



O dizer do rosto na paisagem vestigial do holocausto e o gesto político do olhar na montagem fotográfica*

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Mestre e doutora pela mesma instituição, e pós-doutora em Comunicação pela Université Stendhal – Grenoble III.

FREDERICO DA CRUZ VIEIRA DE SOUZA

Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

Resumo: O ensaio *Cascas*, de Didi-Huberman, ao confrontar passado e presente na montagem de uma imagem dialética, revela o rosto das paisagens por ele fotografadas em Auschwitz-Birkenau. Este artigo produz uma reflexão sobre tal ensaio buscando evidenciar o dizer do rosto como dimensão sensível que não pode ser encampada totalmente pelo visível. Argumentamos que o sensível revelado pela montagem fotográfica não equivale ao visível: Didi-Huberman escuta a voz que grita do solo e das ruínas de Auschwitz deixando-se afetar pela aparição de outros distantes. A nosso ver, ele promove uma apresentação do rosto lévinasiano nas imagens através de um gesto político do olhar que mostra uma relação comunicativa de acolhimento e hospitalidade.

Palavras-chave: Rosto. Paisagem. Holocausto. Política. Fotografia.

Abstract: The essay *Écorces* of Didi-Huberman makes possible a conflict between past and present in the editing of a dialectical image. In so doing it discloses the face of the landscapes photographed by him in Auschwitz-Birkenau. This article produces a reflection on such essay searching to evidence the voice of the face as a sensible dimension that cannot be totally contained by the visible. We argue that the sensible disclosed the photographic editing is not equivalent to the visible: Didi-Huberman listen the voice that cries out of the ground and the ruins of Auschwitz letting himself to be affected by the appearance of a distant alterity. Hence it promotes a presentation of the lévinasian face in the images through a political gesture that shows a communicative relation of shelter and hospitality.

Keywords: Face. Landscape. Holocaust. Politics. Photography.

Em um ensaio publicado no ano de 2011, e traduzido pela revista *Serrote* de n.13, Georges Didi-Huberman narra sua experiência de caminhar, em junho de 2010, pelo espaço que abrigou o complexo Auschwitz-Birkenau na Polônia. O intervalo de um ano entre a captura das imagens e o trabalho de montagem articulado pela escrita revela o lento e necessário encontro de temporalidades, afetos e memórias. Enquanto explorava as ruínas, os restos e as pistas deixados pelos traumáticos acontecimentos do verão de 1944, ele produziu imagens fotográficas e posteriormente elaborou um texto que tem a pretensão de narrar seu encontro com as cicatrizes das paisagens, e com as raízes de sua própria existência.¹

Em *Écorces* (Casca), os vestígios são transformados em imagens (LOMBARDI, 2011) durante o ato fotográfico que acompanha e marca os deslocamentos de Didi-Huberman pelas trilhas museificadas e sinalizadas do complexo, no intuito de dirigir o olhar para “os debaixo das cascas das bétulas de Birkenau, a vertigem da memória, o que se esconde e se manifesta na superfície” (CASA NOVA, 2014, p. 66). Didi-Huberman rastreia as superfícies em busca do que resta para ver: o “chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela memória, um chão que berra” (2013, p. 109).

É essa sonoridade da superfície que nos instiga a pensar em como as “coisas chãs” do que resta de Auschwitz conferem um rosto à paisagem. Rosto aqui entendido a partir das reflexões de Lévinas (1980, 2007) como uma interpelação ética feita pela alteridade através da vocalização de uma agonia, um clamor que nos implica no reconhecimento da precariedade da vida de todos nós. Nesse sentido, para que o rosto (semblante, face), os lugares, paisagens, corpos e relatos operem como rosto (demanda ética), precisamos nos colocar à sua escuta, em ressonância com eles e sendo superfície na qual ressoem, o que nos deixa “sujeitos a uma perturbação, a uma afecção e a uma crise” (NANCY, 2014, p. 42).

As imagens articuladas com o texto em *Casca* não foram feitas para verificar ou comprovar algo, mas para interpelar e interrogar a paisagem (as árvores, o céu, o sol, a luminosidade, o chão), evidenciando que o contato entre as 19 imagens (sua *mise en relation*) reproduzidas no livro apontam um trabalho de exploração da superfície (*creuser*) e do que ela revela, do que se passou sobre

* Este trabalho contou com o apoio do CNPq e da Fapemig. Somos imensamente gratos aos pareceristas da revista e aos professores César Guimarães, Cláudia Mesquita e André Brasil que, em diferentes estágios da pesquisa da qual deriva esse texto, contribuíram com ótimas observações para o aprimoramento da reflexão aqui construída.

1. Como nos lembra Vera Casa Nova, “há marcas biográficas nos escritos de Didi-Huberman, uma vez que seus avós foram vítimas do Holocausto, assim como 800 pessoas com o nome Huberman” (2014, p. 67).

ela, do que foi marcado sobre o que hoje se mostra a nós ora como uma face muda, ora um rosto deformado em grito silencioso. Didi-Huberman está à escuta do clamor que ressoa na paisagem-memorial do campo de concentração: é afetado pelo dizer das bétulas, “únicas sobreviventes e testemunhas da barbárie” (2013, p. 122).



Figura. 1: Bétulas. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 122.

À sombra das bétulas de Birkenau (que resistem até 100 anos ou mais) ecoou o uivo de milhares de dramas atestados apenas por alguns manuscritos semiapagados, sepultados nas cinzas pelos membros do *sonderkommando*, prisioneiros judeus encarregados do trâmite dos cadáveres e eles próprios destinados à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 101)

Como define Vera Casa Nova (2014, p. 68), a “deambulação sobre uma paisagem lutuosa” – que dá origem a uma narrativa de ruínas pela palavra e pela imagem fotográfica – revela a perturbação que atinge em cheio Didi-Huberman e que o leva a ter (ser afetado por), fazer (articular contemplação e ação) e padecer uma experiência (*souffrir et subir une expérience*).

Há em toda experiência, comenta Dewey (2005), um elemento de padecimento, de sofrimento, em sentido amplo. De outra maneira não haveria incorporação vital: algo mais do que colocar algo sobre a consciência, implica uma reconstrução

que pode ser penosa. Experiências pesam sobre nós. Como uma conexão entre padecer e agir, uma experiência produz modificações no sujeito e em seu ambiente. De um lado, experienciar (*faire une experience*) é agir sobre as condições factuais de sua vida e se engajar em um processo de realização de si mesmo. Do ponto de vista moral, o indivíduo se realiza quando a sequência de suas atividades se produz em um contexto que traz a marca de sua contribuição, de sua responsabilidade. Fazer uma experiência requer, então, uma reorientação de conduta.

De outro lado, o padecer/sofrer uma experiência remete aos momentos de elaboração em que o encontro entre passado e presente convidam ao enfrentamento, à transformação, à comparação. Experiência é movimento, ritmo, cadência com várias velocidades dentro de uma velocidade, entrelaçando movimento e encadeamento temporal de fatos. Devido a seu contínuo ressurgir, menciona Dewey (2005), não há brechas ou hiatos quando temos uma experiência. Há pausas, lugares de descanso, que definem a qualidade do movimento e requerem que sofremos as consequências de nossos atos e escolhas.

O padecer da experiência acessa um trauma, impõe um desafio: não deixar que os rastros e cicatrizes se apaguem, sejam encobertos pela ânsia da museificação e do consumo. A partir das quatro fotografias feitas pelos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman aceita o desafio de olhar, nomear, descrever e tornar legíveis as imagens e sua temporalidade em um trabalho de montagem que expressa o momento ético e estético da imaginação.

Imaginar exige de nós uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência, nem o ícone do horror, nem o simples documento. Uma simples imagem: inadequada, mas necessária; inexata, mas verdadeira. A imagem é aqui o olho da história: sua tenaz vocação a tornar visível. Mas também ela está no olho da história: em uma zona local, em um momento de suspense visual, como no olho de um ciclone. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 56)

É importante destacar que, entre 2009 e 2012, Didi-Huberman publicou quatro obras que, juntas, integram a coleção *L'oeil de l'histoire*, lançada pelas Éditions de Minuit. Essas obras possuem

2. Publicados pelas *Éditions de Minuit*, o terceiro, o quarto, o quinto e o sexto volumes da coleção são, respectivamente, *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011) e *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), *Passés cités par JLG* (2015), *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016).

o objetivo geral de mapear e discutir as condições fotográficas da visibilidade da história no século vinte. O primeiro volume, *Quand les images prennent position* (2009), discute, a partir das práticas de escrita ilustrada da guerra, elaboradas por Bertold Brecht, uma interação entre estética e política a partir da prática da montagem. Enquanto Brecht cria montagens concebidas como “*prises de parti*” (tomar partido em nome de algo, de uma razão, de uma ideia, aproximar-se), a leitura que Benjamin faz desse trabalho invoca a noção de “*prises de position*” (distanciar-se para tomar conhecimento, aguçar o olhar). O conhecimento via montagem é uma alternativa ao acesso usual ao saber histórico, revelando como a montagem realiza poeticamente a desmontagem de uma forma anterior, oferecendo sinais, pistas e relações transversais aos acontecimentos. O segundo volume da coleção, *Remontages du temps subi* (2010),² indaga sobre o papel das imagens na lisibilidade da história, trazendo imagens que registram uma memória visual dos acontecimentos transcorridos em Auschwitz. A obra trata de uma relação dialética entre, de um lado, a possibilidade de restituição da história no trabalho das imagens e, de outro, de abertura inesgotável, uma vez que “a montagem procede criando vazios, suspense, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 113).

As imagens feitas durante a visita de Didi-Huberman não são recordações. São imagens feitas de tudo, evidenciando sua forma de “amalgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas ilusórias misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas ao pensamento em ato” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 85). Quando ele decide, em meio à sua caminhada pelas ruínas do campo, fazer algumas imagens às cegas, ele reitera o gesto de não transformar as ruínas do campo em paisagens bem enquadradas, mas deixar que as imagens olhem, ao invés de serem a tradução de seu olhar (BALINT-BABOS, 2014). Tais paisagens não conduzem a emoções específicas e não obrigam aqueles que as observam a produzir uma emoção e uma fruição determinadas. Há uma liberdade do olhar, que vagueia, movido por uma finalidade sem fim, um livre jogo.

Fotografar sem pensar antes de pensar sobre o trabalho do tempo sobre a paisagem é a decisão que orienta o gesto de montagem empreendido por Didi-Huberman para demonstrar e tornar legível

o estado do tempo e o trabalho do tempo sobre o espaço. O trabalho da montagem é político, uma vez que implica a produção de uma distância que se relaciona ao gesto de demonstrar desmontando, como enfatiza o autor. A desmontagem indica a destruição de um modelo usual e prévio de narrativa e temporalidade, para que dele emergjam e se exponham os conflitos, paradoxos, anacronismos e choques que compõem a história. “É por isso que a montagem aparece como procedimento, por excelência, dessa exposição: as coisas só aparecem aí ao tomarem posição, elas só se mostram aí ao se desmontar” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 1).

A paisagem do complexo apreendida por Didi-Huberman se apresenta como rosto sulcado e ferido, que traduz em evidências visíveis as cicatrizes das atrocidades ocorridas no campo. Assim, enquanto entrelaçava os vestígios que se apresentavam diante dele, ele consegue nos indicar uma possibilidade de refletir acerca da expressão de uma voz, de um dizer agônico que, como assinalado por Lévinas, configura o rosto. De maneira breve, o rosto em Lévinas (2007) não se confunde com a face humana e é descrito como forma de “aparição”, exposição íntegra, sem defesa, abrindo-se para a perspectiva da transcendência, sem deixar-se confundir com aquele que está além. Lévinas aposta na definição do rosto como expressão da vulnerabilidade do existente (como demanda ética endereçada ao outro), descrevendo sua manifestação (aparição) como experiência reveladora da presença viva e da pura comunicação de um ente que se torna acessível, mas não se entrega. Assim, o rosto não se configura só como o que nos é ofertado à visão, mas é, sobretudo, uma voz, um clamor que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se dirige a nós. Se somos interpelados pelo outro que nos fala, o rosto surge como verbo, como evento de palavra, como a comunicação possível que permite uma prática específica de configuração de um mundo comum, um mundo polêmico, fruto do esforço de dar forma às identidades e às alteridades.

Por isso, o rosto pode ser pensado como o vestígio de um lugar do outro que se transforma na promessa do nosso próprio lugar, assumindo caráter comunicacional e político, num processo incessante de subjetivação política em que ética, estética e política se tangenciam.

Uma análise de *Cascas* que focaliza o encontro das imagens com o texto criado por Didi-Huberman poderia então apontar três questões potencialmente políticas: a primeira se aproxima

da abordagem que Maurício Lissovsky (2014) faz da paisagem moderna e do movimento de acolhimento, de mútua afecção que se estabelece entre objeto e sujeito do ato fotográfico.

A segunda articula-se à reflexão feita por Rancière (2012, 2007) acerca da política das imagens e o trabalho da ficção e da fabulação na montagem. As fotografias de Didi-Huberman e a escritura que as acompanha nos revelam que a literatura pode configurar o testemunho de um trauma, restituindo e revisitando o passado (regime estético das artes) sem mitificar os fatos ou tomar-lhes o lugar sob a forma de uma representação verossímil (regime representativo).

E a terceira, intrinsecamente ligada ao acolhimento tematizado por Lissovsky, refere-se ao modo como a paisagem pode operar como rosto, no sentido levinasiano. Abordaremos a seguir cada uma dessas questões de maneira mais detida.

Paisagem e acolhimento

Olhar as cascas, olhar o que se esconde atrás das cascas do tempo, é também um convite que Didi-Huberman nos faz à reflexão sobre a paisagem aparentemente apaziguante do campo museificado, “supremo contraponto com os horrores do genocídio, entre a retórica do irrepresentável, a estética documental e a *poétique de l’après*” (RÉRA, 2014, p. 2). Ao falar do genocídio ocorrido em Rwanda no ano de 1994, Réra (2014) comenta sobre como se configurou a consciência da paisagem como lugar do desastre a partir da fotografia. Ela faz menção ao trabalho de Alfredo Jaar (*Real Pictures*, de 1995) e ao modo como ele – em contraponto à retórica midiática – decide colocar suas imagens em caixas, de modo que só temos acesso a elas através de uma descrição sobre a tampa. Entre essas imagens encaixotadas, é possível encontrar uma que mostra “o céu de um azul flamboyant, algumas árvores alinhadas e nuvens de um branco imaculado suspensas acima da igreja de Ntarama” (JAAR apud RÉRA, 2014, p. 7). Nos registros referentes à exposição, Jaar (2008) comenta que ao receber as fotos reveladas não reconheceu aquelas que mostravam flores, árvores, plantas e pedaços do céu. Segundo ele, foram imagens feitas em busca de uma “espécie de intervalo ou de respiração depois do horror” (2008, p. 32).

As imagens de paisagens de lugares marcados por catástrofes oferecem um contraste com as fotografias habitualmente estampadas na mídia: restitui-se por meio delas a aura imaculada aos lugares, extraindo a presença humana e seus traços, assim como as intervenções do próprio fotógrafo. Não é o fotógrafo que olha, mas as próprias imagens olham e revelam um intervalo entre o genocídio e a paisagem memorial. Como se o acontecimento ganhasse corpo através de um vocabulário outro que não aquele do fotojornalismo, regido pela lógica da prova.

Ao caracterizar a paisagem moderna, Lissovsky (2014) afirma que ela produz dois momentos específicos de reparação, ou seja, de “apagamento dos rastros de um percurso que as antecede e de um marco que nelas se inscreve” (p. 153): a restituição e o acolhimento. Na restituição, o apagamento dos traços que evidenciam a trajetória do fotógrafo para obter a imagem corresponde à elaboração de uma paisagem original intocada. Nessa modulação “a imagem se desencarna, se desumaniza, tornando-se alegoria de uma natureza protegida das interações humanas” (p. 159). Aqui, a operação de restituição dura por toda a eternidade de modo a restituir algo de eterno e inalterável, apagando a ideia de sua construção (no campo do sensível, como sítio ideal primitivo). “O que se acolhe é o brilho resplandecente da eternidade” (p. 161). Nem as imagens de Jaar, nem aquelas produzidas por Didi-Huberman produzem paisagens por restituição.

Contrariamente, o acolhimento seria uma forma de “favorecer a potência criadora da forma e da coisa” (LISSOVSKY, 2014, p. 161), aproximadas e reelaboradas à luz das marcas da experiência do próprio fotógrafo. O intuito aqui é privilegiar aspectos da subjetividade do fotógrafo, de seu sentimento diante do referente, para captar a sensação vivida por meio do fato e também para deixar que as imagens falem e vejam por si.

O que ambos os procedimentos de reparação revelam, na oscilação que nos leva de um polo a outro (da pura potência transformadora à permanência absoluta da eternidade), na respiração suspensa entre a inspiração que acolhe e a expiração que restitui, são os traços da incompletude do mundo e sua História: vestígios de sua atualidade perdida que agora restituo, sonhos irrealizados que meu acolhimento

permite cumprir. São esses vestígios que se ocultam nas paisagens modernas, abrigados nas lacunas deixadas pelo apagamento dos rastros que as tornaram possíveis. (LISSOVSKY, 2014, p. 161)

Lissofsky nos apresenta ainda dois aspectos da interrelação entre tempo e espaço na produção das paisagens fotográficas contemporâneas. Segundo ele (2014, p. 161), as paisagens podem revelar lugares resultantes do devir-espaço do tempo (jornadas que retratam o exílio e o retorno, por exemplo, e que evidenciam que chegar e partir não implicam deslocamentos no espaço, mas uma duração) e lugares derivados do devir-tempo do espaço (estratos de sedimentação e catástrofe).

Os estratos podem oferecer o testemunho da lenta acumulação dos sedimentos, mas podem igualmente colocar-nos em contato com as poderosas forças telúricas de transformação: as brutais catástrofes que distorcem a face do mundo como uma careta. (LISSOVSKY, 2014, p. 166)

O relato de Didi-Huberman em *Cascas* também expressa a tensão entre a permanência e a mudança, entre a restituição e o acolhimento quando critica a transformação de Auschwitz-Birkenau em um lugar museificado. As paisagens do campo expressam um devir-tempo do lugar por meio da rememoração da catástrofe. As fotografias assim feitas podem, segundo Lissofsky, nos colocar frente às forças de transformação (catástrofes) que desfiguram o mundo (PICADO, 2011, 2014).

A experiência do olhar de Didi-Huberman nos leva a perceber, pela montagem, o modo como a imaginação opera por deformação das formas. Dialogando com Benjamin,³ Lissofsky nos mostra que as catástrofes deformam o mundo, assim como o fazem as fotografias de paisagem que modulam a imaginação via acolhimento. Seu gesto não restitui ao campo uma aura de paraíso original, vasto e infinito das paisagens sublimes, mas sonda os interstícios, os traços invisíveis que a história depositou sobre as lascas, cascas e ranhuras do chão.

Esse gesto singular não é o mesmo de Jaar, que procura retratar Ruanda a partir de uma retórica do irrepresentável (contraponto às imagens fotojornalísticas), pois ele nos oferece a

3. “É próprio da imaginação arrastar as formas em um jogo de dissolução. O mundo das novas aparições, o que se constitui com a dissolução do que foi colocado em forma, tem suas próprias leis que são aquelas da imaginação e cuja lei suprema é a seguinte: se a imaginação deforma, ela contudo nunca destrói” (BENJAMIN, 2001, p. 147).

possibilidade de uma outra forma de percepção da vulnerabilidade da paisagem e de sua própria vulnerabilidade ao perscrutar as marcas da violência que a deformou e a deforma ainda.



Figura 2: Chão do crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 129.

Falando “absolutamente”, não há mais nada para ver de tudo isso. Mas o depois dessa história, no qual me situo hoje, tampouco pode deixar de ser trabalhado, trabalhado a posteriori, trabalhado “relativamente”. É o que posso constatar ao descobrir, com um aperto no coração, a bizarra profusão de flores brancas no lugar exato dos fossos de cremação. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 126)

Assim, Didi-Huberman produz mais a partir do acolhimento, uma vez que “extrai” (apontando sua lente “às cegas”⁴) imagens sobreviventes a partir de lugares sobreviventes. Sua recusa em transformar tais lugares em “paisagens bem focadas” possui afinidade com o modo como Rancière (2012, 2007) define o regime estético das artes, uma vez que ele busca um modo específico de experiência e de visibilidade que, ao demandar liberdade contemplativa, recusa a prescrição de modos tidos como “adequados” e consensualmente regulados de ver, sentir e pensar. Sob esse aspecto, a restituição operada pelas obras museificadoras estão em busca do brilho revelador, enquanto que o acolhimento, a nosso ver, revela a paisagem como alteridade inalcançável: o dizer de uma agonia.

4. Didi-Huberman conta que suas fotografias foram feitas às cegas porque “primeiro, uma espécie de urgência me empurrava para a frente. Depois, porque não me apetecia transformar o lugar numa série de paisagens bem focadas. Por fim, todo e qualquer ajuste me era tolhido, tecnicamente falando, na medida em que a luz oprimida desse meio dia, cuja intensidade, ou caso preferam, cuja intensidade de chumbo, chegava a ser acentuada pelas nuvens no céu, me impedia de verificar o que quer que fosse no pequeno visor de minha câmera digital” (2013, p. 113).

As cascas retiradas do tronco de uma bétula por Didi-Huberman, testemunha viva, estão pesadas de tempo, trazem a ele a sensação de algo como um eco que se esvai, mas sua realidade de traço continua a convocar nosso olhar, nosso pensamento. Ao fotografar o chão do crematório V, Didi-Huberman revela como escuta o rosto que paira sobre os vestígios:

[...] os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história. (2013, p. 129)

Uma imagem sobrevivente é aquela que, segundo Didi-Huberman (2008, 2011), se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento dos holofotes que, impondo um imperativo radical de publicidade, imprimem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada, que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência afectiva. Só assim podem, por sua vez, nos permitir acolher, ao mesmo tempo em que promovem o acolhimento no próprio gesto do fotógrafo.

Há um outro gesto que, segundo Lissovsky (2014, p. 163), permite o acolhimento: se o fotógrafo se encontra na condição de exilado, a imagem torna-se uma abertura que recolhe em si os traços de uma expectativa. “Isso porque a natureza não coincide consigo mesma por uma presença inerte, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir”. O exilado busca “a terra perdida na própria palma da mão vazia” (LISSOVSKY, 2014, p. 164).

No gesto de tímida intimidade, o exilado despe a paisagem como a uma noiva. Ele a acolhe e estende a mão. Mas o que vê, na palma da própria mão aberta, são as linhas indecifráveis de seu destino. Entre o deserto atravessado por rastros e as linhas da minha mão, uma coincidência distante. (LISSOVSKY, 2014, p. 163)

Paisagem e exilado se interceptam, encontrando a si mesmos no processo: os sulcos sobre o chão do que restou do campo de concentração são os mesmos sulcos que Didi-Huberman observa em sua face e nas palmas de suas mãos. O rosto da paisagem, seu clamor agônico, interpela Didi-Huberman em sua ânsia por ler sua própria temporalidade e sua própria história nas três lascas de casca arrancadas de uma bétula, na casca-solo do crematório e na luminosidade que recobre o espaço do campo.

Didi-Huberman empreende o gesto de buscar, de investigar acontecimentos cujos traços foram apagados e se apagaram, reencontrando os objetos inanimados (árvores, flores, água, pedras, lascas, coisas chãs) e fazendo-os “falar” da materialidade dos acontecimentos sem apagar o enigma, a complexidade de suas dimensões. O chão devolve constantemente à superfície os restos humanos ainda sob o intenso trabalho da morte, registra Didi-Huberman.



Figura3: Ruínas do crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 123.

As paisagens de Auschwitz-Birkenau são uma mistura de desaparecimento e retorno, entrelaçadas por meio de uma operação estético-política de montagem e, como veremos adiante, erguimento de um rosto.

Esse local de desaparecimento e do prenúncio do retorno, esse redemoinho de espaço e tempo que o vestígio de uma leve ondulação assinala, esse ponto de onde toda paisagem provém, é também o lugar de origem de toda espera. (LISSOVSKY, 2014, p. 169)

Essa busca e essa espera não são, de acordo com Rancière (2003, p. 145) próximas do regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente), mas do regime estético, uma vez que relaciona os acontecimentos com a invenção ficcional e a fabulação necessárias ao deslocamento e ruptura das ordens policiais que definem partilhas desiguais do visível, do dizível e do audível.

A forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento, deixando suspensa sua causa parece convir ao extraordinário do holocausto sem lhe ser específica. Mas ainda a forma própria parece ser também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem interdita por si mesmo uma forma de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar dessa ou daquela maneira. (RANCIÈRE, 2003, p. 146)

Um dos problemas em associar política e imagem, segundo Rancière, está na crença de que existe um modo específico de representar, assim como um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens. Rancière, contudo, afirma que a política das imagens não está necessariamente no conteúdo representativo por elas expresso e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de relações opressoras. A imagem, segundo ele, não pode ser confundida com um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva, apesar de muitas vezes atuar alimentando a produção da consciência crítica e modos de agência individual e coletiva.

Uma política das imagens

O gesto metodológico que Rancière adota em suas reflexões sobre a política das imagens se difere um pouco do gesto empreendido por Didi-Huberman em *Cascas*. Contra a visão que

supõe a necessidade de encontrar ou de revelar algo escondido nas operações dissensuais que caracterizam acontecimentos históricos, Rancière afirma a necessidade de construir uma outra forma de lidar com eles.

Tento sempre pensar não em termos de superfície e sub-solo, mas em termos de distribuições horizontais, de combinações entre sistemas de possíveis. Lá onde buscamos algo escondido sob as aparências, instauramos uma posição de dominação. Tento pensar uma topografia que não implica essa posição de dominação e de controle. É possível, a partir de um ponto indiferente, tentar reconstituir a rede conceitual que torna um enunciado pensável, que faz com que uma pintura ou uma música façam efeito, que a realidade pareça transformável ou não. (RANCIÈRE, 2006, p. 142)

De um lado, Didi-Huberman (1999, 2013) destaca o paciente trabalho do tempo sobre a superfície e o subsolo, conferindo relevo ao crescimento das “árvores e seus avatares intrínsecos, o segredo de seus fermentos, de suas histórias e lutas ingratas com o meio geológico, biológico, meteorológico ou histórico” (1999, p. 158). Nos traços fossilizados da superfície da paisagem há, para ele, toda uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos anacrônicos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar. As paisagens fotografadas por Didi-Huberman podem ser caracterizadas (como veremos melhor adiante) como imagens dialéticas.

Daí não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento – à inquietude – de meu próprio presente. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 130)

De outro, Rancière opta pelo desenho das transversalidades horizontais, das combinações conceituais que incidem sobre a forma de conceber um acontecimento e transformar o tempo presente.

É possível perceber como Rancière e Didi-Huberman se distanciam quando se trata de pensar a política das imagens: o gesto de Rancière está voltado para a reconstituição da rede

conceitual que torna um enunciado pensável. Já o gesto de Didi-Huberman trata de *creuser*, bagunçar, desmontar a ordem espacial e temporal das coisas. Para Rancière (2006), a política da estética se define sempre por uma certa reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção. Didi-Huberman (2017), por sua vez, está menos preocupado em retecer uma narrativa (descobrir seus princípios ordenadores) e mais interessado nas descontinuidades, na disposição das coisas e na desorganização de sua ordem de aparição.

O método de Rancière (2006, 2009), em suma, está baseado na premissa de que a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum” (2009, p. 277). O reenquadre reorganiza o tecido do sensível a partir do encontro conflitivo e dos modos como a narração e as visibilidades apresentadas pelas práticas da arte entram no meio das possibilidades estéticas da própria política. Para ele, “as políticas devem se apropriar, por seu próprio uso, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidas pelas práticas artísticas e não o contrário” (2006, p. 163). O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das “relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente que rasgam os formatos tradicionais, os modos de apresentação de objetos, de indução de significações e de esquemas causais que constroem a inteligibilidade do padrão da história” (2006, p. 164).

Já o método da remontagem de Didi-Huberman é inspirado em Benjamin e na dialética do montador-mostrador: “abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não dispõe as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (2017, p. 91). A essa desordem dialética se opõe o encadeamento conflituoso de diferentes formas sensíveis e estético-expressivas.

Assim, em Rancière uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro sensível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados (MARQUES, 2014).⁵ A política das imagens pode ser descrita, em Rancière, como estratégia própria de uma operação estética e artística, “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). De acordo com Rancière (2012), o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p. 99). O reenquadre, em suma, explicita o método de extrair narrativas de uma ordem policial de articulações do tempo e espaço e fazê-las aparecer como proferimentos que promovem uma nova partilha do sensível. Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção.

Acreditamos que não se trata aqui de optar entre a montagem e o enquadre ficcional, mas de aproximar essas operações políticas, pois ambas exercem um papel central na compreensão do regime estético das imagens e nas forças políticas que engendra. São as pequenas ficções e montagens das “coisas chãs” que nos revelam a politicidade das imagens produzidas por Didi-Huberman. Vera Casa Nova (2014) salienta como ele se serve do trabalho da ficção para nos oferecer o testemunho de um trauma em *Cascas*. Para ela, nessa obra o “luto e a história se transformam em arte, mediados pela ficção” (p. 72). Também Balint-Babos destaca que *Cascas* utiliza a montagem como princípio de escritura atuando junto com “um esforço de memória que nos questiona sobre os limites de nossa humanidade, sobre a ambivalência de nossos olhares e sobre as interferências inconscientes dessas imagens, entre o real do corpo e o real da história” (2014, p. 20).

As reflexões feitas por Didi-Huberman em *La demeure, la souche* (1999) podem nos ajudar a entender como, em *Cascas*, talvez o objetivo da busca arqueológica pelos vestígios na

5. “Precisamente, a arte política não pode caminhar sob a forma simples do espetáculo significativo que demandaria uma ‘tomada de consciência’ do estado do mundo. A arte política é aquela que assegura, de uma só vez, um duplo efeito: a lisibilidade de uma significação política e o choque sensível que nasce da estranheza, do que resiste à significação. De fato, esse efeito ideal é sempre objeto de uma negociação entre os opostos, entre a lisibilidade da mensagem que ameaça destruir a forma sensível da arte e a estranheza radical que ameaça destruir toda significação política” (RANCIÈRE, 2006, p. 161).

6. Didi-Huberman opera uma montagem que configura um trabalho de ficção para além do visível. Ele afirma que “é preciso ver nessa insistência a desenhar o perfil de coisas desaparecidas a marca mesma (a memória) do acontecimento que as fez desaparecer” (1999, p. 25). Seu relato é, assim, uma narrativa de construção, redigido para conferir uma memória à ruína: “é preciso tentar conservar os signos, as imagens mentais para além dos lugares condenados ao desaparecimento” (1999, p. 28).

superfície da paisagem-memória do campo não fosse encontrar o passado, mas assegurar as condições de sua inacessibilidade.⁶ Assim, como ele já havia afirmado em 1999, “a ficção inventa a obra no sentido arqueológico: a torna acessível ainda que parcialmente” (p. 13). Assim, o esforço de montagem feito por ele em *Cascas* evidencia traços da catástrofe, mas alguma coisa permanece inacessível por excelência, e aí reside a força dessa obra: não é pelo viés de uma representação, mas por jogar novamente e relançar os elementos da memória, transformando, transfigurando e desfigurando. É em *La demeure, la souche* que encontramos uma definição interessante para o trabalho feito em *Cascas*: “um trabalho psíquico para capturar a ausência e a perda (...) um exercício fatal da memória e da sensação de esquecimento misturados de exploração de restos visuais do desaparecimento – fábula do lugar para gerar a perda, fábula da perda” (1999, p. 78).

Ao trabalhar a imaginação e a montagem nessa fabulação da perda, Didi-Huberman abriu novos caminhos no processo de memória e rememoração: para ele, segundo Balint-Babos (2014), a imaginação não está separada do real da história e a montagem possui valor de conhecimento, nomeação, enunciação.

Em *Images Malgré Tout*, ele nos revela o trabalho de montagem complementar entre imagem e palavra: elas são “absolutamente solidárias, não terminam de trocar suas lacunas recíprocas – uma imagem é acionada frequentemente quando a palavra falha, e uma palavra surge quando a imaginação falha” (2003, p. 39). A montagem se define pela mútua indagação que as palavras lançam às imagens e vice-versa, pelo constante atrito entre as potências de continuidade e ruptura.

Não se trata de submeter as imagens à decifração, mas de situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação, de questionamento que num vaivém se relança sempre. Uma relação crítica. Quando não se constrói essa relação, quando as imagens convocam naturalmente palavras coincidentes, ou quando as palavras convocam espontaneamente as imagens que lhes corresponderiam, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45)

Uma dimensão ficcional importante do trabalho de montagem que aparece em *Cascas* é descrita por Didi-Huberman como a construção de um ponto de vista arqueológico, que permita “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2013, p. 117). O exercício de montagem é ficcional ao confrontar dialeticamente tempos, espaços, vozes e palavras, e permitir encontros e passagens entre passado e presente, aqui e alhures. Montar e cavar são ações articuladas que movem a experimentação com o tempo.

Em *La demeure, la souche* (1999, p. 139), Didi-Huberman caracteriza a ação de cavar como “deixar repousar, deixar o tempo agir no subsolo. Deixar se produzirem as sedimentações, esperar que as espessuras se constituam”. É também uma forma de “pensar o lugar como trabalho do tempo se inscrevendo, fazendo sua inscrição” (p. 149). O gesto arqueológico de cavar revela, assim, “uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar” (p. 158).

Montagem e imagem dialética

Segundo Casa Nova (2014), o exercício de montagem e memória em *Cascas* é uma potente resposta ao argumento que persiste em apresentar o Holocausto como inimaginável ou irrepresentável. Indaga-nos Didi-Huberman: “só a presença de vestígios significaria que não há nada a imaginar, porque não há nada para ver?” (p. 117). Para essa autora, o livro responde negativamente a essa questão ao ler no solo os vestígios das cinzas do passado, ao “produzir uma colisão do Agora e do Outrora sem mitificar o Outrora nem se tranquilizar com o Agora, o que talvez fosse o que Benjamin chamava de imagem dialética” (p. 72).

A imagem dialética benjaminiana nos é apresentada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) enquanto forma de legibilidade do tempo, e também como forma de encontro e comparação entre temporalidades distintas. A imagem dialética é ativada pela rememoração, que “tem por tarefa a construção de constelações que ligam o presente ao passado” (LÖWY, 2005, p. 131).

A imagem dialética à qual nos convida Benjamin consiste em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 126)

Assim, como entende Didi-Huberman, a imagem dialética não é uma imagem na acepção denotativa do termo, mas uma metáfora para um procedimento de montagem que faz surgirem e sobreviverem os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente e pelo Estado. Por isso, ele constrói a hipótese (p. 119) de que a imagem é um “operador temporal de sobrevivências”, portadora de uma potência política relativa a nosso passado, presente e futuro. “A imagem dialética, segundo Benjamin, nos leva a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46).

A imagem dialética toma forma/lampeja em momentos de perigo ou padecimento, fazendo aparecer uma constelação que une presente ao passado. Esse lampejo é uma centelha que expressa a oposição entre os registros feitos por agentes do poder e os lampejos dos contrapoderes. Em Benjamin, a rememoração produz imagens, formas de ler o tempo e modos de fazer saltar os dispositivos oficiais de registro e nomeação. Dito de outro modo, é uma potência que permite uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação.

Vimos que a montagem em Didi-Huberman é uma operação dialetizante, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica. A eficácia dos choques está em recusar o modo causal de organização da narrativa histórica e numa aposta na desorganização como forma

de revelar as contradições não resolvidas, as descontinuidades e as diferentes velocidades e temporalidades de aparição e acolhimento da alteridade na imagem.

A concepção de montagem apresentada por Didi-Huberman dialoga com o pensamento de Benjamin sobre o sentido de “origem”. A origem é evidenciada em relação a um passado, ao trabalho de rememoração que é mediado, reflexivo, oscilando entre a restauração e a produção sempre inacabada (LÖWY, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2017). A vontade do regresso à origem revela a precariedade desse retorno, desidentificado consigo mesmo, mas aberto para um futuro a ser delineado. “Essa definição de origem coloca em questão uma representação abstrata e vazia do tempo histórico como sucessão infinita de pontos que somente a ordem de sua aparição interligaria” (GAGNEBIN, 2005, p. 15).

Gostaríamos de ressaltar aqui que tanto Didi-Huberman quanto Rancière partem do mesmo princípio que estabelece a dimensão dialética da montagem em Benjamin: a recusa à linearidade causal. Ao explicar sua noção de frase-imagem, Rancière (2003) primeiro questiona a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das ações e que a imagem é um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para ele, a frase é que dá carne, sendo que a imagem se tornou potência ativa e disruptiva. Em segundo lugar, ao citar duas possibilidades de montagem entre texto e imagem, ele faz a distinção entre montagem dialética – caracterizada pela produção de choques entre elementos heterogêneos e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem que só se descobre pela via da violência e do conflito” (2003, p. 78) – e montagem simbólica – caracterizada pela aproximação de elementos heterogêneos via analogia e familiaridade criando elos e convidando ao vínculo.

O que difere os autores é o modo como se apropriam da montagem no método respectivo que apresentam para discutir a política das imagens. Em Didi-Huberman a politicidade da montagem parece obedecer a esse exercício metodológico de criar, ao mesmo tempo, intervalos e constelações, que funcionam como novas maneiras de dispor e pensar as coisas, desmontando ordens legitimadas. É nas constelações que vários elementos adquirem novo sentido e permitem a emergência de um texto histórico, organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente.

Ao visitar o campo de concentração, Didi-Huberman nos mostra que a definição da origem não se realiza somente nesse gesto, mas depende do questionamento das narrativas dominantes, da produção de outra narrativa que desmonte e interrompa a anterior, num interminável processo de destituição e restituição, permitindo a emergência do diferente. As cascas, rugosos vestígios de um passado em constante retrabalho, parecem ser uma metáfora perfeita para o encontro com a origem, que requer o movimento de “acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, e renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (GAGNEBIN, 1999, p. 99).

Por sua vez, em Rancière, a politicidade da montagem não se associa tanto a um embaralhamento e a uma intervenção direta dos enunciados, mas à escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, sem intervir diretamente sobre eles. Há dois movimentos em que Rancière distingue seu método daquele empreendido por Didi-Huberman. O primeiro refere-se à relação entre montagem, emoções e politização do lugar do espectador. Segundo ele, a montagem pode tanto agir sobre as emoções dos espectadores, produzindo atividade a partir de uma passividade (incitar lágrimas, sentimentalismo, dúvidas), quanto produzir o choque dialético dos opostos presente na reflexão marxista. Contudo, a politicidade da montagem estaria menos ligada a uma ativação do *pathos* pela montagem simbólica, e mais à maneira de conjugar o movimento e o repouso, a voz e o silêncio. Rancière (2016), ao comentar o exercício de montagem no filme *Encouraçado Potemkin*, afirma que montagens simbólicas teriam o efeito de harmonizar e articular imagens de violência e de revolta que se espalham no mundo, propondo uma forma de comunidade sensível consensual: o espectador se aproxima demais das imagens e não consegue distinguir as falhas, excessos e vazios que existem entre elas. Já as montagens dialéticas devolvem a politicidade às imagens ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Segundo ele,

As lágrimas e os punhos erguidos têm efeito quando o espectador se encontra separado das imagens e não é obrigado a responder à sua solicitação. Essa suspensão forja um olhar livre de ter que responder às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo. (RANCIÈRE, 2016, p. 70)

O segundo movimento relaciona-se ao modo como Rancière (2009, p. 281) define seu método a partir do que ele chama de poética do conhecimento, ou seja, uma poética que descola os enunciados dos sujeitos e as descrições de acontecimentos e objetos de suas funcionalidades habituais “a fim de fazer com que apareçam como proferimentos sobre alterações na partilha do sensível e como ocorrem”. A frase-imagem e a montagem dialética são formas de manifestação da poética do conhecimento na medida em que transformam e reenquadram as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p. 163).

Assim, o que interessa a Rancière (2009, p. 283) é menos o anacronismo e a desmontagem do tempo, e mais uma construção combinada entre historicidade e atemporalidade, na busca por um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O que ele propõe é olhar para as formas tradicionais de escritura da história – as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e conseqüente – de outro jeito, “rasgando os formatos tradicionais de apresentação dos fatos. Assim, a política das imagens e dos enunciados se encontraria na reivindicação do caráter poético e estético de todo enunciado, quebrando as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso.

Poderíamos afirmar que o modo de experimentação do tempo na montagem concebida por ambos é distinto: Rancière aposta na atemporalidade como linha de fuga à historicização causal, enquanto Didi-Huberman enfatiza a anacronia para evidenciar sobrevivências em meio às desapareções. A nosso ver, é justamente a combinação entre essas experimentações que pode potencializar tanto o gesto de pensar a política pelas imagens, quanto aquele de pensar a política das imagens. E uma forma de aproximá-las pode se dar, a nosso ver, pelas formas de acolhimento e hospitalidade da alteridade nas imagens.



Figura 4: Estrada do campo para triagem entre aptos e inaptos. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 116.

Em *Cascas*, ao fotografar a estrada do campo, a “via pedregosa que leva da zona ferroviária do campo à zona das câmaras de gás” (2013, p. 116), Didi-Huberman explica que o trabalho de montagem que ele pretende com o olhar arqueológico seria aquele que

[...] consistisse, após percorrer solitariamente essa estrada, em escutar os rostos daqueles e daquelas que por ela passaram num dia de maio ou junho de 1944: aqueles rostos que o oficial nazista fotografou sem fitá-los, mas que hoje nos encaram a partir de páginas aterradoras – chãs e hediondas, simples e vertiginosas ao mesmo tempo – do álbum de Auschwitz. (2013, p. 117)

Aqui ele aproxima e estabelece o choque entre duas imagens: aquela feita como registro por um oficial nazista e aquela feita por ele mesmo, reenquadrando essa imagem consensual a partir do desejo de apreender a palavra outrora silenciada pelos aparelhos de extermínio. Escutar os rostos é também escutar os rostos que encaram Didi-Huberman tanto a partir das páginas do catálogo oficial do museu-campo, quanto a partir das paisagens que se delineiam a partir de sua deambulação pelas ruínas. Rostos se erguem a partir dos vestígios do apagamento e o interpelam à responsabilidade

ética. Uma paisagem-rostto tem seu aparecer ligado ao gesto de fotografar às cegas, ao gesto de produzir, ao mesmo tempo, um olho à escuta e um outro enquadre por meio desse olhar.

Paisagem-rostto e acolhimento

As imagens das paisagens esvaziadas de corpos humanos de Auschwitz-Birkenau, lugar de memória, são povoadas de uma inquietante estranheza, acentuada pelo gesto da montagem. Há uma lógica impiedosa nas bétulas sobreviventes, na massacrante luminosidade e extensão de terreno cercado pelo arame farpado: “essas paisagens mudas não são refúgios, mas *trompe-l’oeil*, armadilhas e túmulos a céu aberto. As fotografias dessas paisagens-memoriais são sufocantes e não há escapatória possível para o espectador” (RÉRA, 2014, p. 14).

As paisagens capturadas por Didi-Huberman podem ser lidas, ao mesmo tempo, como faces silenciadas pelo lento trabalho do tempo e da morte (a mudez dos enormes espaços vazios), e como retratos nos quais vozes, gemidos, gritos e clamores de sofrimento ainda ressoam. Podemos escutar o clamor da alteridade, mas os corpos-cinzas das vítimas do genocídio se dissolveram na paisagem, no lago que margeia o campo, nos sulcos da paisagem-rostto, que não cessa de devolver à superfície os fósseis e restos da história.



Figura 5: Lago-túmulo. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 127.

Por meio do olhar arqueológico e escavador que Didi-Huberman dirige ao solo e às bétulas de Auschwitz-Birkenau, ele percebe que “as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (2013, p. 127). Esse olhar é desestabilizador porque produz em nós “o efeito de estranheza segundo o qual o lugar se torna um rosto” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 27). As flores, as árvores, o lago e o solo não são mais tão familiares: nos dirigem um olhar alimentado pelo inquietante, pelo estranho, pelo estrangeiro que neles habita e se por meio deles vive e se apresenta diante de nós.

Caminhar hoje por Birkenau é deambular por uma paisagem tranquila e discretamente orientada – balizada por inscrições, explicações, documentada, em suma – pelos historiadores desse “lugar de memória”. Como a história aterradora da qual esse lugar foi teatro é uma história passada, gostaríamos de acreditar naquilo que vemos em primeiro lugar, ou seja, que a morte foi embora, que os mortos não estão mais aqui. Mas é justamente o contrário que pouco a pouco descobrimos. A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos. Logo, água adormecida que exige de nosso olhar um sobressalto perpétuo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127)

É como se as paisagens que falam no relato-montagem de Didi-Huberman tivessem a potência de acolher e erguer o rosto daqueles que foram dizimados pelo holocausto. Segundo Mondzain (2012), o acolhimento é o gesto que instaura a relação com a alteridade, sem reduzi-la aos lugares comuns, ao já conhecido. Envolve um movimento de abandono de si e atenção ao outro, à linguagem e à presença do outro. Para ela, a montagem pode ou não favorecer o acolhimento, desde que ela possa produzir uma relação de partilha, de doação entre lugares e tempos que não se assemelham, que nos impelem a lidar com aquilo que é estranho sem reduzi-lo ao familiar por meio da ação das representações e enquadramentos. Uma montagem acolhedora requer que saibamos reconhecer “um excesso de vazio naquilo que nos é apresentado como pleno, uma superabundância da presença onde se configura, sob nossos olhos, um processo de apagamento e desaparecimento. Assim, a imagem do outro vem se abrigar no espaço que, em minha própria imagem, me faz perceber a falta, a ausência de ‘ser’” (MONDZAIN, 2012, p. 164).

As imagens de Didi-Huberman, ao procurarem acolher e preservar uma alteridade que oscila entre a sobrevivência e o apagamento, não reiteram Auschwitz como lugar de barbárie, nem como lugar de uma cultura museificada e pronta para o consumo. A barbárie remete, segundo ele, ao “sofrimento inalcançável de uma alteridade radical, uma coisa informe e, por assim dizer, visceralmente insuportável” (1999, p. 160). O consumo, por sua vez, aponta para povos sem rosto que estão, no museu de Auschwitz, “expostos a desaparecer ou a ser subexpostos nas representações consensuais da história” (2011, p. 67).⁷

Para Didi-Huberman, a melhor forma de lutar contra o apagamento do rosto causado pelo excesso de luminosidade espetacular e, neste caso, museificante, é reavivar o exercício da contemplação arqueológica, da mirada.

Mirar não é simplesmente ver, nem tampouco observar com maior ou menor competência: uma mirada supõe a implicação, o ser afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito. Reciprocamente, uma mirada sem forma e sem fórmula não é mais do que uma mirada muda. É necessário uma forma para que a mirada aceda à linguagem e à elaboração, única maneira, para essa mirada, de “entregar uma experiência e um ensinamento”, quer dizer, uma possibilidade de explicação, de conhecimento, de relação ética: nós devemos, então, nos *implicar em*, para ter uma oportunidade – dando forma a nossa experiência, reformulando nossa linguagem – de *nos explicarmos com*. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41)

Em *Cascas* Didi-Huberman responde ao apelo ético das paisagens-rosto que reverberam o eco das vozes daqueles que morreram, mas que ainda estão ali: ele se posiciona, por meio da mirada fotográfica, entre o espaço da implicação e da explicação (crítica, comparação, montagem). As imagens traduzem um movimento de apropriação, de conhecimento e, simultaneamente, de auto-constituição, e de resposta ética ao clamor da alteridade. Nesse sentido, a inquietação do olhar, da mirada contemplativa relaciona-se com a apresentação do rosto.

De modo geral, o rosto em Lévinas (1980, 1999) alude à responsabilidade dos homens perante o sofrimento de seus semelhantes colocados diante da morte. Ele é uma espécie de interpelação ética dirigida a nós: somos intimados a uma resposta, ao acolhimento de outrem, totalmente distinto de

7. “Se os povos estão expostos a desaparecer, deve-se isso também ao fato de se terem formado discursos para que, já não vendo nada, possamos ainda crer que tudo se mantém acessível, que tudo permanece visível e, como se costuma dizer, sob controle” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45).

mim; somos chamados à responsabilidade, não somente sobre o que fazemos, mas também diante do mal que lhe venham infligir. Dito de outro modo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar fosse se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matará.

[...] aquele rosto olhando em direção a mim, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca-me, demanda-me, ordena-me: como se a morte invisível enfrentada pelo rosto do outro [...] fosse um “problema meu”. Como se, desconhecido pelo outro que já, na nudez de seu rosto, ele afeta, ele “me reportasse” antes mesmo de confrontar-se comigo, antes de se tornar a morte que me encara, a mim mesmo, face a face. A morte do outro homem coloca-me sob pressão, chama-me à responsabilidade, como se eu, pela minha possível indiferença, tornasse-me cúmplice daquela morte, invisível ao outro que é exposto a ela; como se mesmo antes de ser condenado, tivesse que responder pela morte do outro, e não deixá-lo só em sua solidão mórbida. (LÉVINAS, 1999, p. 24-25)

Lévinas (1980, 2007) afirma que o conceito de rosto é definido como o que nos afasta de nós mesmos ao conduzir-nos pelo labirinto da alteridade. Não é propriamente a face humana, mas um vestígio da presença de um Outro que, por mais que esteja próximo, mantém-se à distância (VIEIRA; MARQUES, 2016).

8. Para Lévinas (1999), o rosto não pode “aparecer” no campo do visível: ele é uma manifestação do sensível que pode ser apanhada no visível, mas não se reduz a ele. O rosto aparece indicialmente na imagem, como o reverberar de uma voz que solicita um olho à escuta. É o trabalho da voz que confere dimensão sensível ao rosto.

O sensível e o visível se relacionam, mas o sensível não se reduz ao que está no campo da visão. O sensível excede o visível porque relaciona-se ao comum produzido entre os sujeitos, à criação de uma comunidade política sensível.

O Rosto levinasiano deve ser entendido para além da sua manifestação concreta da face humana, podendo se manifestar muitas vezes em caráter indicial⁸ no rosto concreto, mas apontando para o Infinito das alteridades; ao mesmo tempo que o vejo, o Rosto não se deixa reduzir às denominações do percebido.

(...) pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. (...) A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. (LÉVINAS, 2007, p. 77)

Assim, é muito importante salientar que Lévinas (1999, 2007, 2011) não percebe o rosto como imagem representativa da face do sujeito, pelo contrário. Para ele a expressividade do Rosto ultrapassa a imagem plástica que podemos lhe atribuir, embora o Rosto ofereça tal imagem como um *resto* da desconstrução que promove em sua passagem pela expressão. A imagem, assim, seria o resto de algo que não se deixa capturar de forma total, já que para o autor “o fenômeno é ainda imagem, manifestação cativa de sua forma plástica e muda, a epifania do rosto é viva” (1972, p. 51).

Sob esse aspecto, tanto em *Images Malgré Tout* quanto em *Cascas* Didi-Huberman responde à interpelação dos rostos que o convocam a partir das paisagens e das fotografias: imaginar apesar de tudo, não esquecer nem compactuar com o horror, mas responder⁹ ao rosto que se ergue das paisagens: “nestas tranquilas superfícies pantanosas repousam as cinzas de incontáveis assassinados” (2013, p. 114). Ao olhar as ruínas do campo como arqueólogo, ele faz emergir de uma “toponímia aberrante”, um rosto retorcido pelo sofrimento, um agônico grito silencioso. E, nesse sentido, ele parece “nos fazer retornar ao humano aonde não esperamos encontrá-lo, em sua fragilidade e nos limites de sua capacidade de fazer sentido, interrogando a emergência e o desaparecimento do humano nos limites do que podemos saber, do que podemos ouvir, do que podemos ver, do que podemos sentir” (BUTLER, 2011, p. 32).

Uma imagem fotográfica pode trazer à tona o rosto levinasiano? Quem nos auxilia a pensar sobre essa questão é Judith Butler (2011, p. 18), para quem o rosto parece consistir em uma série de deslocamentos que dão origem a “uma cena de vocalização agonizante”. Inspirada pela afirmação feita por Lévinas de que o “rosto fala”,¹⁰ ela assinala que o rosto, “vocalização sem palavras do sofrimento” (2011, p. 18), nos remete ao reconhecimento do que está além da imagem, a voz de um enigma e, aquém da representação, o Outro que o antecede no fenômeno do face a face. A singularidade do sujeito lança o observador ao enigma da interlocução, o que desconstrói nossos modelos automatizados de percepção (BUTLER, 2017).

O trabalho da montagem pode oferecer a possibilidade de acolher e escutar o apelo ético lançado pela paisagem-rosto. As fotografias de Didi-Huberman, ao trazerem legibilidade

9. “Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro” (BUTLER, 2011, p. 19).

10. “Sua presença [do rosto] consiste em se despir da forma que, entretimes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura” (LÉVINAS, 1993, p. 59).

11. O rosto não implica um fenômeno comunicacional em si, mas se relaciona a uma interpelação ética. A comunicação relacional dialoga com o pensamento de Lévinas, mas neste o relacional é mais abrangente que o comunicacional. A estética comunicacional está presente na fenomenologia de Lévinas, ou seja, a experiência estética do “não matarás” abrange a comunicação do outro e com o outro. Além disso, na fenomenologia de Lévinas o imagético é muito forte: mas o que é a imagem para Lévinas? Certamente ela não se resume ao regime do visível ou a uma representação. Por exemplo, o sujeito da comunicação é uma transversalidade imagética, resultante de uma ética da responsabilidade e da relação com um outro que não alcanço mas vislumbro, percebo, sinto. A imagem em Lévinas é passagem da escuta à escrita: é nesse traslado que o sensível se manifesta, uma vez que a afetação se produz na escrita, naquilo que vemos. Não há comunicação sem a fenomenologia de sua apresentação.

aos vestígios que indicam um rosto (um clamor de sofrimento da alteridade), conferem dignidade e humanidade aos que ali morreram sob o dispositivo brutal da desumanização. A montagem permite uma certa compreensão do sofrimento do outro ao criar um livre jogo entre proximidade e distância, passibilidade e lisibilidade na produção de uma “fenomenologia das pequenas imagens” ou das imagens menores.

É nesse sentido que a montagem favorece a emergência de uma imagem hospitaleira, acolhedora do rosto, da “voz que instrui as imagens, pois por trás de toda imagem tida como ‘impossível’ há uma voz que a comanda, aquela que sabe quando e por quem é preciso falar ou se calar” (RANCIÈRE, 2007, p. 198).

A imagem em Lévinas não se resume ao regime do visível ou a uma representação. A imagem em Lévinas é passagem da escuta à escrita, assim como o trabalho de montagem em Didi-Huberman. Tal passagem permite a configuração de comunidades “que se constroem a partir da atenção que uma orelha confere à uma voz, que um olhar confere a uma imagem, que um pensamento confere a um objeto, no entrecruzamento de palavras e de escutas atentas às histórias de uns e de outros, na multiplicação de pequenas invenções” (RANCIÈRE, 2007, p. 210). Nesse sentido, imagens hospitaleiras compõem-se de uma interpelação na qual palavra e escuta se chamam e se respondem, cavando uma relação (que vai além do comunicacional)¹¹ entre o semelhante e o diferente, sem suprimir a distância e o intervalo.

Ainda que a face humana nem sempre possa ser vetor de manifestação do rosto, outras expressões humanas, paisagens e objetos podem ser representáveis como um rosto, embora não sejam rostos, mas sim sons ou emissões de outra ordem. O importante é que a representação, no caso a fotomontagem das paisagens elaborada por Didi-Huberman, permita a emergência de um “olho à escuta” (2012, p. 38). A dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o rosto, revelando não só “uma viagem iniciática ao reconhecimento dos outros, partindo de si mesmo” (2012, p. 38), mas também a construção ficcional de passagens que ao mesmo tempo evidenciam separações e conectam o sujeito às memórias, a seus ancestrais e a uma comunidade sensível que precisa, sempre, lembrar de Auschwitz, lembrar da precariedade comum que nos enlaça.

Considerações finais

Contemplar o rosto numa imagem ou o rosto da imagem significa estabelecer com ela uma relação ética, uma relação de implicação, de afetação e de interpelação que nos torna disponíveis à escuta, ao diálogo e à reciprocidade, instaurando uma via de acolhida e hospitalidade do outro (MONDZAIN, 2012), sem reduzi-lo a si mesmo – o que configura a condição de possibilidade de toda e qualquer forma de comunicação, de constituição de comunidades sensíveis.¹²

A operação relacional posta em marcha pelas imagens precisa demandar ao espectador de acolher a alteridade, habilitando-nos a pensar, a ver e dizer o mundo outramente, permitindo-nos fazer parte do(s) mundo(s) que elas deixam entrever, permitindo-nos um tempo para encontrar um lugar em meio a essas imagens. Nesse sentido, a política das imagens para Mondzain (2012) envolve três elementos: distância, distinção e hospitalidade.

A montagem-memória realizada por Didi-Huberman em *Cascas* nos mostra que os vestígios falam e se configuram como paisagens-rosto que interpelam e demandam acolhimento de modo a construir “formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras que tecem os testemunhos entre os passados e um presente, entre espaços longínquos e um lugar de exposição” (RANCIÈRE, 2007, p. 209).

A imagem dialética, a palavra-imagem presente em *Cascas* confronta passado e presente, revela o rosto da paisagem (e também aquele que nela se ergue), uma voz que está além do visível, que emerge através dele sem a ele se reduzir. O dizer do rosto nos apresenta uma dimensão sensível que não pode ser encampada totalmente pelo visível. O sensível não equivale ao visível: quando Didi-Huberman realiza a passagem da escuta da voz que grita do solo e das ruínas de Auschwitz para a escrita, esta se deixa afetar pela aparição de outros distantes. A apresentação lévinasiana do rosto nas imagens por ele articuladas via escrita é uma questão política, uma vez que mostra uma relação sensível que excede o visível.

12. “Separar, criar distância é também colocar palavra, imagens e coisas em uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e criação, de palavra e de escuta que se chamam e se respondem. Não é desenvolver bons sentimentos junto aos espectadores, mas de lhes convidar a entrar no processo continuado de criação dessas comunidades sensíveis” (RANCIÈRE, 2007, p. 209).



Figura 6: Trilha de flores brancas sobre fosso de incineração defronte ao Crematório V. Didi-Huberman. *Serrote*, n.13, p. 125.

As imagens fotográficas feitas por Didi-Huberman “são o que algumas aparas de casca de árvore são para um único tronco: lascas de pele, carne germinando, [...] parte liminar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar” (2013, p. 132-133). A passagem da escuta do rosto para a escrita exigiu de Didi-Huberman um exercício de estranhamento, mútua afetação, acolhimento e ressonância: sua pele também como casca que faz reverberar o apelo agônico do sofrimento dos que se foram, mas que ainda estão entre nós.

REFERÊNCIAS

- BALINT-BABOS, Adina. Imaginer, monter: la mémoire inachevée d'Auschwitz selon Georges Didi-Huberman. *Voix Plurielles*, v. 11, n. 2, p. 20-31, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Fragments*. Poirier, Paris: Collège International de Philosophie/PUF, 2001.
- BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 1, p. 13-33, 2011.
- _____. *Caminhos divergentes*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CASA NOVA, Vera. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. *Aletria*, v. 24, n. 2, p. 65-75, 2014.
- DEWEY, John. La réalité comme expérience. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, v. 9, p. 1-14, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, 1*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- _____. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Chão da Feira, Caderno de leituras 47, 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em 27 set. 2017.
- _____. Cascas. *Serrote*, v. 13, p. 98-133, 2013.
- _____. *Peuples exposés, peuples figurants: L'Œil de l'Histoire*, 4. Paris: Éditions de Minuit, 2012.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____. La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008. p. 39-67.
- _____. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*. Paris: Éditions de Minuit, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008.
- LEVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Trad.: José Luiz Pérez e Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de

- Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- _____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. *Alterity and transcendence*. New York: Columbia University Press, 1999.
- _____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris: Fata Morgana, 1972.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- LOMBARDI, Kátia. Fotografias de conflito: o que permanece?. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 7, n. 11, p. 13-32, 2011.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARQUES, Angela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos Fotográficos (Online)*, v. 10, p. 61-86, 2014.
- MONDZAIN, Marie-José. Le documentaire, geste d'hospitalité. *Images documentaires*, n. 75-76, p. 161-166, décembre, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão de Fabrica, 2014.
- PICADO, Benjamin. *O olho suspenso do noventa: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.
- _____. Paisagens e crônicas visuais da destruição: índices e temporalidades do discurso visual no fotojornalismo. *Revista Eco-Pós*, v. 14, p. 66-85, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, 2009. p. 273-288.
- _____. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: editorial Metales pesados, 2008. p. 69-89.
- _____. Le travail de l'image. *Multitudes*, n. 28, p. 195-210, 2007.

_____. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, v. 1, n. 19, p. 141-164, 2006.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

RÉRA, Nathan. Paysages du désastre, territoires de la mémoire: photographier la nature au Rwanda. *Études Photographiques*, n. 31, p. 1-18, 2014.

VIEIRA, Frederico; MARQUES, Ângela. Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. *Questões Transversais - Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 4, p. 17-27, 2016.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017