

Leonardo Ruas



Uma paisagem, um acontecimento, um poema: a poeira como uma forma de pensar o mundo¹

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

Mestre em Estudos Literários pela FALE-UFMG

Doutorando em Literatura Comparada pela FALE-UFMG

Resumo: Se podemos afirmar com Georges Didi-Huberman que “a poeira permite pensar o mundo”, o filme *Noite e neblina*, de Alain Resnais, os poemas de Bertolt Brecht, o verbete “Poeira”, de Georges Bataille operam questões que alteram um ethos no campo da imagem.

Palavras-chave: Cinema. Imagem. Poeira. Poema. Filosofia Contemporânea.

Abstract: If we can affirm with Georges Didi-Huberman that “the dust allows us to think the world”, the Alain Resnais’ movie *Nuit et Brouillard*, the Bertolt Brecht’s poems, and the Georges Bataille’s entry “Dust” work on questions that alter one ethos at the image field.

Keywords: Cinema. Image. Dust. Poem. Contemporary philosophy.

Résumé: Si nous pouvons affirmer avec Georges Didi-Huberman que “la poussière permet de penser le monde”, le film *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais, les poèmes de Bertolt Brecht et l’entrée “Poussière” de Georges Bataille traitent des questions qui transforment l’ethos dans l’image.

Mots-clés: Cinéma. Image. Poussière. Poème. Philosophie contemporaine.

Sob o título de empréstimo de *Símbolo, analogia e afinidade*, de Maria Filomena Molder, trazemos a reflexão sobre três procedimentos do pensamento que se relacionam sem ocultar seus rasgões, desastres, enganos, excessos e desproporções no que tocam à vida enquanto ponto de encontro e extravasamento. Tais procedimentos estão implícitos no desenvolvimento deste ensaio. Assim, apresentamos que o movimento do artista de recolher a beleza é também movimento cuja medida é desproporcional, desigual e com excessos:

À tentativa de recolher tanta beleza escondida, tantos frutos esbanjados, e de contemplar as ruínas que a vida deixa atrás de si, está associada uma desproporção inegável. Afaste-se, todavia, qualquer suposição que visse aqui um propósito bem encadeado de reunir num todo unido a si mesmo a proporção e a desproporção, a confiança e o seu desastre. Obedecendo à intimação das experiências infantis mencionadas, trata-se de não ocultar as sombras que, por inerência, também fazem parte delas: o escondimento, a desmedida, a consciência da perda, a visão do irreparável (MOLDER, 2009: 17).

É reivindicando de algum modo uma especificidade das sombras que Molder elabora o pensamento em torno do símbolo como um enigma que está à espera. A partir dessa constituição enigmática é que perguntamos quais enigmas estão a nossa espera em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais. Tal leitura está imbricada ao olhar que também vê no poema um enigma, bem como cada paisagem que assume uma condição fantasmática se impondo pela força do acontecimento.

A questão que decorre dessa força pergunta ainda se o acontecimento não seria aquilo imbuído de acidente e acaso, que em todas as lembranças, a história, o símbolo, a analogia e a própria afinidade ficariam em descompasso com o que se apresenta como instante. O instante não seria aquilo que interrompe a paisagem e o poema enquanto projeto? E, ao mesmo tempo, não prescindem deles (paisagem, poema) como enigma, talvez na inconstância que reúne proporção e desproporção no que se torna uma medida que permita a existência de uma imagem?

Essa imagem seria a síntese do movimento entre arquivar e lembrar? Ressaltando que entre ambos existe tudo aquilo que é incapturável na ordem do instante. O acontecimento é perturbado por átimos que passaram, ou o que Roland Barthes trouxe, em *A Câmara clara*, um “noema” (*isto foi*)². Seria esse o milagre dito por Friedrich Nietzsche em sua *Segunda consideração*

¹ Uma parte deste ensaio foi apresentada na Semana Labmídia, intitulada “Re-trato: Rever, Remontar, Revolver”, organizada pelo Prof. André Brasil e realizada em 27 de agosto de 2010 na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH/UFMG.

² O que Barthes intitulou como “destino” da fotografia seria, enfim, uma confusão inaudita da realidade entre o “isto foi” e o “é isto”, da verdade. (BARTHES, 1980: 157).

intempestiva? “É um milagre: o instante em um átimo está aí, em um átimo já passou, antes um nada, depois um nada, retorna entretanto ainda como um fantasma e perturba a tranqüilidade de um instante posterior” (NIETZSCHE, 2003: 18). Nietzsche afirma em seguida: “Então o homem diz: ‘eu me lembro’ e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre” (NIETZSCHE, 2003: 18). Névoa e noite e, no contexto do ensaio, por que não noite e neblina?

Mesmo assim, a paisagem e o poema permanecem enquanto matéria diante de perguntas tais como “por que voltar?” ou “por que lembrar?” e ativar a dor pelo viés da memória? Enfim, rememorar a dor. Retomando *Noite e neblina* como paisagem de uma terra devastada, a proposta é ater-se a alguns poemas, em alguns versos e imagens que o filme de Resnais desloca do tempo do arquivo pelo viés da montagem. O começo do filme marca uma rememoração. Nas imagens em cor temos uma paisagem que pelo movimento da câmera cerca a própria paisagem com arame farpado pertencente às ruínas do campo de concentração. O texto de Jean Cayrol, lido pela voz em *off*, redobra esse movimento de câmera: “mesmo em uma paisagem tranquila... mesmo uma pradaria com vôo de corvos, messes e jogos de ervas... mesmo uma estrada onde passam carros, camponeses, casais... podem levar até um campo de concentração.”

Retomando a questão pelo poema, nos deparamos com a imagem de uma árvore em chamas, publicada em 1913. Trata-se de “A árvore em fogo”, de Bertolt Brecht:

Na tênue névoa vermelha da noite
Víamos as chamas, rubras, oblíquas
Batendo em ondas contra o céu escuro.
No campo em morna quietude
Crepitando
Queimava uma árvore.

Para cima estendiam-se os ramos, de medo estarrecidos
Negros, rodeados de centelhas
De chuva vermelha.
Através da névoa rebentava o fogo.
Apavorantes dançavam as folhas secas
Selvagens, jubilantes, para cair como cinzas
Zombando, em volta do velho tronco.

Mas tranqüila, iluminando forte a noite
Como um gigante cansado à beira da morte

Nobre, porém, em sua miséria
Erguia-se a árvore em fogo.

E subitamente estira os ramos negros, rijos
A chama púrpura a percorre inteira –
Por um instante fica erguida contra o céu escuro

E então, rodeada de centelhas
Desaba.

(BRECHT, 2007: 9)

Brecht apresenta a imagem de uma árvore que desaba, literalmente aquilo que está solidificado e que rui consumido pelo próprio fogo. Essa imagem é uma antítese de outra que se percebe em *Noite e neblina*. Em um determinado momento, a câmera mostra um carvalho seco e sem folhas que estava em um dos campos de concentração. Não fosse pela voz *off* do filme, não nos daríamos conta que aquele carvalho mantido, supostamente era de Goethe, em Bunchenwald, e justamente foi respeitado dentro do campo de concentração, o mesmo que continha o lema *Jeden das seine* (A cada um, o seu). Traço singular de manter vivo na memória um carvalho enquanto se dizimavam milhares de pessoas diariamente. Seria esse o sentido último de “A cada um, o seu”? Ou em outra tradução possível o jogo perverso: quem deve ser lembrado, quem deve ser esquecido.

O poeta queimou a árvore para fazer dela um tempo crítico, um tempo de cinzas e de poeira. “A poeira permite pensar o mundo”, escreveu Georges Didi-Huberman (2001: 67), em *Génie du non-lieu*. Essa sentença implica uma série de desdobramentos: mesmo existindo, em princípio, uma poética, esta, para Didi-Huberman, seria a poética da matéria em movimento que segue pela via de um *constructo* com suas especificidades, enfim, um pensamento com a matéria. Elas são a série que nega o nada, que é o emblema metafísico perfeito em nossos tempos de maiores destruições; é ainda a espuma indestrutível da destruição e que, enfim, em vez de tombar, se eleva e se resguarda em todas as partes do espaço (DIDI-HUBERMAN, 2001: 54-68).

Noite e neblina é um filme pleno de poeira. Uma das situações de poeira é a que acontece em torno da superfície onde se inscrevem os limites físicos da dor, mas também da humilhação, na qual “só podemos mostrar a casca, a cor”. Essa casca, essa cor talvez seja o retorno ao homem que diz *eu me lembro*. Uma lembrança que faz

dele um intempestivo, ou seja, aquele que é contra o tempo e que no gesto de lembrança lida constantemente com o esquecimento. “Verde-mofo é a casa do esquecimento”, é o verso de Paul Celan (1999: 19) de “A areia das urnas”. Verso que compõe uma tensão entre o esquecer e o lembrar da sequência em cor de *Noite e neblina* que revela a grama verde (um outro verde) que nasce e encobre as cinzas. Aproximadamente aos vinte e dois minutos de filme, Resnais nos mostra em uma das imagens de arquivo o teto de um crematório escavado por um corpo em desespero. Marcas de unhas feitas por corpos que ignoravam o concreto e que ignoravam, sobretudo, os limites da matéria. Ao ater-se sobre um *frame* da referida parte do filme, uma outra imagem se aproxima. Trata-se de *Elevage de poussière*, de Marcel Duchamp, fotografado por Man Ray, em 1920. “A célebre fotografia de Man Ray nos mostra um plano geral desse dispositivo imponderável, mas soberano”, até que Georges Didi-Huberman pergunta: como lutar contra a poeira? (DIDI-HUBERMAN, 2008: 290). Essa é uma luta que imobiliza o mais cruel dos carrascos; é uma luta que, por mais que esteja impregnada de dor e sofrimento, é silenciosa e requer tempo, mesmo quando opera no registro chamado por Duchamp de “Infraveve”:

Seu valor de estranheza consiste em atrair nosso rosto – nosso olhar, nossa pele – para a imagem de um fenômeno particular ou reticular geralmente insensível como o é, por exemplo, a aparição de nossas próprias rugas ou cabelos brancos no intervalo “infraveve” de duas visões de nosso reflexo, entre ontem à noite e essa manhã (DIDI-HUBERMAN, 2008: 290).

Ainda nos anos vinte, ou mais precisamente em outubro de 1929, Georges Bataille publica na revista *Documents* um verbete de seu “Dicionário crítico”, cujo título é “Poeira”:

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida se despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; Eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente como se se tratassem de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga.

Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas

malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores (BATAILLE, 1994: 109-110).

Bataille neste verbete nos traz uma poeira que persiste, e talvez seja essa poeira que ainda nos assombre em *Noite e neblina*. Assombra-nos por dois motivos. Primeiro pela condição de alterar a visibilidade, tornando-a precária. Segundo porque a própria poeira torna-se mais evidente, ou seja, visível quando se acumula, enfim, ela tanto é espectro quanto vestígio, tanto é memória quanto matéria. Uma matéria que existe, mas que mesmo assim pode ser sinônimo não apenas da memória, mas de esquecimento, quando se tem em vista um exemplo prosaico de uma casa abandonada, cuja poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre a mobília.

É em torno dessa oscilação entre memória e esquecimento que a poeira paira na imagem, no poema porque a imagem, o poema também são moradas abandonadas. Do ciclo de poemas entre 1933-1938, Brecht escreveu um intitulado “Elogio do esquecimento”:

Bom é o esquecimento!
Se não como se afastaria o filho
Da mãe que o amamentou?
Que lhe deu a força dos membros
E o impede de experimenta-la.

Ou como deixaria o aluno
O professor que lhe deu o saber?
Quando o saber está dado
O aluno tem que se por a caminho.

Para a velha casa
Mudam-se os novos moradores.
Se os que a construíram ainda lá vivessem
A casa seria pequena demais.

O forno esquenta. Já não se sabe
Quem foi o oleiro. O plantador
Não reconhece o pão.

Como se levantaria pela manhã o homem
Sem o deslembrar da noite que desfaz o rastro?
Como se ergueria pela sétima vez
Aquele derrubado seis vezes

Para lavrar o chão pedroso, voar
O céu perigoso?

A fraqueza da memória
Dá força ao homem.

(BRECHT, 2007: 154).

Brecht inicia um movimento de abandono que será desenvolvido no poema “Apague as pegadas”. Apagar as pegadas, ou ainda os rastros, borrá-los, implica também o gesto intempestivo e saudável do esquecimento. Um desaparecimento que não destitui o sujeito, mas que o torna anônimo, dispondo da condição – como diz o poema, “o deslembra da noite que desfaz o rastro” – que mesmo sem eles, o rastro e a pegada, prossegue, se levanta. *Levantar-se apesar de tudo* é um dos pontos pungentes das situações de confinamento em *Noite e neblina*, como se Alain Resnais também, *apesar de tudo*, operasse a montagem que evidencie tal situação historicamente humilhante. A leitura do poema de Brecht sob as imagens de *Noite e neblina* possui um efeito de montagem. O referido efeito, pontuado por Georges Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*, é um efeito cuja montagem opera um conhecimento que inclui um deslocamento:

E é como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra suscitaram, tanto no terreno estético como no das ciências humanas – recordemos de Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de mostrar por montagem, quer dizer por deslocamentos e recomposições do todo (DIDI-HUBERMAN, 2008: 97-98).

Os deslocamentos e recomposições se interrelacionam com dois pontos tratados de modos distintos tanto por Alain Resnais quanto por Bertolt Brecht ou, ainda, Georges Bataille e Georges Didi-Huberman: espectro e poeira. O que seria um modo de nomear (*apesar de tudo*): paisagem e poema. A paisagem predominantemente se inscreve como espectro, desde a árvore queimando, passando por docas vazias, até as imagens de arquivo montadas por Alain Resnais. E o poema, nesse sentido, o que seria senão a manifestação da poeira ou, mais precisamente, do pensar pela poeira. Evidentemente não se trata apenas de uma metáfora ou de um adjetivo “poético” enquanto ornamento. É nesse ponto que o esquecimento enfatizado no poema de Brecht se encontra internamente com uma “fraqueza da memória”, de *Noite e neblina*.

Essa relação torna-se visível pelo viés da leitura de Didi-Huberman, em *Images malgré tout*. Ao referir-se ao filme de Resnais, o filósofo e historiador das imagens fala de escrituras voluntariamente distanciadas que implicam não em testemunhos, mas em uma fraqueza de memória (DIDI-HUBERMAN, 2007: 164). Tratando da decisão formal do diretor em relação à utilização de imagens em preto e branco e em cor, Georges Didi-Huberman aborda tal decisão como uma reflexão política: “no paralelismo das imagens de arquivo e das marcas do presente, convoca-se um tempo crítico – ao modo de Brecht – propício, não à identificação, mas à reflexão política” (DIDI-HUBERMAN, 2007: 165). Essa decisão formal é responsável por uma tensão entre temporalidades, como podemos retomar ainda no início do filme: nas imagens em cor, a voz em *off* diz: “Nenhum passo. Só os nossos”. O plano seguinte é composto por imagens de arquivo e com o ano marcado “1933”. Nas referidas imagens (em preto e branco) o exército marcha.

Assim, a reflexão estética e política no campo das imagens não abre mão da força espectral da paisagem ou do poema enquanto poeira. Olhar para a poeira é um olhar que tira dos horizontes de expectativa a distinção entre estética e política, porque olhar para a poeira é atentar para o detalhe que perturba. Assim, quando se abrem os campos de concentração com a derrota alemã na II Guerra Mundial – e ao se ver membros da SS saindo dos referidos campos –, como não pensar numa das imagens fundadoras do cinema que implica a saída dos trabalhadores da fábrica ou, de modo mais preciso, de “A saída dos operários da fábrica”, de 1995, de Harun Farocki? O filme de Farocki – numa acepção moderna de cinema – é desenvolvido em um *ensaio fílmico* pleno de reflexões a partir das imagens dos irmãos Lumière. Essa acepção de ensaio leva Georges Didi-Huberman a estabelecer em Farocki uma aproximação com Theodor Adorno, onde o “filme como ensaio” se aproxima do “ensaio como forma”, por recolocar a questão da intensidade ou da emoção (DIDI-HUBERMAN, 2010: 190).

Nesse retorno aos “pais” do cinema, em meio a arquivos do próprio regime nazista, o gesto de Farocki praticamente coincide com o de Resnais, que é uma desapropriação pela montagem – pelo texto, pelo pensamento – como a elaboração de um *ethos* para a construção de imagens. Assim, seria a partir desse *ethos* que as discussões em torno da biopolítica não deixariam de lado

as discussões mais contemporâneas em torno da condição do vivente em meio a esse horizonte que desaparece pela poeira. É a partir da poeira que perguntamos qual é, de fato, a distância histórica entre *Noite e neblina* e o mundo contemporâneo? E entre um regime de elaboração formal pelo viés da montagem e os disparates da própria imagem na arte contemporânea, qual distância e quais os gestos políticos que permitem poeira e poema praticamente se tornarem indissolúveis?

O desafio para essa questão ainda vem de um fugitivo, da poeira de seu poema, pois o poema de Brecht que virá a seguir não poderia ser um rastro dos rastros apagados? Uma articulação que surge como uma voz que responde sobre o apagamento e, como estamos apresentando a questão da poeira, essa voz não nos remeteria novamente à Barthes no que diz respeito ao “grão da voz”? Uma voz alta, uma voz que surge, como a poeira, mas que não se sabe de onde. O poema de Brecht faz parte dos “Poemas de um manual para habitantes das cidades”. A tradução feita por Paulo César de Souza intitula-se “Apague as pegadas”:

Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire a esquina, não os reconheça
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!

Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado.
E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanha-lo?

Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura onde jaz
Com uma clara inscrição que o denuncie
E o ano de sua morte que o entregue!
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado.)

(BRECHT, 2007: 57-58)

Essa pedagogia do desaparecimento retoma o enigma, um acontecimento “provocado”, um escondimento, a desmedida, a consciência da perda e a visão do irreparável como apresentado em relação à Maria Filomena Molder (2009: 17). No entanto, como se diz em português, existe um sujeito oculto, mascarado e que traça um imperativo categórico: *apague as pegadas!* A poeira, essa presença que toca tanto o imperceptível quanto o desastre, permanece, ou melhor, sobrevive. Sua presença ambígua retoma pelo menos dois aspectos: o primeiro será a nossa precariedade em apagar os próprios rastros, por mais que exista inteligência e precisão; o segundo é que a poeira também possui essa característica temporal de cobrir o lugar. A forma de apagar praticamente coincide com a de abandonar. O poema de Brecht provoca essa inquietação frente a tempos de excesso de produção de rastros. Mas tal inquietação para apagar as pegadas tem um propósito estético do distanciamento, do desaparecimento de laços socialmente construídos em torno da família, do local e dos amigos, para citar algumas estratégias brechtinianas exploradas também em seu teatro. Sem dúvida, monta-se uma espécie de afinidade eletiva com aquilo que não se conhece, que está oculto, ilegal, que possui uma consciência de perda e que mantém um enigma.

Esse desaparecimento, no entanto, é distinto daquele abordado por Giorgio Agamben, em *Nudez*. Em “Identidade sem pessoa”, Agamben trata do acirramento do biopoder, em que Brecht, pelo viés do poema, parece criar uma estratégia de desarticulação desse poder. Para o filósofo italiano, trata-se do controle absoluto e sem limites por parte de um poder que disponha dos dados biométricos e genéticos dos seus cidadãos, como aponta o filósofo: “Nas mãos de um poder semelhante, o extermínio de judeus (e qualquer outro genocídio imaginável),

que foi levado a cabo na base de elementos de documentação incompativelmente menos eficazes teria sido total e rápido” (AGAMBEN, 2010: 67). A partir dessa hipótese, Agamben pergunta: “Que tipo de identidade se pode construir sobre dados meramente biológicos?” (AGAMBEN, 2010: 67). O aspecto central do ensaio de Agamben se refere a uma identidade pautada pelo último elemento que deveria constituí-la, o biológico.

O desaparecimento em Brecht, por outro lado, parece retomar um dito popular que afirma que sumiu sem deixar poeira ou rastros. A voz, no seu limite, não se aproximaria da voz *off* de quem narra *Noite e neblina*? Uma voz que está à espreita, que cria também uma situação privilegiada de observação, a daquele que olha sem dar o corpo a ver, mas que, ao mesmo tempo, não cai no fetiche porque nesse jogo há um risco de perda da própria voz – *off* –, que se constitui como um rastro que apaga outros rastros. Há voz, mas também um corpo de imagens, uma montagem que instaura um tempo crítico.

Diante da paisagem espectral do poema enquanto poeira, enfim, de objetos que nos convidam a pensar a condição da imagem no mundo, nos perguntamos que imagens conseguem se formar, bem como se constituir com outros tempos que emitam a capacidade de responder sem deixar rastros. Qual voz seria uma antítese de todos os horrores contidos no *pathos* de *Noite e neblina*? A partir do filme de Alain Resnais, dos poemas de Bertolt Brecht, do verbete de Bataille, de algumas proposições e questões de *ethos* no pensamento de Georges Didi-Huberman, perguntamos se, em meio a um campo cinza e um horizonte ocultado por uma nuvem de poeira, seria possível numa perspectiva estética e política não nos tornarmos *apenas* bons contadores de histórias.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Relógio d'Água, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial ou a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, analogia e afinidade*. Lisboa: Vendaval, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Data do recebimento:
03 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011