancs soucis*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sortir du noir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

GINZBURG, Carlo. Just one Witness. In: FRIEDLANDER, S. *Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge; London: Harvard UP, 1992. p. 82-96.

LANZMANN, Claude. Parler pour les morts. *Le Monde des Débats*, Paris, v. 14, p. 15-18, maio 2000.

LYOTARD, Jean-François. *Le différend*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do "resto". In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. (orgs.). *Escritas da violência*: Vol I. O testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. P. 13-49.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A volta do bumerangue ou a virada pós-colonial dos estudos da Shoah. *Hurbinek*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 15-44, jan./jul. 2024.

SEMPRÚN, G. L'écriture ravive la mémoire. *Le Monde des Débats*, Paris, v. 14, p. 19-21, maio 2000.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les assassins de la mémoire*: "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionnisme. Paris: La Découverte, 1987.

WAJCMAN, Gerard. De la croyance photographique. *Les Temps Modernes*, Paris, n. 613, p. 47-83, mar./abr. 2001.

YATES, Francis A. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Márcio Seligmann-Silva. Professor Titular de Teoria Literária na Unicamp e pesquisador do CNPq. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 1986), mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (USP, 1991), doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Freie Universität Berlin (1996) e estágios de pós-doutorado em Zentrum Für Literaturforschung Berlin (2002) e na Yale University (2006). É vice-presidente da International Comparative Literature Association (ICLA). Tem vários livros publicados e possui uma grande quantidade de ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior. Foi professor visitante em universidades no Brasil, na Argentina, na Alemanha, na Inglaterra e no México. Atua principalmente nos seguintes temas: decolonialidade, romantismo alemão, teoria e história da tradução, teoria do testemunho, memória da violência das ditaduras na América Latina, violências socioambientais e seus testemunhos, literatura e outras artes, teoria das mídias, teoria estética do século XVIII ao XX e a obra de Walter Benjamin.

E-mail: marcioseligmann@icloud.com

Declaração de Autoria

Márcio Seligmann-Silva, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.