

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO

SAIR DA ESCURIDÃO:

Notas sobre as imagens emergidas à luz

Recife

2020

RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO

SAIR DA ESCURIDÃO:

Notas sobre as imagens emergidas à luz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientadora: Dr^a Ângela Freire Prysthon.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

L638s Lessa Filho, Ricardo Fernando Ferreira
 Sair da escuridão: notas sobre as imagens emergidas à luz / Ricardo
 Fernando Ferreira Lessa Filho. – Recife, 2020.
 201f.: il.

 Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
 Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
 2020.

 Inclui referências.

 1. Imagens. 2. Sobrevivência. 3. Escrita. 4. Olhar. 5. Fragilidade da vida.
 I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-181)

RICARDO FERNANDO FERREIRA LESSA FILHO

SAIR DA ESCURIDÃO:

Notas sobre as imagens emergidas à luz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 28/02/2020

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro (examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (examinadora externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques (examinadora externa)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (examinador externo)
Universidade Federal de Sergipe

À vida e ao nome dos humildes, dos húmidos, dos humilhados.

AGRADECIMENTOS

A quem nos dirigimos num momento como este que também testemunha o fim de uma jornada? *Agradecer*: em nome de quem nos autorizamos a fazê-lo? A um familiar, a um amigo ou amiga, sem dúvida, por sua retidão muitas vezes silenciosa, mas fundamental, para que alcançássemos o cume de nosso percurso — este *ponto* ao mesmo tempo do ápice e de sua finitude. Apresentar-se aqui para falar, para agradecer publicamente, interrompendo assim o murmúrio animado, as trocas secretas ou íntimas que sempre nos ligam, em nosso foro interior. Agradecer, portanto, pela *gratidão* germinada em mim: pelo fim deste percurso e, sobretudo, pelo infinito do que se manterá, do que foi construído por causa desta gratidão.

Aos meus pais porque sem eles jamais poderia respirar as imagens do mundo. À minha avó, por genealogicamente, me permitir viver — e pelos risos infundados de nossos encontros. Aos meus irmãos, que embora tão sanguíneos, refletem tantas diferenças à luz de mim mesmo. Aos amigos e amigas, inomináveis, porque não quero ser injusto em não nomear um único sequer — mas todos aqueles que troquei um sorriso ou uma lágrima, que me ofereceram já seja um consolo ou uma palavra, um abraço, um aperto de mão, uma carícia durante este percurso, portanto, que me tocaram e que, de alguma maneira, aceitaram ser tocados por este gesto inconsolável da amizade.

À minha orientadora Ângela a minha gratidão absoluta, não somente por estes quatro anos de doutorado, mas por todo *acolhimento* desde o primeiro instante de nosso encontro, ainda em 2013, quando me preparava para a prova escrita do mestrado em Comunicação na UFPE. Preciso, nestes agradecimentos, recorrer a esta imagem primeva de nossa relação: no meio de tantos candidatos, ela que aplicaria a prova, antes de entrar na sala me *reconheceu* e chamou por meu nome (nós que nunca tínhamos nos visto e trocado apenas poucas mensagens), como uma amiga, uma conhecida, portanto, faria se por acaso encontrasse um amigo na rua. Acolhido e estremecido, a respondi, e entrei na sala. Tornado seu orientando no mestrado, tanto aprendi. Veio, em 2016, o doutorado. Em um momento delicado por algo exterior à nossa relação de orientadora-orientando, ela tomou posição por mim, *acreditou* na minha palavra quando era tudo o que possuía — como *acreditou* em mim desde 2013. E como ser *justo* (e inclusive, encontrar as palavras justas) por algo cuja equivalência é tão difícil de mensurar? Com sua delicadeza generosa e exigente, tanto ela me ofereceu, me transmitiu — sobretudo pela *liberdade fundamental* que sempre me permitiu. Nesta relação, algo crucial percebi: que tornar o Outro grato é um *dom* — por isso ela é tão admirada por tantos, pelo seu dom de fazer germinar a gratidão ao seu redor. Obrigado, querida.

Ao Vicente Sánchez-Biosca, que por intermédio da Ângela ouvi pela primeira vez seu nome, agradeço pela hospitalidade e atenção para mim ofertadas durante o período do Doutorado-Sanduiche na *Universitat de València*, na cidade de Valência, Espanha. Assim como a todos os membros do grupo de pesquisa Representación Contemporánea de los Perpetradores (*REPERCRI*), que o tem como diretor geral. Neste grupo, dentre tanta gente, pude conhecer a querida Edna Brennand, e que desde então nossa amizade só floresceu. E claro, aos queridos amigos e amigas lá feitos, sobretudo aos doutorandos, brasileiros ou não, que lá encontrei.

Ao Rodrigo Carreiro por sempre exortar o que estava ou pensava em escrever, contribuindo de diversas maneiras para a lapidação das ideias e da escrita, e por tantas conversas no curso destes últimos anos, sempre atento e acessível, sempre simples e direto. À Catarina Andrade pelas valiosas contribuições durante o encontro de qualificação da tese, mas também por sempre ser tão generosa com todos ao seu redor.

À Ângela Marques e ao Frederico Vieira pelos valiosos convites e pela relação tão honesta e humana que estabelecemos.

À CAPES por ter me propiciado, desde o primeiro momento, que esta tese pudesse ser desenvolvida com uma bolsa de pesquisa em nível de doutoramento – e no instante em que escrevo essas linhas, o futuro das bolsas de pesquisa no Brasil é simplesmente tenebroso.

Aos que passaram e não voltaram, aos que apareceram e desapareceram. Ao alento entrecortado pelas relações findas, aos olhares não mais *devolvidos*, aos amores extinguidos, mas também à capacidade de renascer a partir do resto que ficou — afinal, como partilhar o mundo juntos sem ferir? Como sair *ilesos* desta ferida, desta dor?

“E o que resta não destrói a memória.” (W. G. SEBALD, 2002, p. 8).

RESUMO

Imagens vistas, emergidas, olhadas até o fim de sua fragilidade. Vidas simplesmente passantes, aparecidas, inconsoláveis. Criaturas ou formas simples que surgem, ressurgem e voltam a submergir. Imagens que saíram da escuridão para nos tocar, para nos comover com toda sua simplicidade — como uma borboleta que *furta* o nosso olhar para ampliá-lo, e inclusive, para angustia-lo sem fim. Como uma coleção inesperada de imagens, de filmes, o trabalho busca oferecer uma escrita para essas *formas de vida*, para as parcelas de sobrevivência que são as imagens e onde o nosso olhar tentou extrair uma escrita já seja fenomenológica ou poética, ensaística ou sintética, política ou antropológica. Um ensaio sobre uma filosofia da tradição dos oprimidos a partir de Walter Benjamin. *A imagem-arquivo*: um ensaio sobre as imagens precárias e em 16mm realizadas por Samuel Fuller em 1945 quando da *abertura das portas da noite*, é dizer, do campo nazista de Falkenau. Um texto sobre as vidas dilaceradas pela Ditadura Civil-Militar brasileira a partir do filme *Retratos de Identificação* — que faz reabrir em nosso mundo visual e histórico as atrocidades de um regime civil-militar que nunca esteve, desde 1985, tão próximo a nós quanto agora. *A imagem-refugiada*: obstinados e sagrados, nos esforçamos por dois gestos de escrita para com os refugiados. O primeiro sobre *Human flow* e o segundo sobre *Border*. Quase perto do fim um gesto epistolar a um amigo talvez distante e anônimo, mas sem dúvida sobrevivente em nossas palavras sobre o Índio de Ti Tanaru. Um trabalho para descobrir os instantes e as ocasiões (onde as temporalidades passam rapidamente), as feridas (onde as temporalidades golpeiam com força), a sobrevivência (onde as temporalidades sempre regressam) e os desejos (onde as temporalidades vêm para o futuro), portanto, um trabalho cuja tentativa não foi outra senão a de oferecer uma *escrita aberta à fragilidade inconsolável das imagens*.

Palavras-chave: Imagens. Sobrevivência. Escrita. Olhar. Fragilidade da vida.

ABSTRACT

Images seen, emerged, looked at until the end of their fragility. Simply passing, appearing, inconsolable lives. Simple creatures or forms that emerge, reappear and submerge again. Images that came out of the darkness to touch us, to move us with all their simplicity — like a butterfly that steals our gaze to enlarge it, and even, to distress it without end. Like an unexpected collection of images, of films, the work seeks to offer a writing for these forms of life, for the plots of survival that are the images and where our eyes tried to extract a writing that is either phenomenological or poetic, essayistic or synthetic, political or anthropological. An essay on a philosophy of the tradition of the oppressed from Walter Benjamin. *The archive image*: an essay on the precarious and 16mm images made by Samuel Fuller in 1945 when the *doors of the night were opened*, that is to say, of the Nazi camp of Falkenau. A text about the lives torn apart by the Brazilian Civil-Military Dictatorship from the film *Portraits of Identification* — which reopens in our visual and historical world the atrocities of a civil-military regime that has never been, since 1985, as close to us as it is now. *The refugee image*: obstinate and sacred, we strive for two written gestures towards refugees. The first on *Human flow* and the second on *Border*. Almost near the end an epistolary gesture to a friend perhaps distant and anonymous, but undoubtedly surviving in our words about the Indian of Ti Tanaru. A work to discover the moments and occasions (where the temporalities pass quickly), the wounds (where the temporalities strike hard), the survival (where the temporalities always return) and the desires (where the temporalities come to the future), therefore, a work whose attempt was none other than to offer a *writing open to the inconsolable fragility of images*.

Keywords: Images. Survival. Writing. Gaze. Fragility of life.

SUMÁRIO

1	ADVERTÊNCIA PRELIMINAR	12
1.1	EXERGO — NOTAS SOBRE UMA BREVE ARQUEOLOGIA DA FILOSOFIA DOS OPRIMIDOS (OU WALTER BENJAMIN, O PENSAMENTO QUE JAMAIS SE ENCERRA)	16
1.2	PRÓLOGO — QUANDO AS IMAGENS EMERGEM À LUZ	51
1.2.1	A image m emergida (a imagem-falena)	51
1.2.2	A image m-emção	55
2	PRIMEIRA PARTE — A IMAGEM-ARQUIVO	67
2.1	<i>FALKENAU, VISION DE L'IMPOSSIBLE</i> : NOTAS SOBRE UMA BREVE LIÇÃO DE HUMANIDADE	67
2.1.1	Filmar os campos, sustentar o olhar (ou da legibilidade que emerge à luz)	70
2.1.2	<i>Some kind of dignity</i> (ou da lição de humanidade que emerge à luz)	76
2.1.3	Fechar os olhos dos mortos (ou da dignidade sob a terra)	79
2.1.4	O “cineasta primitivo” (ou da singularidade do olhar primevo que emerge à luz)	89
2.2	NOTAS SOBRE UMA BREVE ARQUEOLOGIA DOS CAMPOS DA MORTE E DE SEUS ARAMES FARPADOS	96
2.2.1	Os campos são os arames farpados	99
3	RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO: A IMAGEM-ARQUIVO COMO MORADA DA MEMÓRIA	106
3.1	A EXPERIÊNCIA DO <i>ARCHIVE EFFECT</i>	107
3.1.1	Os <i>mugshots</i> como registros da violência: imagens realizadas pelos perpetradores	109
3.1.2	Montagem e testemunho	115
3.1.3	A montagem como renascimento da legibilidade histórica	120
3.1.4	O rosto de nossos mortos (ou da precariedade da vida)	123
3.1.5	O arquivo e o seu périplo	130
4	SEGUNDA PARTE — A IMAGEM-REFUGIADA	133
4.1	<i>HUMAN FLOW</i> : ATRAVESSAR, CUSTE O QUE CUSTAR	133
4.2	<i>ELES CHEGAM PELO MAR</i>	136

4.2.1	Os espectros que rondam a Europa	138
4.2.2	Os nossos pais que voltam (ou da hospitalidade que não podemos negar) .	140
4.2.3	Da herança, do estrangeiro e do atavismo	145
4.2.4	<i>Homo sapiens, Homo migrans</i>	150
5	BORDER — ENTRE TRAVESSIAS E ESCURIDÃO	153
5.1	SOBRE A <i>BORDA</i> DO CRIME (OU DA HOSTILIDADE CONTRA OS REFUGIADOS)	156
5.1.1	Os espectros que relampejam	158
5.1.2	O espectro e o <i>efeito de viseira</i> — ver sem poder ser visto	161
5.1.3	Da hospitalidade dilacerada	162
5.1.4	Os refugiados e suas <i>imagens-vagalumes</i>	165
5.2	POEMA — “ALGUNS ESPECTROS RONDAM A EUROPA”, DE NIKI GIANNARI	170
6	TERCEIRA PARTE — O DORSO DE NOSSOS MORTOS	174
6.1	QUERIDO ÍNDIO DE TI TANARU (OU UMA CARTA AO MUNDO “CIVILIZADO”)	175
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS — ESCREVER A IMAGEM	187
	REFERÊNCIAS	192

1 ADVERTÊNCIA PRELIMINAR

Nossa proposta reside em perceber, primeiramente a partir do **Exergo**, uma *breve arqueologia da filosofia dos oprimidos*, portanto, que fundamentalmente com Walter Benjamin tentaremos extrair alguns dos nomes que contribuíram para que pudéssemos chegar a tal proposta, ou seja: aqueles intelectuais que ao longo do século XX e XXI, à luz de Walter Benjamin, puderam oferecer filosoficamente um pensamento sobre uma *Tradição dos Oprimidos*, é dizer, daqueles que souberam, com rara competência, oferecer um gesto de escrita a partir das palavras iniciais que Benjamin, em 1940 (o ano de sua morte), pôde escrever em sua tese VIII de *Sobre o conceito de história*: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ é na verdade a ‘regra geral’. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”.

Portanto, nestas páginas, tentaremos, claro, nos debruçarmos sobre alguns textos do próprio Benjamin: de suas teses sobre o conceito de história aos seus célebres escritos sobre a *Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o *Anjo da história*, *Para uma crítica da violência*, entre outros. Neste percurso, tentaremos aproximar Bertolt Brecht, Hannah Arendt, Raphael Lemkin, Giorgio Agamben, Paulo Freire, Frantz Fanon, Michel de Certeau, Michael Foucault, Arlette Farge, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman como pensadores, sem dúvida, de uma filosofia dos oprimidos — daí a questão *arqueológica* que reside no título destas páginas, porque falar de uma arqueologia exige que falemos sempre de *fósseis*, portanto, de um tempo passado onde outros viveram e pensaram antes de nós, e inclusive, de outros que sofreram para que uma tradição dos oprimidos pudesse, hoje, ser compreendida como uma filosofia sobre a *superfície do sofrimento dos povos*.

Mas qual é a razão desta busca por uma arqueologia da filosofia dos oprimidos em um trabalho sobre as imagens emergidas à luz? Porque todas as imagens que irromperão em nossas páginas serão imagens sobre uma condição de opressão, de dilaceramento dos povos mais humildes, inermes, precários. Os autores presentes nesta breve arqueologia da filosofia dos oprimidos retornarão em maior ou menor intensidade para nos ajudar a pensar, justamente, acerca destas imagens emergidas à luz — é dizer, imagens que saíram da escuridão de sua própria história vencida, de seu próprio *destino de oprimido*.

Em nosso **Prólogo** escreveremos, agora sim, fundamentalmente sobre *as imagens emergidas à luz*. Nestas páginas, mais do que meramente aproximar figuras ou teorias, tentaremos propor um olhar sobre as temporalidades da imagem — esse fóssil do tempo em que podemos pensar a temporalidade do *sofrimento* em que se arranca uma *palavra*. E inclusive nos

perguntar: por que falhamos tantas vezes em ver o trabalho do tempo? Por que estamos cegos às catástrofes em curso, cujos sintomas, no entanto, surgem sob os nossos olhos?

Porque somente se compreendermos que as imagens são pequenas luzes que penetram no horizonte de nossa indiferença – e inclusive, de nosso próprio esquecimento –, é que podemos encontrar a potência fundamental da imagem que emerge à luz e que “surge no instante de um clarão” (como tão bem Walter Benjamin pôde escrever) para ao mesmo tempo decifrar e testemunhar a exposição dos povos à desapareição. Porque para captarmos a *dignidade* dos povos – e inclusive, para testemunharmos a *indignidade* exercida contra eles –, hoje, é preciso de um trabalho interminável de escrita que consiga compreender a fragilidade inconsolável das imagens – destas sobrevivências *saídas da escuridão*.

Aprender a olhar a imagem exige uma vida, e talvez até entrar na zona flutuante de uma outra vida – a da vida escrita das imagens.

No momento seguinte, chegaremos na **Primeira Parte** de nosso esforço intelectual e assim nos debruçaremos sobre a *Imagem-arquivo*. Com isso, nesta mesma **Primeira Parte**, escreveremos sobre dois filmes de imagens-arquivo, portanto, sobre imagens que foram capazes de lançar uma luz, ao mesmo tempo cinematográfica e arquivista, sobre dois crimes que, caso não existissem estas imagens, jamais poderíamos ter a dimensão da indignidade exercida contra aqueles seres humanos. Assim, o primeiro capítulo de nosso trabalho é sobre uma filmagem feita com uma câmera de 16mm no momento de abertura de um campo de concentração nazista na então antiga Tchecoslováquia: *Falkenau, vision de l'impossible*.

Entre 7 e 8 de maio de 1945, o então cabo do exército norte-americano, Samuel Fuller, seguindo uma ordem de seu capitão K. Richmond, empunha pela primeira vez sua câmera de 16mm *Bell & Howell* para registrar, ainda que precariamente, a abertura do campo de concentração de Falkenau na antiga Tchecoslováquia. Ao cumprir esta ordem, é dizer, filmar os nazistas, derrotados, Fuller apenas soube como responder seguindo outra: oferecer uma sepultura aos mortos. Em 1988 o diretor francês Emil Weiss resgata a filmagem de Fuller e a lança adicionando, para além dos vinte e um minutos de registro visual daquele maio de 1945, um depoimento do cineasta norte-americano onde ele tenta restituir, plano após plano, algumas de suas recordações a partir daquelas imagens, agora tornadas arquivos, que quase quarenta anos depois ele volta a ver projetadas diante de seus olhos.

Algo fundamental naqueles vinte e um minutos de registro visual feito por Fuller emerge à luz: o arquivo, a sua força guardiã da memória, salta aos olhos, é dizer, fará irromper uma legibilidade histórica tão dura de sustentar: nestas imagens veremos os moradores dos lugarejos (que diziam desconhecer a barbárie nazista) contíguos ao campo de Falkenau sendo obrigados

a despir e vestir os mortos, leva-los até as sepulturas e por fim inumá-los. Escutaremos Fuller dizer que este ato foi, a uma só vez, um gesto de dignidade para com os exterminados e também uma “breve lição de humanidade” – aos nazistas, aos moradores hipócritas.

No segundo capítulo e ainda nesta **Primeira Parte** sobre as imagens-arquivo, falaremos sobre *Retratos de identificação* de Anita Leandro e todo o trabalho exemplarmente exercido por ela, fazendo de seu documentário tanto uma peça arquivista quanto um exercício de montagem cinematográfica admiráveis. Neste filme documental, Leandro faz emergir à luz a mentira militar sobre dois jovens brutalmente torturados e mortos durante a ditadura civil-militar brasileira, um (Chael) em 1969, e a outra (Dora), em 1976. Através do arquivo, *Retratos de identificação* liga fundamentalmente as vidas de quatro jovens a partir desta extração arqueológica das imagens (além de Chael e Dora, também surgem Renato e Roberto), destes *mugshots*, destas “fotos de prisioneiro” realizadas pelos perpetradores, que 45 anos depois de suas confecções, saíram da escuridão para finalmente serem materializadas como um testemunho indeclinável dos crimes cometidos entre 1964 e 1985 pelo regime ditatorial brasileiro.

Na **Segunda Parte** de nosso trabalho intitulada *A imagem-refugiada*, falaremos sobre este que é, sem dúvida, um dos maiores crimes de nosso tempo: a barbárie histórica e sistemática contra o refugiado – já seja este um simples estrangeiro em fuga ou aquele que já nem sequer possui uma pátria. A imagem-refugiada, portanto, na constatação intrínseca da gravidade de sua fuga, irrompe aos nossos olhos como um ato de sobrevivência da própria imagem, é dizer, faz emergir à luz as figuras dos povos mais humildes e precários, e de alguma maneira, as imagens destes seres inermes nos impulsionam para encontrar uma compreensão – e inclusive uma dignidade – para este sofrimento.

Assim, no terceiro capítulo de nosso trabalho falaremos sobre *Human flow*, filme dirigido pelo cineasta e ativista Ai Weiwei, que faz um resumo possível de diversos campos de refugiados ao redor da Europa e de suas regiões contíguas. Através destas imagens, tomamos conhecimento, ainda que escassamente, da desumanização que o mundo ocidental impõe a estes seres humanos. Quando começamos a perceber o estrangeiro como inimigo, ou melhor, o refugiado como uma ameaça, é porque estamos perdendo a nossa capacidade enquanto civilização, enquanto humanidade.

No quarto capítulo e ainda dentro desta **Segunda Parte**, falaremos sobre os refugiados enquanto espectros a partir das imagens de *Border*, filme dirigido por Laura Waddington. Em seu pequeno documentário de trinta minutos, Waddington foi capaz de nos mostrar, através de suas imagens granuladas e escurecidas, mas também ternas e dignificantes, uma parcela da

“crise dos refugiados” que assola o mundo e sobretudo a Europa. E do ponto de vista dos espectros, as imagens que vemos no filme, qualquer que seja a maneira de enquadrar ou de montar, de fazer durar os planos, de escutar ou de fazer um poema com a imagem ou com os corpos, aparecem integralmente imbuídas de respeito para aqueles que não estão ali senão para passar, de respeito para sua mais fundamental dignidade. Aí reside, talvez, a beleza essencial deste filme: imagens que passam, passageiras, mas sobreviventes, sobre o digno desejo de atravessar já seja uma fronteira ou uma borda. Waddington filma os refugiados como *vagalumes em fuga*, fazendo-os emergirem à luz mesmo ante a escuridão das fronteiras, mesmo ante o terror da morte.

E logo após nossas palavras sobre *Border*, a **Segunda Parte** de nosso trabalho se encerra com *Alguns espectros rondam a Europa*, poema de Niki Giannari sobre os refugiados e cuja beleza, ainda que dilacerante, é tão difícil de dimensionar. Até a presente data esta é a única tradução (feita por nós mesmos) existente em língua portuguesa deste texto magnífico.

Na **Terceira Parte**, algo se torna de fato *singular*. No caso, nesta parte intitulada *O dorso de nossos mortos*, tentaremos no quinto e derradeiro capítulo um gesto epistolar a partir de uma filmagem de oitenta e sete segundos irrompida de um dorso desnudo, delgado, e sem dúvida precário, o dorso do Índio de Ti Tanaru, o único sobrevivente do extermínio de sua tribo no Norte do Brasil entre as décadas de 1980 e 1990. E qual a razão, então, desta *singularidade*? Porque nestas páginas deixaremos de escrever na primeira pessoa do plural para escrevermos na primeira pessoa do singular, é dizer, porque esta carta não poderia ter sido escrita senão por uma única pessoa (Eu, Ricardo) em direção a um único ser (um amigo, ainda que anônimo) através daquelas imagens emergidas ao (nosso) meu mundo visual e histórico. Como será possível perceber, o Índio de Ti Tanaru é chamado entre os membros da FUNAI de o “índio do buraco”, portanto um *ser da terra*, arqueológico, e que ao sair de seu buraco e se fazer visível, sem dúvida, *saiu também de sua própria escuridão*.

Houve um tempo que para ler as imagens precisávamos da mera política no intuito de descobrir o que elas escondiam, inclusive, do que elas eram feitas. Assim, Roland Barthes nos ensinou como identificar as *mitologias* e as naturalizações de certa dominação burguesa contida dentro, por exemplo, de um comercial publicitário. Jean-Luc Godard por sua vez nos ensinou como transformar as imagens, rapidamente vistas nos filmes, dentro de um quadro negro onde todas as armadilhas de uma ideologia poderiam ser *expostas*. Em contraste com as platitudes do *studium*, que buscou restaurar às imagens seu significado ou a história que elas ilustraram – é dizer, sua própria literalidade –, emergiu o *punctum*, a imagem pungida, esburacada, capaz, portanto, de fissurar toda a certeza de uma “ilustração”.

Hoje, poderíamos dizer, após mais de trinta anos dos primeiros trabalhos de Georges Didi-Huberman, que para *olhar* uma imagem precisamos compreender a virtude dialética de seu próprio deciframento – de seu *pathos* silencioso. *Olhar* a imagem – percebê-la como algo fundamental, ainda que frágil, evanescente – pressupõe, sem dúvida, compreender sua *fragilidade inconsolável, mas também sua sobrevivência política e histórica* – e portanto, sua antropologia intrínseca. *Olhar* a imagem é crer sobretudo que algo, ainda que dilacerante, emergirá à luz, que irromperá diante de nossos olhos a história inscrita nas temporalidades de sua existência e, inclusive, de sua sobrevivência, de suas migrações fundamentais.

Portanto, uma imagem emergida à luz é um gesto de sofrimento, já seja de um único ser ou dos povos em perigo, é um testemunho sempre ameaçado pelo silêncio. Para terminar esta “advertência”, poderíamos dizer que uma imagem emergida à luz é uma imagem que *sobrevive à sua própria impossibilidade*.

1.1 NOTAS SOBRE UMA BREVE ARQUEOLOGIA DA FILOSOFIA DOS OPRIMIDOS (OU WALTER BENJAMIN, O PENSAMENTO QUE JAMAIS SE ENCERRA)

Teria que partir através da luz de seus últimos momentos as palavras fundamentais de Walter Benjamin, para, a uma só vez, opor à ideia racista de soberania (e de sua exceção totalitária), a *outra pele dos povos* como gesto de tenacidade histórica e que foi capaz de lançar uma luz, ainda que filosófica, no meio da escuridão Nazi-fascista da Europa e cuja influência – inclusive sua sobrevivência, seu valor inestimável – não cessa de ressoar em nosso tempo. Teria que ser em 1940 (o ano de sua morte), teria que ser então as justas palavras de um fugitivo judeu-alemão na tese VIII de *Sobre o conceito de história*:

A tradição dos oprimidos (Tradition der Unterdrückten) nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1985, p. 222; grifo nosso).

São inumeráveis os trabalhos (de qualidades e alcances distintos) que tentaram dar conta destas palavras de Benjamin (ARENDT, 1974; MÓSES, 1992; GAGNEBIN, 1994; LÖWY, 2005, apenas para ficarmos com alguns dos mais célebres). Mas onde habitaria, portanto, esta

Tradition der Unterdrückten à luz de uma arqueologia da sobrevivência dos povos ou melhor, à luz de uma *arqueologia da filosofia dos oprimidos* no tocante a um certo pensamento do século XX e XXI? Sem dúvida reconhecemos Walter Benjamin como um dos pensadores mais inquietantes e importantes a surgir no último século, reconhecemo-lo abertamente como um autor fundamental, inclusive dilacerante, cujos escritos nos ajudam sistematicamente a repensar mais do que nossa posição política, as tomadas de posição tanto nossas, como de nosso próprio tempo.

No momento em que busca escavar os vocábulos e o índice histórico de uma tradição dos oprimidos, Benjamin exerce um debruçamento intrínseco sobre a *dignidade dos povos*, portanto, sobre a violação incessante contra a imagem da humanidade comum, inclusive, o filósofo judeu-alemão não aceita conceber uma escrita da história se não for a partir daqueles que não têm nome (os *Namenlosen*), pois uma verdadeira construção histórica não pode existir sem o reconhecimento do sofrimento dos povos – de *todos os povos* –, portanto, sem a nomeação de uma parcela da humanidade destinada justamente à opressão, à indignidade absoluta (e que Benjamin em suas teses e em outros textos chama inúmeras vezes de *conformismo*) – e nisto reside sem dúvida a crítica benjaminiana ao historicismo e cuja definição de que é preciso “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225) é um belo exemplar de seu olhar materialista.

Assim, é preciso então nos debruçarmos, antes de propormos uma pequena arqueologia da filosofia dos oprimidos, sobre alguns fragmentos de Benjamin no intuito de fazer emergir à luz esta tradição filosófica que pôde influenciar, sem dúvida, alguns dos pensadores mais importantes da segunda metade do século XX e do recente século XXI: de Raphael Lemkin (o termo genocídio) à Hannah Arendt (os *stateless*), passando por Horkheimer (O estado autoritário), Adorno (*Minima moralia*), Bertolt Brecht (a politização da arte), Jacques Derrida (a força da lei), Michel Foucault (a biopolítica) ou Arlette Farge (o arquivo dos povos) até ressoar em nomes como Paulo Freire (pedagogia do oprimido), Giorgio Agamben (o *homo sacer*), Jacques Rancière (o arquivo dos proletários), Georges Didi-Huberman (a exposição dos povos à desapareição) e Judith Butler (a vida precária).

Retomemos a tese VIII de *Sobre o conceito de história* já citada aqui: a tradição dos oprimidos, escreve Benjamin, seria então o estado de exceção transmutado em regra geral, é dizer, que as exceções das categorias jurídico-políticas teriam se tornado o *modus operandi* para a opressão e aniquilação dos povos, daí a generalidade na qual tornou-se o poder soberano diante da vida. E não menos do que com um “assombro” Benjamin constata que apesar de tudo tais episódios ainda são vividos no século XX – as perseguições das mais variadas: já sejam

contra as religiões, contra as raças ou contra as nacionalidades, portanto, as perseguições totalitárias destinadas à eliminação dos povos.

Na tese IV, Walter Benjamin pôde escrever – e bem sabemos as condições limítrofes, em 1940, que ele tinha para passar ao papel seus pensamentos em uma França ocupada – que somente com um olhar à altura da classe trabalhadora – portanto, à altura dos povos, dos oprimidos – seria possível questionar “sempre cada vitória dos dominadores”, para que então o passado, tal como as flores, pudesse no momento em que dirige sua corola para o sol, emergir no céu da história (BENJAMIN, 1985, p. 224). Inclusive na tese VI de *Sobre o conceito de história*, o filósofo judeu-alemão propõe que articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como ele de fato foi, mas apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”, é dizer, apropriar-se da *memória dos povos* toda vez que uma tradição dominadora tente eliminá-la¹. E então Benjamin encerra sua tese VI assim: “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1985, p. 224). O perigo que ameaça a tradição é o fascismo do poder, portanto, que somente podemos “arrancar a tradição ao conformismo” (a opressão histórica), se opusermos à uma tradição dominante, uma *tradição dos oprimidos*.

As páginas que seguirão, em maior ou menor intensidade, regressarão às teses benjaminianas sobre o conceito de história além de alguns outros escritos para acerrar a tentativa de perceber *uma arqueologia da filosofia dos oprimidos* – e o artigo indefinido (uma) foi escolhido justamente para reafirmar a condição subjetiva e interminável desta busca, porque os autores aqui trabalhados fizeram, cada um à sua própria maneira, além de releituras importantes não somente daquilo que Walter Benjamin chamou de uma “tradição dos oprimidos”, também construíram uma escrita filosófica destinada aos sem nome, aos sem rostos da história. De outra maneira: que os autores aqui trabalhados, longe de serem os melhores ou mais fundamentais do que tantos outros, foram aqueles que aos nossos olhos mais bem conseguiram diagnosticar – e inclusive restituir –, ao mesmo tempo pela singularidade e profundidade de seus pensamentos, um gesto de dignidade para com os povos, portanto,

¹ E nisto reside sem dúvida uma importante crítica de Benjamin a Marx: em que o autor de *O dezoito Brumário* via a revolução proletariada como algo destinado às gerações futuras, o autor de *O livro das passagens* via a revolução como do Agora, do tempo atual, e que ela só poderia existir através de uma espécie de memória dos povos, justamente, que esta vitória só poderia existir através de uma tradição dos oprimidos (ver LÖWY, 2005).

souberam debruçar-se com rara perspicácia sobre a história política e filosófica dos vencidos – esta humanidade sempre humilde, húmida, humilhada.

Sabe-se que, em sua nostalgia pela ordem monárquica, Carl Schmitt não podia mais do que fazer julgar a representação simbólica contra o estado democrático de direito. Em seu *Teoria da constituição (Verfassungslehre)* de 1928 – uma de suas obras fundamentais –, Schmitt não deixou de precisar que a representação

não é possível com qualquer tipo de ser, o que pressupõe um tipo especial (excepcional) de ser. Algo morto, vil, de menor valor ou carente de valor, não pode ser representado. Falta-lhe este tipo superior de ser (*gesteigerte Art Sein*) capaz de ser elevado ao ser público, de uma existência (*Existenz*). Palavras como grandeza, eminência, majestade, glória, dignidade e honra tentam traduzir esse caráter especial (*Besonderheit*) de um ser elevado e capaz de representação. (SCHMITT, 2009, p. 347).

Carl Schmitt, como se sabe, quis unificar a noção de povo em sua negatividade e em sua irrelevância: para ele, o povo *não é*. Não é isto (não uma magistratura ou uma administração, por exemplo), não é aquilo (não um ator político no pleno sentido do termo, por exemplo). Tudo o que sabe fazer, segundo ele, é aclamar-se pela representação do poder – e por isso deveria sempre permanecer rebaixado à plebe, à opressão histórica para não se tornar uma ameaça ao domínio. Então coube a Walter Benjamin, que era a uma só vez admirador e crítico de Schmitt, buscar uma dignidade para a representação dos povos. E é o que ele compreendeu com enorme clareza em seu ensaio de 1935 sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do político” (BENJAMIN, 2013, p. 93).

“Uma *representação dos povos*”, escreve Georges Didi-Huberman, “volta a ser possível a partir do momento em que se aceita introduzir a divisão dialética na *representação dos poderes*” (DIDI-HUBERMAN, 2014b, p. 77). Ou seja, que não basta, como tentou Pierre Rosanvallon (1998), em reconstituir a história do mandato político a partir das premissas democráticas de Tocqueville, como tampouco as tentativas de Giorgio Agamben (2011) em repensar uma arqueologia do “reino” e da “glória” a partir das premissas teológicas da Igreja e, claro, das premissas antidemocráticas de Carl Schmitt, para tentar restituir aos povos, justamente, o papel político condizente com sua história.

Para Benjamin uma representação dos povos somente poderia existir a partir de um ato dialético, que a sua essência – a sua migração fundamental – apareceria em cada fragmento da história, essa “imagem” que aparece como um clarão, que surge e desvanece no instante que se

oferece à cognoscibilidade, mas que, por sua própria fragilidade, pode vir a comprometer a memória e o desejo dos povos, e talvez seja por isso que a imagem dialética necessite sempre reaparecer à luz do inesperado para poder restituir, sempre uma vez mais, a dignidade dos vencidos. Lembremos, por exemplo, da tese XV de *Sobre o conceito de história*: “Durante o primeiro dia de combate (na Revolução de julho de 1830)”, recorda Benjamin, “verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres” (BENJAMIN, 1985, p. 230). Não teria sido essa “revolta” uma maneira “afetiva” de fazer explodir o tempo “homogêneo e vazio” e substituí-lo por um modelo da “historiografia materialista” (o tempo “heterogêneo e preenchido”) caracterizado, sem dúvida, pela armação e desarmação das temporalidades? No momento em que as pessoas atiravam nos relógios (algo semelhante ocorreu no Brasil no ano 2000 quando os índios atiraram contra um relógio da Rede Globo em comemoração aos 500 anos de “descobrimento” do país [LÖWY, 2005]) não tentavam fazer emergir um símbolo da suspensão do *tempo dos dominadores* para que o *tempo dos oprimidos* pudesse finalmente irromper?

Bem sabemos da íntima relação de amizade entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht (FIG. 1), inclusive desta relação única na história da cultura alemã, como pôde escrever Hannah Arendt, em que o maior poeta alemão em atividade manteve relações de amizade com o maior crítico literário da época (ARENDR, 1990, p. 144). Também sabemos dos inumeráveis textos do poeta e dramaturgo alemão à altura dos vencidos, buscando reconhecer neste gesto a uma só vez a *semelhança* fundamental dos oprimidos enquanto protagonistas de um teatro dialético – de um teatro intrinsecamente histórico e realista –, como também a *dessemelhança* aterradora desta parcela de humanidade sempre destinada ao sofrimento.

Quando Brecht propôs a sua “potência de ver” (*Schaukraft*) alguns anos após Benjamin ter consagrado uma parte importante de sua obra à “legibilidade” (*Lesbarkeit*), podemos compreender que a influência dos textos benjaminianos em Brecht não foi somente uma questão de estilo, senão algo tenazmente filosófico, antropológico inclusive. Dizendo melhor, mesmo diante das rupturas epistemológicas inevitáveis entre os dois pensadores², Benjamin e Brecht alimentaram-se, cada um à sua própria maneira, dos textos do outro para confeccionar, sem dúvida, algumas das obras mais importantes (a poesia, a dramaturgia, o ensaio, a crítica literária ou filosófica) que tentaram lançar luz à uma tradição dos oprimidos.

² Como se sabe, Brecht tinha muitas preocupações (e inclusive críticas) acerca do “misticismo” da aura benjaminiana. Para Benjamin, o desacordo era mais facilmente administrável porque em suas análises sobre as peças e os poemas brechtianos, a questão meramente da forma/estética não era seu principal foco.

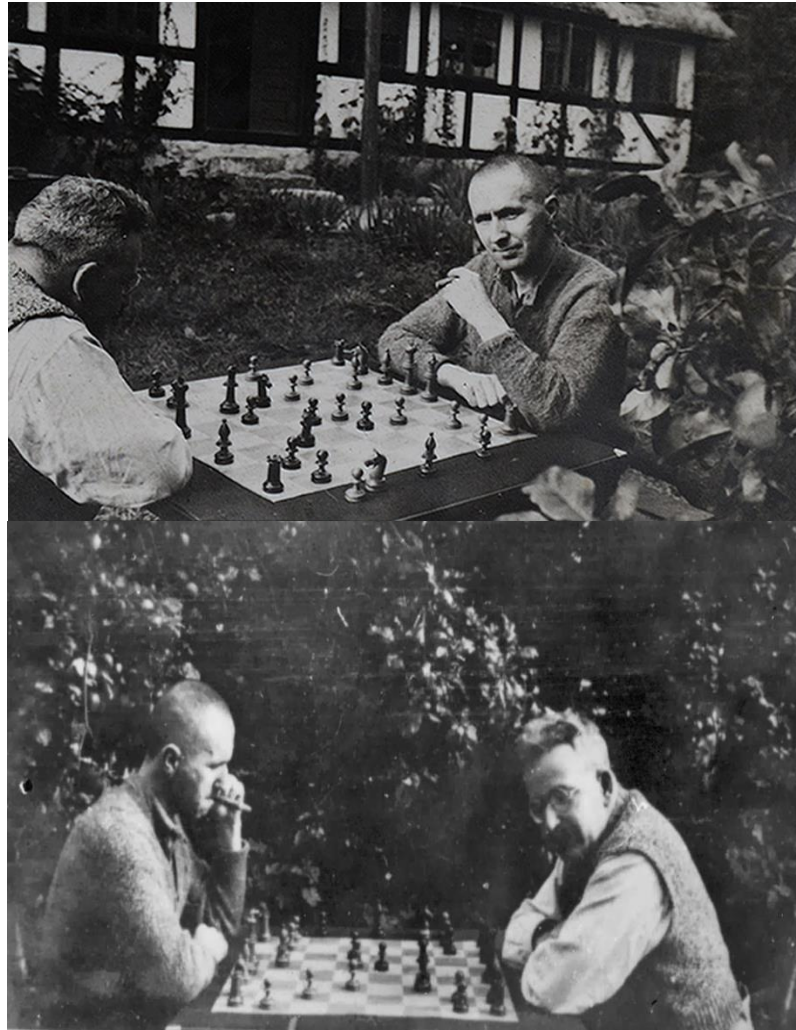


Figura 1 – Benjamin e Brecht na cidade de Skovsbostrand (Dinamarca), em 1934.

Brecht, por exemplo, não cansou de perguntar a si mesmo qual seria a teatralidade da política, o lugar de sua representação – inclusive de sua encenação. Quais seriam as figuras manifestas da política ali onde a sua história somente pode ser compreendida a *contrapelo* dos dominadores? O debate ao redor deste ponto é muito intenso entre as duas guerras (que tanto o dramaturgo quanto Benjamin atravessaram), sobretudo em relação com o fascismo. As vigorosas fórmulas de Walter Benjamin são bastante conhecidas: à estetização (fascista) da política é preciso opor com a politização (revolucionária) da arte (BENJAMIN, 2012, p. 123). Alain Badiou pôde escrever, em seu livro sobre os grandes acontecimentos do século XX, que ao absorver esta fórmula de Benjamin, Brecht foi mais longe quando somou ao “pensamento teórico uma experimentação concreta, uma invenção artística” (BADIOU, 2005, p. 61). E inclusive Georges Didi-Huberman, ao falar de Brecht, diz que este “politiza a arte por meio do distanciamento” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 94).

Em um texto pouco conhecido intitulado *O proletariado não nasceu com jaleco branco*, Brecht faz diretamente o vínculo com uma de nossas hipóteses em compreendê-lo como um pensador de uma filosofia dos oprimidos. Trata-se de um texto de 1932 – portanto oito anos antes das teses de *Sobre o conceito de história* de Benjamin terem sido finalizadas –, onde podemos perceber uma exigência quase agonizante (e também profética se pensarmos que um ano após Hitler chegaria ao poder) em que o poeta e dramaturgo alemão busca apontar quando chegará o novo, pois tal como o Anjo da História de Benjamin, este futuro não trará nada além dos escombros históricos inerentes aos povos oprimidos. Portanto, que sem a revolução (“para ter a esperança de sair com vida, estar disposto a matar”) não haverá possibilidade de restituir a dignidade aos vencidos, pois a “opressão terá avançado sem a máscara da democracia”, e então só restará ruínas:

Em síntese: quando a cultura em pleno afundamento, esteja coberta de manchas, quase uma constelação de manchas [...] quando os ideólogos sejam demasiadamente abjetos para atacar as relações de propriedade, mas também demasiadamente abjetos para defendê-las [...]; quando for preciso, para ter a esperança de sair com vida, estar disposto a matar; quando a atividade intelectual fique restringida ao extremo de afetar o próprio processo de exploração; [...] quando a traição cesse de ser útil, a abjeção, rentável, e a necessidade, uma recomendação; [...] quando já não reste nada por desmascarar, porque a *opressão* terá avançado sem a máscara da democracia, a guerra, sem a do pacifismo, a exploração, sem a do consentimento voluntário dos explorados; quando reine a mais sangrenta censura de todo pensamento, mas seja supérflua porque já não haverá mais pensamento; ah, então o proletariado poderá encarregar-se da cultura no mesmo estado que a produção: em ruínas. (BRECHT apud BADIOU, 2005, p. 66; grifo nosso).

Roland Barthes (2002) percebeu que a grandeza de Brecht se localizava não no verso da História, senão em seu anverso, é dizer, em sua frontalidade fundamental; e porque sobretudo Brecht foi capaz de *devolver o destino do homem ao próprio homem*. Não seria uma outra forma de dizer que Bertolt Brecht, como Walter Benjamin, foi capaz de escrever sobre a *superfície sensível do sofrimento dos povos* sem jamais perder de vista a questão política intrínseca para poder dar conta justamente, já seja no campo do teatro ou da filosofia, da poesia ou do cinema, de uma tradição dos oprimidos?

No mesmo momento em que Benjamin, já fugitivo e refugiado do regime nazista, começava a dar forma às suas teses de *Sobre o conceito de história*, ou seja, inventava uma outra forma de compreender, filosoficamente, a tradição histórica dos oprimidos, um outro fugitivo do mesmo regime totalitário também começava a pensar em um termo capaz de definir o horror perpetrado por Hitler. O termo *genocídio* é então inventado pelo jurista e filólogo

judeu-polonês Raphael Lemkin. *Inventar uma palavra* à luz do plano jurídico e claro, filológico, é inventar uma nova forma de dizer, de tentar expor ao mundo o que, sem esta palavra, não poderia ser exposto em toda sua relevância, compreendido em toda sua gravidade.

Poderíamos dizer que se Walter Benjamin inventou novos termos filosóficos para compreender a história dos oprimidos, Lemkin inventou um termo jurídico para dar conta, justamente, dos crimes de massas cometidos pelo nazismo, mas que também serviria, pela sua profundidade jurídica e etimológica, a outros regimes totalitários. Sabemos de toda tradição filosófica – e equivocada – a posteriori que tentou tratar os crimes nazistas como algo inominável e irrepresentável (AGAMBEN, 2008; DIDI-HUBERMAN, 2012a), e inclusive em 1941 (ou seja no olho do furacão, o que torna a expressão historicamente aceitável), o então Primeiro Ministro britânico Winston Churchill foi capaz de dizer que aquilo que estava ocorrendo nos territórios hitleristas era “um crime sem nome” (*a crime without a name*). Assim, inventar uma palavra foi para Lemkin o meio possível de mostrar ao mundo – sobretudo em seu plano jurídico – o que estava acontecendo *in loco* nos campos nazistas, é dizer, inventar uma palavra que pudesse nomear o horror outrora inominável.

O trabalho seminal de Raphael Lemkin, *Axis Rule in Occupied Europe*, foi publicado pela primeira vez na cidade de Washington no final de 1944 – embora o prefácio seja datado de um ano antes: 15 de novembro de 1943. Um livro de quase 700 páginas, onde o jurista e filólogo polonês analisa as leis de ocupação em termos de técnicas concebidas pelos Alemães para subjugar os povos conquistados. É neste livro onde Lemkin vai – e o que de fato nos interessa aqui – *inventar* um novo conceito que ele chamará de genocídio, um termo que denota a “destruição de uma nação ou um grupo étnico”. Enquanto filólogo, Lemkin encontra na Grécia antiga o prefixo “genos” (raça, tribo) e no sufixo latino “cidio” (matar, matança) (LEMKIN, [1944]1998, p. 79) a essência de sua pesquisa e compilando-os faz nascer o termo que servirá oficialmente a partir de 1948 (portanto, a partir da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*) para designar os crimes cometidos contra uma parcela da humanidade. Mas como ressaltado por John Cooper (2008, p. 57), Lemkin embora tenha focado sobretudo nos crimes perpetrados pelos nazistas para pensar a sua invenção etimológica, o jurista polonês também tinha traçado a evolução dos genocídios modernos na Europa um tempo antes da Primeira Guerra Mundial.

O duplo jogo temporal que emerge diante do étimo de Lemkin traz consigo a profundidade desta invenção: não somente designar os extermínios do presente, mas também os extermínios do passado, fazendo elevar desta maneira seu vínculo com Walter Benjamin neste caminho que propusemos para estas páginas: o de perceber em seu esforço intelectual um

gesto de encontro para uma arqueologia da filosofia dos oprimidos; portanto, um gesto de inventar uma palavra que fosse capaz de suportar o peso do horror nazista (à época um crime do presente ainda em execução), de dar um nome a tal crime, ao mesmo tempo que também exigiu uma escavação ao passado – portanto, por seu *gesto arqueológico* intrínseco –para reencontrar os extermínios de outrora e então redefini-los: não mais massacres ou assassinatos, mas genocídios.

Lemkin, com o termo genocídio não alegou “criar” uma nova categoria de crime. Sua ideia era antes incluir um número de crimes que poderiam ser descritos por vários termos em uma única categoria. O foco em *Axis Rule* era “claramente nos crimes que ele (Lemkin) estava documentando na terceira parte de seu livro” e assim recomendou que “a sua proposta feita em 1933 (sobre a criação de uma convenção do genocídio) deveria ser retomada novamente e o genocídio proibido por um tratado internacional tanto em tempos de guerra como em tempos de paz” (SEGESSER; GESSLER, 2009, p. 17). Genocídio é, escreve Lemkin:

a destruição de uma nação ou um grupo étnico... Falando de modo geral, o genocídio necessariamente não significa a destruição de uma nação, exceto quando realizado por assassinatos em massa de todos os membros de uma nação. Pretende antes significar um plano coordenado de diferentes ações apontando para a destruição das fundações essenciais da vida dos grupos nacionais, com a intenção de aniquilar esses grupos mesmos. Os objetivos de tal plano seria a desintegração das instituições políticas e sociais, da cultura, linguagem, sentimentos nacionais, religião, e da existência econômica dos grupos nacionais, e a destruição da segurança pessoal, liberdade, saúde, dignidade, e mesmo as vidas dos indivíduos pertencentes a tais grupos. Genocídio é direcionado contra o grupo nacional enquanto uma entidade, e as ações envolvidas são direcionadas contra indivíduos, não em sua capacidade individual, mas enquanto membros do grupo nacional. (LEMKIN, 1998 [1944], p. 79).

Salvo o excesso de ressalva quando Lemkin diz que para materializar-se como genocídio o crime tem de “destruir todos os membros de uma nação³” (desta maneira, sequer o crime nazista poderia ser designado como tal), o *insight* é precioso porque coloca diversas camadas de um movimento criminoso dentro de uma única definição. É genocidário toda a ação que vise eliminar “as fundações essenciais da vida”, das desintegrações políticas e sociais à destruição da língua, cultura ou dignidade. Lemkin tão bem compreendeu que existem diversas formas de matar os povos – despojá-los de sua humanidade, de sua dignidade mais fundamental;

³ “Lemkin usou o termo físico genocídio muito livremente, referindo-se aos assassinatos em massa, na maioria judeus, poloneses, eslovenos, e russos. Igualmente seu conceito de técnicas de genocídio - político, social, econômico, biológico, físico, moral e religioso - era muito difuso para ser utilizado e teve de ser definido mais claramente algum tempo depois” (COOPER, 2008, p. 58).

acossá-los socialmente, politicamente, culturalmente, religiosamente. A novidade do termo genocídio reside justamente em sua capacidade de amplificar esta forma de desintegração da condição humana à altura de uma comunidade e/ou nação.

E mais, de acordo com Lemkin, os genocídios precisam ser compreendidos como um processo *bifásico* – e ao falar desta compreensão das fases genocidárias ele não poupa em utilizar o vocabulário de uma filosofia dos oprimidos:

(O) Genocídio tem duas fases: uma é a destruição dos padrões/modelos nacionais de um *grupo oprimido*; a outra, a imposição dos padrões nacionais do opressor. Essa imposição, por sua vez, talvez seja feita sobre a *população oprimida* que é permitida permanecer, ou sobre o território vazio, após a remoção da população e da colonização da área pelo opressor. (LEMKIN, 1998 [1944], p. 79; grifo nosso).

Como fica claro, as duas últimas citações acima de Lemkin datam de 1944, que como já visto, foi o ano de publicação de *Axis Rule in Occupied Europe*. Dois anos depois em um importante ensaio para o *American Scholar*, Lemkin viria a lapidar o seu próprio conceito de genocídio:

Será o assassinato em massa um nome adequado para um fenômeno como este? Pensamos que não, já que não ressalta a motivação do crime, especialmente quando a motivação está baseada em considerações raciais, nacionais ou religiosas. Uma tentativa de destruir uma nação e apagar sua personalidade cultural foi chamada de desnacionalização, até a data. Este termo parece inadequado, já que não ressalta a destruição biológica. Do outro lado, este termo é majoritariamente usado para comunicar ou definir um ato de privação da nacionalidade. [...] Genocídio é o crime da destruição de grupos nacionais, raciais ou religiosos. O problema aponta em estabelecer se é um crime que somente tem importância nacional, ou um crime na qual a sociedade internacional enquanto tal deveria estar vitalmente interessada. Muitas razões falam em favor da segunda alternativa. Seria pouco prático tratar o genocídio como um crime nacional, desde que em sua natureza mesma está conformada pelo estado ou por grupos de poder que tem o respaldo do estado. Um estado nunca perseguirá um crime instigado ou respaldado pelo mesmo (LEMKIN, 1946).

A lapidação encontrada entre os dois textos reside sobretudo na questão jurídica-estatal que no texto primeiro Lemkin não aprofunda. Nesta lapidação, portanto, encontra-se ecos daquilo que Walter Benjamin (2011) vinte anos antes chamou de *mera vida/vida nua*. Quando Lemkin escreve que um “estado nunca perseguirá um crime instigado ou respaldado pelo mesmo”, ele quer, claro, repensar o seu próprio conceito de genocídio não mais somente enquanto crime nacional, mas também internacional (“a sociedade internacional enquanto tal

deveria estar vitalmente interessada”), mas é possível vislumbrarmos nesta frase a imposição de uma crítica ao jurista alemão e seu contemporâneo: Carl Schmitt – crítica que como vimos, Benjamin sempre que possível também fazia questão de expor já na década de 1920. Schmitt, ao mesmo tempo o grande teórico do poder soberano na primeira metade do século XX e o mais imponente teórico jurista do regime nazista, ao reescrever e refundar a ideia do poder soberano *abriu a vida dos povos*, assim, expôs juridicamente com consequências ilimitadas a possibilidade de execução de um genocídio pelo próprio estado – no caso específico, a própria nação alemã.

Depois de mais uma década lapidando e buscando o reconhecimento jurídico para o termo então inventado, finalmente no Tribunal de Nuremberg a penetração que o livro de Lemkin teve foi tão grande que até Paul Rassinier, o “pai do revisionismo do Holocausto”, chegou a declarar que *Axis Rule in Occupied Europe* foi o trabalho mais falado nos corredores do tribunal entre o fim de 1945 e o início de 1946 (MARTIN, 1984, p. 7). E tendo consciência do impacto entre os juristas presentes em Nuremberg, Lemkin não hesitou em escrever em 20 de maio de 1946 uma carta para Trygve Lie, então secretário geral das Nações Unidas, onde aponta que uma vez aceita a ideia por ele formulada (a ideia de genocídio), ela abriria uma conquista sem precedentes em relação à preservação das minorias perseguidas e do direito de existir dos povos, ao mesmo tempo que tornaria essencial o reconhecimento do crime contra grupos nacionais, raciais ou religiosos como um *mal* internacional:

Portanto uma sólida fundação em reconhecer o genocídio como um mal internacional que foi debatido em Nuremberg. Ao formular o genocídio como um crime, o conceito proclamou que um grupo nacional, racial ou religioso enquanto uma entidade tem o direito de existir, analogamente como o reconhecimento de homicídio [...], já que (o conceito) proclama que um indivíduo tem o direito de viver. Algo imprescindível será ajustado para intervir nas relações internas de outros países em nome das minorias perseguidas. (LEMKIN, 1946).

Onde Lemkin pôde inventar um étimo a partir de duas línguas sobreviventes (porque jamais uma língua poderá morrer enquanto sobreviver nela um único falante, enquanto nela sobreviver um único documento de cultura ou de barbárie), o latim e o grego, Benjamin pôde escrever tão bem em alemão sobre esta dura tradição dos oprimidos. É dizer, onde o filólogo e jurista polonês encontrou uma maneira de juridicizar os crimes contra a humanidade, o filósofo alemão soube perceber que uma história dos vencidos, antes ou depois do nazismo, jamais poderia emergir à luz se o Agora não encontrasse, ainda que efemeramente, o Outrora, portanto, se a opressão histórica contra os povos não deixasse de ser uma filosofia abstrata para tornar-

se dialética, um pensamento que soubesse sair de sua condição teórica e alcançasse a sua condição prática – e inclusive jurídica –, expondo o historicismo à derrocada, pois, escreve Benjamin em sua tese XVI:

O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (BENJAMIN, 1985, p. 230-231).

Que este *continuum* exploda pelos ares tenha sido, sem dúvida, a ruptura com o historicismo e com sua intrínseca tradição dos dominadores proposta por Benjamin, e de alguma maneira foi isso que o aproximou de Lemkin (ainda que ambos tenham sido contemporâneos, em nossas leituras não encontramos nenhuma referência do jurista polonês aos textos do filósofo alemão, o que não impede que uma certa aura benjaminiana esteja presente neles): ali onde Benjamin pôde escrever uma história para os sem nome (os *Namenlosen*), Lemkin pôde legitimar um termo para dar cabo, finalmente, dos crimes outrora inomináveis contra os povos do mundo.

Concomitante à própria ideia de genocídio que abre, a partir da década de 1940, um repensar acerca das políticas de extermínio, surge nessa mesma fissura um conceito para compreender, justamente, os *estados políticos do mundo*. Esses estados políticos, portanto, definidos como totalitarismo⁴ terá em Hannah Arendt um de seus mais importantes nomes para pensar a questão das exceções político-jurídicas contra os povos. É dizer, terá nas teses da filósofa judia-alemã um leque renovado – e inclusive primevo – para pensar sobre uma filosofia dos oprimidos, ali onde Arendt foi além de grande leitora, amiga de Walter Benjamin, ali, sem dúvida, onde os dois judeus-alemães a uma só vez intelectuais e refugiados, partilharam com aguda singularidade a experiência limítrofe do Nazi-fascismo europeu e puderam dar, cada um à sua própria luz, novas condições para que os sem nome da história, e inclusive os sem pátria (como ambos foram em um dado momento de suas vidas, e que Arendt chamou de *stateless*) saíssem da escuridão.

Hannah Arendt em 1964 escreveu pensando o estado totalitário – a imagem do nazismo sobretudo, vinte anos após o seu “fim” – como uma impossibilidade de ser alcançado

⁴ “O adjetivo ‘totalitário’ aparece em um princípio, a partir de 1923, nos escritos antifascistas italianos de orientação um tanto liberal (Giovanni Amendola) como socialista (Lelio Basso) ou católica (Luigi Sturzo). Aspirava denunciar a política do fascismo italiano logo assim que assumiu o poder, já em vias de transformar-se em regime” (TRAVERSO, 2001b, p. 29).

(compreendido em todas as suas extensões predatórias à vida particular e coletiva) se somente for elaborado nos seus processos políticos, jurídicos ou sociais pelo nome de “genocídio” (quando este de fato é, como vimos com Lemkin, o fim último e mais amplificado de todo o totalitarismo) ou pela contagem monstruosa das vítimas. O totalitarismo nem sempre é um processo genocidário, embora todo genocídio dê-se como tal porque fora fomentado por um estado totalitário:

O ponto moral dessa questão nunca é alcançado chamando o que aconteceu pelo nome de “genocídio” ou pela contagem das milhões de vítimas: o extermínio de povos aconteceu antes na antiguidade, também como na colonização moderna. Isso (nos) alcançou somente quando nós percebemos que esse acontecimento está dentro da estrutura (*framework*) de uma ordem legal e que a pedra angular (*cornerstone*) dessa “nova lei” consistiu a partir do mandamento “Matarás” (*Thou shalt kill*)⁵, não o inimigo mas pessoas inocentes que não eram potencialmente perigosas, e não por qualquer razão de necessidade senão ao contrário, mesmo contra todas as considerações militares e utilitárias. O programa de assassinato não teve o intuito de cessar com o desaparecimento do último judeu da face da terra, e não tinha proximidade com a guerra exceto que Hitler acreditou que ele precisava de uma guerra como uma cortina de fumaça para suas operações de assassinato não militares; essas operações em si mesmas foram pretendidas para continuar em uma escala ainda maior em tempos de paz. (ARENDT, 2003, p. 42).

E assim, em outro texto, a autora de *Homens em tempos sombrios* prossegue:

A política totalitária não substitui um conjunto de leis por outro, não estabelece o seu próprio *consensus iuris*, não cria, através de uma revolução, uma nova forma de legalidade. O seu desafio a todas as leis positivas, inclusive às que ela mesma formula, implica a crença de que pode dispensar qualquer *consensus iuris* e ainda assim não resvalar para o estado tirânico da ilegalidade, da arbitrariedade e do medo. Pode dispensar o *consensus iuris* porque promete libertar o cumprimento da lei de todo ato ou desejo humano; e promete a justiça na terra porque afirma tornar a humanidade à encarnação da lei. (ARENDT, 1989, p. 514).

Portanto o estado totalitário, a partir desta premissa de Arendt, age de uma dispensabilidade do *consensus iuris*⁶ ao mesmo tempo que como consequência deste ato – anular o poder de punição contra quem se aventura a violar a lei (mais especificamente: os direitos fundamentais sobre a vida humana) – desafia todas as leis positivas, mas é incapaz de

⁵ Jogo de palavras que Arendt (cujo texto original foi escrito em inglês) faz com o mandamento bíblico (em sua tradução inglesa) de Êxodos 20:13: “*Thou shalt not kill*” (Não Matarás).

⁶ “O *consensus iuris* é o reconhecimento dos cidadãos de que o direito, ou seja, o sistema de regras positivas emanadas dos poderes do Estado, legitimado pelo sufrágio universal, é o único critério aceitável para punir quem se aventura à violação da norma abstrata” (BELLUZZO, 2012).

existir sem a fundamentação de uma lei, porque é no momento em que uma Constituição é *atacada* que o estado totalitário pode existir como tal, ou seja, “dispensar o *consensus iuris* porque promete libertar o cumprimento da lei de todo ato ou desejo humano”, e assim, abrir de forma definitiva a essência do estado de exceção aos povos, aplicando “a lei diretamente à humanidade, sem atender à conduta dos homens” (ARENDT, 1989, p. 515).

A política totalitária interpreta todas as leis como se fossem leis de movimentos que, ao serem aplicadas, destroem a espontaneidade (a esperança) da vida de cada ser. É na supressão fronteiriça entre Estado e sociedade que os totalitarismos aniquilam o direito à dignidade da vida. Em um importante livro, o grande historiador italiano Enzo Traverso define os estados totalitários como *a liquidação do político enquanto lugar de alteridade*, a saber, a impossibilidade do mínimo debate sobre as diferenças que fundam e alimentam o corpo social (a sua pluralidade fundamental), fazendo com que um Estado, sob a tutela totalitária, tenha somente um único destino: a supressão e aniquilação dos direitos fundamentais da existência dos povos:

Os totalitarismos [...] tendem a suprimir as fronteiras entre o Estado e a sociedade. Dito de outro modo, postulam a absorção da sociedade civil, até seu aniquilamento, no Estado. Este último revoga a dicotomia clássica entre Leviatã e Behemoth: conserva a potência de uma ordem absoluta que submete a sua vontade a multidão de seus súditos, mas este rosto esconde um reino de caos e destruição, um domínio negador do princípio mesmo da *polis*. Este encarna, então, o paradoxo de um Estado onipotente que desemboca em um *não-Estado*: em última instância, o totalitarismo não é mais do que a liquidação do político enquanto lugar de alteridade, a anulação do conflito, do pluralismo que atravessa o corpo social sem a qual nenhuma liberdade seria concebível (TRAVERSO, 2001b, p. 24).

The Origins of Totalitarianism, publicado originalmente na cidade de Nova Iorque em 1951, reformulava e desenvolvia uma série de ensaios escritos por Hannah Arendt durante os anos 1940, logo de sua chegada aos E.U.A – é dizer, logo após ela junto a Georges Bataille e outros intelectuais anti-fascistas europeus, terem ajudado a salvar alguns dos mais importantes escritos de Walter Benjamin das mãos da *Gestapo* –, e apareceu em diversas publicações da *intelligentzia* judia nova-iorquina, do *Partisan Review* à *Commentary*, do *Menorah Journal* à revista *Aufbau*. O projeto inicial do livro, é necessário precisar, não continha nenhuma referência ao totalitarismo. Arendt pensava melhor nomear o seu trabalho de *O imperialismo racial*. O ponto de partida de suas investigações eram o antisemitismo e o racismo, repensados à luz do genocídio dos judeus. Arendt queria então estudar o nacional-socialismo e não há rastro, em seus escritos daqueles anos, de uma investigação sobre o comunismo e a União

Soviética. Seus conhecimentos neste campo enriqueciam-se por causa da experiência de seu marido, Einrich Blücher, um ex-militante comunista alemão crítico do estalinismo, conhecido por seu exílio em Paris. Poderíamos dizer que o projeto final se transformou durante a redação do livro.

Não seria exagero afirmar que, sob a égide do nazismo, muitas das páginas deste livro de Arendt tenham sido inspiradas pelos textos derradeiros de Benjamin, porque as formulações destrinchadas pela filósofa alemã faz ressoar de maneira muito clara alguns dos fragmentos filosóficos do autor de *Infância em Berlim* no tocante à uma tradição dos oprimidos, portanto, que ao pensar por exemplo sobre os refugiados (*We refugees*, 1942 [2013]), sobre estes párias modernos, inclusive sobre este “refugo da terra”, Arendt teve ao mesmo tempo que debruçar-se sobre um certo conceito da história dos humilhados, ou como ela tão bem pôde escrever, sobre os *stateless* (os apátridas, ou em alemão, sua língua materna, *Heimatlosen*, é dizer, ortográfica e filosoficamente tão próximo aos *Namenlosen* de Benjamin): “Uma vez fora do país de origem, permaneciam sem lar; quando deixavam o seu Estado, tornavam-se apátridas; quando perdiam os seus direitos humanos, perdiam todos os direitos: eram o refugo da terra” (ARENDT, 1989, p. 300).

Em 1968, em um belo e comovente ensaio dedicado a Benjamin, Arendt escreve que “(ele) tinha paixão pelas coisas pequenas, inclusive minúsculas (*even minute things*)” (ARENDT, 1990, p. 149), afirmação sem dúvida corroborada por outro grande intelectual daquela época sombria e íntimo amigo de Benjamin e Arendt, Gershom Scholem: “para ele (Benjamin), a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação (*an inverse ratio to its significance*). [...] Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma” (SCHOLEM apud ARENDT, 1990, p. 149-150).

O “milagre” para Walter Benjamin, como constatou Scholem e citou Arendt, eram os sinais de salvação (“pequenos, inclusive minúsculos”) que alguém poderia fazer emergir mesmo dentro de toda ruína, é dizer, “Como alguém que se mantém à tona num naufrágio por subir no topo de um mastro que já se desmorona. Mas dali ele tem uma oportunidade de fazer sinais que levem à salvação” (BENJAMIN apud ARENDT, 1990, p. 158). Uma outra maneira de escrever, sem dúvida, sobre as reminiscências da história, melhor colocando, sobre a memória dos povos (mesmo diante de suas *menores* imagens, de seus *minúsculos* desejos), porque é através dela que os que vieram e os que virão depois puderam e contudo poderão, desejava assim Benjamin, lembrar verdadeiramente das derrotas cíclicas de uma tradição dos

oprimidos, pois somente desta maneira seria ofertada a única consolação que é dada aos que já não tem a esperança de ser consolados.

Relembremos uma vez mais as insuperáveis palavras de Walter Benjamin em sua tese VI de *Sobre o conceito de história*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação (*Sich einer Erinnerung bemächtigen*), tal como ela relampeja no instante de um perigo (*wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt*). Para o materialismo histórico trata-se de fixar uma imagem do passado (*ein Bild der Vergangenheit*), como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1985, p. 224)⁷.

Esta insistência na “tradição” – que se diferencia de qualquer tipo de “conformismo” cultural – não é surpreendente dentro de um contexto dominado, sem dúvida, pelo perigo imediato e a urgência de responder a ele politicamente. Benjamin compartilhava com Freud e com Aby Warburg a consciência aguda da “eficácia antropológica das sobrevivências”; compartilhava com Georges Bataille e com Serguei Eisenstein a percepção otimista de uma “eficácia política das sobrevivências” (e que teriam em nosso tempo o trabalho de Georges Didi-Huberman para legitimar, a uma só vez pelas permanências e desaparecimentos, pelos sintomas e pelas sobrevivências, o pensamento dialético fundamental destes autores), já fosse esfregando os olhos diante das carcaças de animais nos matadouros de La Villette ou diante dos esqueletos em movimento de uma procissão mexicana, e como mais tarde iriam mostrar com toda clareza no campo cinematográfico cineastas como Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini ou Glauber Rocha, e no campo antropológico o italiano Ernesto de Martino (2005, 2017). E como já vimos, ali onde Carl Schmitt se interessava somente pela “tradição do poder”, Benjamin pôde pensar com enorme firmeza, a “tradição dos oprimidos”, porque ela (não nos cansamos nunca de escrever) “nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 1985, p. 222).

Compreende-se melhor assim que a uma só vez Walter Benjamin tinha delimitado a tarefa do historiador – através de sua vontade incansável de fazer figurar os povos, é dizer, de dar uma representação digna aos “sem nome” da história: “É mais difícil honrar a memória dos

⁷ Citação levemente modificada quando comparada à tradução que utilizamos para citar as teses de *Sobre o conceito de história*. Estas pequenas modificações nos permitiram inserir alguns termos originais em alemão.

sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) que a das pessoas conhecidas. A construção histórica está dedicada à memória dos sem nome” (BENJAMIN, 2012a, p. 356).

Os melhores historiadores são aqueles que mais eficazmente contribuem para fazer emergir à luz a opressão contra os povos. Então é preciso recordar brevemente nestas páginas sobre uma arqueologia da filosofia dos oprimidos, alguns pensadores/historiadores que, de maneira exemplar, debruçaram-se acerca desta tentativa dignificante de (re)escrever sobre os humilhados. Michel de Certeau, por exemplo, partindo de uma *história das solidões* tocou essa “ausente da história” convencional até explorar os atos de *resistência social* inerentes a certas “artes de viver” entre os povos mais “humildes e ordinários” (DE CERTEAU, 1967, 1973).

Já para Michel Foucault, o ponto de partida foi, como se sabe, uma certa *história dos desvios* e de seus tratamentos institucionais: psíquicos, com o asilo; somáticas, com a clínica; penais, com a prisão; sexuais, por fim (FOUCAULT, 2008; 2014a; 2014b). Contudo, Foucault também acabou por distinguir no fio de suas pesquisas sobre o arquivo (portanto, filológicas), armadas de um princípio construtivo e crítico (portanto, filosóficas), um conjunto de lugares onde tal “tradição dos oprimidos” pudesse reconhecer-se, organizar-se e confrontar o poder vigente dos dominadores – já sejam estes cientistas ou políticos, psiquiatras ou filósofos. Chamou estes lugares de *heterotopias*, lugares como antípodas da utopia (estes lugares “perfeitos”, mas irreais) e que funcionariam de maneira muito real, ainda que mal estruturados, imperfeitos e inclusive incompletos.

Também nesta “escola” inspirou-se Arlette Farge a cada novo livro, com elegância e obstinação. Os arquivos representaram para ela um acontecimento quase impremeditado – e sem dúvida inesgotável – e que foi capaz de lançar luz sobre os corpos e os nomes dos delinquentes, dos catadores de lixo, dos exortados, portanto, de uma parcela dos povos mais humildes de uma Paris setecentista esquecida – uma maneira de exercer a tarefa do historiador pensada por Walter Benjamin: a de realizar uma verdadeira construção histórica a partir da memória dos humilhados, dos sem nome.

Farge que acompanhou e de certa maneira prosseguiu o trabalho de Michel Foucault interrogando a fragilidade da vida dos pobres, dos marginais, dos oprimidos. Ao fazê-lo restituiu uma dignidade aos *Namenlosen*, é dizer, criticou profundamente os discursos que geralmente se enunciam sobre a vida social e permitiu que surgissem, na *representação dos povos*, seus sintomas e seus afetos – e inclusive suas sobrevivências –, como podemos constatar entre tantos exemplos, na nota preliminar de *Effusion et tourment* (Efusão e tormento):

O sopro dos corpos anônimos e pouco abrigados do século XVIII é o que aqui será transcrito, os que pensam e se sacodem, se cativam, se perturbam e se violentam. Existe nos corpos dos mais carentes (como nos dos demais) a vontade e o sonho de múltiplas escapadas, a invenção de gestos criados ou esboçados para consegui-las e palavras para nomeá-las e apropriá-las. A surda potência física e corporal do ser anônimo, atuada pela esperança do futuro e recordando facilmente o que foi, encontra-se com o poder, responde e fala com ele para integrar-se nele ou modificá-lo. [...] Algo se estremece ali. Os corpos zumbam e elaboram seus destinos. Homens e mulheres, seres de carne e osso, encontram-se “afetivamente no mundo”. Lutam constantemente contra seu próprio corpo e estão em inevitável simbiose com ele, para distanciar não apenas o frio, a fome e a fadiga, senão também a injustiça, o ódio e a violência. Atuados pela história e atuando sobre ela, são seres ordinários. [...] Longe daqui a vontade de definir aos mais precários (como foi tão frequentemente o caso) a partir unicamente das necessidades e desejos primários de seu corpo, a que por outra parte se chama inculto. Ao contrário, tentar uma aproximação histórica e política desta “parte material dos seres animados” confirma ao corpo sua infinita nobreza, sua capacidade racional e passional de criar *com* a história e *apesar* dela, já que é sede e parte interessada das sensações, sentimentos e percepções. Dúctil, inclui-se no mundo o quanto seja possível. Isto a custo de risadas e gritos, gestos e amores, sangue e penas, cansaço também. O corpo, sua história e a história são uma única coisa. (FARGE, 2008, p. 11-12).

Não por acaso o livro *Effusion e tourment* tem como epígrafe algumas linhas da tese II de *Sobre o conceito de história*, portanto, antecipa fundamentalmente com as palavras de Walter Benjamin, todo o percurso para uma filosofia dos oprimidos autopsiada por sua autora, ali onde Farge foi capaz, por sua *imersão* arquivista, restituir arqueologicamente os epítetos – e inclusive as histórias – a partir das “vozes que escutamos”, dos “ecos de vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1985, p. 223), assim, que no tênue momento em que o arquivo se produziu, Farge soube compreender (e inclusive *escavar*) posteriormente que é só o arquivo (a memória) que testemunha por aquelas vidas, por aqueles troços da história abandonados – e que a função do historiador, tal como desejou Benjamin, é nomeá-lo, dignificá-lo, apesar de tudo, à altura dos povos.

Devemos a Giorgio Agamben a descoberta, no final da década de 1990, das “notas preparatórias” de Walter Benjamin para a tese XVIIa. O *Handerexemplar* (o rascunho, as notas à mão) encontrado pelo filósofo italiano mostra que Benjamin “pretendia incluí-la na versão final do documento. Trata-se, aliás, de um texto autônomo – e não de uma variante – da maior importância” (LÖWY, 2005, p. 38). O “tesouro” encontrado por Agamben – porque hoje bem sabemos que os textos de Benjamin são sem dúvida coisas “preciosas” – veio inscrito em sua segunda parte com estas palavras:

[...] Na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a *sua* chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova. Para o pensador revolucionário, a chance revolucionária própria de cada instante histórico se confirma a partir da situação política. Mas ela se lhe confirma não menos pelo poder-chave desse instante sobre um compartimento inteiramente determinado, até então fechado, do passado. A entrada nesse compartimento coincide estritamente com a ação política; e é por essa entrada que a ação política, por mais aniquiladora que seja, pode ser reconhecida como messiânica. (A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada.). (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 134).

Contudo, as mais importantes contribuições de Giorgio Agamben para uma filosofia dos oprimidos, portanto, para um pensamento profundamente benjaminiano, vão muito além deste grande ato arqueológico e investigativo que foi o de fazer emergir à luz um texto tão importante como a tese XVIIa de *Sobre o conceito de história*.

Em 1995, na Itália, Agamben lança o primeiro volume de sua extensa pesquisa sobre uma figura obscura do direito romano, o *homo sacer*, e desvela neste gesto a então complexa imagem da humanidade em vida nua, portanto, a imagem de sua exposição histórica mais profunda e violenta, e nesta revelação lança luz acerca da incapacidade do espaço jurídico em condenar justamente aquele que eliminou esta vida exposta (nua), este *homo sacer*. Poderíamos, desta maneira, dizer que a *violência jurídica* a qual está inserida a figura do *homo sacer* é uma violência condenatória sem qualquer possibilidade de julgamento, portanto, é uma violência cujo executor só pode e só deve ser o Estado soberano que por gozar de uma prerrogativa intransferível à sua própria presença, executa neste ato a exceção jurídica que a sua soberania não só permite como legitima (AGAMBEN, 2002).

Mas o termo “vida nua” (*blosses Leben*, mera vida em tradução literal do alemão), como Giorgio Agamben deixa claro, é uma expressão que aparece em um ensaio de Walter Benjamin de 1921 intitulado *Para uma crítica da violência (Kritik der Gewalt)* e designa a base da soberania moderna. Mas em que consistiria a vida nua para o filósofo italiano a partir deste vocabulário benjaminiano? Para Agamben ela pode ser pensada como a vida em sua pureza, como vida em si mesma (em toda sua biologia), portanto, na sacralidade de sua própria natureza. E Benjamin escreve: “O que é que distingue essencialmente esta vida (humana e sagrada) da vida das plantas e dos animais?” (BENJAMIN, 2011, p. 154). A hipótese de Benjamin é justamente a confluência da mera vida com a sacralidade, e assim ele anota: “aquilo que é dito sagrado é, segundo o antigo pensamento mítico, o portador assinalado da culpa: a mera vida (*blosses Leben*)” (BENJAMIN, 2011, p. 156).

A biopolítica, definição de Michel Foucault para tentar compreender a prática de deixar viver e deixar morrer da modernidade (e o autor de *Arqueologia do saber*, como se sabe, é um pensador fundamental para Agamben compor a sua ideia arqueológica do *homo sacer*) é então a *politização da vida*, mais precisamente, a politização da vida fazendo emergir a vida nua – portanto, fazendo emergir a nudez de sua fragilidade – que “como tal constitui o evento decisivo da modernidade, que assinala uma transformação radical das categorias político-filosóficas do pensamento clássico” (AGAMBEN, 2002, p. 12). O pensador italiano discorda de Foucault quando este diz que a biopolítica é uma consequência da modernidade, quando que para ele essa politização da vida é inerente à ideia de humanidade desde a antiguidade, daí a gravidade essencial deste gesto arqueológico sobre o saber que Agamben realiza com o termo *homosacer*, oriundo, como já dito, do direito romano antigo. Agamben, por outro lado, concorda com o filósofo francês quando este afirma que a modernidade expandiu a biopolítica de forma porosa ao tentar governar “de forma útil e produtiva a vida humana, objetivando-a como um mero recurso natural” (RUIZ, 2012, p. 4).

Para radiografar as ferramentas epistemológicas que Giorgio Agamben faz uso para compor, em um primeiro nível, a sua arqueologia sobre o *homo sacer*, é claro, precisamos compreender que ele fundiu a ideia de (pura) vida nua de Walter Benjamin (2011) com as investigações de Hannah Arendt sobre a emergência – e inclusive a emersão – do *homo laborans* na modernidade em *A condição humana* (2007), identificando o momento em que a vida humana, sacralizada pela cultura judaico-cristã, passa a ser absolutamente vinculada à produção e colocando a ideia da estatização do biológico (biopolítica/politização da vida) de Foucault, para, como gesto final e arqueológico para uma filosofia dos oprimidos, resgatar a definição de soberania do jurista nazista Carl Schmitt, segundo o qual, paradoxalmente, a soberania estatal não se manifesta no domínio da norma, ou do ordenamento do direito, mas na situação de exceção, e no monopólio de decisão (PENNA, 2006, p. 130, 131).

Assim, devemos compreender que *toda vida nua é a vida do homo sacer*:

vida nua, isto é, a vida *matável e insacrável* do *homo sacer*, cuja função essencial na política moderna pretendemos reivindicar. Uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*). (AGAMBEN, 2002, p. 16).

Essa absoluta matabilidade da vida do *homo sacer* ocorre porque sua imagem (ou seja, a sua vida mesma) é considerada “em seu mero ser biológico, uma vida sem direitos, sem mais valor que sua materialidade corporal e biológica” (RUIZ, 2012, p. 4). Aquele responsável pela

morte do *homo sacer* é então impunível porque essa vida (nua, sacra) sempre exposta está em suspenso ao espaço jurídico, de outra maneira, está excluída de todo direito e da justiça intrínseca que deveria protegê-la – é o que, à sua própria maneira, e com Benjamin em mente, Arendt chamou de *stateless*.

Essa figura jurídica paradoxal (o *homo sacer*) captura a vida humana pela exclusão ao mesmo tempo em que a inclui pelo abandono. É uma vida matável por qualquer um sem consequências penais, pois se encontra fora do direito. Ao estar fora do direito ocorre que não pode ser condenada juridicamente. Está exposta à vulnerabilidade da violência por ser desprovida de qualquer direito. Embora o direito não pode condená-la à morte. (RUIZ, 2012, p. 4).

A aporia emerge, justamente, na impossibilidade de exercer, a partir desta figura jurídica tão complexa, uma sustentação à dignidade de existir do *homo sacer* – e cujo plural de seu significado pode ser expandido à luz dos povos oprimidos, é dizer, destas vidas humanas capturadas pela exclusão, mas incluídas no mundo pelo abandono; destas vidas matáveis, mas sem consequências penais concretas aos seus executores; esta incansável exposição à vulnerabilidade da violência por estarem, sem dúvida, fora do espaço do direito e da justiça.

Então uma vida *fora do direito* é uma vida exposta à morte, à desapareição. Se o direito é incapaz de condenar o executor do *homo sacer*, a justiça já não é mais nem *justitia* nem *justus*, sequer *jus*. Na lei religiosa romana, *sacer* era aquele ser pertencente à região do profano (*profanum*) em que o Estado retirava-o de tal região e o passava àquela do sagrado (*sacrum*); um ser ao mesmo tempo *profanum* e *sacrum*: um ser insacrificável por ser sagrado, mas absolutamente matável por ser profano.

Se Giorgio Agamben (2002, p. 86), por seu pensamento mais inquieto soube tão bem aproximar Schmitt (poder soberano/estado de exceção), Benjamin (vida nua), Foucault (biopolítica) e Arendt (*homo laborans*), teria que escavar ainda mais, como o grande arqueólogo do saber que ele é, para encontrar em um até então pouco notável estudo sobre a religião romana antiga o termo que o faria, sem dúvida, abalar as categorias filosóficas e jurídicas de nosso tempo. O texto que Agamben se utiliza para fundamentar definitivamente a reconstrução histórica do arquétipo do *homo sacer* é *The original meaning of the word sacer* de William Warde Fowler, publicado pela primeira vez em 1911. Nele Fowler faz um estudo para interpretar a origem e a aplicação de tal termo na história jurídica ocidental:

o *homo sacer*, que poderia ser violado sem qualquer *nefas* (crime fatal): um homem que qualquer um poderia assassinar com impunidade (*a man whom anyone might slay with impunity*). (...) o *homo sacer* sobre quem recai essa

maldição. [...] o *homo sacer*, podemos supor, era amaldiçoado e consagrado ao mesmo tempo. (FOWLER, [1911] 2017, p. 7).

A indiscutível novidade do pensamento de Agamben acerca desta imagem ao mesmo tempo santa e amaldiçoada é a tenacidade métrica de seu saber crítico sempre condicionado à presença do poder (Estado) soberano, fundador e legitimador da existência do *sacer* a partir de sua exceção jurídica, já que o “soberano existe porque tem o poder de decretar a exceção do direito, ou seja, suspender o direito para decretar a existência da vida nua” (RUIZ, 2012, p. 4-5). E como sabemos, Carl Schmitt via no estado de exceção a irreduzível diferença que emerge entre Estado e direito: “no estado de exceção”, escreve Schmitt, “o Estado continua a existir, enquanto o direito desaparece” (SCHMITT apud AGAMBEN, 2004, p. 48).

Ao desaparecer o direito – esta figura abstrata da justiça que em sua abstração mesma permite materializar a proteção do indivíduo – o Estado pode executar o poder de sua soberania sem que nada lhe impeça, portanto, que o desaparecimento do espaço do direito faz com que os povos sempre fiquem expostos à desapareição. Este poder é então um poder de exceção que visa sempre uma suspensão sobre a vida, e “quem tem o poder de suspender o direito sobre a vida é sempre um soberano” (RUIZ, 2012, p. 5). Mas se, como apontado por Schmitt, no estado de exceção o direito desaparece, é justamente porque a vida do *homo sacer* é uma *vida abandonada* de todo direito, uma vida que se localiza na exterioridade de qualquer proteção jurídica.

Desta maneira abre-se mais uma aporia: “O que o direito não pode tolerar de modo algum”, escreve Agamben, “o que sente como uma ameaça contra a qual é impossível transigir, é a existência de uma violência fora do direito” (AGAMBEN, 2004, p. 84-85). Mas o que o direito, esta presença abstrata, pode exercer diante do poder soberano, que ao realizar a sua soberania o exclui abrindo assim o estado de exceção? Se essa violência fora do direito é, justamente, o intolerável ao próprio direito, de fato ele cessa sua existência enquanto lei ao menor movimento do poder soberano. Assim podemos vislumbrar que o poder soberano a partir de seu estado de exceção é sempre aquilo que deslegitima toda a norma, toda a lei, e por assim ser, em sua deslegitimação jurídica *faz nascer todo o tempo a vida nua*.

Homo sacer enquanto vida insacrável (fora do direito humano) e matável (fora do direito divino), porque é esta vida uma vida sacra (nua): “A *vida insacrável e, todavia, matável, é a vida sacra*” (AGAMBEN, 2002, p. 90). A vida sacra já não pode mais entrar no direito, que anulado ou modificado pelo poder soberano, exclui-a de toda a proteção (jurídico-

política) primeva: o *homo sacer* conserva a “memória da exclusão originária através da qual se constituiu a dimensão política” (AGAMBEN, 2002, p. 91).

Quando Giorgio Agamben pôde dizer que o *homo sacer* é uma vida abandonada, sem dúvida ele prossegue o percurso iniciado por Jean-Luc Nancy (este outro grande comentador de Benjamin) que pensou tão singularmente a imagem do bando e, consequentemente, de seu abandono interiorizado que sinaliza que o bando entregue a um soberano – e ao que parece não há meios de resistir a tal entrega – é um bando já sentenciado, ou seja, já excluído de toda e qualquer proteção da lei, mesmo, e daí advém sua essência aporética, estando *diante da lei*. Ele não é, portanto, intimado a comparecer a uma imputação da lei, senão constrangido a estar diante dela – como o penúltimo capítulo da narrativa de *O processo* (1989), de Franz Kafka, que oferece a imagem absoluta de um ser abandonado.

O bando em seu abandono só pode ser um abandonado porque já não está “meramente” à disposição da lei, senão submetido à ela – capturado por ela. Mas se a lei deveria salvaguardar um grupo, um bando, um único ser e não o faz é porque já não guarda mais nada, já deixou de ser a guardiã da justiça, tornou-se letra morta porque o soberano executou o seu poder de exceção. A isto escreve Nancy:

Abandonar e remeter, confiar ou entregar a um poder soberano, e remeter, confiar ou entregar ao seu bando, isto é, à sua proclamação, à sua convocação e à sua sentença. Abandona-se sempre a uma lei. A privação do ser abandonado mede-se com o rigor sem limites da lei à qual se encontra exposto. O abandono não constitui uma intimação a comparecer sob esta ou aquela imputação de lei. É constrangimento a comparecer absolutamente diante da lei, diante da lei como tal na sua totalidade. Do mesmo modo, ser banido não significa estar submetido a uma certa disposição de lei, mas estar submetido à lei como um todo. Entregue ao absoluto da lei, o banido é também abandonado fora de qualquer jurisdição... O abandono respeita a lei, não pode fazer de outro modo. (NANCY, 1983, p. 149-150).

E Agamben, com esta passagem de Nancy em mente, pôde anotar:

Aquilo que é capturado no *bando* soberano é uma vida humana matável e insacrificável: o *homo sacer*. Se chamamos vida nua ou vida sacra a esta vida que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, dispomos ainda de um princípio de resposta para o quesito benjaminiano acerca da “origem do dogma da sacralidade da vida”. Sacra, isto é, matável e insacrificável, é originariamente a vida no *bando* soberano, e a produção da vida nua é, neste sentido, o préstimo original da soberania. A sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamentais, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono. (AGAMBEN, 2002, p. 91).

Então precisamos retornar ao que nas páginas acima citamos apenas de soslaio, é dizer, precisamos insistir uma vez mais na passagem-parábola de Franz Kafka intitulada *Diante da lei* (e até porque são bem conhecidas as magníficas palavras que, antes de todos os críticos literários de sua época, Walter Benjamin pôde oferecer sobre o escritor tcheco), ali onde ela testemunha através de uma escrita de rara beleza, a inerme condição humana de um camponês – desta imagem fundamental dos povos oprimidos – à espera de uma abertura para ser inserida à altura da justiça dos homens. A extensa citação não poderia aparecer de outra maneira senão em sua integralidade. Escreve Kafka:

Diante da Lei há um porteiro. Um homem do campo chega junto desse porteiro e pede para entrar. Mas o porteiro declara que por agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem reflete, depois pergunta se então poderá entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas não agora”. Como a porta da Lei estava como sempre aberta, o porteiro afasta-se e o homem debruça-se para olhar para o interior, através da porta. Ao ver isto, o porteiro começa a rir e diz: “Se te atraí assim tanto, experimenta entrar, apesar da minha proibição. Mas cuidado: eu sou poderoso. E não passo do último de todos os porteiros. Porque, de sala para sala, há porteiros, cada um mais poderoso do que o anterior. Mesmo a mim, a simples vista do terceiro já se torna insuportável”. O homem do campo não contava com semelhantes dificuldades; pensa ele que, todavia, a lei deve ser sempre acessível e para todos, mas agora que examina de mais perto o porteiro no seu manto de peles, com o grande nariz pontiagudo, a longa e fina barba negra à tártaro, acaba por decidir que prefere aguardar que lhe deem licença para entrar. O porteiro dá-lhe uma banquetela e fá-lo sentar ao lado da porta. Fica ali sentado durante dias e anos. Faz numerosas tentativas para que o deixem entrar e aborrece o porteiro com os seus pedidos. O porteiro submete-o por vezes a pequenos interrogatórios, faz-lhe perguntas sobre a sua terra e sobre muitas outras coisas, mas são perguntas que não testemunham qualquer simpatia, como as que fazem os grandes senhores; e a conclusão é sempre a mesma: ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que efetuou inúmeros preparativos para a sua viagem, utiliza tudo, seja qual for o valor, para corromper o porteiro. Este último aceita tudo, mas diz ao mesmo tempo: “Aceito só para que tu não fiques com a impressão de ter negligenciado fosse o que fosse”. Durante estes numerosos anos, o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros, e este, em primeiro lugar, parece-lhe ser o único obstáculo à sua entrada na Lei. Amaldiçoa a fatalidade, em voz alta durante os primeiros anos, depois envelhece e contenta-se em resmungar com os seus botões. Torna-se senil e como, durante todos estes anos passados a estudar o porteiro, também reparou nas pulgas na sua gola de peles, suplica mesmo às pulgas que o ajudem a fazer o porteiro mudar de opinião. Enfim, a vista diminui-lhe, e já não sabe se a obscuridade se espalha realmente em seu redor ou se são apenas os seus olhos que o enganam. Mas distingue na obscuridade uma luz que resplandece sem cessar através da entrada da Lei. Agora já não tem muito mais tempo de vida. Antes da sua morte, tudo o que viveu durante todo este tempo resume-se na sua mente numa pergunta que ainda não formulou ao porteiro. Faz-lhe sinal, porque já não consegue endireitar o corpo hirto. O porteiro é obrigado a inclinar-se para ele,

porque as diferenças de altura modificaram-se muito em detrimento do velho: “Que queres tu saber ainda?”, pergunta o porteiro, “tu és insaciável”. “Toda a gente se esforça por alcançar a lei”, diz o homem, “como é que ninguém, exceto eu, solicitou a entrada durante todos estes anos?”. O porteiro apercebe-se de que o fim do homem está próximo, e como é quase surdo, berra-lhe ao ouvido para se fazer ouvir. “*Ninguém mais podia obter a autorização de entrar, porque esta entrada se destinava só a ti. Agora, vou-me embora e fecho-a*” (KAFKA, 2009, p. 214-215; grifo nosso).

O porteiro diante da lei é então o guardião da justiça, e o campesino (esta imagem indelével dos povos) é a vida fora da lei mesmo estando a uma porta de ser protegida por ela. Ao redor dela, mas não salvaguardada por ela, assim é a imagem deste homem do campo que é surpreendido ao perceber pela primeira vez que a lei que deveria “ser sempre acessível e para todos”, de fato não o é. É por isso que o campesino, depois de olhar verdadeiramente para a imagem do guardião (“agora examina de mais perto o porteiro no seu manto de peles, com o grande nariz pontiagudo, a longa e fina barba negra”), acaba por aguardar que permitam a sua entrada. Esse aguardar não é outra coisa senão a espera pela justiça, ou melhor, pelo julgamento que, por ser uma vida *abandonada pelo direito*, o homem jamais terá. Neste momento, sua vida escancara toda a sua condição de abandonado, de *homo sacer*. Submetido à espera da lei, ele já não é (talvez nunca tenha sido) passível de ser o escolhido (da justiça), embora a lei só deveria existir como tal para preservar a sua vida.

A “luz que resplandece sem cessar” na fissura da porta é a muda esperança pela justiça. Não esqueçamos da imagem preciosa dessa parábola kafkiana: a porta *está sempre aberta desde o primeiro momento* que o campesino avista aquele que a guarda – e inclusive aquilo que o *aguarda*. E à indagação do porteiro-guardião (“Que queres tu saber ainda?”), responde o homem do campo com sua humildade interrogante: “Toda a gente se esforça por alcançar a lei, como é que ninguém, exceto eu, solicitou a entrada durante todos estes anos?”. Haveria nesta pergunta uma revolta? Uma vida abandonada que revolta-se ao redor da lei e diante de um soberano? Se aceitarmos essa hipótese, essa revolta de nada pode porque sendo uma sublevação de um *homo sacer* contra uma soberania acaba por ser anulada com um único gesto: o fechamento impiedoso da porta por parte do porteiro-guardião.

Magnífico e aporético é o profundo jogo que Kafka faz nesta parábola: a lei sempre esteve à disposição do *sacer*, mais precisamente, ela só existe por causa dessa vida abandonada pelo direito, mas o guardião que guarda a porta, sabendo que jamais uma vida abandonada seria capaz de confrontar o seu estatuto de soberano, ri e chacoteia essa vida humana indefesa que somente queria exercer o seu direito de ser salvaguardado pela lei – portanto, de *entrar* nela; e

olhando-o sempre de cima para baixo o porteiro-guardião assiste a deterioração deste corpo profano e sagrado até o seu indefectível abandono, até a sua morte absoluta.

Sobre a imagem deste guardião kafkiano da lei Jacques Derrida (1985, p. 119) escreveu: “*La loi se garde sans se garder, gardée par un gardien qui ne garde rien, la porte restante ouverte et ouverte sur rien*”⁸. Portanto para Derrida a lei deveria se guardar sem guarda, ou seja, sem um guardião soberano. A lei, assim, deveria ela mesma ser soberana perante a todo guardião que a guarda – é dizer, ela deveria ser sempre a justiça dos povos, ser verdadeiramente soberana mesmo diante da soberania, porque sabemos que histórica e politicamente nunca existiu uma “soberania dos povos”, senão “grupos soberanos”. E a porta que resta aberta, na verdade, não está aberta a nada – como fica cristalino ao fim da parábola em que o porteiro-guardião fecha a porta impiedosamente no rosto do campesino impedindo-lhe de continuar a olhar a luz resplandecente, que não é outra coisa senão a esperança na justiça, portanto, por um reconhecimento da dignidade de sua vida. Essa última sequência, a mais enigmática, a mais fascinante e a mais profunda dessa parábola, e portanto é necessário destacar, nela, os vestígios de uma terrível ambiguidade ético-política, a que reflete, lá no fundo, o terror que forma efetivamente o tema do texto: que a lei, feita para proteger a vida humana, de nada serve quando um soberano aciona sua exceção jurídica, profanando neste movimento toda a fundação do direito e da justiça, da ética e da política – e é por isso, sem dúvida, que os povos, já sabia Kafka, estão expostos à desapareição.

Outra importante imagem desta parábola de Kafka reside na porta que está, desde o primeiro momento, aberta. Como então abrir a porta (da justiça) se ela nunca deixou de estar aberta? *Como abrir o já aberto?* Como entrar naquilo já tão aberto e que mesmo assim impede o homem do campo de adentrar nesta coisa cuja existência deveria absorvê-lo no justo seio de sua lei? Agamben (2002, p. 57) recorre a Massimo Cacciari para lançar uma luz sobre a presença aporética desta porta sempre aberta: “Cacciari sublinha ainda com mais decisão que o poder da Lei está precisamente na impossibilidade de entrar no já aberto, de atingir o lugar em que já está”. Assim, Cacciari escreve:

Como podemos esperar “abrir” se a porta já está aberta? Como podemos esperar entrar-o-aberto? No aberto se está, as coisas se dão, não se entra... Podemos entrar somente lá onde podemos abrir. O já-aberto imobiliza... O camponês não pode entrar, porque entrar é ontologicamente impossível no já aberto. (CACCIARI, 1985, p. 69).

⁸ “A lei é guardada por um guardião que não guarda nada, ficando a porta aberta e aberta para nada” (tradução nossa).

Por fim Giorgio Agamben, que encontrara em Walter Benjamin o “antídoto perfeito” para a grande influência que Martin Heidegger exercera em sua juventude (AGAMBEN, 2016), teria que fazer desta parábola kafkiana, este anticrotálico fundamental da justiça moderna, algo pertencente à sua arqueologia do saber, teria então que dialetizar o seu conceito de *homo sacer* à altura de um representante dos povos (o campesino), porque a lei sendo uma porta sempre aberta, ainda não é capaz de deixar entrar, e sobretudo salvaguardar, a existência dos povos mais humildes, mais precários. E teria que ser logo com Kafka, este escritor que Benjamin sentia tanta afinidade (ARENDT, 1990, p. 155), cuja obra, escrevera o filósofo alemão certa vez, só poderia ter sua grandeza reconhecida à luz de seu próprio fracasso, é dizer, ao mesmo tempo um fracasso mercadológico (sabemos que Kafka nunca publicou nenhum de seus romances em vida, e os seus contos não venderam mais do que algumas centenas de exemplares), e um *fracasso histórico*, portanto, porque sua obra é sobre os fracassados da história, porque a *beleza* em Kafka sempre era capaz de emergir à luz mesmo “nos lugares mais obscuros” (BENJAMIN, 1985, p. 141), porque sem dúvida Kafka pôde escrever no campo literário, e com a raridade de um estilo jamais igualado, sobre uma *tradição dos oprimidos*, já seja os condenados, os injustiçados, os humilhados – e é por isso que Benjamin, na esfera do sensível, sempre o percebeu tão contíguo a si mesmo.

Se de fato nos propomos a pensar sobre uma filosofia dos oprimidos, se toda esta arqueologia do saber está, em maior ou menor intensidade, em maior ou menor semelhança, vinculada a Walter Benjamin, jamais poderíamos deixar passar o trabalho, sem dúvida fundamental, de Georges Didi-Huberman. Ele que sabe tão singularmente dialetizar, a partir de Benjamin, autores como Freud, Warburg, Carl Einstein ou Brecht, passando por Lacan, Fédida ou James Joyce, até chegar em Samuel Fuller, Pasolini, Agamben, Farocki, Godard ou Wang Bing. Portanto, que Didi-Huberman sabe fazer *abrir o saber e dilacerar os tempos* para pensar sobre as constelações das imagens à luz tanto de suas pluralidades (da história da arte à psicanálise; da filosofia à literatura ou escultura; da fotografia ao cinema) quanto de suas singularidades, é dizer, sabe extrair da cada dimensão destas temporalidades a gravidade fundamental de seus acontecimentos, sabe, então, extrair a partir destas constelações um gesto de restituição histórica para a dignidade dos povos.

Como vimos, a exclusão da vida do *homo sacer* designa a exclusão mesma de seu corpo indefeso, portanto, a exposição de sua vida à desapareição. Foi Maurice Blanchot que viu na *comunidade* – que é ao mesmo tempo os povos e os *bandos* – aquilo que se expõe ao expor-se, incluindo assim a exterioridade do ser que a exclui (BLANCHOT, 1983, p. 25). Mas teria que ser com Georges Didi-Huberman o pensamento que definiria a indissociável ligação entre a

imagem do *homo sacer* e a dos povos em desaparecimento, é dizer, que com toda lógica histórica – e inclusive antropológica – podemos compreender que “os povos estão expostos” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 11).

Mas como assim *expostos*? Segundo Didi-Huberman (2014a, p. 11), os povos estão *expostos* pelo fato de estarem ameaçados, justamente, em sua representação – política, estética – e inclusive, como acontece com demasiada frequência, em sua existência mesma. Os povos estão sempre *expostos a desaparecer*. Mas de onde vem, justamente, esta exposição mortal que ameaça a vida dos povos? Não seria o soberano – aqui, em *todas as suas formas* – que expondo a vida absolutamente matável – de *todos os povos* – desfiguraria o próprio rosto humano até o ponto que uma mortal dessemelhança atingisse toda a noção de humanidade? Que esta humanidade já tão dessemelhante fosse incapaz de reconhecer toda resplandescência naqueles que deveriam ser, irrevogavelmente, seus semelhantes? Porque inclusive “não estará o *homo sacer* em toda figura do povo”? (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 109).

Perguntas que se alçam à luz de nosso tempo justamente porque expõe a questão fundamental: “O que fazer, o que pensar nesse estado de perpétua ameaça? Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não à sua desaparecimento?” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 11). Portanto, expor a si mesmos e não à sua desaparecimento é expor apesar de tudo o que sobrevive diante do gesto da dessemelhança, desta capacidade tão recorrente de ver os povos e não capturar de imediato sua proximidade à humanidade, sua semelhança fundamental com o Outro, supondo, com Lévinas (1980, p. 270), que o que impede o homem de matar um semelhante – de fazê-lo *desaparecer* totalmente – é o seu rosto humano, portanto, sua semelhança, sua *capacidade de sentir a dor* que este outro rosto sente ao não ser reconhecido como um igual.

Então Georges Didi-Huberman pôde escrever, com Walter Benjamin em mente sem dúvida, mas também com Hannah Arendt, Georges Bataille e Arlette Farge:

Como, então, fazer visível e legível sua gigantesca parte maldita? Como fazer a história dos povos? Onde encontrar a palavra dos sem nome, a escritura dos sem papéis, o lugar dos sem teto, a reivindicação dos sem direito, a dignidade dos sem imagens? Onde encontrar o arquivo daqueles de que não se quer consignar nada, aqueles cuja memória mesma, às vezes, se quer matar? (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 29-30).

Neste domínio instável do pensamento, Walter Benjamin repensou de maneira decisiva a questão política, como bem sabemos, a partir das imagens tanto da cultura (da arte) quanto dos povos oprimidos – porque todo documento de cultura, como ele escrevera na tese VII,

testemunha intrinsecamente sua barbárie (BENJAMIN, 1985, p. 225), e inclusive sua proposta da *politização da arte* contra a *estetização da política* praticada como método pelos fascismos da Europa entre 1920 e 1930 (BENJAMIN, 2012, p. 123) é sem dúvida um outro gesto de pensar politicamente a questão dos povos. Relembremos uma vez mais o seu famoso ensaio escrito em 1935 sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*: Benjamin começa por tomar nota de uma comoção histórica no momento em que a modernidade torna-se capaz de expor as imagens (sobretudo a fotografia), e cujo valor de exposição (*Austellungswert*) começa a fazer retroceder o valor de culto (*Kultwert*) (BENJAMIN, 2013). Assim, o filósofo alemão que jamais temeu em julgar *politicamente* as democracias modernas conforme o critério de sua capacidade de aparecer, é dizer, de seu *poder de exposição* pôde escrever: “A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do político” (BENJAMIN, 2013, p. 93).

Portanto a exposição dos povos converteu-se em um objetivo fundamental da vida pública e política – não apenas, então, da vida artística – contemporânea. No momento de escrever seus derradeiros textos, ou seja, suas teses de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin se encontrava na situação desesperada de reconhecer a “seleção” totalitária – ou que a partir de seu próprio vocabulário Primo Levi pôde chamar de “afogados” e “sobreviventes” (LEVI, 2004) – enquanto instância vitoriosa desse enfrentamento pela *exposição política*. Então todo este conceito sobre a exposição do político pensada por Benjamin será retrabalhada, em *Peuples exposés, peuples figurants* (Povos expostos, povos figurantes), à luz dos povos por Georges Didi-Huberman, é dizer, que o filósofo francês buscará a extração justamente das parcelas de humanidade (*parcelles d’humanité*) enquanto gesto restituente para pensar a imagem dos povos, tanto na escuridão de sua desapareição histórica quanto à luz de sua aparição política – e inclusive cinematográfica. Portanto, tratará de fazer emergir, a partir de um evidente vocabulário benjaminiano, uma tradição dos oprimidos (a *politização da arte*) que se oponha à tradição dos vencedores (a *estetização da política*), e que ele chamará de uma *tradição dos povos* (*tradition des peuples*):

Mas Benjamin bem sabia – e hoje, tratando-se de nossa própria contemporaneidade, todavia o sabemos – que frente ou à margem dessa “tradição dos vencedores” que mente para nós, resiste, sobrevive e persiste uma menos legível “tradição dos oprimidos”. Tradição dos povos cuja *exigência* teria a seu cargo *voltar a expor*, “a contrapelo”, tanto o historiador e o pensador como o artista. Parece-me muito provável que a situação de desespero histórico em que se encontrava Benjamin quando escreveu essas linhas (as teses de *Sobre o conceito de história*) condicione em notável medida o grande paradoxo de suas formulações para uma exigência como aquela. [...]

Por um lado, de fato, Benjamin parece pedir tudo, como se exigisse o impossível; por isso o tom messiânico de alguns de seus parágrafos; por isso, também, a ideia de que “nada do que tenha ocorrido alguma vez está perdido para a história”, pela qual poderia imaginar-se uma prática historiográfica para a qual “o passado tenha se convertido em integralmente citável”. A única maneira, parece, de não esquecer ninguém na exposição dos povos. (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 29).

Passar de uma tradição dos vencedores para uma tradição dos oprimidos (para “não esquecer ninguém na exposição dos povos”, e inclusive para sinonimizá-la como “tradição dos povos”) exige, sem dúvida, algo assim como um gesto de transgressão, pois não basta “ver de perto” a exposição dos povos – inclusive *vivenciá-la* –, antes é necessário assumir o gesto de aproximar-se como uma maneira dialética de marcar em nosso próprio tempo o ato de reconhecer esta exposição como uma ameaça. Para que *os povos apareçam em sua dignidade diante de nós*, não basta em captá-los: é preciso além disso que emerja, que ponha em questão a própria superfície e o espaço da sua representação. E inclusive como pensou Hannah Arendt: assumir que para manter os olhos abertos – é dizer, para sustentar um olhar crítico à exposição dos povos – consistiria irrevogavelmente em reconhecer que encontraremos “um verdadeiro campo de escombros” (ARENDT, 1990, p. 19) diante destas parcelas de humanidade.

Então Georges Didi-Huberman defende que “a primeira tarefa do pensamento político consiste em reconhecer a potência do dom e a fragilidade inerentes a essa exposição” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 103). Portanto, pelo fato de os povos estarem expostos, eles estão profundamente ameaçados, e não somente na questão histórica e política, senão em sua “questão estética” propriamente dita: a uma só vez *subexpostos* (à sombra de suas colocações sob a censura) e *superexpostos* (à luz de suas colocações como espetáculo):

A subexposição nos priva simplesmente dos meios de ver aquilo da qual poderia tratar-se: basta, por exemplo, com não enviar um repórter fotográfico ou uma equipe de televisão ao lugar de uma injustiça qualquer - seja nas ruas de Paris ou no outro extremo do mundo – para que esta tenha todas as possibilidades de ficar impune e, assim, alcançar seu objetivo. Mas a superexposição não é muito melhor: demasiada luz cega. Os povos superexpostos a reiteração estereotipada das imagens são também povos expostos a desaparecer. (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 14).

Em um livro anterior, Georges Didi-Huberman já pensava a conexão entre a exposição dos povos e o seu desaparecimento – tanto material quanto memorial –, trazendo à tona a questão da sobrevivência dos vaga-lumes, onde para estes pequeninos seres resplandecentes a superexposição à luz seria um movimento perigosamente mortal:

a iluminação artificial – os lampadários, os projetores – perturba consideravelmente a vida dos vaga-lumes, como a de todas as outras espécies noturnas. Isso conduz, às vezes, em casos extremos, a comportamentos suicidas, por exemplo, quando larvas de vagalumes sobem nos postes elétricos e se transformam em pupas – da palavra latina pupa, a boneca, e que designa o estágio intermediário entre larva e imago, ou seja, a ninfa –, perigosamente expostas aos predadores diurnos e ao sol que as resseca até a morte. É preciso saber que, apesar de tudo, os vagalumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 49-50).

Ao debruçar-se sobre estes pequenos seres de pura luminosidade, Didi-Huberman compreendeu de maneira não apenas filosófica ou antropológica, senão micrológica (como gostava de dizer Walter Benjamin, inclusive na eleição de seus objetos: os selos postais, as mariposas...) que a questão da desapareição dos povos é uma *questão de luz*: entre a demasiada luminosidade que expõe os povos ao olhar do mundo (lembramos da época das colonizações na América do Sul, por exemplo, onde os autóctones começaram a ser exterminados no momento em que o “mundo” – a Europa – descobriu as novas terras, as novas geografias em que os povos até então insondáveis habitavam) e a escassa luminosidade que faz com que os povos jamais consigam expor-se à altura de uma sobrevivência ou de uma memória (de uma *imago*), à altura de constituir-se como tenacidade contra a tentativa de fazê-los desaparecer, como se na verdade faltasse uma luz para que estes povos subexpostos conseguissem *sair da escuridão* apesar de tudo.

O fato de que com grande probabilidade os historiadores do futuro enfrentem de modo assombrado a aporia que reúne ao mesmo tempo a subexposição e superexposição dos povos contemporâneos faz com que nos perguntemos: “Como se olharão, amanhã, os povos? Como os olham hoje? [...] Nossos povos terão se convertido hoje – mas em virtude de qual maldição da imagem? – em povos sem rostos?” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 16). Mas diante de tantas imagens – de tanta luz – como que esses povos converter-se-ão em povos sem rostos? Talvez pela escuridão mesma da *subexposição* impedindo que consigamos, justamente, olhar para os rostos dos povos (portanto, os nossos próprios rostos) e vislumbramos uma fisionomia capaz de oferecer um rutilar à escuridão de sua subexposição – porque a falta de luz sem dúvida dificultará reconhecer diante de nós as imagens dos povos que surgem apesar de tudo. Talvez pela incandescência de sua *superexposição*, é dizer, por este ato que nos impede de olharmos com nitidez as marcas de humanidade em suas rostidade e assim nos ofuscando pelo excesso de luz.

Antes de terminar a nossa breve tentativa de compor, ainda que limitadamente, uma arqueologia da filosofia dos oprimidos, não poderíamos ignorar, no instante em que escrevemos estas páginas, o desprezo que um importante pensador e educador brasileiro sofre de uma ala retrógrada da política e da sociedade brasileiras. Pensador este que, sem dúvida, exerceu uma contribuição para pensar a questão de uma filosofia da tradição dos oprimidos: Paulo Freire.

Freire que de tantas obras de importância didática sobre a emancipação a uma só vez educacional e política dos povos, pôde escrever algumas de suas mais belas páginas em *Pedagogia do oprimido* (1987), este livro herdeiro tanto de Walter Benjamin quanto de Frantz Fanon, tanto das teses de *Sobre o conceito de história* quanto de *Os condenados da terra* (1979):

Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter [...] a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. (FREIRE, 1987, p. 17).

Em sua retórica quase obsessiva pelo termo “oprimido”, Freire faz irromper a urgência fundamental de suas palavras, e assim consegue extrair sua *concepção dialógica* (este “ato” tão contíguo à dialética benjaminiana) desta repetição, deste gesto didático (regressar sempre uma vez mais ao termo, ao gesto para pô-lo em evidência, para fazê-lo absorver), como também torna-se capaz de, neste mesmo vocabulário (indiscutivelmente marxista), reconhecer Frantz Fanon como um de seus mestres: “Este ensinamento e este aprendizado”, escreve Freire, “têm de partir, porém, dos ‘condenados da terra’, dos oprimidos, dos esfarrapados do mundo e dos que com eles realmente se solidarizem. Lutando pela restauração de sua humanidade estarão, sejam homens ou povos, tentando a restauração da generosidade verdadeira” (FREIRE, 1987, p. 17; grifo nosso).

Mais ou menos na mesma época em que surgia *Pedagogia do oprimido* no Brasil, na França Jacques Rancière (que de maneira discutível “ignorou” em *O Espectador emancipado* [2012] as propostas fundamentais de Paulo Freire sobre mestre e aluno) escrevia o seu comovente *La Nuit des prolétaires* (A noite dos proletariados) onde o autor toma uma posição histórica através dos arquivos dos povos oprimidos – uma modéstia rara dentro dos âmbitos da comunidade filosófica a qual Rancière pertence em primeiro lugar –, um trabalho de enorme cuidado pelo detalhe material e de respeito pelos documentos dos proletariados para lançar luz, a partir de um gesto sem dúvida histórico, mas também de profunda generosidade, podemos tentar assim aproximar, para com os *Namenlosen* (de Benjamin), os condenados da terra (de

Fanon), e inclusive, para com a pedagogia dos oprimidos (de Freire) (RANCIÈRE, [1981] 2010).

Então Paulo Freire assim como Walter Benjamin, Frantz Fanon ou Jacques Rancière, pôde, apesar de tudo, confiar nesta tradição dos oprimidos – destes condenados da terra – para restituir uma dignidade possível a estes “esfarrapados do mundo”, porque a política exige que a consideremos poeticamente, portanto, no desdobramento de suas formas, ainda que sejam “miseráveis” – e como não pensar, hoje, nas imagens do cinema de Pedro Costa ou Wang Bing? Assim é como a potência política emerge à luz: ao *inventar* por meio de palavras, gestos ou imagens, uma outra dignidade para a beleza dos povos, é dizer, quando se é capaz de buscar uma forma singular, por mais humilde e precária que seja, para fazer irromper mesmo diante das ruínas da história, uma tradição dos oprimidos – ainda que seja, como Benjamin gostava de escrever, por meio de uma *consolação*.

Desde março de 1933, data do começo de seu exílio na França, até 26 de setembro de 1940, data de sua “morte voluntária” (como escrevera Brecht em um pequeno poema para o seu amigo) na fronteira franco-espanhola (a cidade de PortBou), Walter Benjamin (FIG. 2) viveu do modo mais precário em todos os tipos de aluguéis, alojamentos, pensões e qualquer outro abrigo de refúgio improvisado. Às vezes, como comprovam suas inúmeras cartas, passava um período na pequena cidade italiana de San Remo, onde sua ex-mulher (Dora Sophie Pollak) administrava uma pensão familiar, ou também na casa de Brecht (FIG. 1) na Dinamarca, sobretudo quando sua situação financeira se tornava insustentável. Mesmo escrevendo diversos artigos e resenhas que lhe eram pedidas, Benjamin constantemente se encontrava dependente dos fundos de assistência comunitárias, assim como pelo instituto dirigido por Max Horkheimer. Na sua apresentação para as cartas trocadas por Benjamin e Adorno, Enzo Traverso escreve:

A partir de 1933 volta a se encontrar em situação de exílio em Paris, privado de meios, obrigado a contar com a assistência esporádica de algumas instituições (como a Aliança Israelita Universal), com a ajuda de alguns amigos e de longas estadias com sua ex-esposa, Dora, em San Remo, ou também na casa de Bertolt Brecht na Dinamarca. Desde 1937 a pequena retribuição de 80 dólares que lhe concedia o Instituto de Pesquisas Sociais, já instalado em Gênova e mais tarde em Nova Iorque, junta à Universidade de Columbia, sob a direção de Max Horkheimer, acabou por ser para ele uma condição essencial de sobrevivência. (TRAVERSO, 2001a, p. 15).

Resumidamente, estes sete anos fizeram com que Benjamin tivesse de lidar com a questão limítrofe de atravessar uma fronteira por pelo menos duas vezes: a primeira em forma

de fuga e de busca de um refúgio provisório depois da chegada ao poder de Hitler em 30 de janeiro de 1933, e a segunda, clandestina e fatal, depois da recusa das autoridades de Vichy em conceder-lhe o visto de saída do território francês. Estas experiências levam fortemente inscritas as marcas de uma trajetória de exílio, de sua própria solidão como intelectual.

Em uma carta endereçada a Gershom Scholem em 1934, Benjamin escreve sobre esta sensação: “Nunca estive tão isolado como aqui. Se buscase as ocasiões de eternizar-me na cafeteria com os emigrantes, seria fácil encontrá-las. Mas as evito [...]. A isto se adiciona que na ausência absoluta de recursos, sempre se trata de encontrar esse anonimato que oferece uma grande cidade” (BENJAMIN, 1991, p. 13). Em uma carta datada de maio de 1935 (ou seja, um ano após a carta endereçada a Scholem, e que deixa transparecer a deterioração de suas condições financeiras), Benjamin confessa ao seu amigo Werner Kraft:

Minha situação econômica é difícil: não sei quanto tempo ainda poderei financiar minha estadia em Paris. Não importa qual trabalho episodicamente ocasional será o próximo [...]. Reduzi extraordinariamente meu pressuposto. Tanto é assim que agora vivo na casa de alguns emigrantes que me subalugam um quarto [...]. Simplesmente, de passagem, mencionarei que tive que renovar meu documento de identidade sem que tivesse os cem francos indispensáveis para tal efeito. (BENJAMIN apud BADIA et al, 1979, p. 69).

No meio de toda esta urgência financeira na qual Walter Benjamin atravessou os últimos anos de sua vida, simultaneamente à condição agônica como exilado em um primeiro momento, para posteriormente ser compreendido como refugiado e apátrida (Benjamin perde sua nacionalidade alemã em 1939), ele ainda assim foi capaz de entregar alguns dos mais belos textos sobre a história dos povos ou das imagens, da arte ou da política, é dizer, que naqueles anos onde o “estado de exceção” transformou-se em “regra geral”, Walter Benjamin como o pensador por excelência da *imanência das temporalidades*, absorveu o terror e o tremor de seus dias, fato constatado por todos aqueles que conviveram durante estes anos de exílio e que se surpreenderam com o seu lado depressivo, com o seu pessimismo radical e, inclusive, com sua fragilidade psíquica – uma melancolia que, muitas vezes, precipitava-se em “autênticos acessos de desesperança” (BROSSAT, 2014, p. 135).

Contudo, a depressão, a melancolia e esta forma aguda de desesperança são, precisamente, enfermidades do exílio constantemente provocadas, particularmente no caso de um intelectual tão profundo como Benjamin, com a perda de reconhecimento e o afundamento das condições de pertencimento, como ele pôde escrever em uma de suas últimas cartas a Stefan Hessel datada de 1940: “Qual esperança posso ter de ainda tornar conhecidas minhas ideias?

Inclusive amigos como Horkheimer e Adorno, que me ajudam em minha fuga, parecem não necessitar de minhas reflexões” (BENJAMIN apud TACKLES, 2009, p. 635) –; mas também pela multiplicação dos obstáculos que impedem a integração e o restabelecimento das condições elementares do trabalho intelectual – condições particularmente exigentes no caso de Benjamin, que não suportava qualquer barulho ou o excesso de álcool, nem ficar muito tempo distante da Biblioteca Nacional da França e cuja perda de uma mera caneta tomava um aspecto de uma catástrofe absoluta⁹.

Mas, apesar de tudo, Walter Benjamin pôde, ainda que atormentadamente, escrever, debruçar-se sobre variadas questões de seu tempo – inclusive foi capaz, naqueles anos de terrível ameaça, de traduzir a si mesmo para o francês, quando a maioria dos intelectuais franceses somente conseguiam ler em alemão (um testemunho a mais que demonstra o quão singular era o seu intelecto) –, questões fundamentais sem dúvida também para o nosso tempo, porque não foram somente “problemas”, senão paradoxos filosóficos dos mais profundos (ali onde para todo problema, seja matemático ou filosófico, existe uma resposta, ao paradoxo existe “apenas” interpretações) ele pôde pensar para que o nosso mundo, este local de intermináveis violências, pudesse ainda assim recordar das imagens, das inscrições históricas, das marcas afetivas dos povos expostos e dilacerados a partir de um trabalho de escavação e rememoração, porque em sua escrita a uma só vez erudita e poética, cintila uma humildade insepulta, este gesto fundamental para reconhecer os vencidos, os humilhados (porque ele mesmo foi vencido, humilhado) como seres pertencentes não somente à uma mesma estirpe, senão a um mesmo mundo.

E Benjamin também jamais esqueceu das crianças (a consolação, a esperança em um novo Outrora, e inclusive como fica claro em seus programas radiofônicos, ele sentia uma profunda ternura por estes seres da infância), e por portar em si mesmo um vestígio desta inocência (lembramos, por exemplo, de seu magnífico *Infância em Berlim*), pôde escrever sobre as vidas microológicas (os selos, as mariposas, os poros da terra de uma ruína), porque tão bem ele soube perceber, com olhos arqueológicos, que uma escrita poética ou política não pode existir sem que *olhemos para baixo* (como as crianças que olham os brinquedos jogados; como

⁹ Em 1935 Benjamin escreve a Scholem: “Em fevereiro farei uma conferência sobre *Afinidades eletivas* no Instituto de Estudos Germânicos. Apesar de tudo, quanto tempo aguentarão minhas capacidades de resistência, ignoro; não tenho mais do que o estritamente necessário para sobreviver por quinze dias neste mês. Sem dúvida a menor aquisição supõe a intervenção de um milagre. Em relação ao que me ocorreu faz duas semanas que perdi minha caneta, um presente de grande valor, exatamente, uma herança. E isto não foi absolutamente o milagre, senão melhor o resultado mais natural de um profundo humor negro, e, além disso, uma instrutiva confirmação do princípio que diz que ao que nada tem, será ainda tirado aquilo que tenha” (BENJAMIN, 1986, p. 192-193).

as mariposas que descendem seu voo para extrair e transportar o pólen das flores), que olhemos à altura da terra, à altura da dignidade dos povos – de sua incontestável tradição dos oprimidos.

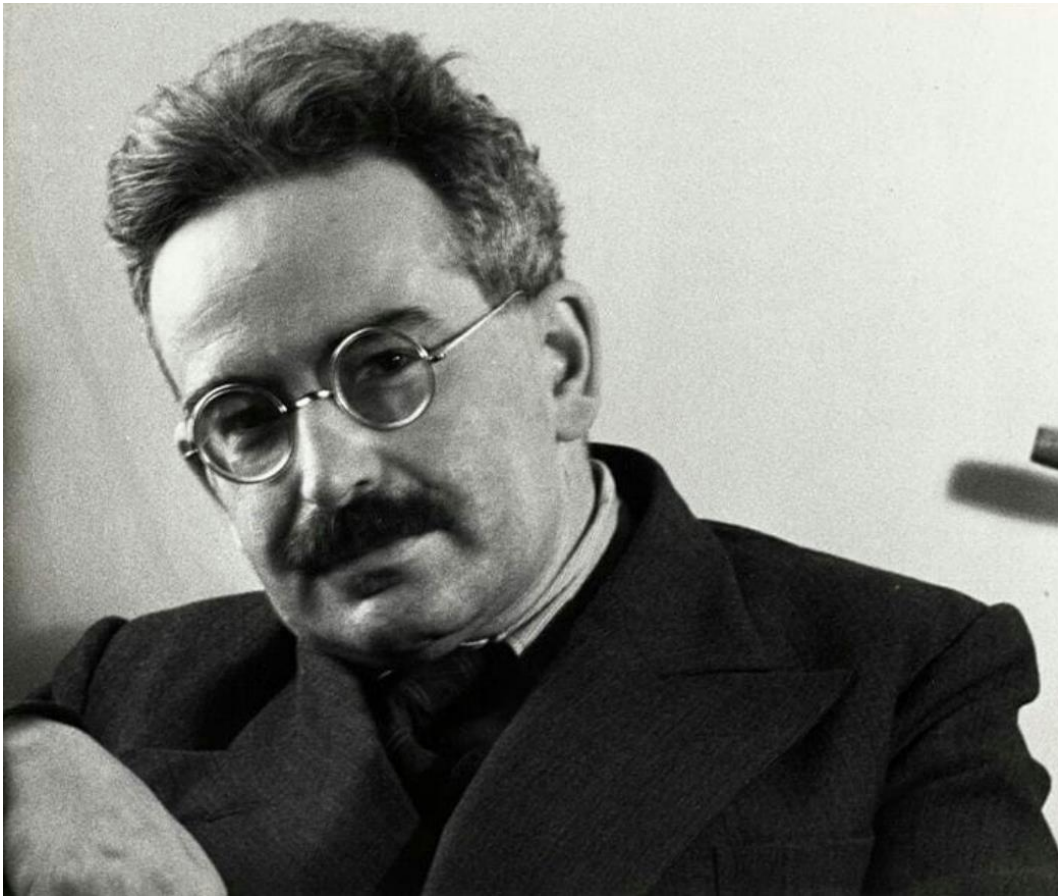


Figura 2 – Walter Benedix Schönflies Benjamin

1.2 PRÓLOGO — QUANDO AS IMAGENS EMERGEM À LUZ

1.2.1 A imagem emergida (a imagem-falena)

Pode suceder que olhemos algo belo e que esta beleza ainda sim nos aborreça. Talvez a admiremos sem alegria. Por definição a palavra admiração não é adequada: veneramos algo em que a atração que exerce sobre nós torna-se aversão. Ao empregar a palavra “venerar” encontraremos a *Vênus*. Encontraremos também a palavra de Platão que se negava a distinguir a beleza e o espanto. Então nos aproximamos ao verbo “medusar”: o que impede a fuga daquilo do que deveríamos fugir e que, ainda sim, nos faz “venerar” nosso próprio medo, é dizer, a dilaceração fundamental em todo gesto de olhar.

Medusar, portanto, petrificar o olhar naquilo que se arrisca a pôr-se diante de si para descobrir, num gesto de abertura, o que a imagem fará *percorrer* – e inclusive, dilacerar – em

nosso próprio mundo visual e histórico. Mas a imagem, embora possa ser sopro e pedra (FÉDIDA, 2006; DIDI-HUBERMAN, 2017a), não pode ser aprisionada – e, portanto, *petrificada* – a um único tempo como desejam os platônicos mais severos (BADIOU, 2014). Assim como o olhar não pode submeter-se a uma única temporalidade, porque ele é esta gravidade móvel, esta abertura ao mundo movente, como o *olhar de Perseu* – porque olhar verdadeiramente a imagem é olhar inclusive seu reflexo fundamental – cujo *movimento* deu-lhe a oportunidade de dilacerar, justamente, o olhar que tudo petrificava no instante em que este olhar viu a si mesmo *refletido*.

Caravaggio dizia nos primeiros anos do século XVII: “Todo quadro é uma cabeça de Medusa. Pode-se vencer o terror mediante a imagem do terror. Todo pintor é Perseu” (CARAVAGGIO apud QUIGNARD, 2005, p. 64). E Caravaggio pintou a medusa (FIG. 3).



Figura 03 - Medusa, de Caravaggio (1602)

Para pintar é preciso olhar, é dizer, desafiar o *temor* desta petrificação, desafiar, portanto, o *tremor* de sua temporalidade, de sua duração. E acerca deste desafio intrínseco que a imagem faz emergir em nosso mundo o que pode ser mais *temeroso* – por sua fragilidade de organismo vivo – e inclusive, *tremulante* – por sua revolteada essencial – do que a imagem mesma da borboleta, da mariposa, da falena? Este interminável ir e vir de seu corpo, o abrir e fechar das asas, a germinação como larva, como coisa rastejante, é dizer, o próprio paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – para deixar de ser algo menos do que um réptil, algo como uma múmia encasulada, e então crisálida para finalmente *renascer* como

inseto formado, como *imago*. Então a pequena imagem (*imago*) deste frágil ser é capaz, por sua aparição repentina, de *emergir à luz*, de fazer-se comovedoramente visível aos nossos olhos.

Então poderíamos dizer, sem dúvida, que a imagem, tal como uma mariposa, é coisa da aparição e da desapareição, daquilo que emerge para nos comover – e, inclusive, espantar –, e daquilo que submerge para nos abrir em angústia, para nos dilacerar:

De repente, algo aparece. Por exemplo: uma porta se abre, uma mariposa passa batendo suas asas. [...] O pensamento já adverte o perigo. Para começar, corre o risco de equivocar-se acreditando apropriar-se do que acaba de aparecer e abstendo-se de considerar o que vem em seguida, que não é senão desprendimento, desapareição. Porque é um erro acreditar que uma vez *aparecida*, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo como no nosso espírito, que a descreve e conhece. Bem sabemos que não é nada: uma porta não se abre senão para fechar-se em um momento ou outro; uma coisa, uma mariposa, não aparece senão para desaparecer em um instante. Mas o pensamento se engana uma segunda vez realizando com o que *desaparece* a mesma abstração com o que aparece. Também aqui terá que levar em conta o que segue, é dizer, o modo em que o *já não está* permanece, resiste, persiste tanto no tempo como em nossa imaginação, que o rememora. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 11).

Mas então, como falar desta fragilidade senão a partir do ponto de vista de uma tenacidade mais sutil, a que surge da posse, da própria aparição, da sobrevivência mesma? Inclusive, como falar desta organicidade da imagem, é dizer, sobre as temporalidades fundamentais que ela reflete de um ser, de uma forma de vida congelada, petrificada em sua própria materialidade? Não foi isso que Vincent Van Gogh fez ao perceber, inesperadamente, uma borboleta invadindo seu quarto no seio da noite e que o despertando para além do sono, para além das cores da comovente falena, também o despertasse para um gesto de escrita – desta grande comoção – ao seu irmão Theo (FIG. 4):

Desenhei ontem uma enorme borboleta da noite (falena) bem rara, que chamam de cabeça de morto, e que tem uma coloração de uma espantosa elegância, preto, cinza, branco matizado e com reflexos carmim ou tendendo para o verde-oliva; é muito grande. *Para pintá-la seria preciso matá-la e era uma pena, de tão bonita que ela era.* (VAN GOGH, 1997, p. 353, grifo nosso).

Uma tomada de posição, sem dúvida, a favor tanto da imagem quanto da vida – como que para nos mostrar essencialmente que *a imagem é indissociável da vida*. Vicente Van Gogh elege a vida da falena sem jamais perder de vista a imagem dela mesma: seu revolteio, sua aparição repentina em seu quarto para rouba-lhe a tranquilidade, mas para, neste mesmo instante, abrir-lhe uma comoção, e por isso mesmo oferecer-lhe um *ato vital* de pintura. Georges

Didi-Huberman pôde escrever, justamente, sobre essa aproximação indissociável entre imagem e vida, entre os revolteios das mariposas e os movimentos da imagem:

A mariposa - em particular a falena, essa mariposa noturna que entra pela porta entreaberta e se põe a dançar ao redor da lâmpada para acabar caindo rapidamente consumida - poderia ser o emblema de uma certa relação entre os movimentos da imagem e os da realidade, é dizer, de um certo status [...] da *aparição como realidade*. Não é casualidade que uma mariposa apenas visível, porque não faz mais do que passar, sirva de frontispício as reflexões de André S. Labarthe sobre o caráter ao mesmo tempo soberano e fugaz das imagens cinematográficas. Inclusive é possível que algo assim como um bater de asas de mariposa seja o que dá um sentido e um limite a qualquer tentativa de descrição de uma imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 12).

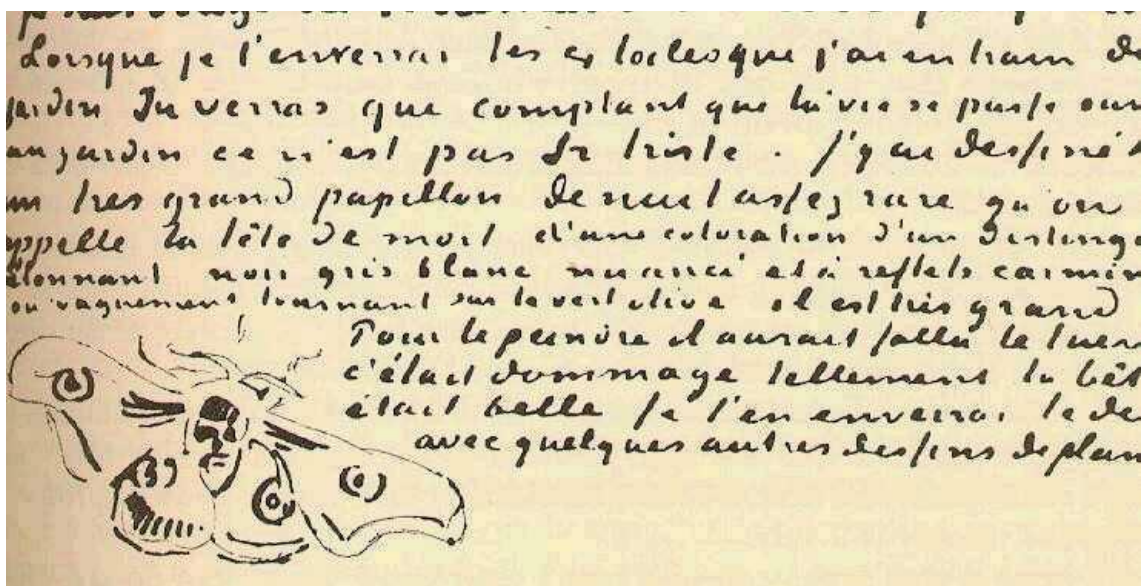


Figura 4 – carta de Vincent Van Gogh ao seu irmão Theo escrita em 22 de maio de 1889

Então como imagem (*imago*), a falena nos oferece uma lição fundamental: de que uma vez desaparecida, a imagem regressará, uma vez mais, através da migratoriedade de sua sobrevivência – ainda que seja como memória –, à luz de nosso presente, porque as imagens nunca serão formas fixas – nunca possuirão temporalidades estáticas –, senão formas móveis – nunca coisas intrêmulas –, daí a dificuldade intrínseca de compreender a causa de suas durações concretas, de suas mudanças, de seus anacronismos e, inclusive, de suas metamorfoses.

1.2.2 A imagem-emoção

Ao contrário do que pensado por Roger Munier (1961), a imagem jamais poderá ser vinculada à exclusividade de um meio (a fotografia, por exemplo), porque a imagem precisará

sempre ser repensada interminavelmente, portanto, que aprisioná-la ou diferenciá-la por meios, espaços ou tempos específicos seria lacerar sua migratoriedade fundamental, e inclusive, lacerar sua própria sobrevivência que necessita, não de uma exclusividade específica, estática de seu surgimento, senão da *singularidade* inesperada de sua aparição para nos colocar, uma vez mais, no início de tudo.

A imagem ao *emergir à luz* marca, sem dúvida, um ato sobre a singularidade das coisas e dos seres, portanto, que mesmo ante a pluralidade da vida, das formas – das comunidades e dos povos –, existe a singularidade fundamental dos desejos e das temporalidades onde ela surge, ressurge, registrando, ainda que lacunarmente, uma história, um acontecimento para nos revelar algo de uma herança. E inclusive da dignidade de um único rosto ou de todo um povo, como se neste ato – reabrir o mundo histórico e visual, é dizer, reabrir uma temporalidade outrora apagada diante de nossos olhos – pudesse fazer renascer da terra ou do ar a estirpe dos povos destinados à desapareição.

Como as imagens de Philip Blenkinsop, que ajudam a reabrir a dor e as lágrimas dos povos em desapareição (FIG. 5). De fato, chorar diante do outro e, pior ainda, diante dos outros reunidos em comunidade, seria então, antes de tudo, expor nossa impotência e nosso abandono até perder a reputação. Expor-se em toda a nossa nudez até a fala embargar. Ser menos do que um rosto, menos do que uma pessoa: um pobre títere em desolação. Como uma detenção no ritmo entrecortado do soluço, do *rictus*, do corpo derrubado. Tudo isso em um estado em que parecemos estar sem forças e não poder fazer mais nada a não ser lamentarmos *in situ*, sem fim: estado de impotência – e inclusive, de impoder como gostava de pensar Gilles Deleuze –, como se a estes povos não restasse outra coisa senão e somente os olhos para chorar e o corpo para desfalecer.



Figura 05 – Philip Blenkinsop

Como então falar das imagens emergidas à luz senão falarmos, a priori de toda tentativa de escrita, de uma moção e comoção profundas, é dizer, da *emoção fundamental* que surge ou ressurge em nós a partir do olhar, fazendo com que justamente nos movamos e nos comovamos até a indignidade absoluta daquela condição?

Isso seria porque as emoções surgem de uma temporalidade fundamental, ou como proposto por David Lapoujade a partir da filosofia de Bergson: “não há emoção senão do movimento” e continua:

Se, por outra parte, Bergson prefere o termo emoção ao de afeto é sem dúvida porque sua etimologia sugere já o movimento. A emoção é o movimento através da qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres ou o seu próprio. [...] Dito de outra forma, a emoção é o *movimento virtual*, mas real, dos movimentos atuais que se realizam no mundo. [...] Participamos no movimento do que se faz na medida em que esse movimento *nos comove*. (LAPOUJADE, 2011, p. 23).

A palavra *emoção* nos fala, etimologicamente, de um *movimento fora de si*. *Ex-movere* designa, em latim, a movimentação e o deslocamento, a ideia de arrebatado algo ou alguém do lugar (de sua normalidade, de seu controle), ou removê-lo, ou realizar um tremor de todas as suas coordenadas, portanto, de sacudi-lo, de tumultua-lo. O particípio *emotus* indica que um sujeito se encontra psicologicamente “comovido” ou “oprimido”, mas também que um objeto foi “expulsado” ou “liberado”, é dizer, que ele executa um ato de deslocamento, portanto, que a sua emoção o libera de certa opressão – ainda que isto seja ao custo de lágrimas, de dor.

Porque sempre que uma imagem da violência – sobre um único ser ou sobre todo um povo – emerge à luz (portanto, quando torna-se capaz de rasurar a escuridão de sua história, de seu próprio esquecimento), quer dizer que ela nos abrirá a partir desta emoção fundamental – a uma só vez a moção e a comoção do olhar – uma compreensão já seja de uma ordem patética do sofrimento ou de uma ordem estética de nossa relação com as imagens, exigindo-nos uma preocupação ética para pôr em perigo, ou em ação, nosso olhar sobre o mundo. Os parágrafos iniciais de *Minima Moralia* se revelarão fortemente significativos a respeito. Neles, Theodor Adorno exige, de fato, que a emoção experimentada frente à realidade aterradora dos campos de extermínio nazistas não imobilize o sujeito em sua “lamentação” senão que saiba voltar a pôr seu livre pensamento em ação, apesar do fato de que esse movimento, fundamentalmente dialético, deva dar passagem à libertação absoluta sobre a morte:

O vazio que os campos de concentração infligiram aos sujeitos alcança agora a própria forma da subjetividade. Há algo sentimental e anacrônico na reflexão subjetiva, inclusive quando volta contra si mesma sua própria crítica, algo da ordem de uma lamentação sobre a marcha do mundo. E esta lamentação não pode ser recusada em nome da bondade do mundo senão porque o sujeito se arrisca assim a fixar-se no estado em que se encontra (*Sosein*) e confirmar por si mesmo essa lei do mundo. (ADORNO, 2004, p. 11).

O que Adorno parece recusar neste caso, tanto política quanto moralmente, não é a emoção enquanto tal, e nem sequer o fato de “lamentar-se” *em si*. Mas sim, escreve Georges Didi-Huberman, o que de fato Adorno recusa é esta emoção solipsista, e portanto essa lamentação que somente sabe como lamentar-se *sobre si mesma*. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 51). Ou seja, que a emoção não pode dizer somente “eu”, que as imagens abrem, ainda que subjetivamente, o tempo à luz da singularidade fundamental de cada instante, de cada gravidade. Daí sua dialética, sua *emoção fundamental*, daí portanto, essa moção e comoção inconsoláveis que o ato de olhar nos desperta (FIG. 3), ainda que seja para nos dilacerar sem fim.

Roland Barthes, por exemplo, foi um dos grandes precursores deste sentimento solipsista, tanto à luz das emoções quanto à luz das imagens. Em seu admirável *Diário de luto*, Barthes evoca a memória da mãe morta, mas o faz a partir de uma subjetividade absoluta, privando inclusive sua própria escritura de conter – e contar – algo da imagem fundamental daquele relato enlutado: a fotografia de sua mãe no jardim de inverno, a imagem, portanto, nas antípodas da mãe cadavérica, é dizer, a imagem da mãe criança, viva, cintilante:

Depois de ter recebido ontem a foto que tinha feito reproduzir de mamãe criança no Jardim de inverno de Chennevières, tento pô-la diante de mim, em minha mesa de trabalho. Mas é muito, é-me intolerável, faz com que eu sofra demasiadamente. Esta imagem entra em conflito com todos os pequenos vãos combates, sem nobreza, de minha vida. A imagem é verdadeiramente uma medida, um juiz (agora entendo como uma foto pode ser santificada, guiar não a identidade que é recordada, é, nesta identidade, uma *expressão* rara, uma “virtude”). (BARTHES, 2009, p. 220).

Evidentemente que Barthes possui toda a razão em preservar essa imagem intolerável para ele, mas porque para Barthes a emoção somente poderá dizer “eu” e, portanto, ele jamais a vinculará – tanto aqui como em qualquer outro de seus importantes textos – a uma *comunidade sensível*. Em outras palavras: mesmo quando fala do Outro, como por exemplo, a imagem enquanto *punctum* que ele teoriza em *A Câmara clara*, Barthes não consegue lançar suas palavras para além daquilo que o fere, e inclusive, que dilacera somente a si mesmo.

O “auge” deste *conflito*, digamos assim, acontece em um texto publicado em 1970 no número 222 da *Cahiers du cinéma* intitulado *Le troisième sens* (O terceiro sentido). Ao analisar *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, mais precisamente, ao analisar a cena de luto deste grande filme soviético, é dizer, ao analisar a cena após o assassinato do marinheiro Vakulinchuk no qual os povos em lágrimas atravessam, em marcha e com o corpo ao alto, todo lugarejo da injustiça, Barthes antes de vislumbrar a *singularidade da dor* diante da pluralidade daqueles seres, portanto, antes de sentir a *comunidade sensível* daquela indignação absoluta, prende suas palavras ao campo semiótico, e ousaríamos dizer, ao campo limitador da percepção das imagens:

Advertimos que a “arte” de S. M. Eisenstein não é polissêmica: Eisenstein escolhe o sentido, o impõe, o assume (por muito que o sentido obtuso transborde a significação, não por isso nega ou bora esta última); o sentido eisensteiniano fulmina a ambiguidade. Como o faz? Mediante a adição de um valor estético: a ênfase. O “decorativismo” de Eisenstein tem uma função econômica: dita a verdade. Vemos a imagem III [FIG. 6]. De uma maneira muito clássica, a dor provém das cabeças inclinadas, das expressões em sofrimento, a mão que, sobre a boca, contém o soluço. Mas uma vez dito tudo isso, de um modo mais que suficiente, uma marca decorativa volta a dizer uma vez mais, na sobreposição de ambas as mãos, dispostas esteticamente em uma ascensão delicada, maternal, floral, para o rosto que se inclina; no detalhe geral (ambas as mulheres), inscreve-se outro detalhe em abismo: proveniente de uma ordem pictórica, como uma citação dos gestos icônicos e das *pietà*, esse outro detalhe não distrai o sentido senão que o acentua. Esta acentuação (própria de toda arte realista) guarda aqui certa relação com a “verdade”: a de *Potemkin*. Baudelaire falava “verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida”; aqui, é a verdade da “grande circunstância proletária” a que exige a ênfase. A estética eisensteiniana não constitui um nível independente. Forma parte do sentido óbvio, e o sentido óbvio, em Eisenstein, é sempre a revolução. (BARTHES, 1970, p. 12-19).

Reparemos como insistentemente Roland Barthes busca vincular a *mise en scène* de Eisenstein a um simples “decorativismo” – e bem sabemos que a essência da encenação, no cinema, é indissociável do *decorado* –, mas é porque Barthes, sempre com uma métrica admirável com as palavras apesar de tudo, vislumbra todo o encadeamento das imagens à uma espécie de ditadura do proletariado, ela, segundo o filósofo e semiólogo francês, é quem “dita a verdade” porque em *Potemkin* reside a verdade da “grande circunstância proletária”. Barthes vê em Eisenstein o gesto óbvio das imagens (e inclusive, a militância delas¹⁰), que uma década mais tarde ele teorizaria como *studium* (BARTHES, 1984), ou seja, desta falta de moção e

¹⁰ Sobre a diferença entre cinema político e cinema militante, ler o ensaio de Jean-Louis Comolli intitulado *O espelho de duas faces* (COMOLLI, 2015).

comoção de uma imagem, desta incapacidade essencial, na imagem, de fazer emergir a emoção, a pontada, inclusive, a dilaceração, interior, de algo em nós.

Ou como de maneira ingênua Barthes diz que o luto das duas mulheres é meramente proveniente de uma ordem pictórica. Ora, toda ordem pictórica não é uma inscrição sensível dos gestos arqueológicos da humanidade? As *pietà*, já pintadas interminavelmente ao longo dos séculos, não existe justamente porque a sua “pictorialidade” advém, sem dúvida, de uma emoção dilacerante e profundamente humana: a da dor de uma mãe que deve empunhar no instante desesperador de seu luto, o corpo jacente de sua prole?



Figura 06 – Uma das cenas de lamentação e de luto em *O encouraçado Potemkin*

“Barthes sempre oscilou diante das imagens. E, mais ainda, diante das emoções do outro visíveis nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 89). Por estas palavras, Didi-Huberman radiografa acertadamente este *olhar oscilante* de Barthes direcionado às imagens exteriores a si, portanto, destas imagens do outro em emoção, em dilaceração. Como na citação acima em que Barthes analisa o enlutamento, pelo assassinato de Vakulinchuk e sua procissão sepulcral (que é também a revolta irremissível contra a opressão), das duas senhoras do povo (FIG. 6) no filme de Eisenstein, deixando escapar de seu olhar – de sua escritura – o pranto da dor em que os corpos se derrubam, se inclinam por esta gravidade dilacerante da perda – e inclusive, da injustiça histórica contra os povos mais humildes –, deste movimento lúgubre em que o alento é entrecortado pelo soluço, por esta convulsão lacrimal que obriga a mão portadora do lenço a tapar a boca para de alguma maneira aplacar a lamentação pela vida do morto.

A dor do outro emergida ali, nesta *imagem-emoção*, mostrando-nos a precariedade da vida, do rosto do outro, marcando sua dimensão humana para além de seu “decorativismo”, para além de seus vestígios florais ou maternais, é dizer, que antes de ser uma estética que não consegue ser independente, as imagens de Eisenstein potencializa, por sua *dialética da emoção*, o luto e a sua dor à luz da singularidade fundamental dos povos, e inclusive, à luz dos *gestus* seculares e sagrados que iluminam essas imagens no fundo do silêncio.

Porque, escreve Roland Barthes, “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (BARTHES, 1984, p. 11). Sua exegese da imagem, é dizer, sua exigência solitária para o que deve ser uma imagem parte irremediavelmente desta noção sem dúvida particular de uma solidão sobre si mesmo. Através de uma pequena rasura, inscrita na imagem, que fará emergir o *punctum*, a dimensão fundamental, para Barthes, da vida de uma imagem. Mas essa emergência singular desta rasura, desta pontada muitas vezes vem ao custo de uma oscilação do olhar e, inclusive, de uma quase indiferença à dor do outro, como vemos em *A câmara clara*, quando Barthes se utiliza de uma imagem do fotógrafo holandês Koen Wessing, durante a revolução sandinista na Nicarágua, de uma mãe em lágrimas ao ver o cadáver do filho (FIG. 7):

Ali, sobre um calçamento destruído, um cadáver de criança sob um lençol branco; os pais, os amigos o cercam, desolados; cena, infelizmente, banal, mas notei perturbações: o pé descalço do cadáver, o lençol levado pela mãe a chorar (por que esse lençol?), uma mulher distante, uma amiga sem dúvida, com um lenço no nariz. (BARTHES, 1984, p. 42).



Figura 07 – Foto de Koen Wessing feita em 1979

Não nos é surpreendente que Barthes, dez anos depois da indiferença às mulheres enlutadas de *O encouraçado Potemkin*, realize o mesmo gesto para com a imagem de Koen Wessing: a dor, inclusive, o desespero absoluto da mãe prantorosa quase é ignorado pelo filósofo francês. Mas isso, sem dúvida, testemunha a preocupação primordial de Barthes: a imagem cujo vestígio – o impensado, o improvável – emerge diante de seus olhos, ainda que essa emersão custe a indiferença para uma comunidade sensível, tanto dos povos quanto das imagens. Assim, como se nesse *olhar oscilante* de Roland Barthes para as imagens dos povos destroçados residisse a lacuna histórica, política e, inclusive, antropológica, de sua escritura embora admirável, também marcada por essa falta, não de tato ou de forma, claro, mas de uma *emoção fundamental* para com o humilde, o húmido, o humilhado.

Em *Infancia em Berlim*, em suas pequenas e preciosas notas sobre “caçar borboletas”, Walter Benjamin escreveu:

Piérides da couve com bordas gastas, mariposas cor de enxofre com asas muito brilhantes, lembravam as ardorosas caçadas que tão frequentemente me atraíam dos caminhos bem cuidados do jardim para lugares ermos, onde me defrontava impotente com a conjuração do vento e dos perfumes, das folhagens e do sol, que possivelmente comandavam o voo das borboletas. Esvoaçavam em direção a uma flor, pairavam sobre ela. Com a rede levantada, esperava tão-só que o encanto, que parecia se operar da flor para aquele par de asas, cumprisse sua tarefa; então aquele corpo frágil escapava para o lado com suaves impulsos para imediatamente sombrear, imóvel, outra flor e, quase no mesmo instante, abandoná-la sem tê-la tocado. Se uma vanessa ou uma esfinge, que comodamente poderia ter alcançado, zombasse de mim com vacilações, oscilações e flutuações, então teria *querido dissolver-me em luz e em ar* a fim de me aproximar da presa sem ser notado e poder dominá-la. E esse desejo se fazia tão real, que lufavam sobre mim, que me irrigavam, cada agitar e cada oscilar de asas, pelos quais me apaixonava. (BENJAMIN, 1994, p. 80-81, grifo nosso).

Porque luz e ar são matérias fundamentais da imagem, porque luz e ar são, também, matérias fundamentais da vida, que Benjamin pôde escrever, na grande dialética a uma só vez de seu olhar e de seu pensamento, esse desejo em dissolver-se na fragilidade destas duas matérias vitais, mas também eternas – e inclusive, etéreas – ao deparar-se com a imagem (*imago*) esvoaçante – é dizer, uma imagem emergida à luz – de uma borboleta para então, através dela, recuperar sua própria “natureza humana” (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Maurice Blanchot conta que certa vez a fotografia de uma criança, enquanto aparição, provocou-lhe uma sensação imediata e desconhecida: “a imagem estralou; queimou-me o olhar, arrancou um fragmento de muralha” (BLANCHOT, 2003, p. 78), é dizer, que a imagem aparecida exerceu sua sobrevivência entre as temporalidades – a longínqua foto de uma criança que ele nunca conheceu, chocada com o seu olhar em um outro tempo –, portanto, foi capaz de migrar apesar de tudo entre o passado e o presente, dialetizando assim a singularidade deste acontecimento, desta metamorfose do olhar: “Escrever ante cada imagem, ante cada aparição, não seria simplesmente desejar que essa metamorfose ocorra?” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 82).

Tanto quanto metamorfose a imagem é também estela, rastro, vestígio intrínseco de uma temporalidade, ali onde seus intervalos, onde suas migrações entre o ar e a luz sintetizam a sua forma, a materializa. Por outro lado, parece que a imagem regressa sempre para nós a partir de um espaço absolutamente distinto: um espaço muitas vezes genérico, a difusão total, em nosso tempo, de imagens: de onde elas vêm? De onde elas voltam? E mais ainda: por quê elas

aparecem? Por quê elas desaparecem assim? Talvez a pergunta crucial – e cuja resposta foi sem dúvida formulada admiravelmente por Georges Didi-Huberman – seria justamente esta: o que seria estar *diante da imagem*?

Diante uma imagem – tão recente, tão contemporânea como seja –, o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, dado que esta imagem somente se torna pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão. Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem diversas vezes tem mais de memória e mais de porvir do que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 32).

A imagem é sem dúvida uma questão anacrônica: é sempre o passado que se revelará diante de nossos olhos, e é porque a sua própria temporalidade ao emergir à luz dilacera não somente a estaticidade de todo espaço ou de toda duração, mas também nos dilacera em uma angústia tão profunda: a de nos vermos olhados intensamente por este fragmento do tempo fossilizado.

Ao revelar-se coisa de um outro tempo em nosso próprio tempo, o anacronismo da imagem, a dialética intrínseca de sua temporalidade, obriga-nos a “interrogar esta plasticidade fundamental e, com ela, a mescla, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* que operam em cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 40). Como se ao emergir à luz a imagem nos exigisse algo como uma extração do vestígio inteligível a partir do mundo sensível – o mundo, portanto, das imagens.

Mas ao metamorfosear a sua própria duração, é dizer, ao migrar entre as temporalidades, a imagem não nos mostra a sua sobrevivência fundamental mesmo diante de sua *fragilidade inconsolável*? Quando ela simplesmente aparece – e, inclusive, quando desaparece em sua essência interminável de aparição – ela não carrega em sua fundação um acúmulo, uma transmissão ao mesmo tempo de uma arqueologia e de uma dialética, que embaralhará toda a ideia, toda a compreensão sensível do mundo para justamente nos exigir uma tenacidade mais profunda sobre o gesto de olhar?

Mais praticamente: quando um cineasta como Pedro Costa é capaz de filmar a singularidade de um rosto, é dizer, quando sabe *extrair a dignidade fundamental de sua representação*, como acontece em *Vitalina Varela* (2019) e também em *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), não é sobretudo por uma herança duplamente exposta de uma *tradição das imagens* que o cineasta português soube tão bem absorver? [FIG. 8] Tradição essa que vai, sem dúvida, de uma cinefilia privilegiada (de Jacques Tournéu a Fritz Lang, passando

por Dreyer, Straub & Huillet ou Godard até chegar, hoje, em Wang Bing) e alcança a tradição intrínseca da história de Portugal, é dizer, a dos colonialismos, sobretudo nos países africanos. Porque *Vitalina Varela* parece buscar restituir, ainda que languidamente, uma certa história de imagens espectrais – portanto, de aparições –, já seja a de um único ser (a do marido de Vitalina e dela mesma) ou de todo um povo (os cabo-verdianos emigrados de sua própria terra para viver *através da pele* a exclusão na nova terra).



Figura 08 – Fotograma de *Vitalina Varela*, de Pedro Costa

Então, é essa dor que ela canta e arrasta nos séculos de seu próprio povo (o já emigrado, o já imigrante) como um cardume discordante do oceano. Sua beleza é a de uma alma desabando no abismo, os braços como galhos de uma árvore trêmula, sonorizada pela tempestade ou pela brisa de um velório, tentando se agarrar como pode naquilo que tem – mas, de fato, o que ela possui? Com medo da altura e das promessas mentidas da gravidade de um lar construído para ela, mas agora já sem o seu fundador; ela que canta convicta um luto em direção ao centro da terra, como se para assinalar um lugar de origem, sua morada, seu fim. Ela sabe da vocação ambígua das âncoras: salvar e afundar em louvor do próprio peso (ou desejo: o que só é leve na aparência).

Assim, também, sobre uma exclusão da terra – e, inclusive, *sob a terra* –, o chinês Wang Bing pôde filmar as parcelas de humanidade de um único ser em *O homem sem nome* (2009). Delicada e obstinadamente as imagens deste filme poderiam ser compreendidas a partir do respeito extraordinário ao espaço, aos movimentos, ao ritmo deste único ser. A câmera *percorre* toda a duração da temporalidade de seus gestos, de seu corpo e o homem sem nome segue seus

passos pesados através dos campos na lentidão de seu trabalho e na solidão de sua vida. Essas imagens nos mostram que o “homem sem nome” faz parte de uma herança e que ele jamais será o último dos mendigos, senão um trabalhador que busca encontrar a sua dignidade no mundo ainda que precisando soterrar-se para encontrar um lar (FIG. 9).

E essa transmissão, em nosso tempo, de imagens tão longínquas, tão sobreviventes de Costa e Wang Bing são coisas, sem dúvida, desta potência reveladora, dialética das imagens. Ali onde o cineasta português compreende a narrativa ficcional como um exercício do tempo e do luto – já seja de um ser ou de todo um povo –, o cineasta chinês extrai de um único homem a tenacidade de sua solidão – ainda que ambos os filmes possam ser entrelaçados sob o prisma de uma dialética dos excluídos, e inclusive, sob um prisma antropológico, é dizer, de imagens que preenchem, à luz de suas migrações entre as temporalidades, uma tradição das imagens dos oprimidos.



Figura 09 – Fotograma de *O homem sem nome*, de Wang Bing

Que estes dois filmes, sejam, justamente, imagens cinematográficas, mostra a força intrínseca do seu movimento dialético e do olhar que para *compreendê-las* precisa também permanecer em sua moção de coisa viva, infundável, para que cada olhar dirigido saiba tenazmente extrair deste movimento perpétuo sua dignidade fundamental.

No cinema, o fumo se eleva por si mesmo, a folha treme realmente: se enuncia a si mesma como *folha tremulante* no vento. É uma folha igual as que se encontram na natureza e é ao mesmo tempo ainda mais, a partir do momento em que, sendo essa folha real, é também –

e antes de tudo – uma realidade *representada*. Se não fosse mais do que uma folha real, esperaria ser o significado de um olhar. Mas já representada, desdobrada, metamorfoseada em imagem, ela já significou, já proferiu em si mesma como folha tremulante no vento. No cinema, é dizer, na moção e na comoção das imagens, é o sentido imanente em si mesmo o que o nosso olhar a uma só vez propõe e encobre, inclusive, é porque o próprio *estremecimento* da folhagem se pronuncia ali enquanto *estremecimento*, em sua nudez – em sua emoção fundamental – que o cinema nos fará mover o olhar à altura das imagens do mundo.

Quando as imagens tocam o real, intitula assim Georges Didi-Huberman (2012b) um de seus ensaios sobre a imagem. Portanto, *imagens que emergem à luz*. Imagens que tocam algo e logo nos tocam. Imagens que ardem como uma ferida infligida, como uma cicatriz reaberta. Imagens para chegar ao âmago das questões: tocar para ver ou, ao contrário, tocar para deixar de ver; ver para deixar de tocar ou, ao contrário, *ver para tocar*. Imagens demasiadamente próximas. Imagens demasiadamente horizontais. Imagens como obstáculos, mas nas quais os obstáculos *aparecem*. Imagens contíguas, imagens que pesam e que passam. Imagens delicadas e ligeiras que afloram, tocam levemente, nos roçam e seguem nos comovendo. Imagens que acariciam, que nos dilaceram; imagens que nos afetam. Imagens esculpidas, reveladas, moldadas pela sombra, moldadas pela luz, talhadas pelo tempo de exposição. Imagens que nos alcançam, que talvez nos manipulem. Imagens capazes de nos ferir, de nos golpear. Imagens que penetram, imagens que nos devoram. Imagens vacilantes, frágeis, mas sobreviventes. Imagens apesar de tudo.

2 PRIMEIRA PARTE — A IMAGEM-ARQUIVO

2.1 *FALKENAU, VISION DE L'IMPOSSIBLE*: NOTAS SOBRE UMA BREVE LIÇÃO DE HUMANIDADE¹¹

Pedimos aos que vierem depois de nós não que nos estejam gratos pelas nossas vitórias, mas que rememorem as nossas derrotas. É isto a consolação: a única consolação que é dada aos que já não tem a esperança de serem consolados
- Walter Benjamin

Um pequeno retângulo de 35 milímetros
é capaz de salvar a honra de todo real
- Jean-Luc Godard

Então descobrimos a horrível verdade (*the horrible truth*).
[...] Estava para além de qualquer coisa crível, para além de nossos piores pesadelos. Estávamos comovidos por esse face a face com o massacre. Ainda tremo ante a recordação destas imagens de seres vivos desmoronados, mesclados com os mortos [...]. Vomitei. Queria fugir deste lugar (o campo de Falkenau) a todo custo, mas não pude evitar olhar no segundo forno crematório, depois no terceiro, hipnotizado pelo impossível (*mesmerized by the impossible*).
- Samuel Fuller

Filmar para ver, mas somente depois, num outro momento da história. Há uma urgência em se filmar mesmo que não se saiba o sentido que aquilo possa ter. Filmar para trazer um sentido ainda não dado, ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma sem que se saiba
- Jean-Louis Comolli

Para ver a ferida verdadeiramente, é preciso tocá-la. É preciso tocar tudo do que não podemos falar. Aqui, o dedo não é senão o olho que explora e toca para abrir como um gesto impulsionado pela dor. Diremos: *abrir o arquivo* para mostrar a ferida, para ungi-la e profaná-la, para restituir aos mortos uma imagem – inclusive para sepultá-la, para dignificá-la. O horror trabalha para o esquecimento – o “inimaginável”. Mostrar é montar sucessivas vezes, para que se absorva seu tremor, sua condição de catástrofe em miniatura – em *um pequeno retângulo de 16 milímetros*. Toda ferida é também cesura, cicatriz. O espaço escurecido, como de alguém

¹¹ O presente texto dedicar-se-á a primeira parte do filme, é dizer, esta parte onde estão inseridos os vinte e um minutos das filmagens realizadas por Samuel Fuller em maio de 1945. *Falkenau, vision de l'impossible*, o filme documental completo do diretor francês Emil Weiss possui cinquenta e dois minutos, dos quais, evidentemente, vinte e um são dedicados às imagens-arquivo feitas por Fuller. Ao nosso ver a segunda parte do filme que explora o depoimento do cineasta norte-americano em imagens “atuais” (de 1988), lembrando-nos certos procedimentos presentes em *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, já foram debatidos por nós em outras ocasiões à luz desta “estética” da palavra do testemunho e da presença da testemunha que retorna ao lugar de sua sobrevivência, de sua “memória da dor” (LESSA FILHO, 2016; 2018).

que está muito próximo de retornar ao inferno e tem de verbalizar – poderíamos dizer também: *gesticular* – suas memórias, seus traumas. A imagem insuportável – seu terror e seu tremor –, sua inquietude fundamental. Como teria Samuel Fuller narrado *dentro* do fundo enegrecido sem trair suas recordações mais dolorosas? Como teria Fuller então filmado a *indignação* de tantos homens frente a *indignidade* dos nazistas e dos moradores ao redor do campo concentracionário? Como mostrar o silêncio intrínseco a todo testemunho (a todo arquivo de um dilaceramento), mas que mesmo assim auxilia a palavra, que a faz possível, que a faz suportar a agonia de sua violência?

A cena inaugural sai de sua escuridão: em um fundo enegrecido de uma sala de cinema uma parcela de luz emerge e nos dá a ver uma cadeira de diretor e um senhor nela sentado sustentando o inseparável charuto – e algo de um tremor inerte nos assegura o longo vínculo entre estes dedos e a nicotina –, e então as suas palavras decisivas são pronunciadas: “a última batalha da infantaria americana na Europa aconteceu na Tchecoslováquia em um local chamado Falkenau” – segundos antes destas palavras, o filme nos mostra uma cena de *The Big Red One* (1980) e a inscrição: *Samuel Fuller Bears Witness*.

Neste momento de abertura, a um só tempo do filme montado por Emil Weiss e da história da filmagem até então jamais montada (e inclusive até então jamais mostrada) de Samuel Fuller, vemos o velho cineasta retornando às imagens de seu “primeiro filme” (afirmação que precisaria de 43 anos para ser escutada) feito com uma câmera de 16mm *Bell and Howell* (à manivela) dada por sua mãe em 1942 e até 1945 nunca utilizada (FIG. 12). Fuller que estava servindo ao exército norte-americano durante a Segunda Guerra teria de registrar aos 32 anos de idade algo como um duplo acontecimento: por um lado sustentar o olhar diante da imagem da abertura de um campo de concentração nazista (esta “verdadeira abertura das portas da noite” como escreveria Serge Daney), registrar este horror, mas fazendo-o a partir de um ato dialético fundamental, é dizer, filmando um ritual sepultante, mortuário no campo de Falkenau e fazendo de suas imagens mesmas um testemunho visual no instante em que foi capaz de capturar um gesto de dignidade para com os mortos.

Poderíamos dizer, em resumo, que ao seguir estritamente as ordens de seu capitão K. Richmond (filmar ao mesmo tempo os nazistas, derrotados, e filmar os proeminentes moradores ao redor do campo que ignoravam a barbárie contígua a eles), Fuller somente soube como responder seguindo outra: oferecer uma sepultura a tantos seres humanos – oferecer um gesto à altura da terra.

Então vemos o destino daquelas imagens-arquivo, sua irrupção fundamental em nosso mundo visual – a singularidade intrínseca de sua própria legibilidade, ou como escreve Anita Leandro resgatando a Aby Warburg, sua vida póstuma, sua sobrevivência (*Nachleben*):

Falkenau, visão do impossível [...] é um filme que (reuni) num mesmo destino histórico a fala de Samuel Fuller, as imagens rodadas por ele durante a liberação do campo de concentração de Falkenau em 1945 e imagens recentes dos lugares onde o cineasta americano combateu. O método de associação de uma palavra viva aos documentos da guerra dá uma nova chance ao passado e cria, no momento das filmagens, as condições para que as imagens de arquivo e os monumentos históricos tenham o direito à vida póstuma, às sobrevivências de que fala Aby Warburg. (LEANDRO, 2010, p. 108).

Assim, torna-se necessário pensar *Falkenau, vision de l'impossible* a partir de um regime de visibilidade a fim de compreender seu caráter particular de dispositivo fílmico e certamente seu caráter primevo de registro histórico. Mas como retornar ao tempo desta filmagem? Como interrogar uma estética desta ordem sem esquecer a força política fundamental e inclusive dignificantes destas imagens? De fato, como compreender a legibilidade histórica do arquivo ali onde ele emerge à luz para nos mostrar, ainda que modestamente, uma *lição de humanidade*? Estas perguntas de alguma maneira guiarão nossa tentativa de escrever sobre as imagens-arquivo de *Falkenau, vision de l'impossible*.

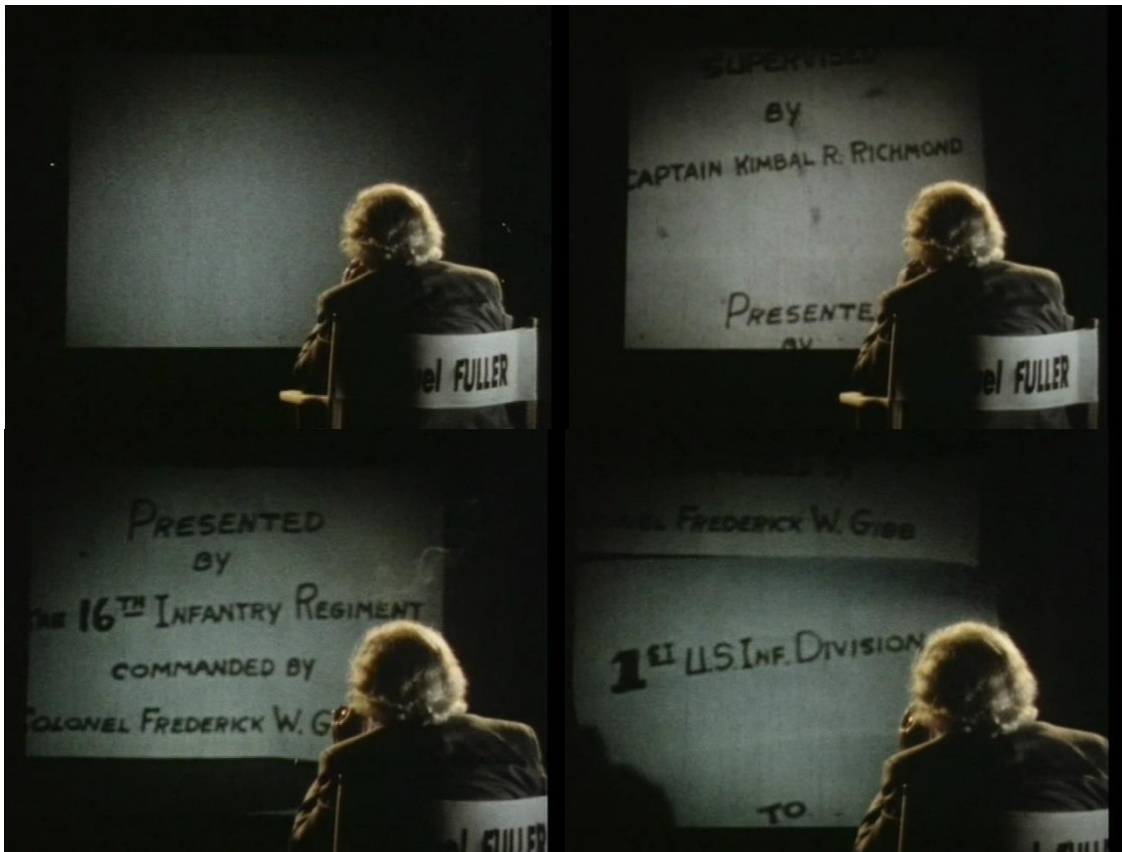


Figura 12: Fuller iniciando o retorno às suas imagens do campo de Falkenau.

2.1.1 Filmar os campos, sustentar o olhar (ou da legibilidade que emerge à luz)

Os “olhos do mundo civilizado”, como bem definiu Georges Didi-Huberman, foram fomentados, em princípio, e antes inclusive dos grandes relatos dos sobreviventes da Shoah (Primo Levi, Robert Antelme, Jean Améry) e das primeiras análises de historiadores, por fotografias e registros fílmicos. Poderíamos então dizer que o conhecimento – e o convencimento – primevo acerca dos campos foi algo como um *conhecimento visual*:

Os campos foram então descobertos e abertos, se não “liberados”. E os olhos também - os olhos do “mundo civilizado”, como se costuma dizer - se abriram repentinamente diante dos campos, horrorizados. Inclusive aqueles, numerosos nas esferas políticas e militares, que tinham tido conhecimento do “terrível segredo”, como chamou Walter Laqueur, não acreditavam em seus olhos. Da mesma maneira em que um indivíduo confrontado com a prova do inimaginável quer beliscar-se para ter certeza de que não está tendo um pesadelo, os estados maiores chamaram sistematicamente técnicos do registro visual, cinema e fotografia, para convencer-se eles mesmos, convencer o mundo inteiro e produzir contra os culpáveis irrefutáveis “peças de convicção” sobre a crueldade desmesurada dos campos nazistas. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 21).

Este conhecimento visual primevo sobre os campos, sobretudo para as gerações que vivenciaram suas aberturas, estala uma legibilidade inesperada, isto é, uma legibilidade aterrorizante, *mortificante* quando os tempos petrificados das imagens convulsionam os olhares e os saberes. Mesmo em uma impressão escurecida o horror nazista é capaz de rasurar sem fim o Outro em locais derrisórios à desumanização (uma livraria, por exemplo), e afetar aquele que jamais imaginaria o dilaceramento intrínseco daquela experiência ao acaso – ali onde o mundo, ao revelar-se em sua faceta mais desumana, escreve admiravelmente Susan Sontag sobre a sua própria descoberta visual, teria que morrer e mesmo após a morte, continuar rompendo-se em lágrimas:

O primeiro encontro com o inventário fotográfico do horror extremo (*ultimate horror*) é um tipo de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa. Para mim, foram as fotografias de Bergen-Belsen e Dachau que encontrei por casualidade em uma livraria em Santa Monica em julho de 1945. Nada do que vi – em fotografias ou na vida real – jamais me afetou de uma maneira tão aguda (*sharply*), profunda, instantânea. Na verdade, acredito possivelmente dividir minha vida em duas partes, antes e depois de ver essas fotografias (eu tinha doze anos) e depois, ainda que tenha transcorrido muito tempo antes que compreendesse cabalmente do que se tratava. O que se ganhava ao vê-las? Eram meras fotografias, e de um acontecimento do qual eu apenas tinha notícias e de maneira nenhuma poderia remediar. Quando olhei essas fotografias, algo cedeu. Tinha alcançado algum limite, e não apenas o do horror: me senti irrevogavelmente afligida, ferida, mas parte de meus sentimentos começaram a enrijecer-se; algo morreu; algo ainda chora (*something went dead; something is still crying*). (SONTAG, 1981, p. 29-30).

Simultaneamente ao horror da descoberta em sua infância, Sontag percebeu nas imagens de Bergen-Belsen e Dachau a legibilidade de um acontecimento histórico tão complexo, e quando ela fala de um enrijecimento (“meus sentimentos começaram a enrijecer-se”), poderíamos compreender que esta dureza de seus sentimentos – o aniquilamento de qualquer ideia de mundo puro; a dificuldade em assimilar, pela primeira vez, o horror real do mundo –, sem dúvida, dialoga com uma espécie de *infância roubada pelas imagens* – é por isso que algo, mesmo tanto tempo depois, *ainda chora*. Não seriam estas singularidades dos registros da liberação dos campos, suas imagens atrozes, agonizantes, que fizeram emergir tal sentimento na teórica norte-americana e que Walter Benjamin alguns anos antes (mas sem jamais debruçar-se sobre as especificidades dos campos nazistas) soube radiografar tão bem e teve a capacidade de escrever desta maneira: “descobrir então na análise do pequeno momento singular (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2004, p. 463)? Ou seja, nestas imagens pequenas e frágeis (as de uma revista qualquer em uma vitrine)

a dimensão do horror nelas contido equivale, não a uma “mera” abertura, senão a um *dilaceramento* do mundo através da legibilidade histórica, apesar das horripilâncias, inclusive das abjeções, que elas portam enquanto registros imagéticos de um genocídio.

Mas são justamente nestes instantes do tempo tornado imagem que Sontag percebeu com seus olhos aquilo que Benjamin traduziu em palavras: o pequeno momento singular onde se é capaz de perceber todo o horror do acontecimento. Mas este pequeno momento singular que sai de sua escuridão, sabia bem o autor de *Infância em Berlim* ao escrever estas palavras, não poderia existir, é dizer, ser olhado – como fizera Sontag – sem a dificuldade intrínseca de perceber essas imagens como imagens dialéticas, como imagens capazes de pôr em funcionamento seu próprio “ponto crítico” e seu campo de “cognoscibilidade” – sua apreensão fundamental. “Faz falta então, hoje”, escreve Didi-Huberman, “inclinarse duas vezes sobre (as imagens) para extrair uma legibilidade histórica tão dura de sustentar” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 23).

Não seriam certos instantes de uma nova legibilidade, de uma “legibilidade tão dura de sustentar”, que são *despertadas* em Fuller ao rever, depois de tanto tempo, suas próprias imagens da liberação de Falkenau? Fuller às vezes de frente, às vezes de costas para a câmera de Weiss, tentando restituir, plano após plano (como um arqueólogo das imagens), os fatos em sua complexidade: “O face-à-face [sic] da testemunha da História com os arquivos vai suscitar um depoimento revelador sobre a persistência do passado no presente”, escreve Anita Leandro em *A vida póstuma dos arquivos* (2010, p. 109), para então concluir que de fato o que Fuller descobre ao rever suas imagens são elementos que outrora escaparam a sua percepção, como as colinas que circundam o campo, por exemplo, e de onde os moradores de Falkenau podiam perfeitamente ver os prisioneiros. Estes detalhes outrora imperceptíveis emergem, para o assombro do cineasta, como artefatos outrora soterrados e cuja redescoberta, sem dúvida, reabre a partir de uma laceração através das imagens, uma nova legibilidade histórica (LEANDRO, 2010).

É simplesmente inviável falar de legibilidades da imagem – dos “relâmpagos”, das ressurgências dialéticas – sem expor e voltar a expor (sem montar e remontar) a Walter Benjamin e suas preciosas anotações sobre as imagens que retornam, que surgem na duração de um clarão e que portam em si mesmas índices históricos cujas temporalidades abrem o olhar para as mutações, para as permanências, isto é, para a *fulguração* das imagens cujo choque, contudo muito breve, faz emergir à luz um regime de visibilidade, a “autêntica historicidade das coisas”, diz-nos Benjamin, e que no instante seguinte desaparece para reaparecer num

outrora inesperado. Esta é, sem dúvida, uma cena possível da “dialética em suspenso”, da imagem dialética em si mesma e claro, da sua legibilidade intrínseca:

O que distingue as imagens (*Bilder*) das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. [...] Pois o índice histórico das imagens não somente diz a que tempo determinado pertencem, diz sobretudo que somente em um tempo determinado alcançam legibilidade (*Lesbarkeit*). E certamente, este “alcançar legível” constitui um ponto crítico determinado do movimento (*kritischer Punkt der Bewegung*) em seu interior. Todo presente está determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo Agora é o Agora de uma determinada cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*). Nele, a verdade está carregada de tempo até explodir [...] Não é que o passado lance luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado, senão que a imagem é aquilo onde o que foi se une como um relâmpago ao Agora em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em repouso. Pois enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do que foi com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida (*das gelesene Bild*), ou seja, a imagem no Agora da cognoscibilidade, leva no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*des kritischen, gefährlichen Moments*), que subjaz a toda leitura (*Lesen*) (BENJAMIN, 2004, p. 465).

O que Emil Weiss realizou no momento em que decidiu recuperar a filmagem de Fuller foi transformar aquelas imagens esquecidas em imagens dialéticas, isto é, exerceu um gesto que fundiu a uma só vez o Outrora (1945) com o Agora (1988), portanto, concedeu uma nova chance para ler o tempo e ler as imagens – como fosseis trespassados por luzes, filmados –, para então revolvê-las, decifrá-las diante de nossos olhos. E no meio do mal estar de toda aquela tenebrosa constelação sepultante, uma legibilidade dilacerante emerge à luz e emerge junto a ela uma noção histórica mais ou menos fiel, uma lição à primeira vista acerca da dificuldade intrínseca de aprender a ver (o horror real) e a ler (as problemáticas de uma legibilidade atroz), ao mesmo tempo que desloca para diante de nós a exigência de sustentar o olhar apesar de tudo, pois estas imagens ajudam a

compreender um aspecto importante do mal estar que (elas) suscitam fatalmente [...]: se sua legibilidade é ainda problemática, não é porque sua visibilidade seja ilusória ou queira esconder algo – ao contrário, tudo ali está concisamente mostrado “em estado” –, é porque sua *temporalidade* mesma é insuportável ou, melhor, está deslocada da trágica experiência que documenta. Se os filmes militares da liberação dos campos obliteram algo, é em princípio – e fatalmente – a duração: não se abre um campo como se abre uma porta, não se libera os prisioneiros de um campo como se libera os pássaros de uma gaiola. Estes filmes abrem os olhos diante de um estado de lugar: tornam legível a própria resposta dos exércitos frente à situação das vítimas, mas também frente a dos verdugos quando são reconhecidos e presos, a dos

habitantes do povoado vizinho quando são obrigados a ver aquilo que seguem negando saber, etc. Mas estes filmes não foram nem filmados, nem montados, nem mostrados para tornar legível essa tão paradoxal *zona do tempo* que sem dúvida documentam, é dizer, a experiência de um campo que se abre (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 28).

“A experiência do campo que se abre”. Peguemos então alguns fotogramas das filmagens de Fuller para compreender um pouco melhor, justamente, essa experiência do campo que se abre, portanto, que se *expõe* dita por Didi-Huberman. Para sermos um tanto cronológicos, peguemos alguns fotogramas do início das imagens-arquivo confeccionadas por Fuller em maio de 1945, algumas imagens que *abrem* a sua filmagem e portanto, no mesmo gesto, abrem também o campo de Falkenau aos olhos do mundo (FIG. 13).



Figura 13 – quatro dos fotogramas iniciais que abrem as filmagens

O que se torna então legível nestes arquivos? No fotograma superior esquerdo vemos a dorsalidade de um grupo de homens empunhando pás em fila (logo escreveremos sobre este gesto de empunho); no fotograma superior direito um alambrado de arames farpados e dois homens dentro do horror concentracionário; à esquerda inferior algo começa a tremer mais intensamente – por sua legibilidade tiritante, agonizante: um homem esquelético no fundo do plano que quase não é capaz de suportar o peso do próprio corpo em pé, e trespassando a mesma

imagem, mas em primeiro plano, outro homem de aparência cadavérica (quase espectral) caminhando com passos de inquieta urgência; e por fim o plano quase frontal – o plano básico, quase primevo – na parte inferior direita de um homem de cabeça raspada, mãos à altura da cintura, de crânio e corpo inchados.

Jean-Louis Comolli, pensando outras imagens da liberação dos campos nazistas (as de Bergen-Belsen realizado pelo exército britânico), escrevera a uma só vez acerca desta abjeção suscitada por imagens tão atrozes, do mal-estar intrínseco que sucede em olhá-las, como sobre a incapacidade do mínimo reconhecimento destes seres humanos – é dizer, sobre a *indignidade* absoluta exercida contra eles – à imagem comum da humanidade a partir destes registros visuais primevos da liberação:

Pois bem, em nenhum desses corpos exibidos podemos reconhecer “o nosso” sem um extremo mal-estar. O mal-estar aqui é a condição do olhar. Olhar a face da morte é olhar sem esperança de retorno. Esse olhar, o nosso, não nos será devolvido. [...]. Os corpos aqui expostos são corpos e são o horror, a indignidade. A dignidade como dimensão mesma do ser humano é subtraída às vítimas no momento em que vida lhes é retirada pelos carrascos, e subtraída aos carrascos por terem cometido os crimes cujas marcas podemos ver. Quanto ao horror, é antes de tudo o horror dos corpos supliciados. Os cadáveres esqueléticos são evidentemente insuportáveis de se ver pela destruição que manifestam de toda a noção de corpo humano, de humanidade enquanto corpo próprio ao homem, de identidade ligada à singularidade dos corpos, todos confundidos aqui pela repetição da degradação física, dos desmembramentos, confundidos na massa onde já não existem rostos ou nomes. (COMOLLI, 2006, p. 36).

Estas imagens iniciais da filmagem de Fuller (como ele próprio afirma no filme: “um trabalho de amador”) nos ajudam a entender ao mesmo tempo a *epifania negativa* constatada por Sontag (1981) ao deparar-se com as imagens dos campos como as palavras de Comolli (2006) acima citadas. Imagens desmesuradas, de horror primitivo, portanto, imagens demasiadamente complexas onde a sustentação do olhar diante da abertura dos campos, da simples emersão destas imagens-arquivo ao nosso mundo visual exige algo como uma dupla pedagogia: da *pedagogia do horror*, isto é, aprender a suster a tenacidade diante da atrocidade (“o horror dos corpos supliciados”); da *pedagogia do olhar*: compreender que este olhar direcionado às imagens é um *gesto de duração* – de fragilidade –, inclusive um ato de abertura (de dilaceramento) do tempo, pois só assim nos tornamos capazes de “*temporalizar as imagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 30).

Temporalizar as imagens não seria uma outra forma de dizer que quando as temporalidades se chocam (inclusive quando elas surgem no instante de um clarão) não faz

irromper, por sua dialética mais fundamental, algo fulcral a toda leitura, algo como uma abertura, como uma legibilidade histórica essencial das imagens que, apesar de tudo, *saíram da escuridão*?

2.1.2 *Some kind of dignity* (ou da lição de humanidade que emerge à luz)

O que consistiria em restituir ao Outro algo como um gesto de dignidade? O que é capaz, justamente, uma legibilidade histórica das imagens quando ela porta em sua própria natureza para além de uma restituição dos corpos destruídos e de suas dignidades assaltadas, algo como uma *lição de humanidade*? Para buscarmos uma resposta, é preciso então regressar ao exato momento de *Falkenau, vision de l'impossible* em que Samuel Fuller pronuncia essas palavras (FIG. 14) para começarmos a compreender, de fato, a legibilidade histórica que estas imagens-arquivo faz irromper, ainda que precariamente, em nosso mundo visual e histórico.

E não nos surpreende que seja principalmente sobre o díptico “dignidade-humanidade” que Georges Didi-Huberman tenha escrito algumas das mais belas páginas de *Remontages du temps subi* a partir desta filmagem realizada por Fuller:

Em resumo, o filme de Fuller mostra como esses homens - soldados rasos -, ao tentar abrir um campo, *abriram no horror um espaço e um tempo para a dignidade dos mortos*: cada um vestido, cada um recoberto por um sudário, cada um honrado com um punhado de terra jogado pelos vivos na fossa comum. [...] Trata-se de uma dignidade que é, a um só tempo, um ato ético e um ato de memória: "dar uma lição" aos indignos lugarejos, organizar todo este ritual para que as vítimas abandonassem este mundo com "algum tipo de dignidade" (*some kind of dignity*), que fossem "enterrados como seres humanos", como não deixa de repetir Fuller em seu comentário. É exigir aos vivos que tratem os mortos segundos os *gestos antigos* que supõe, por exemplo, a palavra "sepultura": tomar o corpo nos braços - gesto de *pietas* -, vesti-lo, recobri-lo, descobrir-se frente a ele por respeito, enterrá-lo, marcar o lugar onde repousa... Inclusive os silêncios de Fuller na filmagem de 1988 aparecem como pontuações destinadas a tornar ainda mais legível semelhante dignidade. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 55-56).



Figura 14 – Nos fotogramas, os proeminentes moradores dos povoados ao redor de Falkenau e que negavam em reconhecer o crime agora tendo que vestir os mortos para dar-lhes *algum tipo de dignidade*

A força e a beleza destas palavras germinam a partir da mesma raiz vocabular (o depoimento de 1988) e imagética (as filmagens de 1945) concebidas por Samuel Fuller. Como o grande arqueólogo das palavras e das imagens que é, Didi-Huberman exerce uma morfologia do olhar ao aproximar os vocábulos (e as imagens) fundamentais de Fuller com o seu ato de escritura, assim, que o díptico “dignidade-humanidade” aparece nos momentos mais marcantes do depoimento do cineasta norte-americano, e que, montado (por Emil Weiss) com as suas imagens-arquivo, possibilitam que o autor de *Fasmas* aponte sua escrita em direção à estas palavras indeclináveis, palavras que abrem todo um conceito renovado para trabalhar,

justamente, sobre estes gestos antigos, arqueológicos inclusive, que são as imagens e este *ato restituente* posto em marcha: o de oferecer aos mortos uma sepultura, ou de outra maneira: restituir a estes fósseis das torturas e dos assassinatos nazistas algo como uma dignidade negada e renegada nos campos e, ao mesmo tempo, fazer com que os moradores do povoado ao redor do espaço concentracionário que diziam desconhecer o crime diante de seus próprios olhos recebessem, portanto, uma breve lição de humanidade.

Mas este ensinamento, esta “breve lição de humanidade em vinte e um minutos”, como escutamos Fuller dizer, também serve para nós que chegamos tão tarde a estas imagens: “porque todo olhar lançado sobre esses lugares, ainda quando pela primeira vez (ainda que *tardamente*)”, escreve com precisão Sylvie Lindeperg em *Nuit et brouillard, un film dans l’histoire*, “é ao mesmo tempo fruto de uma sedimentação de visões que assinala sua diferença irreduzível: a linha do tempo é infranqueável, a que separa as vítimas da tragédia de quem veio depois” (LINDEPERG, 2016, p. 17). Em outras palavras, estas imagens em 16mm demasiadamente precárias, demasiadamente trêmulas foram capazes de registrar a singularidade de um ritual mortuário, sepultante e, mesmo para nós que chegamos tão tarde até elas, algo dialético (inclusive primevo) abre-se diante de nossos olhos quando insistimos em percebê-las como fosseis vazados pela luz, como lascas iluminadas, como fragmentos de uma legibilidade fundamental da história de um acontecimento.

Sabemos, por exemplo, que Claude Rivière em *Ritos profanos* escreve sobre a dimensão geral do gesto ritualístico, que ele é um modo de existência dos seres humanos, ao mesmo tempo que serve como resposta a uma crise antiga ou atual, mas sempre ameaçadora (RIVIÈRE, 1997, p. 16). Poderíamos concluir, com Rivière, que os ritos mortuários portam algo como um poder reestruturador quando um grupo de seres humanos se descobre em uma situação nova ou desconhecida. Essa “situação nova ou desconhecida” que os moradores do povoado ao redor do campo de Falkenau começam a descobrir (FIG. 15) não foi outra coisa senão a “ordem do dia” (*order of the day*) expedida pelo capitão da infantaria *The Big Red One* – e onde Fuller estava vinculado e comprometido, justamente, com a filmagem desta ordenação –, K. Richmond a todos os líderes e proeminentes moradores dos lugarejos ao redor do campo de Falkenau. A ordem de Richmond: carregar os cadáveres e vesti-los com roupas, lençóis, qualquer coisa que ajudasse a cobrir seus corpos famélicos, ossudos, e assim então oferecer-lhes um sepultamento, como se neste gesto, diz Fuller, estas pobres vidas pudessem deixar este mundo com algum tipo de dignidade. Então poderíamos dizer a partir de uma ética histórica que a “ordem do dia” aos moradores do povoado das redondezas do campo foi uma espécie de *reencontro*. Reencontrar o semelhante jacente, atrofiado, esquelético, moribundo; reencontrar

como que pela primeira vez o grande crime tenazmente ignorado, seja pelo medo, pela covardia, ou simplesmente pela colaboração tácita com os SS. Tanto como reencontrar, ver com os próprios olhos aquilo tantas vezes negado. Ver, sem dúvida, a dimensão sem nome deste horror e então sentir finalmente o *stink* cadavérico que se acumulava no ar por quilômetros.

Então o ritual mortuário em *Falkenau, vision de l'impossible* é ao mesmo tempo uma restituição dignificante (para os mortos, para os afundados) como peça de acusação (contra os nazistas, contra os moradores hipócritas). Mas ainda é preciso algumas palavras para concluir sobre a devolução da dignidade a estes seres humanos e para terminar acerca da noção da lição de humanidade empreendida por Fuller em seus vinte e um minutos de registro visual. Nesta dignidade que busca ser retomada ali mesmo onde toda a humanidade parecia arruinada, as imagens de Fuller corroboram com as palavras do sociólogo alemão Georg Simmel em um ensaio chamado *A metafísica da morte*. Simmel percebe que este acontecimento metafísico, é dizer, este ritual, busca ultrapassar a linha da vida que se estende no tempo, como se nesta extensão residisse justamente as “consequências eternas desses momentos singulares” (SIMMEL, 1998, p. 3), portanto, como se ao restituir uma dignidade ao humilhado algo de uma singularidade (sua própria história, sua existência fundamental como ser humano) surgisse, resplandecesse mesmo diante do abandono, mesmo diante da imagem atroz de um genocídio. E que através de um reconhecimento do crime uma parcela de humanidade, ainda que devastada, pudesse emergir à luz e tocar, pela última vez, estas vidas assassinadas.

2.1.3 Fechar os olhos dos mortos (ou da dignidade sob a terra)

Se não existissem, apesar de sua precariedade e de seu horror, as imagens de Fuller, fariam falta como um gesto (um ritual), ou seja, um tesouro simbólico, capaz de desaparecer por um tempo, afogado, e sempre ali não obstante, no meio material da aparição. Fariam falta como alguns farrapos (de roupas, de lençóis), para que o gesto dignificante se apoiasse sobre algo, encontrasse sua marca e não se perdesse em uma breve economia ritualística. Fariam falta como um registro fundamental, é dizer, uma *luz* que tornasse visível tudo isto, ainda que por um breve instante de vinte e um minutos. E, finalmente, fariam falta como um *tato*, um ato corporal capaz, como vemos neste filme, de transformar a superfície das coisas e restituir ao fundo a potência de aflorar diante de nossos olhos uma história atroz – ainda que como algo destoante, agonizante. Filosoficamente, poderíamos dizer que o que aparece nas imagens de Fuller, no exato momento onde se inicia os “preparativos” para marcha fúnebre, é uma condição de visibilidade da aparição mesma, é dizer, fundos e corpos, troços e farrapos da história

exercidos através dos gestos humanos mais simples, mais básicos – despir e vestir (os mortos); agachar e levantar (os sobreviventes do campo atônitos diante do ritual mortuário); marchar e honrar (para restituir a dignidade) [Figura 15].





Figura 15 – Os moradores “preparando” os cadáveres para serem enterrados

Michel de Certeau escreveu importantes páginas, em *A escrita da história*, sobre uma aparição emergida com o intuito de “acertar as contas” (como se costuma dizer) com um acontecimento (trágico, quase sempre). Para ele esta aparição que surge para enterrar, para sepultar (sem jamais esquecer a essência honorífica deste ato) o acontecimento é a escrita, esta maneira tão singular de dignificar os humilhados e esquecidos – ali mesmo onde toda escritura oferecer-se-á sempre ao Outro, e portanto tentará de inúmeras maneiras buscar uma condição para que os sem nomes da história emergjam à luz: “A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo”, escreve Michel de Certeau, “ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. [...] Ela exorciza a morte e a coloca no relato” (DE CERTEAU, 1982, p. 107).

As imagens de Fuller não seriam então coisas de uma escritura? Elas existem – e inclusive resistem, pois sobreviveram a tantos anos de esquecimento – como essa aparição dignificante, de fato, como um túmulo que ao inscrever-se em nosso mundo visual e histórico ao mesmo tempo honra (os mortos) e elimina (a mentira dos vivos). *Falkenau, vision de l'impossible* exorciza – ou seja, reconhece a partir de uma escritura da imagem – a morte e a coloca no relato. Ou dignamente recusa-se a abandonar tantas vidas humanas e então as tenta restituir, à imagem de uma humanidade comum, com gestos muito simples, muito frágeis, mas possuidores de uma consciência desde o seu primeiro instante de registro visual que a sobrevivência dos mortos, escreveremos com Edgar Morin, reside justamente na capacidade – profundamente atroz em um campo nazista – de jamais abandoná-los (MORIN, 1997, p. 25).

Se optarmos por chamar as imagens-arquivo de Samuel Fuller como uma escrita da imagem, é porque elas mesmas supõem uma transmissão fiel da origem do acontecimento que registra e assim tornam-se por sua inscrição fundamental no mundo visual um “estar lá do Começo que atravessa, indene, os avatares de gerações e de sociedades mortais. Ela mesma é

corpo de verdade [...] (A escrita da imagem) nasce da relação entre uma partida e uma dívida. [...] A prática escriturária é, ela mesma, memória” (DE CERTEAU, 1982, p. 217, 309, 314). Esta “partida” não seria, justamente, o adeus dos mortos? Esta “dívida” não seria muito simplesmente a tentativa de restituir a dignidade trucidada nestes espaços do horror real? E sobretudo, não seriam essas imagens mesmas enquanto “prática escriturária” que oferecem ao mundo algo assim como uma “memória” do crime exercido contra tantos seres humanos?

Mas é preciso retornar materialmente às imagens de *Falkenau, vision de l'impossible*, retornar justamente para os ritos mortuários até o ponto a um só tempo fulcral (por sua legibilidade histórica) e dilacerante (por sua condição sepultante), a saber: os instantes onde Fuller, sob as ordens do capitão Richmond, filma o cortejo que invade os lugarejos ao redor do campo nazista. Anita Leandro resumiu bem todo este *raccord mortificante*:

Ao final dos preparativos para o enterro, o capitão obriga os civis a levarem os mortos ao cemitério local. “O cheiro piora. Agora começa a partida do campo e o início do último êxodo” (comenta Fuller). Talvez devido ao compartilhamento de um mesmo espaço com as imagens, Fuller descreve os fatos no presente, como se estivesse realmente revivendo a experiência. O cortejo fúnebre segue a pé e os homens de Falkenau empurram e puxam as pesadas carroças que levam os mortos. Alguns moradores saem às ruas para ver a passagem do enterro e Fuller chama a atenção para a imagem do capitão Richmond solicitando a um deles que retire o chapéu¹². Era preciso que os prisioneiros deixassem o mundo com uma certa dignidade e que os habitantes de Falkenau sentissem vergonha pela convivência com a tragédia que acabara de acontecer ao lado de suas casas. O comentário de Fuller penetra nas imagens, traduzindo o conteúdo de cada cena, o sentido de cada gesto. Antes mudas, as imagens são agora habitadas pelo vigor de sua fala e do timbre de sua voz. (LEANDRO, 2010, p. 111-112).

O momento das filmagens comentado por Leandro (FIG. 16) dá a ver, sem dúvida, o *gestus* iniciático da marcha mortuária do campo de Falkenau. Os lençóis brancos esticados para fazer as vezes de sudários, os cadáveres, mais ou menos revestidos, sendo postos em carroças; alguns homens marcham junto as carroçarias empilhadas por pequenas colinas de incontáveis mortos – e o odor de putrefação torna-se insustentável, escutamos Fuller dizer durante a projeção destes instantes; a câmera *Bell and Howell* quase sempre captura estes momentos a partir de suas frontalidades mais ameaçadoras, e então somos capazes de perceber que esta marcha fúnebre começa a sair de dentro do campo de concentração e vai, lentamente, aproximando-se dos lugarejos, dos povoados e das pessoas ao redor. Então o horror negado,

¹² Este momento comentado por Leandro em que o capitão Richmond solicita que o morador retire o chapéu como forma de mostrar respeito aos mortos, encontra-se nos dois últimos fotogramas da Figura 16 de nosso texto.

por tanto tempo elidido de um certo “espaço público” emerge à luz de maneira irrefutável – é dizer, é capaz de sair da escuridão de sua própria incredulidade quando toca outras geografias, quando irrompe, como nestas imagens (FIG. 16), aos olhos do mundo mais contíguo.

Ao entrar em um povoado, vemos pátios, casas, lojas. Vemos as ruas “impecáveis” deste outro mundo contíguo ao campo e ao mesmo tempo que, sem pudor, vemos tantos mortos sendo carregados por tantos vivos. E se nestes fotogramas também vemos muito claramente homens empunhando pás é porque o fim deste ritual mortuário, fúnebre, está próximo. Já dentro do povoado Fuller procede de maneira formalmente exemplar: busca alguns planos de pés e de seus respectivos calçados – planos semelhantes, inclusive, que retornariam a outros de seus filmes posteriores, e que fariam com que Luc Moullet escrevesse que Fuller é o “único cineasta que filma *com os pés*”¹³. Mas qual seria a razão desta “escolha formal” diante de um momento de tamanha vergonha? Talvez, como escutamos Fuller narrar, porque o capitão Richmond exigira que todos os mortos fossem levados em marcha, é dizer, *em passagem* para que todos os vivos assistissem o que por tanto tempo foi negado. Talvez porque os planos dos pés busquem algo como uma dignidade à altura da terra – inclusive, *sob a terra* como se instaurará a imagem derradeira destes seres humanos – para aqueles que em alguns instantes serão inumados.



¹³ Definição que contudo precisa por uma parte – porque de fato Fuller filma (com) os pés, é dizer, sabe extrair a modéstia, a dignidade fundamental daquilo que registra –, um tanto exagerada por outra, visto que antes e depois dele outros filmaram com grandeza os pés: de John Ford a Capra, passando por Hitchcock, Richard Fleischer e Godard, até chegar a John Hughes e muito recentemente Eugène Green para ficarmos com poucos exemplos.



Figura 16 – a marcha fúnebre se iniciando nos primeiros fotogramas, e posteriormente entrando nos povoados ao redor do campo de Falkenau

Então o momento inesperado, diríamos inclusive fulcral, destas filmagens trêmulas e precárias surge assim como uma aparição essencial, como algo portador de um reconhecimento, de uma dignidade apesar de tudo. Um garoto, certamente morador de um destes lugarejos contíguos ao campo de Falkenau, pula para dentro da fossa comum onde já se encontravam os cadáveres para realizar seu gesto memorável, extemporâneo: tocar os mortos com (e nas) suas próprias mãos – apesar do perigo do contágio de enfermidades – quando tudo o que restava para eles talvez não fosse mais do que o peso da terra humilhada por sobre seus corpos. Este gesto de reaproximação de um vivo para com os mortos é, sem dúvida, uma das grandes lições de humanidade que a breve filmagem de vinte e um minutos oferece.

A aparição fundamental deste jovem parece, através destas imagens, dizer que o imprevisto gesto de dignidade devolvida aos exterminados teria de ser realizado por uma

criança – ali mesmo onde em sua *vinda*, apesar de tudo, habitaria algo de uma inocência, algo ainda reluzente, iluminante; surgimento este que aparenta impulsionar os demais homens, que até ali não tinham ousado dividir a vala com o jovem no ato restituente, também pulassem e cobrissem, com estes sudários inesperados que se transformaram os lençóis brancos, os cadáveres – é dizer, que também ajudassem a abrir, dentro do espaço daquele horror, um tempo (um gesto de duração) para a dignidade dos mortos (Figura 17).





Figura 17 – o garoto que pulou na vala comum e entrelaçou, em respeito, os braços dos mortos sobre seus respectivos peitos. Nos últimos fotogramas, os corpos cobertos por lençóis brancos.

Ao chegar ao fim, as imagens da vala comum já preenchidas por improvisados sudários brancos dão lugar aos instantes terminais dos vinte e um minutos destas filmagens. Estes instantes são, justamente, aqueles onde os cadáveres serão inumados. Mas algo de uma singularidade emerge nos gestos derradeiros antes dos mortos serem cobertos. Uma outra “escolha formal” é exercida por Fuller, sem dúvida, quando decide filmar os moradores incumbidos do sepultamento lançando a terra primeiramente com suas mãos (simbologia do luto, do respeito – inclusive poderíamos dizer, da *vergonha*), e posteriormente, a câmera registra outros tantos moradores lançando a terra com suas pás (simbologia da ordem do capitão Richmond, é dizer, simbologia derradeira da “breve lição de humanidade”) (Figura. 18).

Se quando vivos tantos seres humanos no campo de Falkenau foram humilhados e exterminados, quando mortos os deportados as filmagens exigiram que os vivos moradores os tratassem segundo rituais antigos (arqueológicos inclusive) que reside na palavra “sepultura”: tomar o corpo jacente nos braços (como que para honrá-lo, para não esquecê-lo), como as *pietas*, para no momento posterior de seu recobrimento, desvelar-se frente ao cadáver pelo mais simples respeito e então colocá-lo sob a terra e fazer com que, finalmente, seja capaz de repousar sem fim (DIDI-HUBERMAN, 2015b).

Para terminar nossas palavras sobre esse ritual mortuário (mas ainda não sobre o filme), é preciso compreendermos as exposições de Jean Baudrillard em *A troca simbólica e a morte*, onde o autor escreve que o mais inquietante é que o sepultamento busque restituir uma certa beleza à morte ao mesmo tempo que a aproxime de uma representação, mas insiste Baudrillard, que as práticas sarcófágicas (esses são os seus termos) supõem algo como um adorno frente a abjeção da morte, é dizer, frente a abjeção social – e biológica – da decomposição, e que neste rito de passagem reside algo como uma tentativa de possível reconciliação entre o grupo dos vivos com o grupo dos mortos:

O mais inquietante não é que se devolva uma beleza à morte e que se dê a ela um ar de representação. Todas as sociedades sempre o fizeram. Elas sempre enfeitaram a abjeção da morte [...], abjeção social da decomposição que esvazia o corpo dos seus signos, de sua força social de significar, para não ser mais do que substância – e que, ao mesmo tempo, precipita o grupo no terror de sua própria decomposição simbólica. É preciso ornamentar a morte, cobri-la de artificialidade, a fim de escapar a esse momento insuportável da carne entregue apenas a si mesma, e que cessou de ser signo. Já os ossos desnudos e o esqueleto selam a reconciliação possível do grupo, pois recuperam a força da máscara e do signo. Mas há entre os dois, essa passagem abjeta pela natureza e pelo biológico que é preciso conjurar a qualquer preço pelas práticas sarcófágicas (devoradoras de carne), que são na realidade práticas semiúrgicas. Toda tanatopraxia, também nas nossas sociedades, é portanto analisada como vontade de conjurar esse súbito desperdício de signos que se abate sobre o morto, de impedir que subsista, na carne asocial do morto, algo que nada signifique. (BAUDRILLARD, 1996, p. 239).

Sem dúvida *Falkenau, vision de l'impossible*, mesmo na precariedade intrínseca de suas imagens, guarda a memória de uma experiência fundamental sobre um campo nazista, e sua modéstia – é dizer, sua grandeza – reside antes de tudo não em ser um simples “ensinamento moral” senão uma restituição da dignidade para com tantos seres humanos deportados e assassinados. O “ensinamento do filme” – seu registro fundamental como documento histórico – reside quando faz de sua marcha fúnebre uma convocação pelas imagens e, portanto, desconcerta (os hipócritas), bifurca (a vergonha da verdade), modifica (a condição visual de um campo e de seu mundo), ousaríamos dizer, refunda em sua própria fragilidade algo como uma humanidade, e faz dela uma *lição* mais do que aprendida, restituída, perpetuada.





Figura 18 – Nos dois primeiros fotogramas os moradores jogam a terra com suas próprias mãos. Nos fotogramas seguintes, outros moradores jogando a terra com as pás. Os dois últimos fotogramas mostram os cadáveres já quase totalmente cobertos pela terra.

2.1.4 O “cineasta primitivo” (ou da singularidade do olhar primevo que emerge à luz)

Foram necessários quatorze anos após os registros visuais da abertura do campo de Falkenau, ou seja, em 1959, para que Luc Moullet dissesse em um texto chamado *Nos passos de Marlowe* sua célebre frase sobre Samuel Fuller – frase que não apenas marcaria todo um pensamento formal e estético sobre um certo cinema (aqueles filmes que tentavam representar a Shoah), como de toda uma geração de críticos (mais precisamente os “jovens turcos” da *Cahiers du cinéma*) e suas variantes acerca da mesma definição –: “a moral é uma questão de *travellings*” (MOULLET, 1959, p. 14). Sem dúvida uma frase cuja potência reverberaria, como não poderia deixar de ser, em Jean-Luc Godard que semanas após o *dictum* de Moullet comentaria sem receio algum e, como desde sempre lhe foi deveras comum, singularizando – é dizer, absorvendo para si mesmo o plural das coisas, inclusive, da história – e “invertendo” a definição de seu amigo e colega de *Cahiers*: “O *travelling*”, escreve Godard, “é uma questão de moral” (GODARD, 1999 [1959], p. 387).

Mas o que buscamos aqui não é regressar uma vez mais a tão discutida questão entre moral e *travelling(s)*, inclusive, entre a *abjeção* que suscita um gesto filmado (RIVETTE, 1961) e o *desejo* de jamais vê-lo diante dos próprios olhos (DANEY, 2015 [1992]). Antes é resgatar um termo, presente no mesmo texto de Luc Moullet sobre Fuller, onde o crítico e cineasta francês emite algumas palavras fundamentais, parece-nos, para compreender *a posteriori* tanto as imagens habitadas em *Falkenau*, *vision de l'impossible* quanto as imagens que em maior ou menor intensidade também não deixariam de habitar os filmes de ficção do cineasta norte-americano. Assim, sem que o resto deste texto seja debandado para uma análise meramente formal da filmografia de Fuller (e talvez isso fizesse de nossas palavras, após tudo o que

escrevemos acima, algo assim como uma *banalidade*) tentaremos, sem jamais esquecer as filmagens do campo de Falkenau, aproximar certas imagens – certos instantes – que não poderiam existir, em suas narrativas ficcionais, se o outrora soldado de infantaria não tivesse visto (filmado) o que viu na então Tchecoslováquia.

Portanto apreendamos estas palavras: “*Fuller é um primitivo*”, escreve sem dúvida Moullet, “mas um primitivo inteligente, o que traz para a sua obra ressonâncias singulares -; o espetáculo do mundo físico, o espetáculo da terra é seu melhor terreno de inspiração, e se ele se vincula ao ser, é apenas na medida em que este se vincula à terra (MOULLET, 1959, p. 16). O que teria então tornado Fuller aos olhos de Moullet um primitivo? Não seria, escrevemos segundo nossa compreensão da citação acima, o primitivo algo ou alguém capaz de aderir-se à terra para melhor vincular-se ao ser? De outra maneira, não teria justamente conseguido Fuller exercer uma dignidade fundamental em suas imagens no momento mesmo que o seu registro, portanto, o *seu olhar* era a uma só vez primitivo e também *primevo*? Estas duas palavras etimologicamente indissociáveis e que partilham raízes latinas contíguas (ali *primitivus*; aqui *primaevus*), em Samuel Fuller – e que Moullet foi o *primeiro* a radiografar com precisão – irrompem de certa maneira através de suas filmagens.

Melhor colocando que por sua *natureza primitiva* as suas imagens do campo concentracionário dão a ver o horror dilacerante que o ser humano fez ao próprio ser humano ao mesmo tempo que, enquanto *gesto primevo*, o seu olhar foi capaz de transmitir (ao mundo e, inclusive, à sua própria obra como cineasta) algo assim *primordial*: a ferida experimentada da atrocidade com sua maneira visualmente modesta – é dizer, digna – e sem jamais esquecer de buscar, custe o que custar, uma brisa de humanidade no meio de todo horror e ódio.

Não foi nesta brisa, melhor, neste horizonte de humanidade que Fuller pôde contrastar ao jovem garoto de *Proibido!* (*Verbotten!*, 1959) a mentira nazista, retransmitida inúmeras vezes por seus conhecidos servos *post-mortem* de Hitler e cuja irmã, em separação, tentava de todas as maneiras mostrar a verdade instalada desta natureza racista? Ela, no intuito de revelar a atrocidade daquele acontecimento para o seu irmão mais novo simplesmente o leva para os primeiros julgamentos em Nuremberg, e finalmente ao deparar-se com aquelas imagens dos crimes hitleristas, o jovem tremulamente começa a soluçar e o horror que ele negava a todo custo reconhecer finalmente *sai de sua escuridão* (e não foi isso, justamente, o que ocorreu com os moradores de Falkenau no *campo real* quatorze anos antes desta cena filmada no *campo cinematográfico*?).

Nesta cena a câmera de Fuller realiza um movimento de *travelling* muito simples, muito didático inclusive, onde lentamente trespassa a lateralidade dos espectadores presentes no

juízo até chegar na última fileira em que se encontram o jovem e a sua irmã. Fuller então centra sua força *moral* agora não em um *travelling*, senão em um dos mais básicos, em um dos mais *primitivos* planos cinematográficos e foca, em primeiro plano – até chegar, como uma implosão, a um primeiríssimo plano – o efebo rosto agora estupefato por aquilo que tem diante dos olhos (FIG. 19). Não haveria além de um mero movimento formal algo de uma herança, algo de um trauma a uma só vez do olhar e da memória que impõe seu rastro naqueles instantes? Não teria querido Fuller, na cena acima descrita, ficcionalizar justamente uma parcela da lição de humanidade por ele registrada em Falkenau? Pois não nos lembra fisicamente – e inclusive por sua faixa etária – o jovem de *Verbotten!* ao jovem que de maneira impremeditada pula nas valas comuns momentos antes dos cadáveres serem enterrados nas filmagens de 1945 para oferta-lhes, ainda que modestamente, um gesto derradeiro de dignidade? (FIG. 17)

É como se ambos os jovens ao descobrirem a crueldade intrínseca do nazismo diante dos olhos simplesmente exercessem, cada um à sua maneira, atos lacerados pela dor da verdade insuportável (um chora febrilmente, o outro, toca os mortos), como se tudo se resumisse à uma humanidade fundamental que mesmo dentro deste horror é capaz de emergir à luz e restituir a partir do *gesto primevo* (das crianças), ainda que dilaceradamente, algo como uma frágil esperança naquilo que finalmente toca – que finalmente vê.





Figura 19 – Nos primeiros fotogramas o *travelling* que descrevemos. Nos fotogramas seguintes o primeiro plano do rosto do jovem até alcançar posteriormente o primeiríssimo plano. Os dois últimos fotogramas mostram a irmã obrigando o irmão a ver o horror das imagens da morte – e ele aos prantos diz: “eu não sabia, eu não sabia”

Em *O Travelling de Kapó*, um de seus textos mais admiráveis, Serge Daney escreveu com toda razão de que é “preciso ser leal ao rosto que, um dia, nos estremeceu”, e conclui: “Toda forma é um rosto que nos olha” (DANEY, 2015, p. 32). Estava então Daney cesurado pelas palavras de Jean Louis Schefer em *L’homme ordinaire du cinéma* (1980), palavras sem dúvida acerca de um *olhar primevo*, acerca da noção reveladora daqueles filmes que olharam a *infância*.

Contudo no mesmo artigo, Daney teria de citar, ainda que de soslaio, as filmagens de Samuel Fuller em 1945 porque *O Travelling de Kapó*, ao mesmo tempo que um dos mais belos textos autobiográficos sobre o cinema e a cinefilia, é também um texto que faz emergir a ideia, essencial para nós, do *olhar primevo*, é dizer, nas palavras de Daney que ajudam a preencher o parágrafo onde, justamente, encontra-se sua menção a Fuller (e também a George Stevens), a *inocência do olhar*:

O que agora compreendo é que a beleza do documentário de Stevens é menos consequência da distância justa encontrada do que da *inocência* portada por seu olhar (*l'innocence du regard porté*). A justeza (*justesse*) é o fardo de quem vem “depois”; a inocência, a graça terrível outorgada ao *primeiro a chegar*. Ao primeiro que executa, simplesmente, os gestos do cinema [...] É menos culpável do que aquele que, filmando o Mal, não pensa mal [...]. Em 1945, bastava talvez em ser americano e assistir, como George Stevens ou o cabo Samuel Fuller em Falkenau, a abertura das verdadeiras portas da noite, a câmera na mão. Tinha que ser norte-americano - é dizer, crer na inocência fundamental do espetáculo (*c'est-à-dire croire à l'innocence foncière du spectacle*) - para fazer desfilar a população alemã diante das sepulturas abertas, para *mostrar* aquilo que ela tinha vivido, tão bem e tão mal. Tinha que ser dez anos antes que Resnais se sentasse à sua mesa de *montagem*. (DANEY, 2015, p. 22).

Assim, pensemos então nas crianças de Samuel Fuller, na aparição primeva – iluminante – das *inocências portadas* que irrompem em *Falkenau*, *vision de l'impossible* e *Verbotten!*, e inclusive também em *Mortos que caminham* (*Merrills Marauders*, 1962) e *Agonia e glória* (*The Big Red One*, 1980) – todos estes filmes, é preciso registrar, tratam de questões ligadas à Segunda Guerra. Não residiria nesta ressurgência do olhar algo assim como uma lição ofertada justamente porque Fuller pôde saber das coisas, é dizer, filmá-las em *primeira mão* e atravessá-las com tamanha força graças aqueles portadores da *primeira idade*? Não teria no momento em que foi capaz de abrir “as verdadeiras portas da noite”, como escrevera Daney, fazer emergir dentro deste anoitecer histórico algo como uma luz – a que acusa, mas também a que salva, que dignifica –, algo como um registro fundamental para as gerações futuras – as crianças de todas as épocas?

Fuller dá uma lição porque ele sabe as coisas “em primeira mão” (*firsthand knowledge*). Mas também busca tirar uma lição do olhar da infância. Ali reside sua grandeza, é dizer, sua modéstia: sabe que o conhecimento não está apenas do lado do mestre. Um exemplo o mostra de forma muito simples: quando Fuller olha a rota que leva ao campo, se demora para filmar a criança que brinca; enquanto olha o promontório que rodeia o campo, imagina que as crianças brincariam ali e, portanto, olhariam com curiosidade: “Isso significa”, (diz Fuller) “que provavelmente teria crianças jogando ali em cima e poderiam olhar para baixo e ver todas essas pessoas. Nunca pensei nisto antes, Emil, nunca. Porque as crianças adoram brincar nas colinas, pequenas brincadeiras, correr para o alto da colina, correr para baixo da colina”. E é por isso que, em *The Big Red One*, Fuller plantará meticulosamente flores multicoloridas ao redor de todo campo, em um contraste chocante com os alambrados e a violência do fogo; dirá que somente uma criança poderia olhar a princípio este contraste - moralmente insustentável para os adultos - entre as flores abertas pela primavera e a morte que sem dúvida reinava por ali. O que resta saber é o que fará a criança, pouco depois, com esse olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 57-58).

Tanto em *Mortos que caminham* quanto em *The Big Red One*, duas ficções bélicas, dois filmes narrativamente irregulares, não irrompem de maneira inesperada os momentos fulcrais entre o olhar emitido à (pela) infância, a desumanização do mundo ao redor, mas, apesar de tudo, algo assim como uma humanidade fundamental é ainda capaz de sair da escuridão? Por exemplo, o garoto que vive entre as selvas da Birmânia, em *Mortos que caminham*, e que num ato de ternura toca o soldado cochilando pela exasperação dos combates incessantes da Segunda Guerra. Um *toque tornado carícia*, um gesto onde a criança confessa o risco aceitado e assumi-lo sem vergonha – é dizer, assumi-lo com toda a sua *inocência* –, poderíamos inclusive escrever, que há nesta cena algo assim *limítrofe*, algo cujas pontas dos dedos da criança retêm enquanto o “coração de seu desejo e de sua necessidade” (DERRIDA, 2011, p. 107), de fato, de seu *tato* (olhar) primevo, de sua humanidade *intacta* (FIG. 20).

Já em *The Big Red One*, a autobiografia filmada das experiências de Fuller como soldado da infantaria homônima, e cujos quinze minutos finais são, como não poderiam deixar de ser, sobre a liberação do campo de Falkenau, o sargento interpretado por Lee Marvin (que seria aqui o equivalente ao capitão Richmond) encontra uma criança moribunda dentro do espaço concentracionário. Sem saber muito bem o que fazer, o sargento, vendo aquela pequena pessoa cadavérica mas ainda viva, toma-la nos braços, deita-a em uma cama e tenta alimentá-la com o que tem nas mãos – um pedaço de pão, uma maçã... A criança sem forças nem recusa, nem aceita. É preciso anotar o respeito por estes minutos de um diálogo interminável entre os olhares do sargento e da criança, instantes onde Fuller sabe extrair a dimensão fundamentalmente ética daquelas imagens – sabe, portanto, construí-las a partir do silêncio. Eles tocam-se pelos olhos ali onde a palavra tornou-se proibida, tocam-se no limite do não-tocar, abstendo-se a tocar no que toca, uma inibição (do verbo, da palavra) que constitui por si mesmo um gesto de perfilhamento.

O sargento passeia com a criança, a coloca nos braços, depois nas costas – como se devolvesse ali, para ela, algo de uma *infância*, algo que lhe foi tomado – e ele sabe que ela vai morrer, mas caminha, insiste nos passos até que seu pequeno peso preso às costas – seu pequeno tesouro inesperado – decai, desfalece. Carrega a criança morta até uma pequena sepultura (que jamais Fuller nos mostrará, é dizer, que manterá nesta ficção a imagem dilacerante sempre no extra campo, uma forma, sem dúvida, de honrar a sua passagem), e depois de restitui-la algo de uma humanidade (sua infância, seu olhar primevo de compaixão), restitui neste gesto inumado algo de uma dignidade. Enterra-a. Afinal, ali é Falkenau (FIG. 21).

Uma relação fundamental une infância e história: porque experiência e imaginação são indissociáveis, porque as crianças tomam seriamente a capacidade obsessiva, é dizer a natureza fantasmal, das imagens. Samuel Fuller completa esta relação - inclusive a pensa - com o cinema. Mais além das tipologias sumárias sobre as relações entre cinema e história, mais além das contradições com as quais termina evidentemente por confrontar-se o cinema em sua dupla relação com a história e com a fábula. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 58).



Figura 20 – A criança que acaricia, em *Mortos que caminham*, a barba do soldado enquanto este dorme



Figura 21 – O sargento, em *The Big Red One*, e a sua relação com a criança moribunda no campo de Falkenau

2.2 NOTAS SOBRE UMA BREVE ARQUEOLOGIA DOS CAMPOS DA MORTE E DE SEUS ARAMES FARPADOS

É difícil saber onde e em qual data específica se fez uso dos primeiros campos de concentração. Tão complexo como seria, sem dúvida, situar com exatidão a primeira vez que se usaram os arames farpados para guarnecer as defesas de territórios, já que esse papel esteve precedido por um arame “liso”, é dizer, sem farpas. Inclusive a data da invenção do “primeiro” arame farpado é algo discutível, pois embora historicamente a patente deste objeto esteja vinculada ao granjeiro norte-americano J. F. Glidden em 1874 (RAZAC, 2012, p. 35), já

existiram antes deste registro outros modelos. A história não outorga suas “primeiras vezes” com facilidade. Apesar de tudo, tende-se a designar a internação de mais de cem mil civis por parte do exército britânico durante a guerra dos Bôeres, entre 1899 e 1902, como o marco macabro da *modernidade concentracionária*. Sem dúvida, cinco anos antes, durante a segunda guerra de independência de Cuba entre os Estados Unidos e Espanha, o general espanhol Valeriano Weyler reagrupou camponeses rebeldes em campos rodeados por arames farpados, onde milhares encontraram a morte. A opinião norte-americana já denunciava o horror daqueles “campos da morte” (*death camps*). Salta aos olhos como os campos de concentração e o arame farpado foram imediatamente associados: o período agrícola do arame farpado, embora fundador, foi muito breve, assim, aos olhos da modernidade, a referência primeira é pensar a uma só vez a imagem deste dispositivo primitivo como algo de cerceamento: já seja de animais (sua essência latifundiária), já seja de seres humanos (sua essência totalitária).

A partir de então os campos de concentração começaram a ser usados em todas as regiões do mundo, por todo tipo de regimes e com finalidades bastante diversas. Todavia é evidente que, se se deseja buscar a *forma exemplar* do campo de concentração, é preciso fazer referência, sem dúvida, ao sistema concentracionário nazista. Os campos nazistas são diferentes uns dos outros. Não se construíram todos no mesmo momento, nem nos mesmos lugares (como se costuma confundir, por exemplo, não somente a geografia deles como a própria dualidade da nomenclatura campo de extermínio/campo de concentração já mais do que legitimada pela historiografia dos últimos sessenta anos), nem com os mesmos objetivos. Alguns campos datam do início do III Reich (Dachau, construído em 1933), outros já mais próximos do fim da guerra (Treblinka, em 1942). Alguns estão isolados, outros próximos de algum povoado ou dentro do próprio povoado (Falkenau, como vimos, é um exemplo). Além disso, o tipo de “internos” e as condições que lhes eram impostas variavam consideravelmente, apesar do reinado indiscutível da arbitrariedade dos SS. Não obstante, o princípio de construção de um campo nazista se manteve relativamente constante. O plano de Buchenwald pode ser considerado como clássico. Trata-se de um espaço mais ou menos retangular, ocupado por fileiras de barracões em posição radial a partir da *Appelplatz*, a praça de recontagem de prisioneiros, que se encontrava em frente da grande porta de entrada (HILBERG, 1985).

O campo estava rodeado por um duplo alambrado farpado e eletrificado, com pelo menos uns quatro metros de altura. Este alambrado estava permanentemente vigiado do alto de miradouros dispostos a cada oitenta metros no exterior do recinto. As sentinelas estavam equipadas com armas automáticas e potentes projetores apontados para o alambrado. A administração do campo (a *Kommandantur*), assim como os quartéis e as vilas dos SS estavam,

claro, no exterior do alambrado de arames farpados, mas próximo do campo. Geralmente, este sistema (barracões, alambrados ao mesmo tempo com farpas e eletrificados, miradouros) está presente em todos os campos de concentração nazistas. Constitui a típica paisagem concentracionária. Sem dúvida, pode-se afirmar que o elemento central na construção de um campo é, paradoxalmente, a cerca de arame farpado. Esta ideia se baseia, em primeiro lugar, na importância fundamental do cercado durante a instalação do campo – ainda que em muitos momentos as instalações eram construídas ao mesmo tempo que se colocavam os arames (SPEER, 1971).

Deste modo, no campo de Belzec por exemplo, “enquanto nós, os poloneses, construíamos os barracões, os negros (ucranianos) levantavam o cercado do campo, composto por postes unidos por um denso alambrado de arame farpado” (RUBY, 1995, p. 331). Sem receio podemos dizer que *a imagem de um campo de concentração é inseparável da imagem do arame farpado* – inclusive, a primeira e maior parte da etapa de construção do campo de Bunchewald acontece com a conclusão das instalações das cercas de arames farpados e eletrificados. Em segundo lugar, esta ideia se baseia no exemplo extremo mas significativo do campo de Majdanek. No outono de 1941, foi iniciado o projeto de construção de um vasto campo de concentração clássico (sabemos que mais tarde Majdanek converteu-se em um campo de extermínio com câmaras de gás). Mas durante esta primeira fase “cinco mil soldados soviéticos... estiveram enclausurados como gado em um campo enorme rodeado por arames farpados” (BRILLE, 1979, p. 163)), ao ar livre, sem abrigo e sem instalações. Cada dia morriam centenas de homens de modo que, no final de novembro, não restavam mais que mil e quinhentos. Assim é um campo de concentração, liberado de todas suas determinações contextuais e utilitárias, um espaço fechado onde se administra a miséria absoluta, um espaço onde homens são transformados em gados abandonados. Em sua extensa pesquisa sobre os *Gulags* – é dizer, os campos soviéticos contemporâneos e contíguos ao horror dos campos nazistas –, Anne Applebaum pôde escrever:

As massas humanas apartadas nestes campos são tratadas como se já não existissem, como se o que lhes sucedesse carecesse de interesse para qualquer um, como se já estivessem mortas e algum enlouquecido espírito maligno se divertisse em retê-las durante certo tempo entra a vida e a morte antes de admiti-las na paz eterna. (APPLEBAUM, 2003, p. 112).

De fato uma arqueologia perpassa estes espaços do horror, como se o gesto de repetição – e inclusive de edificação – combinasse nestes campos da morte todas as influências mais importantes para conter e aniquilar a vida (as geografias isoladas, o primitivismo da matéria

prima, a arquitetura muito simples a priori, mas profundamente complexa e devastadora a posteriori), o que fez com que Giorgio Agamben compreendesse o “campo como paradigma biopolítico moderno” (AGAMBEN, 2008).

2.2.1 Os campos são os arames farpados

Os campos não se construíam para que durassem. Em nenhum caso se tratava de edificar ou de fundar. Um campo, inclusive se é imenso, não deve penetrar na memória de um lugar, está ali sem estar realmente, seu *sigilo* se deve ao fato de não ser mais do que algo que repousa sobre a terra, igual a uma barraca que pode ser desmontada de um dia para o outro. “Buchenwald é uma cidade caótica, uma espécie de capital por construir, formada por bairros de acampamentos, apressada e sumariamente plantados, com uma vida agitada” (ROUSSET, 1998, p. 50). Podemos captar a importância do arame farpado – este material temporal por excelência. Um muro deixa rastro, uma cerca de arame farpado, não. Muitos campos foram desmontados antes que a guerra chegasse ao fim. Em Sobibor, “como em Belzec, lavrou-se o terreno e plantaram árvores para dissimular as provas do extermínio” (RUBY, 1995, p. 379). Em um princípio, o arame farpado começou a ser usado nos campos de concentração por razões econômicas. Não é caro, é fácil de instalar, fácil de desmontar, mortalmente eficaz quando eletrificado. Não obstante, os efeitos que produz naquelas pessoas que se encontram no interior desta “fronteira ardente” (ANTELME, 2002, p. 49) são específicos. O arame farpado converte-se em algo mais do que simples material nos campos de concentração. Passar a ser *o elemento essencial na gestão totalitária do espaço*.

Pode-se abordar a monstruosidade dos campos de duas formas distintas, mas não excludentes entre si: já seja como as masmorras, lugar das torturas mais inimagináveis; ou como uma cidade que conforma um universo, o lugar que se forma a sociedade mais radicalmente totalitária. No primeiro caso, a atenção não se centra na arquitetura do campo nem em seu significado como espaço político, senão em seus atos extremos que superam o imaginável. Os cercados de arames farpados e tudo o que constitui materialmente o campo passam a ser secundário. No segundo caso, o que emerge à luz é a dimensão política dos campos. Para Olivier Razac, os campos da morte “não são buracos negros, senão a realização material do sonho totalitário, uma sociedade de dominação total. Portanto, a arquitetura do campo não é nada de indiferente; ao contrário, supõe a organização totalitária das condições de vida” (RAZAC, 2012, p. 55).

Nos campos o arame farpado é a ferramenta de organização diferencial do espaço, a separação dos umbrais da hierarquia concentracionária. Em primeiro lugar, evidentemente, o alambrado separa radicalmente o campo de concentração da sociedade “normal”, e inclusive foi Primo Levi quem soube definir com sua clareza inconsolável esta *separação*: “Seus confins (os do campo) não vimos nunca mas sentimos, ao nosso redor, a presença maléfica dos arames que nos segrega do mundo” (LEVI, 2002, p. 23). Tudo aquilo que entrava em um campo de concentração devia esquecer o que havia conhecido. Levi explica que o dia em que chegou a Auschwitz tentou acalmar a sede chupando um sinelo que caiu de uma janela, quando um *Kapo* se precipitou e arrancou o gelo de sua mão. Ao perguntar-lhe o porquê (*Warum?*) daquilo, o *Kapo* respondeu, resumindo assim o outro mundo que é o campo de concentração: *Hier ist kein warum* (Aqui não existe nenhum porquê) (LEVI, 2002, p. 15). Igualmente, em Buchenwald, Robert Antelme relembra um grupo de recém chegados que mostra ao *Kapo* preocupação pelo estado de um colega designado a um transporte que seguramente lhe será fatal. O *Kapo*, sarcasticamente, responde sem malícia: “Aqui não existe doentes: somente existem vivos e mortos” (ANTELME, 2002, p. 34). A pedagogia do “tudo é possível” começa sempre por “Aqui...”, é dizer, dentro do arame farpado. Antelme ainda escreve que os presos tratam de explicar ao novato, que ainda possui a carne e a pele do ser humano livre, as manifestações de arbitrariedade dos SS.

Tratam de explicar-lhe que, uma vez cruzado o arame farpado, deixa-se de ser um ser humano para ser menos que um animal, um simples corpo, uma cabeça (*Kopf*), um pedaço (*Stück*), destinado, no melhor dos casos, a morrer lentamente. Mas no exterior do arame farpado, ante o mundo, estão os SS. Eles evitam ao máximo entrar no campo. Os próprios presos são os encarregados da organização, da vigilância e da disciplina, a aristocracia do campo tem múltiplos graus: chefe do campo, chefe do bloco, chefe do quarto, *kapo*...

O aparato dos SS é completamente exterior ao campo. Os SS controlam os comboios que conduzem ao universo concentracionário. No clarão entre as árvores se alça o miradouro e as metralhadoras apontadas. Ao longo dos troncos, a margem do caminho, entrelaça-se o alambrado de arame. Os SS vigiam as portas e contam os homens. (ROUSSET, 1998, p. 103).

Inclusive no interior do campo, o arame farpado delimitava os lugares que possuíam um status distinto da condição média. O espaço estava organizado com a finalidade de fazer-se visível uma classificação arbitrária. Separavam-se as mulheres dos homens. Isolava-se certas nacionalidades, concretamente os prisioneiros de guerra soviéticos. Os judeus selecionados para trabalhar às vezes tinham sua própria zona no campo, assim como os auxiliares dos SS,

ucranianos, por exemplo. As separações internas podiam isolar setores onde as condições de vida eram “melhores”: o anexo do hospital estava quase sempre separado do campo por uma cerca de arame farpado, muitas vezes eletrificada. Na maioria dos campos, uma viagem até a enfermaria era sinônimo de respiro (Primo Levi [2002] e Robert Antelme [2002] descrevem bem este alento), às vezes de pura sobrevivência, ainda que provisória. Já nos campos de extermínio, especialmente em Auschwitz-Birkenau, a enfermaria era particularmente perigosa devido tanto as seleções regulares que enviavam os moribundos à câmara de gás como aos experimentos que os médicos nazistas realizavam. Mas geralmente o arame farpado marcava a passagem para um novo círculo do inferno concentracionário. Em Buchenwald, uma pequena rampa dava passagem ao “campo pequeno”, um acampamento de barracas rodeados de arames farpados que servia para recluir os excedentes de detidos em condições terríveis, devido à ausência quase que total de instalações básicas.

Mas inclusive dentro do campo pequeno havia algo pior, quando um preso era trancafiado em uma jaula, feita completamente por arames farpados e que era chamada de “rosário” (HILBERG, 1985). Por último, as câmaras de gás e os crematórios tinham seu próprio cercado de arames farpados. Nos campos de extermínio, como obriga o segredo, o cercado de arame farpado estava camuflado com ramagens de modo que não se percebesse o seu interior. Em Sobibor e em Treblinka, os deportados seguiam um caminho rodeado por arames farpados que lhes levavam até as câmaras de gás dissimuladas em duchas, como pôde testemunhar Abraham Bomba no filme *Shoah* e também no livro homônimo cujos diálogos foram transcritos por Claude Lanzmann:

Recebemos a ordem de ir com eles, com os alemães. Nos escoltaram até a câmara de gás, situada na segunda parte do campo. - Estava longe? - Não, não muito longe, mas tudo estava camuflado: a cerca, os arames farpados, tudo coberto por ramagens para que ninguém pudesse ver nem imaginar que esse caminho conduzia até as câmaras de gás. - Era o que os SS chamavam o "desfiladeiro"? - Não, eles diziam, vejamos... “O caminho do céu” (LANZMANN, 1985, p. 162).

Então imaginemos... uma imagem em preto e branco que representa uma simples paisagem com arames farpados. Poderíamos pensar depois de tudo que essa imagem seria uma pradaria? Acreditamos que não. O arame farpado enquanto tal, já não pode ser simplesmente compreendido como um acessório meramente agrícola – sua arqueologia terrível refuta toda a inocência dessa proposição. Para pensar em uma pradaria, necessitaríamos ver algum animal, uma vaca ou uma ovelha no interior da cerca. E de forma contrária, para pensar no

confinamento, não faz falta a representação de um prisioneiro. O arame farpado é suficiente em si mesmo para evocar, sem dúvida, o campo de concentração e/ou de prisioneiros, e mais geralmente a opressão. Converteu-se em um símbolo que condensa, em uma evocação gráfica ou textual esquemática, um conjunto de representações que o ultrapassa como simples objeto. Converteu-se devido a uma acumulação histórica em metáfora da violência política, diríamos inclusive, transformou-se no elo entre os desastres modernos: o etnocídio indígena, a carnificina da primeira guerra mundial entre 1914 e 1918 e, claro, o genocídio nazista. Como bem disse Primo Levi após a liberação de Auschwitz: “Liberdade, a brecha do arame farpado nos oferecia sua imagem concreta” (LEVI, 2002, p. 94) – e de alguma maneira a capa da primeira edição brasileira de *É isto um homem?* parece absorver admiravelmente estas palavras de Levi (FIG. 22).

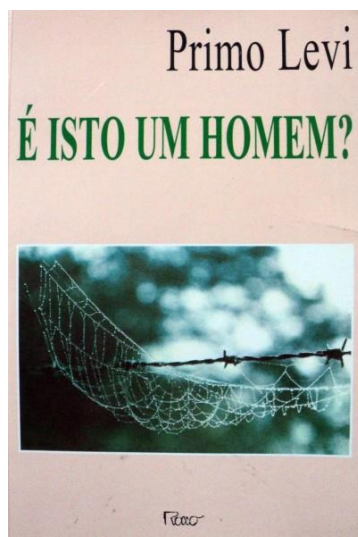


Figura 22 – A capa da primeira edição de *É isto um homem?*

Com toda lógica histórica, o arame farpado converteu-se em um símbolo quase universal dos campos de concentração e, de forma mais geral, da violência fascista ou totalitária, devido a sua função na gestão política do espaço, mas também porque possui uma grande capacidade de evocação. De fato, sua *forma ilustra sua função*: um traço que corta o espaço e evoca imediatamente a privação da liberdade. Mas, além disso, o traço eriçado, agressivo, com farpas que representam lâminas do poder. Traços, pontas e lâminas que expressam diretamente a vocação violenta e opressiva do arame farpado. Esta expressividade fez que não reconhecêssemos, quando não queríamos ver, certas formas concentracionárias, já que faltava este dispositivo.

Sem dúvida nesta breve tentativa de perceber uma arqueologia dos campos e de seus arames farpados, não se tratou de fazer deste o único, nem o “melhor” símbolo dos campos e da opressão. Não devemos resumir o campo concentracionário pelo arame farpado, senão melhor o oposto, o arame farpado converteu-se não em um objeto, senão num dispositivo “concentracionário” (RAZAC, 2012). Mas sua força simbólica tende a inverter a relação entre o símbolo e o fenômeno. Já não é: “a brutalidade do poder se encontra ali onde existe o arame farpado”, escreve Olivier Razac, “senão [porque] se reconhece uma aplicação brutal do poder pela presença do arame farpado ou de dispositivos equivalentes” (RAZAC, 2012, p. 79).

No campo de concentração, a forma geométrica da violência extrema se manifesta com a clausura do “exterior” sobre si mesmo. Não é contraditório falar de “exterior” fazendo referência ao interior dos alambrados de arames farpados concentracionários: de fato, trata-se do exterior por excelência, é dizer, o lugar/não-lugar do reino absoluto da arbitrariedade e da morte. Neste lugar, não há fuga possível, por todas as partes o arame farpado envia e reenvia os vetores da brutalidade dos SS: fome, sede, frio, golpes... Pressionando os seres humanos uns contra os outros, o terror total destrói o espaço entre eles. Destrói, sem dúvida, o único pré-requisito essencial de todas as liberdades, que é simplesmente a capacidade de movimento, que não pode existir sem espaço. No interior/exterior das cercas de arames farpados, a morte está concentrada ao máximo, inclusive no ar que se respira está saturado pelo odor dos corpos calcinados, apodrecidos. Assim, no interior do próprio campo, toda noção de valor fica esquartejada nos polos absolutos do tudo ou nada.

Todo matiz se desvanece diante da multidão de possibilidades que estão reduzidas entre permanecer vivo diante da ameaça constante de estar morto. Do mesmo modo, pensar nas violências dos campos de concentração em termos de assassinato não permite compreender seu alcance real. Como sabemos, toda orquestração dos campos de concentração nunca foram somente matar seres humanos. É assim que David Rousset, escritor e sobrevivente de Neuengamme e Bunchewald, escreve:

Claro que o objetivo dos campos de concentração é a destruição física, mas a finalidade real do universo concentracionário vai mais além. Os SS não concebem seu adversário como um homem normal. O inimigo, na filosofia dos SS, é o poder do mal expressado intelectual e fisicamente (ROUSSET, 1998, p. 113).

Mas então, o que é que tinha que expiar todas essas pessoas? Sua filiação política ou racial? Sem dúvida. Mas através disso expiavam sua humanidade, é dizer, tudo aquilo que pudesse exercer uma resistência à dominação total. Expiar a humanidade significa abandonar

toda reação espontânea, abolir o imprevisível de seus próprios comportamentos. A finalidade dos campos de concentração, portanto, não é a morte física, senão produzir um “homem novo” totalitário, ou seja, a encarnação da obediência cega. Este resultado não é possível sem um longo processo de destruição que produz, ao mesmo tempo, a equação inaudita segunda a qual a vida é igual a morte e a morte é igual a vida – equação, sem dúvida, do qual o termo “mulçumano” (AGAMBEN, 2008) é a encarnação. Hannah Arendt, evocando David Rousset, explica com suas próprias palavras esta *condição*:

David Rousset intitulou seu relato sobre o período passado em um campo de concentração alemão *Os dias de nossa morte* e, claro, sucede como se existisse uma possibilidade de dar permanência ao mesmo processo de morrer e de impor uma condição em que tanto a morte como a vida são esvaziadas igualmente de seu significado. (ARENDT, 1998, p. 355-356).

Não foi o escopo destas páginas sobre uma arqueologia dos campos falar da questão intrínseca, no campo filosófico e antropológico, daquilo proposto por Michel Foucault nos termos de biopoder/biopólitica, proposta essa aprofundada de certa maneira por Giorgio Agamben em sua série *Homo sacer* e reinterpretada por Achille Mbembe (2018) a partir de uma necropolítica, senão antes tentar, ainda que brevemente, fagulhar um gesto aproximativo entre a inseparabilidade da imagem de um campo nazista com a imagem do arame farpado. Estes espaços da morte são geografias sufocadas, geografias onde a encenação do horror é destinada à aniquilação total e cuja imagem do “dispositivo concentracionário” não apenas impõe a impossibilidade de fuga ou resistência, senão converge à luz de sua brutalidade para o extermínio de toda noção de humanidade.

Fazer da essência primitiva do material do arame farpado a arquitetura dos espaços da morte, essência que nos ajuda a compreender, como vimos, os pressupostos de uma arqueologia do horror deste dispositivo concentracionário que vai do século XIX aos nossos dias, é dizer, que ainda hoje nos atravessa e serve de prisões e internamentos, por exemplo, aos milhões de refugiados ao redor do mundo e onde a imagem das cercas e dos alambrados persistem com toda brutalidade – e inclusive com toda hipocrisia – e ajudam a desumanizar tantas vidas ao torná-las coisas expostas, inermes, coisas sem valor algum de uso – certamente não mais do que os gados que habitam outras geografias com as mesmas características confinatórias.

Estas páginas foram uma tentativa de fazer emergir à luz uma proposta para pensar uma arqueologia dos campos a partir de seu dispositivo intrínseco: os arames farpados. Podemos hoje pensar que estes espaços da morte jamais seriam (e ainda continuam sendo) o que foram (e o que são) sem a presença, muito “simples”, muito “primitiva”, destes traços aramados e

erçados com farpas, onde a humanidade pôde (e ainda o faz) destruir a si mesma ciclicamente, incansavelmente.

3 RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO: A IMAGEM-ARQUIVO COMO MORADA DA MEMÓRIA¹⁴

Por acaso não nos roça, também,
uma explosão de ar que envolvia os de outrora?
Por acaso nas vozes nas quais prestamos
ouvido não ressoa o eco de outras vozes
que deixaram de soar?
- Walter Benjamin

não foi a terra que os engoliu. foi o ar?
como areia, eles são muitos, mas em areia
não foi no que se transformaram, foi em nada. em massa
foram esquecidos, muitos e de mãos dadas,
como minutos. mais que nós,
mas esquecidos. não listados,
misturados à poeira, desaparecidos
estão seus nomes [...]
sem os ausentes, nada existiria.
sem os fugitivos, nada seria sólido.
sem os esquecidos, nada seria seguro.

os desaparecidos são justos.
e assim sumimos nós, também.
- Hans Magnus Enzensberger

Em 1989 Arlette Farge (2009), uma das mais importantes historiadoras francesas do século XX, evocava a profunda e complexa experiência dos arquivos que frequentava. Ela chamou esta experiência da vivência *dentro* dos arquivos de *Le goût de l'archive* (*O sabor do arquivo*), título de ensaio precioso onde a autora desenterra documentos arquivados – e por tanto tempo esquecidos – daqueles que careciam de história, ou, para utilizar as palavras de Walter Benjamin (2012a), daqueles cujos destinos não prestavam contas à história oficial, daqueles que partilhavam na obscuridade do mundo uma *história derrotada* por serem eles mesmos seres vencidos por uma violência gradativa. Assim, Farge concedeu uma fisionomia possível a partir da palavra aos delinquentes, analfabetos e catadores de lixo do século XVIII em Paris, a fim de fazer emergir da escuridão aqueles homens e mulheres cujas silhuetas só se projetavam nos arquivos judiciais setecentista francês.

Ora, esta experiência vital – e inclusive interior – que Arlette Farge descreve parece-nos primordial enquanto introdução para falar do documentário brasileiro *Retratos de*

¹⁴ Precisamos agradecer nominalmente à Ângela Marques e ao Frederico Vieira pelos atenciosos olhares para as páginas deste capítulo.

identificação (2014), dirigido por Anita Leandro, cineasta e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sendo uma importante investigadora da história dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira, Leandro, em seu filme *Retratos*, tal como Farge, segue o desejo de Benjamin: o de resgatar os nomes, as fisionomias, os locais e a marca afetiva de três homens e uma mulher (dois vivos e dois mortos) profundamente cesurados pelo horror ditatorial, fazendo das imagens-arquivo uma nódoa de sangue no tempo e, simultaneamente, um testemunho fundamental das violências e humilhações executadas pelos órgãos militares da época.

Portanto, o texto visará encontrar nas “fotos de prisioneiros” (os *mugshots*) presentes no filme um gesto de sobrevivência do arquivo: da morada que elas exercem na memória nacional até a questão aporética destas imagens realizadas pelos perpetradores da violência civil-militar – os *mugshots*, fotos que originalmente serviriam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que, alçados ao tempo, acabam por materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros. Em um outro momento, o artigo proporá uma investigação em relação às imagens clandestinas realizadas pelos militares quando estes espionavam pessoas que descobriam como “inimigas”. Por fim, o texto discutirá amplamente a questão do complexo e profícuo jogo entre montagem cinematográfica e arquivista, demonstrando a questão basilar que se apresenta para os estudiosos de filmes a partir de imagens e documentos de arquivo – para legitimar, de fato, que o arquivo sempre nos dirá algo sobre a nossa história e origem.

3.1 A EXPERIÊNCIA DO *ARCHIVE EFFECT*

Em um texto intitulado *Exploración, experiencia y emoción de archivo*, Vicente Sánchez-Biosca (2015) pensa o arquivo junto da história e da memória, inferindo que a experiência de qualquer arquivo visual do passado tem como consequência inevitável o encontro com a morte. É esta quem jaz sempre no arquivo: o desaparecimento dos representados, dos lugares visíveis, dos seres cujas imagens foram congeladas e que hoje só podem ser restituídas ao nosso tempo histórico graças à obra do arquivista, do montador ou do artista. Sánchez-Biosca também propõe que o arquivo não é um mero “repositório neutro de material”, sequer um “depósito dormente”, porque de fato um arquivo, seja por sua fragilidade ou por sua tenacidade, sempre nos impõe alguma coisa:

é que um arquivo não é um repositório neutro de material, um depósito dormente de informação, apto para ser consultado por historiadores e

enfermos do passado. Um arquivo, a partir de sua mera constituição, fala, se expressa, se impõe. Ele faz isso por ordem jamais casual ou repentina com que foram estruturadas suas peças. Um arquivo faz isso por suas omissões, já que nem todas as unidades do passado que foram registradas terão sido ao final retidas para formar parte do arquivo. [...] As omissões, os silêncios, a classificação são manifestações de poder [...], [o] arquivo determina os limites do dizível, o giro recente que se deu por chamar de “*archival turn*” insiste em que um arquivo é sempre um lugar de produção de conhecimento. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p. 220).

Esta virada arquivística (*archival turn*) que Sánchez-Biosca comenta liga-se, sem dúvida, com aquilo que Jaimie Baron (2014) denominou de *archive effect*: o arquivo como virada e como afeto, mas também como inscrição material do tempo e como memória histórica. Assim, *Retratos de identificação*, tanto para sua realizadora Anita Leandro quanto para suas testemunhas ainda vivas (Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarani Simões), vem para legitimar e acionar a presença do arquivo como fator decisivo, ajudando a contar uma história não oficial – justamente, uma história dos vencidos. Na presença arquivística que o filme impõe às suas testemunhas, algo se inscreve: o confronto com as imagens do passado que Antônio e Reinaldo enfrentam abre as incontornáveis cicatrizes da memória traumática. A partir das imagens-arquivo que eles seguram – tateiam – nas mãos, uma série de acontecimentos imprevisíveis é acionada: instantes registrados (deles mesmos ou de amigos) em fotos que eles até então desconheciam, uma fissura da memória, portanto, que permite o não reconhecimento daqueles momentos congelados pelo ato fotográfico, fazendo emergir a rememoração e a impossibilidade desta – como apontado por Todorov – em restituir integralmente o passado:

Observando assim as duas primeiras fases do trabalho de rememoração, impõe-se outra conclusão: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os dois termos que formam um contraste são o apagamento (o esquecimento) e a conservação: a memória é, sempre e necessariamente, uma interação de ambos. A restituição integral do passado é algo impossível. [...] A memória é forçosamente uma seleção: se conservarão algumas marcas do acontecimento, outros serão desdenhados, logo de primeira ou pouco a pouco, e esquecidos posteriormente. Por isso é tão desconcertante que se chame *memória* a capacidade que os computadores têm de conservar a informação: a esta operação falta uma marca constitutiva da memória, a saber, o esquecimento. (TODOROV, 2002, p. 153).

A experiência da memória acionada só foi possível, para estas testemunhas, porque a experiência háptica em sentir as imagens-arquivo se fez presente. Neste gesto de conceder o tato da imagem-arquivo para Antônio e Reinaldo, Anita Leandro encontra em outros lugares da memória, em outros documentos de arquivo, as provas vivas do passado, as palavras

pronunciadas, os gestos, a força, a intenção da resistência; e na postura dos corpos – em suas expressões de dor – os acontecimentos vividos por aquelas vidas cuja única saída era responder com o corpo.

3.1.1 Os *mugshots* como registros da violência: imagens realizadas pelos perpetradores

Os *mugshots* são imagens realizadas pelos perpetradores – no caso de *Retratos de identificação*, as imagens produzidas pela ditadura civil-militar brasileira a fim de representar os “inimigos” assim que eram presos e levados às delegacias ou aos centros de tortura. Os *mugshots* são também conhecidos como as famosas “fotos de prisioneiro”, em que o indivíduo então recluso é fotografado em pelo menos dois ângulos distintos: frontalmente e de perfil. Sendo um material confeccionado pelos agentes da violência, os *mugshots* no filme de Anita Leandro possuem um papel fundamental para registrar e identificar as imagens e os tempos de tortura, humilhação e morte perpetrados a partir de 1964 pelo regime ditatorial brasileiro.

Chael Charles Schreier (FIG. 23), estudante de Medicina que, junto a Antônio Roberto Espinosa (comandante da VAR-Palmares), Maria Auxiliadora Lara Barcelos (também estudante de Medicina e militante da VAR-Palmares) e Reinaldo Guarani Sobral (membro do grupo armado ALN) é um dos quatro protagonistas de *Retratos de identificação*. Os *mugshots* de Chael talvez sejam, dentre todas as fotos do gênero presentes no filme, os mais emblemáticos porque anunciam, a partir de seu rosto e de seu corpo, ao mesmo tempo uma experiência da *resistência* e da *aniquilação*. Experiência da *resistência*: Chael Schreier mediante a um regime radical, antes de ser encarcerado e torturado, decide comer somente uma única folha de alface e beber dois copos d’água por dia durante seu período como foragido da ditadura civil-militar e, em algumas semanas, perde algo em torno de 40 quilos – a resistência que em Chael se dá através da degradação do próprio corpo como a única resposta corpórea possível aos torturadores. Experiência da *aniquilação*: com o seu corpo fragilizado pela falta de nutrientes e principalmente pelos constantes “espancamentos, chutes, sevícias sexuais e choques elétricos” (LEANDRO, 2016, p. 112), Chael não resiste a uma noite de torturas na Vila Militar e vem a falecer. Sobre este episódio específico, Anita Leandro, em suas pesquisas, acabara por desvendar uma das tantas mentiras dos assassinos militares:

O corpo (de Chael) foi levado para o Hospital Central do Exército, autopsiado sob ordem do diretor do hospital, o médico e general Galeno Franco, e entregue ao IML. Sem saber o que havia se passado na Vila Militar, o IML entregou o corpo e a autópsia à família e a morte do estudante foi

imediatamente divulgada na imprensa nacional e internacional, frustrando as expectativas dos responsáveis pela morte do estudante de encobertarem o crime. Era a primeira denúncia pública de tortura no regime militar, divulgada em reportagem de capa da revista *Veja*, nº 66, de 10 de dezembro de 1969. O capitão Celso Lauria, encarregado do IPM da VAR e um dos chefes da equipe de tortura que matou Schreier, forjou, então, um documento afirmando ter havido “necessidade do emprego de energia física para efetivação da prisão, resultando daí as lesões letais verificadas no corpo do militante”. O documento, assinado pelo capitão Lauria em 27 de fevereiro de 1970, três meses depois da morte do estudante, omite a existência do auto de autópsia, que constata, no entanto, 11 costelas quebradas, ruptura do mesocolo e do mesentério, hematomas em todo o corpo, diversas hemorragias internas e, até mesmo, implicitamente, assistência médica à tortura, ao se referir a “seis pontos de sutura na região mentoneira”. (LEANDRO, 2016, p. 112).



Figura 23 - O *mugshot* frontal do rosto de Chael

Anita Leandro descobre a verdade inscrita diante do rosto já morto de Chael. E nesta revelação, graças ao arquivo, faz com que a história até então olvidada de um homem saia da escuridão e venha nos tocar. Essa saída da escuridão só pôde existir por causa do gesto arquivista da diretora e pesquisadora, que, ao encontrar os documentos emitidos pelos próprios militares responsáveis pela morte do resistente político, descobre a verdadeira história desta vida humana brutalmente aniquilada. A verdade sobre a morte de Schreier culmina na comparação mediante a montagem que Leandro exerce em seu documentário (FIG. 24):

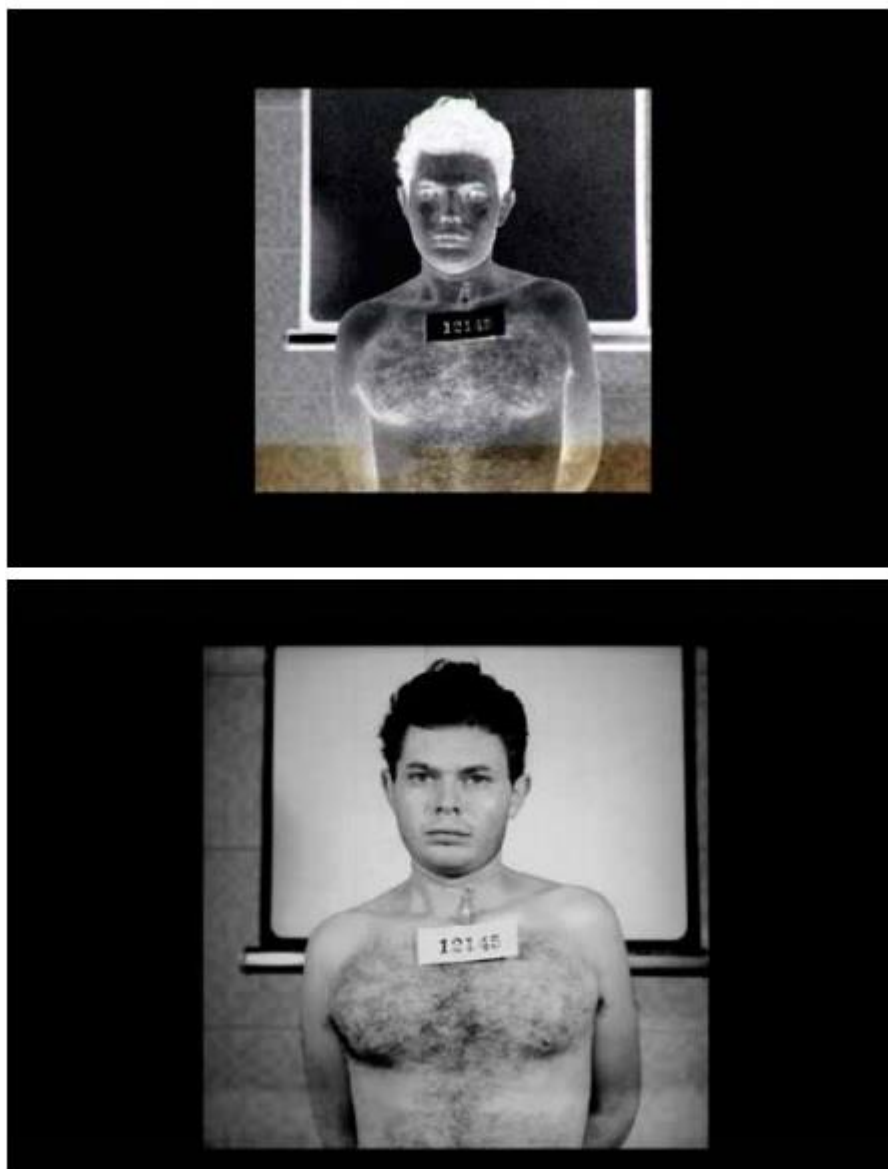


Figura 24: o negativo e a revelação do *mugshot* frontal de Chael realizado no DOPS/GB

Assim, o gesto perpétuo da mentira militar emerge, rompe, e a verdade é finalmente capaz, graças à montagem cinematográfica, de dizer o que por 45 anos a manteve calada:

O capitão Lauria não imaginava que, 45 anos depois, um outro documento da polícia, além do laudo de necrópsia, viria se juntar ao dossiê de acusação e desmentir definitivamente sua falsa versão dos fatos. Pouco antes de ser levado para a Vila Militar, Chael fora fotografado no DOPS/GB, de frente e de perfil, com o torso nu, em plano aproximado na altura da cintura. Os negativos dessas fotos foram localizados no APERJ durante a pesquisa para o filme *Retratos de identificação* e, uma vez positivados, revelaram que o estudante não tinha nenhum ferimento da cintura para cima [...]. Confrontado a esses negativos, o documento forjado pelo torturador vem atestar os próprios métodos da repressão, trazendo à tona a história oficial que se tentava, então, fabricar. Esses negativos são o que a historiografia chama de “testemunhos

não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles”. (LEANDRO, 2016, p. 113).

Aquilo que Marc Bloch (2002) em um livro póstumo chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles” é o caso onde o negativo e a foto revelada do torso frontal e desnudo de Chael (FIG. 24) rompe o véu que revestia sua mentira histórica e mortal, no exercício interminável que o arquivista tem de verificar as fontes históricas de um acontecimento que aponta ora fragilidades, ora falsidades: “ali onde figura a indicação, será preciso verificá-la: pois a experiência prova que pode ser mentirosa. Está faltando? É importante restabelecê-la” (BLOCH, 2002, p. 95). Leandro de fato reestabelece a verdade, ou melhor, busca a todo custo inscrevê-la em nosso presente para aniquilar a farsa a partir de uma escavação, a uma só vez arquivista e arqueológica, através das imagens-arquivo que por tanto tempo a ditadura civil-militar brasileira escondeu.

Esses *mugshots* de Chael são imagens realizadas pelos perpetradores e, como tais, registram um inimigo que o é plenamente a partir do momento em que seu “vestígio fotográfico é incorporado a uma ficha. Documentar é para os perpetradores contribuir à repressão e, por esta razão, estas imagens de detidos estão impregnadas do olhar e intenção de seus capturadores” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 55). Mas alçadas à luz do tempo, estas imagens registradas pelos perpetradores militares acabam por *vazar a sua razão*, ou seja, acabam indo contra o real motivo de sua fabricação (a comprovação e fichamento de que os resistentes políticos eram criminosos, terroristas) e tornam-se documentos históricos e legítimos das torturas, humilhações e assassinatos. A imagem-arquivo em *Retratos de identificação* realiza o gesto que Walter Benjamin (2012a, 2012b) tão fortemente desejou: o de dar um nome e fisionomia possíveis aos seres pertencentes a uma história dos vencidos, porque a verdadeira construção histórica está destinada à memória dos sem nome (os *Namenlosen*).

Outro *mugshot* que nos salta os olhos é o de Maria Auxiliadora, a Dora. Assim como Chael, também estudante de Medicina e um dos dois personagens do filme já sepultados em vida. Talvez por então sabermos das mortes de Chael e Dora (ela que cometera suicídio saltando na frente de um trem no período de seu exílio político na Alemanha em 1976), talvez por eles só estarem *presentes no filme como arquivos*, que estes instantes de registro fotográfico – para ambos, uma espécie de perpetuação de suas fisionomias compulsoriamente violentadas, humilhadas, depauperadas – nos toquem de um modo tão eloquente e arrepiante. Talvez porque estes dois personagens, apesar dos testemunhos poderosos e em vida de Antônio e Reinaldo, sejam o verdadeiro motivo da existência de um filme como *Retratos de identificação* – ou seja:

a sua razão mesma em dar um nome e fisionomia, custe o que custar, às vidas destruídas pela ditadura civil-militar brasileira.

E nesta tentativa de oferecer um nome e uma fisionomia a todo custo buscada pelo filme, este *mugshot* de Maria Auxiliadora realizado em 1969 acaba por conceder aquilo que somente parece ser possível no momento em que o tempo, a partir do breve instante de um gesto, de uma contração humana é congelado pelo ato fotográfico. A “foto de prisioneira” realizada pelos perpetradores militares para fichar e documentar a então estudante de medicina nos revela um segredo outrora desconhecido até o momento em que Leandro, em seu trabalho de imersão histórica e arquivista, acaba por desvendar nesta imagem de arquivo: tal como no *mugshot* de Chael, o *mugshot* de Dora (FIG. 25) nos faz perceber, cinquenta anos depois, as lágrimas em seus olhos (falaremos disso mais a frente).

É então que Anita Leandro utiliza-se da montagem cinematográfica e arquivista para realizar não somente uma *descoberta micrológica*, como gostava de dizer Walter Benjamin, senão também uma disputa pela narrativa histórica ao lado das imagens-arquivo:

Retirar dos arquivos as fotografias produzidas pela polícia durante a ditadura engaja, por consequência, a montagem cinematográfica numa outra disputa pela narrativa histórica, desta vez, com as imagens, ou seja, ao lado delas, de maneira solidária em relação à fragilidade desse tipo de documento e à gravidade do silêncio que ele encerra. (LEANDRO, 2016, p. 107).

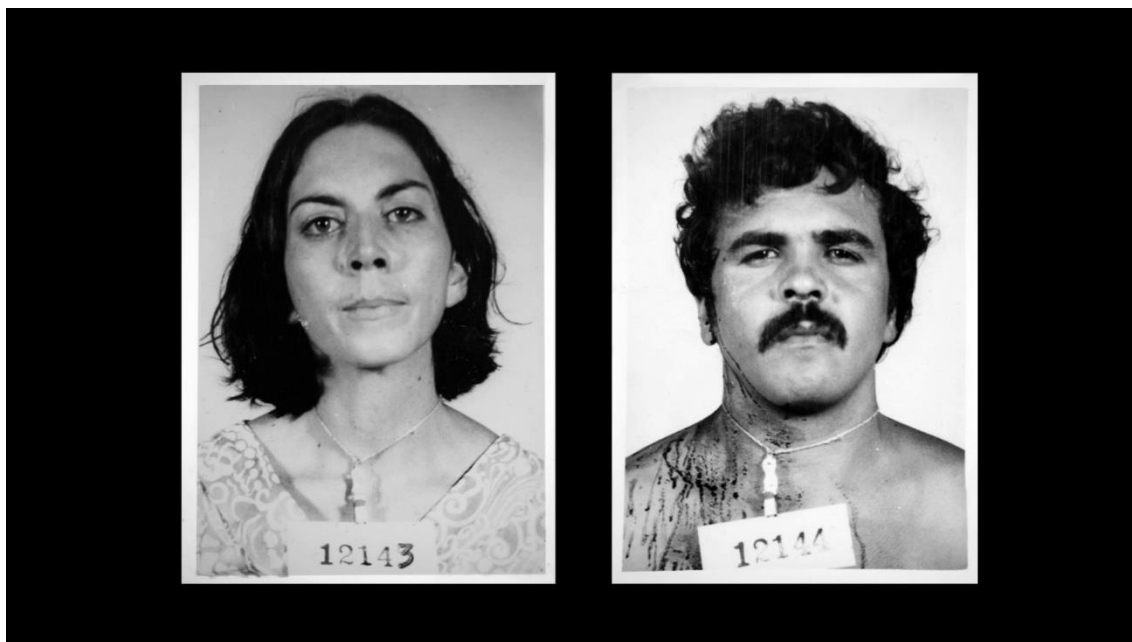


Figura 25: Os *mugshots* de Dora vestida e de Antônio – este desnudo e ensanguentado após mais uma sessão de tortura e espancamento realizada pelos militares

Por mais pobre e insuficiente que uma imagem de um dado tempo histórico possa parecer, por ser arquivo ela exige de nós um exame cuidadoso para entender o seu gesto fundador: o olhar que a engendra. E se a foto de Maria Auxiliadora é à luz de sua realização um ato fotográfico fixado pelo perpetrador, a partir de sua sobrevivência, tanto no tempo quanto na memória, este olhar dos fundadores da violência é confrontado com o olhar desta mesma imagem virada arquivo: a colisão repentina daquele que agora olha essa foto como um testemunho crucial da violência do regime civil-militar brasileiro. E desta maneira, o olhar de Dora pode ser lido como uma de tantas outras “respostas ao olhar da autoridade” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014b, p. 99) que a registrava.

Mas esta representação não basta para explicar a força inesgotável das fotografias; nelas toma corpo um segundo nível: o instante irrepetível de um choque de olhares; uma centelha que a registra, o ser que se descobre diante da câmera expressado em um gesto, consciente ou não, da vez derradeira em que foi fotografado, não para outra coisa senão para morrer. Por isso o ato fotográfico, sobretudo as imagens realizadas pelos perpetradores da violência, tem algo de performativo: mais do que descobrir um inimigo, cria-o; mais do que abrir uma ficha do detido, é a sua condenação à morte ou à tortura. A foto retrotrai, então, o instante, mas faz gravitar sobre ele tudo o que ocorrerá posteriormente.

É assim que, ao escrever sobre os *mugshots* que Rithy Panh incontáveis vezes utiliza em seus filmes, Vicente Sánchez-Biosca se pergunta:

como se operava essa tomada fotográfica? Em qual sequência de ações se inscrevia? Com qual propósito se documentava a imagem do detido levando em conta que seria executado sem hesitação? Com qual objetivo se preservou? Quais outros documentos completavam o arquivo criminal? [...] Sem procurar uma resposta para elas (as perguntas), torna-se impossível discernir o papel da fotografia no processo e, portanto, ficamos desarmados diante de qualquer uso alternativo destas imagens. (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014a, p. 122).

Se de fato os *mugshots* um dia serviram para fichar e documentar os “inimigos” do regime civil-militar, hoje sua função é de completa inversão: a de *identificar* as imagens outrora “perdidas” (na verdade, imagens que sempre foram consideradas secretas pelos órgãos da ditadura e por isso guardadas às sete chaves de todo conhecimento público) que cada vez mais emergem e que contribuirão para concluir sobre a grandeza deste crime totalitário que fraturou a história do Brasil. Essas imagens – e as fotos e documentos que Leandro exhibe em seu filme não são outra coisa senão a ponta do iceberg – ao mesmo tempo que urgentes e fundamentais, portam em si mesmas – pela espessura do trauma, pela intensidade da violência – a história do

naufrágio político e humano do nosso país, cristalizando assim este tempo histórico brasileiro de profunda repressão como uma “pedra da dor que escapa à redenção” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 59).

E se os *mugshots* confeccionados pelos militares brasileiros a partir de 1964 serviram para decidir sobre os rumos das humilhações, torturas e assassinatos, agora obrigam-lhes a assumir a responsabilidade diante da História:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como conectores entre o passado e o presente, que é como Ricœur nomeia os arquivos. (LEANDRO, 2015, p. 2).

3.1.2 Montagem e testemunho

Anita Leandro (2016, p. 104) diz que a divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição: a disputa *pelas* imagens, a disputa *com* as imagens e a inevitável disputa que se estabelece *entre* as imagens:

A divulgação das imagens da ditadura exige, hoje, do documentarista, uma tríplice tomada de posição em relação a esses materiais. Antes de tudo, é necessário se lançar numa disputa *pelas* imagens, ou seja, pelo direito de acesso a esses documentos, considerados durante muito tempo, segredo de Estado. Junta-se a isso a exigência de uma disputa *com* as imagens, ou seja, a favor delas, apreendendo-as como objetos, ao mesmo tempo, estéticos e políticos, irreduzíveis, por essa razão, ao papel de mera ilustração de conteúdo histórico. E, por fim, é preciso ainda ao cinema saber mediar a disputa inevitável que se estabelece *entre* as imagens, na mesa de montagem, quando se procede ao cruzamento das diferentes fontes documentais sobre o período (LEANDRO, 2016, p. 104).

Ora, essa exigência postulada legitimamente por Leandro cristaliza-se ao mesmo tempo como gesto de resgate (da história através dos arquivos: documentos, imagens etc.), como de montagem (selecionar cuidadosamente os arquivos que devem ser mostrados), impondo desta maneira uma tomada de posição no tríplice confronto: pelas, com e entre as imagens. Mas o que seria, então, “tomar posição”? Para Georges Didi-Huberman posicionar-se não é um gesto fácil:

para saber é necessário tomar posição. Não é um gesto fácil. Tomar posição é situar-se duas vezes, pelo menos, sobre as duas frentes que acarreta toda

posição, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o fora-de-campo que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais do que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é necessário saber o que se quer, porém, também, é necessário saber de onde se situa o nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Portanto, para saber é necessário contar com duas resistências pelo menos, dois significados da palavra *resistência*: a que dita nossa vontade filosófica ou política de romper as barreiras da opinião (é a resistência que diz *não* a isto, *sim* a aquilo) mas, assim mesmo, a que dita propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que consente nem ao que quer renunciar). (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12).

Portanto, podemos reagir da seguinte maneira à questão da tríplice tomada de posição a partir das imagens postuladas por Leandro, que este posicionar-se é, antes de tudo, um movimento de montagem e por tratar-se da questão dos documentos confeccionados pelos perpetradores do regime civil-militar esta montagem exige a absorção histórica de uma experiência do testemunho:

(o testemunho) funciona para ele (sobrevivente) como uma ponte fora da sobrevivência e de entrada na vida. Neste testemunho, misturam-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias) do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido “volume” e, portanto, um novo local fértil para a vida. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11).

Sabendo-se desta maneira que a montagem cinematográfica como experiência do testemunho é, em *Retratos de identificação*, uma busca atravessada pela memória da dor, Leandro não permite que esta emersão do passado através de suas imagens já seja uma espécie de veneração em que elas suscitem um uso melancólico do arquivo – por sua distância a respeito das nossas, por aquilo que contém em seu aspecto material: sua textura, sua forma, a suspensão de um tempo passado e concluído que sugerem.

Walter Benjamin em um ensaio de 1930 já apostava que a montagem verdadeira partiria do documento (BENJAMIN, 1930), portanto, do arquivo. Mas essa partida é, ao nosso entender, uma partida de indefectível dialética. A montagem dialética se dá através de uma *abertura* e existem pelo menos dois sentidos distintos para compreender o termo “abrir” (abertura): abrir enquanto gesto de ampliação (dizemos: “abrir a mente”), mas “abrir” também é ferir (dilacerar), como um médico-cirurgião que, para realizar um procedimento cirúrgico, precisa abrir –

dilacerar – a pele do paciente para encontrar – e tentar sanar – a dor/doença. Assim, montar dialeticamente é abrir (dilacerar) os tempos dos arquivos em *Retratos de identificação*, e para abrir (dilacerar) algo é preciso, antes, *tocar* – por isso que Anita Leandro ao pesquisar tais imagens e documentos do passado acaba por tocar os arquivos, e, nesta taticidade, sua experiência torna-se tanto testemunho (mostrar os crimes exercidos e revelar as mentiras cometidas pela ditadura civil-militar) quanto escavação arqueológica (revelar ao mundo documentos e imagens até então desconhecidas, desconhecimento que se dá inclusive entre os perpetradores de tais arquivos de violência), é dizer, que esta montagem consegue extrair e fundir suas temporalidades fundamentais a partir de sua irrupção dialética.

É então através desta *abertura do tempo* – resgatar as imagens do passado e concedê-las a chance de emergir em nosso presente – que a montagem cinematográfica em *Retratos* exerce uma potência em sua função mesma de fundir (de inscrever) os tempos de suas imagens. Isso reverbera logo quando Leandro decide colocar, já na abertura do documentário, um excerto do depoimento que Maria Auxiliadora concede para o filme *No es hora de llorar (Não é hora de chorar, 1971)*, de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz (FIG. 26). A este depoimento, Leandro *cola* imagens realizadas de maneira clandestina pelos perpetradores da violência (FIGS. 27 e 28), onde eles seguindo Dora chamam-na de “alvo”, isto é, de alguma coisa que precisa e será “abatida” brevemente.



Figura 26: Maria Auxiliadora (a Dora) em depoimento para o filme *No es hora de llorar*

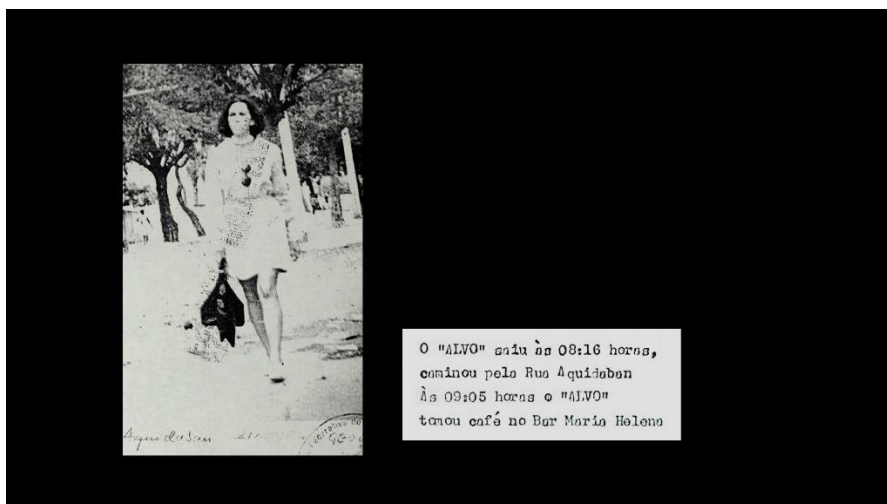


Figura 27: Dora sendo chamada de “ALVO” pelo perpetrador clandestino



Figura 28: Mais uma imagem clandestina de Dora realizada pelos militares

Atentemo-nos rapidamente para a questão desta *imagem clandestina* de Dora realizada pelos perpetradores da violência civil-militar, esta imagem-arquivo acaba por se instalar, a partir de sua intenção, em um polo ideológico completamente distinto e irrecuperável das imagens clandestinas realizadas por Alberto Herrera (outroza conhecido como Judeu Alex, um dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz – Birkenau) e de Claude Lanzmann em *Shoah* (1985) registrando clandestinamente o então ex-diretor do campo de extermínio de Treblinka, Franz Suchomel (FIGS. 29 e 30) . As imagens de Lanzmann e sobretudo de Herrera (Alex) existem como uma espécie de *registro terminal* da imagem como testemunho definitivo do horror: elas servem para conduzir ao mundo do visível a incriminação definitiva de um homem (Suchomel por Lanzmann) e de um sistema (o nazismo por Herrera). A imagem de Dora, por sua vez, executa o lado mais perverso do gesto clandestino dos militares: a incriminação de uma inocência – até onde se sabe, não existia nenhum crime cometido por ela, senão e somente

a sua resistência política ao regime ditatorial. A “clandestinidade” do regime civil-militar, como bem sabemos, não ficou apenas destinada aos registros de imagens: quantas valas não foram abertas, quantos corpos não foram assassinados à luz de um segredo total, à luz de toda clandestinidade?



Figura 29 - A foto tirada clandestinamente por Alberto Herrera em Auschwitz



Figura 30 - Franz Suchomel filmado clandestinamente por Lanzmann

Assim, a montagem coordenada por Leandro em *Retratos de identificação*, graças ao seu rigor e tactilidade, converte-se no ponto fulcral da narrativa possibilitando à história em si redefinir o que de fato existiu – e insiste em existir com sua falsidade – por trás das redes de relações dos órgãos militares, concedendo desta maneira ao pesquisador, arquivista ou artista a chance de multiplicar heurísticamente seus pontos de vista e assim alcançar o reestabelecimento da verdade. Portanto, a montagem oferece uma possibilidade a mais de ler as imagens, de exercer a sua inadvertida legibilidade a partir delas, pois nesta dialética toda funciona rigorosamente os sentidos já que “falar da *legibilidade das imagens* não é somente dizer, de fato, que estas reclamam uma descrição (*Beschreibung*), uma construção discursiva (*Beschriftung*), uma restituição de sentido (*Bedeutung*)”, mas que a montagem é capaz de conferir às imagens mesmas “sua legibilidade inadvertida” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17).

3.1.3 A montagem como renascimento da legibilidade histórica

A montagem em *Retratos de identificação* exerce uma inscrição dialética lá mesmo no seio de seu acontecimento. Em outras palavras, a montagem (dialética como é toda verdadeira montagem; mas também arquivista, histórica) deste filme oferece-nos, custe o que custar, a possibilidade de uma nova – e inadvertida – legibilidade da história de algumas imagens da ditadura civil-militar brasileira. Ao contrário de Barthes (1984, p. 134) que disse que jamais poderia *ler* uma foto, Anita Leandro não somente concede uma leitura, mas também uma escuta a esta inscrição arquivar do passado a partir das fusões imagéticas, porque, como ela pôde escrever, a “montagem faz ouvir o arquivo” (LEANDRO, 2015, p. 15).

Leandro, assim, *inventa*, dota de novos significados as imagens identificadas do regime civil-militar que, fundidas, montadas e remontadas à exaustão deixam de ser aquilo que poderia ser meramente consideradas imagens banais (um número de registro do prisioneiro político, uma simples assinatura de algum encarcerado) para transformar-se num testemunho imagético (FIG. 31). A montagem em *Retratos de identificação* faz a imagem-arquivo viver, concedendo-a uma nova chance para *gritar* a sua história.

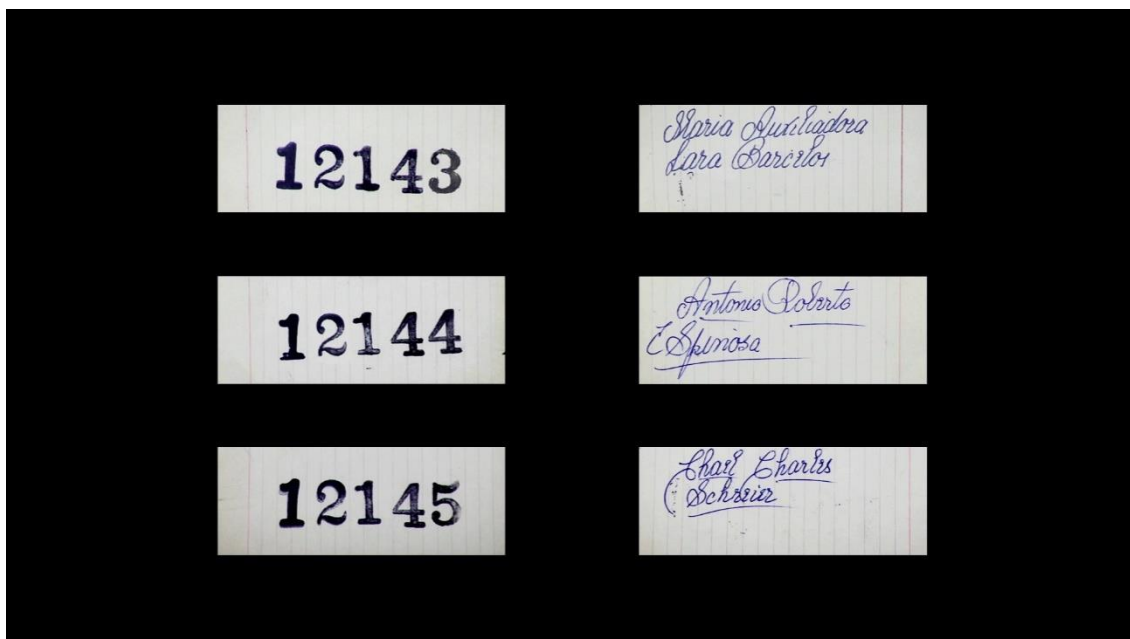


Figura 31 - Os números colocados lado a lado com as assinaturas dos prisioneiros possibilita um novo significado a estes arquivos

Nesta montagem (FIG. 31), a assinatura de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, Antônio Roberto Espinosa e Chael Charles Schreier juntam-se aos seus números de registro enquanto prisioneiros. As assinaturas dos três colocadas ao lado de suas numerações registras acabam por exercer, apesar de tudo, um jogo de imagens potentes que Leandro opta por fundir nesta *tomada de posição*: onde a numeração registral aparece para normatizar os presos, para concedê-los um status de quantidade – de reificação – ao invés de humanidade, as suas assinaturas acabam tornando-se marcas da memória intransferíveis e inigualáveis – se a numeração pode ser “copiada”, a assinatura, mesmo diante da mais perfeita cópia, sempre será uma falsificação. Assim, Leandro contrapõe neste gesto a questão mesma entre a reificação da vida humana enquanto numeração e a sua resistência ao desaparecimento, já que a montagem permite, ao fundir número e rubrica, que uma nova legibilidade histórica seja concedida a estes documentos de arquivo.

A montagem de *Retratos de identificação* é, sem dúvida alguma, um profundo exercício intelectual e afetivo, mas também “ético e estético” (LEANDRO, 2015, p. 14). Dispõe e recompõe, portanto interpreta por fragmentos no lugar de acreditar explicar a totalidade. Mostra as brechas profundas no lugar das coerências de superfície – correndo o risco de mostrar as brechas de superfície no lugar das coerências profundas. Um de seus momentos mais potentes reside na imagem do atestado de óbito de Chael Schreier emitido pela junta médica militar – e, como já vimos, as razões de sua morte foram totalmente forjadas pelos militares. Trespasada pela voz de Antônio Roberto Espinosa, que narra o laudo dos médicos militares de forma

detalhada, a fusão concebida por Leandro a partir de duas imagens segue à risca a teoria de Sergei Eisenstein: de que as imagens agem por “atração”, e, através do “choque dialético” entre duas imagens, surge uma terceira (EISENSTEIN, 1969).

E a terceira imagem produzida pela montagem executada por Leandro a partir da “atração”, do “choque dialético” de duas imagens – o *mugshot* frontal de Chael (FIG. 23) e o atestado de óbito confeccionado pelos médicos militares (FIG. 32) – acaba por realizar aquele que talvez seja o grande *tour de force* do filme. Primeiramente o atestado de óbito em sua solidão (FIG. 32) começa a ser preenchido por um rosto, por uma imagem capturada pelos perpetradores da violência (FIG. 33) e por fim, o rosto de Chael toma toda a fusão, irrompe através da montagem em um aporético exercício dialético exercido por Leandro (FIG. 34).

O rosto de Chael se parece com aquilo que Adorno (2008) chamou de “vida mutilada” (neste rosto onde falta cruelmente o contato, uma resposta, um gesto de altruísmo). *Tocar* esta face mutilada pela violência da tortura e do assassinato, estes olhos congelados por um momento de indecifrável terror, essa posição misteriosa que vai sendo elaborada pelo rosto de Chael, esta fisionomia que em sua própria resistência parece clamar como último desejo apenas a verdade de sua história – de seu direito político de ser um sujeito.

Desta maneira, o rosto já mortificado de Chael não parece, justa e dolorosamente, uma espécie de ressuscitamento? A imagem da rostidade de Chael sobrepondo-se ao seu documento de óbito acaba por transformar-se num fantasma da verdade a assombrar a mentira presentificada em seu registro de morte, o incurso de seu rastro fantasmagórico, da imagem-arquivo que sobreviveu, da última imagem como materialização inscricionária de seu rosto, de sua vida.

(CÓPIA) HOSPITAL CENTRAL DO EXÉRCITO

Serviço Médico-Legal

AUTO DE AUTÓPSIA de CHAEI CHARLES SCHREIER, Civil,

Aos quatro dias do mês de novembro do ano de mil novecentos e sessenta e nove, nesta cidade do Rio de Janeiro, no Hospital Central do Exército, presente o senhor Major Médico Dr. Oswaldo Caymmi Ferreira, Chefe do Serviço Médico Legal, por delegação do senhor Gen. Bda. Médico Dr. Aleno da Penha Franco,

Figura 32 - o atestado de óbito de Chael expedido pela junta médica militar

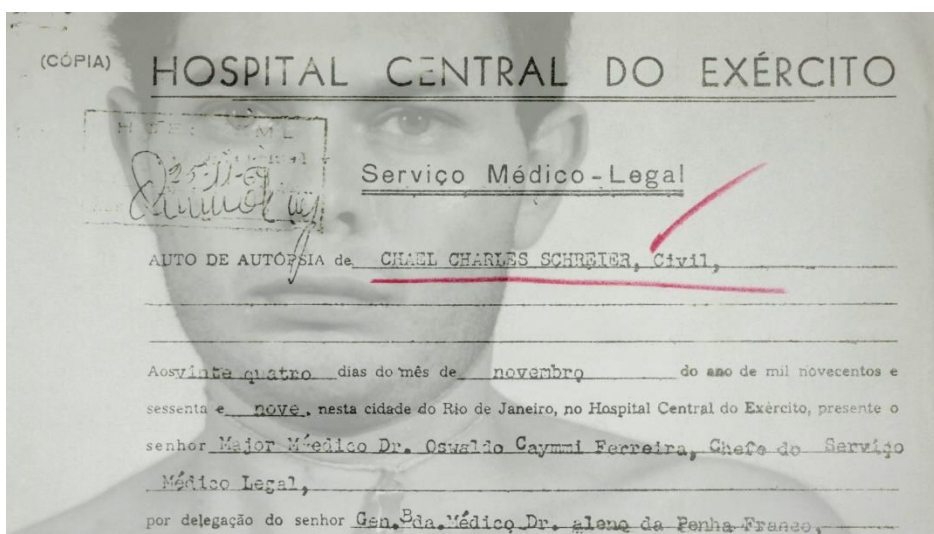


Figura 33 - o rosto de Chael começando a sobrepor-se ao atestado de óbito

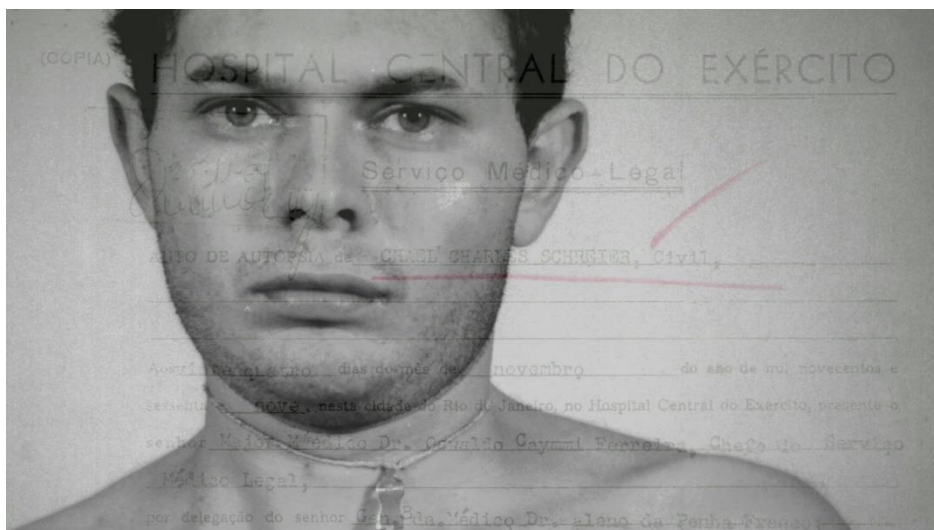


Figura 34 - o rosto de Chael sobrepondo-se quase que completamente ao atestado de óbito

3.1.4 O rosto de nossos mortos (ou da precariedade da vida)

Em *Totalidade e Infinito*, um de seus livros mais importantes, Emmanuel Lévinas busca conceber como a linguagem ética do rosto se estrutura enquanto discurso, em que outrem só pode nos falar a partir de uma diferença absoluta, ali onde sua alteridade é inviolável. Precedendo o Outro, o discurso não tem como ponto de partida a consciência. Ele reside nas infinitas possibilidades de outrem, o que se define como *Infinito*. Diante disso, o eu se vê sem poderes, já que ele não pode incorporá-lo a si. A estrutura do Infinito é ética, diz-nos Lévinas, e somente ao matar outrem, no assassinio, seria possível apagar o Infinito que se apresenta por

meio do rosto (LÉVINAS, 1988, p. 177). Daí o mandamento ético que emana do rosto: *Não matarás!* E ante a outrem eu me vejo em minha violência de existir, já que posso destruí-lo.

Em *De outro modo que ser*, Lévinas (2011) passa a pensar o sujeito a partir de sua vulnerabilidade e o rosto deixa o campo da fruição, privilegiado na discussão contida em *Totalidade e Infinito*, para padecer de sua corporalidade radical, rosto como corpo. Na proximidade do corpo, se dá o encontro efetivo de carne e sangue. Aqui, em sua maturidade intelectual – e inclusive epistemológica –, Lévinas concebe a ideia de rostidade não somente à imagem da face, do rosto, senão a partir de todo o corpo humano, a saber: ali onde a sua fragilidade e inclusive, sua precariedade, é capaz de emergir à luz em um dorso, em um tórax, assim, resumidamente, Lévinas passa a pensar a rostidade enquanto imagem de todo o corpo, é dizer, na nudez (corpórea) exposta desta vida.

E coube a Judith Butler (2011, 2015a, 2015b, 2017, 2018) nas duas últimas décadas retomar a filosofia levinasiana para sustentar a perspectiva ética que nos impõe uma responsabilidade primeira por outrem, inescapável à nossa própria condição. Assim, nos passos de Lévinas, Butler pôde desenvolver a noção de *vida precária* (*precarious life*), a qual faz, de certo modo, borrar os limites eu-outrem, alertando para nossa mútua dependência e compartilhamento da mesma precariedade da vida humana:

O corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade - incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo -, que tornam a subsistência e a prosperidade dos corpos possíveis. A concepção mais ou menos existencial da “precariedade” está, assim, ligada à noção mais especificamente política da “condição precária”. (BUTLER, 2015a, p. 16).

Se para Lévinas (1980, p. 37-38) o rosto torna nu o homem, é porque exige de sua própria nudez – de sua exposição absoluta – um clamor ético. A própria exposição do rosto torna-se também um gesto precário. Escreve Judith Butler:

Vida precária é uma tentativa de aproximação à questão de uma ética da não violência, baseada na compreensão de quão fácil é eliminar a vida humana. Emmanuel Lévinas oferece uma concepção da ética baseada na apreensão da precariedade da vida, que começa com a vida precária do Outro. Lévinas usa o “rosto” como figura que comunica tanto a precariedade da vida como a interdição da violência. Deste modo, proporciona-nos uma via para compreender como a agressão *não* é distante de uma ética da não violência; a agressão constitui a matéria mesma do debate ético. Lévinas leva em consideração o temor e a angústia que a agressão trata de negar, mas argumenta que a ética é precisamente uma luta para evitar que o temor e a angústia se convertam em um gesto assassino. Ainda que sua concepção teológica evoca uma cena entre dois seres humanos confrontados, cada um

dos quais é o portador de um rosto que pronuncia uma pergunta ética a partir de uma origem aparentemente divina, seu ponto de vista é sem dúvida útil para uma análise cultural que trata de descrever a melhor maneira possível o humano, a dor e o sofrimento, e de admitir do melhor modo possível nas representações públicas os “rostos” daqueles contra quem se dirige a violência. (BUTLER, 2006, p. 20).

E não seria justamente sobre esta precariedade irrompida que à luz dos *mugshots* de Chael e Dora podemos perceber, sem dúvida, a mortalidade – as suas convocações, as suas demandas intrínsecas – destes dois rostos (e inclusive de suas rostidades, esta coisa já para além do rosto)? Ou como pôde escrever Lévinas:

[...] 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, 1999a, p. 24-25).

Em um célebre livro de 1980 (e o último publicado em vida), Roland Barthes propõe a ideia de algo terrível que existe em toda fotografia: “o retorno do morto” (Barthes, 1984: 20). Para o autor de *O grau zero da escrita*, a fotografia revelaria sempiternamente alguma coisa sobre uma morte já anunciada que somente o registro fotográfico poderia capturar, pois o que uma foto captura é sempre uma parcela do tempo já irrepetível, de um corpo – e de um rosto – que cedo ou tarde tornar-se-á cadáver. Ao mesmo tempo que elabora uma ideia da mortidade em todo ato fotográfico (o tempo congelado é, também, o *tempo mortificado* em sua própria eternidade), Barthes insiste naquilo que viria a ser em *A câmara clara*, sua proposta teórica mais valiosa e de maior destaque: o *punctum*.

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo [...], é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46).

Em 1981 coube a Jacques Derrida, num texto direcionado ao seu grande amigo já morto, aprofundar a compreensão do *punctum* – e neste aprofundamento teórico, avizinhar de maneira preciosa (gesto que Barthes não viveu suficientemente para realizar) o *punctum* da alteridade, isto é, do detalhe do Outro que a partir de uma imagem sobrevive em mim, em nós:

Punctum traduz ademais, em *La chambre claire*, um valor à palavra “detalhe”: um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução – e inclusive da produção, das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre [...], quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser eu; eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia. Em meu nome, acrescentarei. Mesmo que, como sempre, pareça ligeiramente marcada. (DERRIDA, 2008, p. 274-275).

Então se o *punctum* é o detalhe de uma foto que *pulsa* diante de nós – por sua dor desmesurada, por sua mancha outrora inaparente agora revelada –, este detalhe, este vestígio pulsa por causa da *potência* (*puissance*) que a imagem porta toda vez que ela é capaz de atravessar o tempo e vir nos tocar. Esta travessia (este *punctum*), portanto, é sempre um acontecimento picado, esburacado, pungido. E não é sobre uma fissura da dor que o *mugshot* frontal (e agora ampliado) de Chael Charles Schreier (FIG. 35) emerge da escuridão – ali onde esta imagem outrora soterrada nos arquivos da ditadura pôde, por sua *potência*, e inclusive por sua sobrevivência, por sua migração entre as temporalidades *fissurar o esquecimento* – para se fazer visível aos nossos olhos, ao nosso mundo visual como que para clamar por uma história mais verdadeira de seu próprio sofrimento – e não é por isso que ao emergir à luz ela vem nos tocar, nos ferir, nos pungir?

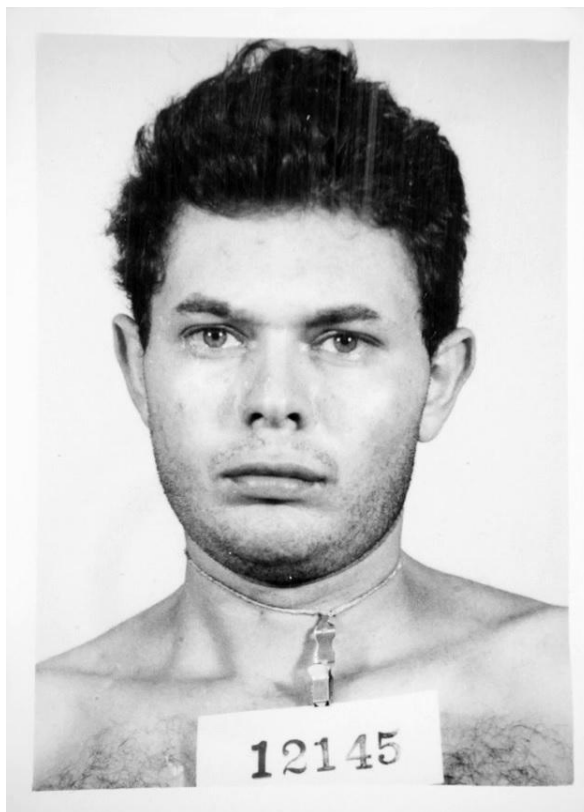


Figura 35 - o *mugshot* ampliado de Chael Charles Schreier

Nos olhos marejados de Chael – este olhar que já parecia prenunciar sua própria morte –, alguma coisa dilacera simplesmente a materialidade da imagem. Dilacera porque é capaz de *abrir o tempo* – de fundamentalmente dialetizar suas temporalidades – e tudo só pode ser verdadeiramente aberto se antes for tocado – uma caixa de papelão jamais poderá ser aberta somente através do desejo para que ela se abra. Então o rosto de Chael nos fere (como *punctum*), nos comove (como alteridade) ali mesmo onde sua resistência faz irromper em seu olhar a dor expectorada da violência e da humilhação exercida pelos militares. Este *mugshot* deixa transparecer toda a vulnerabilidade de seu rosto, do som que provém dele, daquilo, como escrevera Butler pensando na vida precária (imagem que sem dúvida a rostidade de Chael se identifica), que o atravessa em sua agonia, em seu sofrimento (BUTLER, 2006, p. 168).

Deste rosto nu, desta violência exercida contra esta face, uma insuportável vulnerabilidade ficou exposta: “o problema da vulnerabilidade original a respeito do outro – uma vulnerabilidade que não se pode ignorar sem deixar de ser humano” (Butler, 2006, p. 14). E dos cinquenta anos que separam a confecção do *mugshot* frontal de Chael do nosso presente, ao ser posto – pela montagem de Leandro – e exposto – pela sua precariedade, pela sua vulnerabilidade – *diante de nós*, esta rostidade humana parece exigir-nos um deciframento por tratar-se, justamente, de um documento histórico. E todo documento histórico – sejam os

hieróglifos ou as imagens-arquivo, sejam as línguas indígenas ou os corpos dos povos – alçado ao nosso presente não é outra coisa senão a possibilidade que temos de *uma vez mais* ler o tempo e ler as imagens onde o tempo tem uma oportunidade para ser decifrado:

As imagens não nos dizem nada, mentem para nós ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se proponha ao incômodo de *lê-las*, é dizer, analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpelá-las, distanciá-las fora dos “clichês linguísticos” que suscitam tantos “clichês visuais”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44).

Já do *mugshot* ampliado de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dora (FIG. 36), emerge aquilo que Lévinas escreve sobre o rosto que 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). Caso olhemos os traços do rosto de Dora nesta ampliação com atenção (ou seja, que olhemos por “detrás de sua aparência”), poderemos perceber a inscrição da dor *vocalizada* em sua fisionomia. Uma dor advinda da covarde violência dos militares brasileiros, uma dor que é manifestada, justamente, naquilo que faz abrir o tempo – “uma abertura na abertura” –, isto é, que concede ao nosso presente um olhar outro às imagens do passado – a irrupção da legibilidade histórica intrínseca das imagens-arquivo.

Nesta imagem verticalizada o olhar de Dora, ainda que frágil e trêmulo à primeira vista, é capaz de nos revelar a perenidade de sua resistência (porque em sua fisionomia existe de fato uma força, um confronto intrínseco com o olhar da câmera fotográfica dos perpetradores) a partir de um pranto. As lágrimas de Dora, esta expectoração da dor que só pode ser exercida pelo rosto, é a uma só vez tanto testemunho da violência sofrida por ela como da tenacidade de sua obstinação por resistir – estas lágrimas sem dúvida podem ser lidas como uma resistência ao pranto absoluto, esparramado, suplicado que decerto deixaria os torturadores muito orgulhosos de seus atos perversos.



Figura 36 – o *mugshot* ampliado de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora)

“Responder pelo rosto, compreender o que quer dizer, significa despertar-se ao que é precário de outra vida, ou melhor, a precariedade da própria vida” (Butler, 2006: 169). Quando Judith Butler afirma que responder pelo rosto é despertar-se à própria vida precária, isso não incita-nos à luz da rostidade de Dora, uma rostidade que não pode ser *meramente* rosto? Porque em seu *mugshot* seu olho direito ressuma, de maneira mais evidente que o olho oposto, o acúmulo da dor materializada em lágrimas, esta coisa já marejada que vertendo por sobre sua face é capturada, molhando sua bochecha direita, no momento irrefazível deste registro fotográfico. Mas há também na foto os cabelos emaranhados de Dora, à altura do pescoço, que desta maneira expõe nuamente a sua cerviz – e os cinco ou seis sinais epidérmicos existentes nela –, que amarrada a um fiapo de corda sustenta o seu número de registro carcerário e anuncia seu extermínio desde a prisão até o suicídio, em 1976.

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, 1999a, p. 24-25).

A cerviz de Dora que se expõe ao mesmo tempo pela violência da fotografia dos perpetradores (o autoritarismo da pose ideal, diríamos inclusive, a reificação do próprio gesto de posar) e pela vulnerabilidade de sua rostidade, uma rostidade que para Lévinas não se limita

exclusivamente a um rosto humano (BUTLER, 2006, p. 20; LÉVINAS, 2011). Barthes (1984, p. 159) ainda em *A câmara clara* fala que o *ar* de um rosto é indecomponível, e desta maneira a rostidade de Dora – tanto sua face como sua cerviz, tanto seu cabelo como seu vestido, tanto suas lágrimas como os seus sinais de pele – compele-nos à uma responsabilidade, à uma ética – e inclusive à uma política – que nos faça confrontar toda indiferença, toda cumplicidade com a morte de outrem – ali mesmo onde sequer a morte poderá *decompor* o nosso desejo de memória, a nossa dor pelo Outro.

3.1.5 O arquivo e o seu périplo

No Brasil, o período entre o final dos anos 1980 e toda a década de 1990 pode ser considerado um marco sobre a questão do direito de acesso aos documentos de arquivo e como bem nos lembra Michael Cook, nesse período a maioria dos países procedeu em direção a uma revisão das suas legislações, sobretudo países como o Brasil que passaram por um processo político ditatorial (COOK, 1999). Desta maneira o arquivo parece sempre clamar por um gesto de périplo, por um movimento que faça recobrar no presente o passado de sua história, a real origem de seu acontecimento.

Assim, *Retratos de identificação*, pelo menos aquilo que tentamos fazer deste importante documentário sobre a memória da repressão civil-militar brasileira, foi apenas uma parcela dentre as tantas possibilidades de leituras que o filme proporciona a quem quer realmente descobrir uma parte crucial da história do nosso país. O filme de Anita Leandro é uma inscrição arquivista no seio da história recente brasileira e faz parte da crescente e importante proliferação do cinema de arquivo ao redor do mundo. Desta maneira, podemos imaginar uma parte de todo o cuidado e rigor que Leandro teve para escolher os arquivos que ela mostra em seu filme, já que eles “dependem dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los”, escreve Paul Ricoeur, “e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (RICŒUR, 2000, p. 213). Poderíamos dizer que além de questionar, defender ou socorrer os arquivos em seu filme documental, Leandro foi capaz de oferecer uma *dignidade histórica* para aquelas imagens.

Retratos de identificação é um filme que mexe e abala – tanto o corpo como a memória. É aquela espécie de “excesso de sentido” que nos fala Arlette Farge (2009, p. 36): de que o arquivo quando *lido* assombra e abala emocionalmente o seu *leitor* – é esta a própria ideia de uma nova legibilidade histórica que a imagem-arquivo possibilita a todo o presente. Mas assombros e abalos fundamentais, inadiáveis porque as imagens da repressão “carregam

consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016, p. 111).

Portanto, os rostos de Chael e Dora inscritos em seus respectivos *mugshots* de alguma maneira, retornados a existir a partir de sua aparição em *Retratos de identificação*, velam suas próprias vidas estilhaçadas pela violência ditatorial brasileira – ali onde somente o respeito e a memória podem, apesar de tudo, dignificar a morte. E se há uma morte dignificada, é porque ela se inscreve no nome mesmo (Chael, Dora), como se ao inscrever-se nestes dois epítetos (Chael, Dora) insinuasse uma resposta a muitas das outras vidas torturadas e assassinadas pela ditadura, mas jamais nomeadas, expostas, expectoradas ao nosso mundo visual e histórico.

Um rosto violentado exposto em um retrato nos impõe, por meio da autoridade de sua fragilidade, um *dar-nos contas* de um sofrimento que não é apenas deste ou daquele, mas de uma coletividade que nos ultrapassa entre o que é visto; rostos/corpos que anunciam um necessário *por vir* da política. A resistência incapturável dos rostos de Dora e Chael nos chega e *fazem face* ao silenciamento dos direitos perpetrados pela ditadura civil-militar no Brasil. Urgente se faz revisitar a dignidade desses dois jovens feitos imagens *apesar de tudo*; atualizar o gesto de resistir pela memória, mesmo que precariamente, mesmo que *mortalmente* vulneráveis.

Das vidas precárias, dos rostos nus à luz de suas próprias vulnerabilidades, Chael e Dora demandam de nosso presente um desejo de lembrança, ali mesmo onde a memória como filigrana faz irromper nossa crônica mais obscura e cruel, como um *punctum*, como uma revelação outrora escondida – pois todo revelar-se carrega consigo uma introdução à ferida. Que estas duas imagens – em sua capacidade de migrar entre as temporalidades, em sobreviver apesar de tudo – incessantemente clamem pela “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 1994, p. 9), ali onde memória e luto convergem simultaneamente pelo reconhecimento histórico das vidas humanas assassinadas – como se ambos os gestos se apropriassem pelo tecido que eles mesmos dilaceram um sobre o outro.

Por fim, *Retratos de identificação* possui a noção de que falar de homens e de mulheres do passado sem tomar a precaução de enunciar a dimensão corporal sobre a qual se assentam seus espíritos e suas inteligências é esquecer uma grande parte deles mesmos. Desta maneira o filme de Leandro pode ser também interpretado como uma busca incansável pelo *tempo do luto* – pela eliminação de sua impossibilidade –, pelo respeito às vidas destruídas impietosamente, porque como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 110): a “impossibilidade do luto

responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida”.

Se compreendermos que é o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida (e não seria isso uma outra forma de nomear a sobrevivência?), então graças ao filme de Anita Leandro, Chael e Dora puderam voltar a viver.

4 SEGUNDA PARTE — A IMAGEM-REFUGIADA

4.1 HUMAN FLOW: ATRAVESSAR, CUSTE O QUE CUSTAR

Em 1933 Hannah Arendt tinha escapado por pouco dos campos de concentração alemães, e sucessivamente refugiada na Tchecoslováquia, depois na Suíça e em Paris – antes de sua partida definitiva para os Estados Unidos –, não pôde escapar, sem dúvida, em maio de 1940, nem ao *Velódromo de Inverno de Paris* nem ao campo de concentração de Gurs¹⁵. Mas como refugiada bem informada, conseguiu justamente “atravessar os muros”, escapar dos alambrados de arames farpados do campo concentracionário antes de conseguir cruzar a fronteira. Consequentemente estava bem localizada, tanto no plano prático como no plano histórico e filosófico, para lançar certa luz sobre a experiência do refugiado.

A partir desta experiência como refugiada, em 1943 Hannah Arendt (2013) escreveu para a revista *The Menorah Journal*, que era então o principal órgão da literatura e do pensamento judaico em língua inglesa, um ensaio chamado *Nós, os refugiados (We refugees)*, onde ela discutia, com um conhecimento de causa interminável, a questão daqueles novos apátridas (*stateless*) que a segunda guerra e o nazismo tinham expelido à Europa – isto é, ao continente maculado pelas guerras sucessivas já cessadas, pela grande guerra ainda em vigência, pelo racismo incontornável do nazi-fascismo e do colonialismo. O que é precioso nas palavras de Arendt 75 anos depois é olhar que, já *expelida* de sua própria terra (a Alemanha), ela pôde exercer com tamanha humanidade – e não sem a dor e o sofrimento que tal situação exigia – uma radiografia sobre aquilo que, senão inédita em sua forma, nunca antes tão potente em sua insistência e quantidade, marcaria de maneira incessante as vidas dos refugiados e apátridas ao longo de todo o século XX e do recente século XXI: a perda, justamente, daquilo que Arendt tão tenazmente debruçou-se para nomear durante sua vida: a *condição humana*.

Neste texto, a filósofa alemã faz irromper logo em seu início a ferida causada por esta então inesperada condição humana – ali onde a violência política e estatal corrói todo o sentido não só de uma ética ou de uma dignidade humanas, mas também do próprio ser refugiado, isto

¹⁵ O *Velódromo de Inverno de Paris* foi o maior aprisionamento de massa de judeus realizado na França durante a Segunda Guerra Mundial. Entre o 16 e 17 de Julho de 1942, 13.152 pessoas das quais quase umterço eram crianças, foram presos em Paris e seus arredores; 8.160 foram detidos no *Velódromo de Inverno de Paris* durante quatro dias. Quase todos foram mortos, menos de cem sobreviveram a deportação. Já o campo de concentração de Gurs, criado como campo de refugiados espanhóis na França em 1939 por motivos da guerra civil espanhola, foi convertido a partir de 1940 em campo de concentração nazista.

é, alguém que busca um refúgio (fugindo da guerra, da morte), um lar, uma possibilidade de continuar a viver fora de sua pátria malgrado tudo:

Um refugiado costuma ser uma pessoa obrigada a procurar refúgio devido a algum ato cometido ou por tomar alguma opinião política. Bom, é verdade que tivemos que procurar refúgio; mas não cometemos nenhum ato e a maioria de nós nunca sonhou em ter qualquer opinião política radical. O sentido do termo “refugiado” mudou conosco. Agora “refugiados” são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram que ser ajudados por comitês de refugiados. (ARENDT, 2013, p. 7).

E em 1995 coube a Giorgio Agamben em um ensaio intitulado *Para além dos direitos do homem* (2001)¹⁶, resgatar o então pequeno e brilhante texto de Arendt àquela altura ainda jamais reimpresso¹⁷, e neste gesto de resgate restituir, justamente, ao seu próprio tempo – que é também o nosso – a corrosão geral das categorias jurídico-políticas tradicionais, assim como o retorno incessante que os refugiados (como *espectros que se revelam*) realizam na Europa e no mundo – como se para clamarem uma dignidade, diríamos inclusive, um lugar *legítimo* no mundo:

Arendt inverte a condição de refugiado que perdeu todo direito e cessa, porém, de querer assimilar-se a qualquer custo a uma nova identidade nacional, para contemplar lucidamente sua condição, recebe, em troca de uma impopularidade segura, uma vantagem inestimável: “a história não é mais, para ele, um livro fechado, e a política deixa de ser o privilégio dos Gentis [...]”. Convém refletir sobre o sentido dessa análise, que hoje, exatamente a cinquenta anos (75 anos) de distância, não perdeu em nada de sua atualidade. Não só o problema se apresenta na Europa e fora dela, com idêntica urgência, mas, no declínio agora irrefreável do Estado-nação e na corrosão geral das categorias jurídico-políticas tradicionais, o refugiado é, talvez, a única figura pensável do povo no nosso tempo e, ao menos até quando não for realizado o processo de dissolução do Estado-nação e da sua soberania, a única categoria na qual é hoje permitido entrever as formas e os limites de uma comunidade política por vir. (AGAMBEN, 2001, p. 21-22).

Mas para falar destas massas de seres humanos (desta “única figura pensável do povo no nosso tempo”), para compreender melhor com as ferramentas que dispomos a questão simplesmente incalculável dos refugiados tanto hoje como no início do século XX, é preciso registrar esta história de alguma maneira matemática. A primeira aparição dos refugiados como

¹⁶ O título do texto de Agamben não é de nada estranho ao título do último subcapítulo (*O declínio do Estado-nação e o fim dos direitos do homem*) que encerra, justamente, o capítulo sobre o imperialismo e que antecipa o início do capítulo sobre o totalitarismo em uma das obras mais importantes de Arendt (1989).

¹⁷ O texto *We refugees* foi republicado há pouco mais de uma década no livro *Jewish Writings* (2007), editado por Jerome Kohn e Ron H. Feldmann, que aglomera o conjunto de textos em torno do judaísmo escritos por Hannah Arendt.

um fenômeno de massa ocorreu no fim da Primeira Guerra Mundial, em que o colapso dos impérios da Rússia, Austro-Hungria e Otomano, e a nova ordem criada pelos tratados de paz alteraram com grande profundidade as bases demográficas e territoriais do leste e do centro europeu. Em um curto período, um milhão e meio de russos brancos, 700 mil armênios, 500 mil búlgaros, um milhão de gregos, e centenas de milhares de alemães, húngaros e romenos deixaram seus países e moveram-se para outros lugares. Para aquelas massas em movimento deveria ser adicionada a situação explosiva determinada pelo fato de que os novos organismos estatais criaram através dos tratados de paz um modelo de estado-nação que compreendia as minorias que tinham sido protegidas por uma série de tratados internacionais (os famosos *Minority Treaties*), que muito frequentemente permaneceu letra morta. Alguns anos depois, as leis raciais na Alemanha e a guerra civil na Espanha disseminaram uma nova e substancial quantidade de refugiados através da Europa (AGAMBEN, 2001, p. 22-23).

No nosso presente, as guerras civis e a pobreza extrema no Oriente Médio, no continente africano e inclusive na América do Sul, fizeram com que a intensidade da crise dos refugiados na Europa, com perdas de milhares de vidas no Mar Mediterrâneo, seja comparada aos eventos vividos no continente europeu durante e imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, quando cerca de 60 milhões de pessoas tiveram de fugir de suas terras. A isto, elucida-se que de fato o movimento de refugiados e de pessoas em busca de proteção no continente europeu nunca desapareceu (RICHMOND, 1993), ao mesmo tempo que os refugiados, com maior ou menor intensidade, permanecem como uma dimensão inesgotável das migrações para a (e na) Europa nas últimas sete décadas (FIDDIAN-QASMIYEH, 2014) – não nos estranha, sem dúvida, que estes decênios possuam a mesma “idade” do ensaio *We refugees* de Hannah Arendt.

E a partir deste caminho traçado por Arendt e retrçado por Agamben, diríamos inclusive desta (re)abertura para voltar a pensar tal questão, nossas palavras tentarão a partir de *Human flow* (2017), filme dirigido pelo artista e ativista chinês Ai Weiwei¹⁸, exercer um olhar histórico, teórico e morfológico sobre as imagens registradas em diversos campos de refugiados na Europa, imagens que acabam por expelir ao nosso campo visual uma incontestável violência contra tantas vidas humanas, cujas “autoridades” dos países receptores destes imensos fluxos de pessoas deixam transparecer, ao mesmo tempo pela crueldade e indiferença, a enfermização de nossa *condição humana* e o aniquilamento de toda a ideia de hospitalidade – ali mesmo onde a genealogia da Europa e do mundo é renegada de maneira absoluta quando se passa a perceber o refugiado não mais como um estrangeiro, senão como um inimigo, como um ser hostil.

¹⁸ Alguns dias antes de escrevermos estas linhas, o estúdio de Ai Weiwei em Beijing foi demolido sem aviso prévio das autoridades chinesas ao seu proprietário (BBC, 2018).

4.2 ELES CHEGAM PELO MAR

Human Flow é iniciado (FIG. 37) em um plano azul, incalculável por sua própria imensidão, de um mar e um quase imperceptível ponto branco – uma gaivota provavelmente – que se move como para nos lembrar que os seres humanos, tais como as aves, são seres migratórios. Ai Weiwei parece inscrever assim, logo no primeiro plano de seu filme, a própria *potência migratória* das vidas humanas. O plano seguinte (FIG. 38): o mesmo azulado, a mesma insistência pela distância da terra: um barco que parece levar algumas pessoas, alguns refugiados. O ponto branco agora foi multiplicado, o que por sua brancura emerge na tela é a reação espumática do mar ao motor da embarcação.

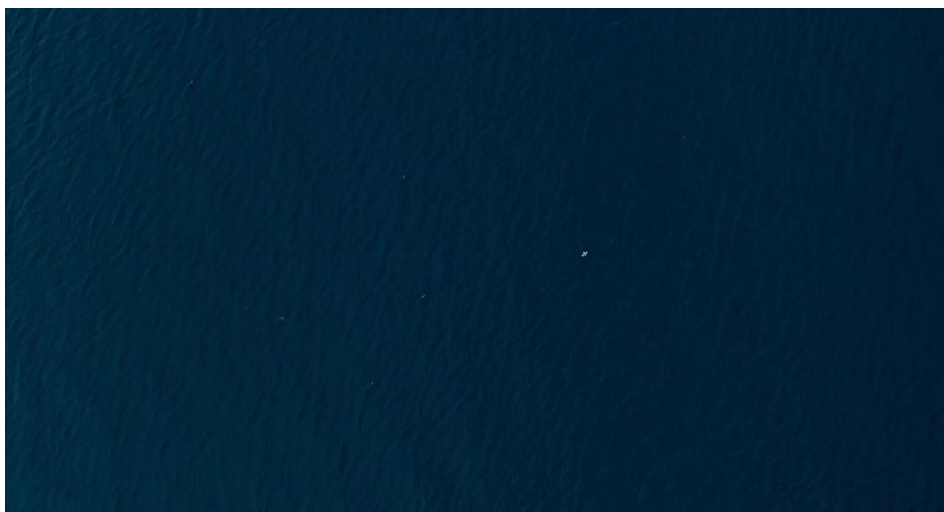


Figura 37 – O ponto branco de uma gaivota que *atravessa* o mar mediterrâneo

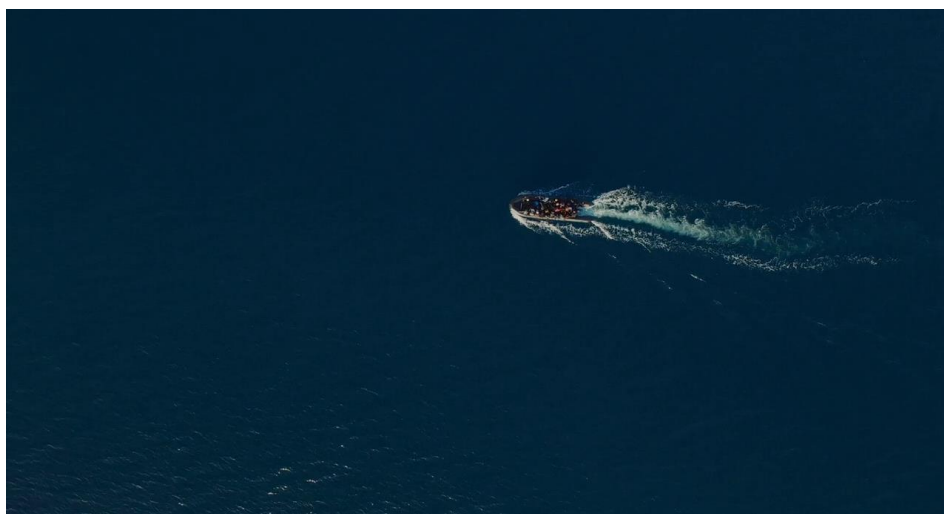


Figura 38 – Os pontos brancos agora surgidos no mar por causa do motor da embarcação

Quando a câmera-drone de Ai Weiwei “desce” (FIG. 39), finalmente vemos algumas cores para além do azul oceânico ou do branco espumático: os laranjas dos coletes salva-vidas, mas mais do que isso: os corpos pressionados de duas dezenas de refugiados em um bote. Sim, agora o filme parece registrar uma ideia de terra, de chão mesmo ainda no mar – e este é o único gesto, a única altura possível que pode oferecer aos refugiados uma dignidade às suas vidas colocadas, a partir de agora, sob tais condições de apatridia. E sobre estas condições tantas vezes distintas, a de ser um refugiado e ser um apátrida, Giorgio Agamben (2001, p. 22) escreve que em nosso tempo essa outrora separação já é quase sempre indissociável, porque o refugiado como aquele que foge de sua própria terra (para escapar das guerras civis, da morte, da pobreza) para um outro país já não pode ter, justamente, uma cidadania, isto é, um reconhecimento político-jurídico de sua identidade e desta maneira acaba por submergir no status de apátrida.

É impossível não pensarmos dolorosamente, com Agamben e à luz dos refugiados, sobre a ideia mesma do *homo sacer*, este ser para sempre excluído da esfera jurídica e política, cujo assassinato estará de maneira interminável na suspensão da lei – na sua incapacidade, portanto, de oferecer uma dignidade à esta vida (nua) e uma justiça a este crime (AGAMBEN, 2002). Das dezenas de milhares de vidas perdidas no Mar Mediterrâneo nos últimos anos, desta ruptura jurídico-política que irrompe toda vez que a questão dos refugiados é posta em discussão, a barbárie do mundo nos assalta para nos lembrar, com sua força cruel, da precariedade da vida de tantos seres humanos.



Figura 39 – A embarcação, que com duas dezenas de refugiados imprensados, aproxima-se da terra firme

4.2.1 Os espectros que rondam a Europa

Em seu texto de 1943, Hannah Arendt numa passagem elucidativa metaforiza a questão histórica dos refugiados – e sua sistemática abnegação por parte do mundo civilizado e ocidental em acolhê-los – como que se o mundo europeu os tendo expelidos da maneira como os expeliu à apatridia e negando-lhes consequentemente uma identidade e dignidade, negasse-lhes também uma própria memória histórica, ali mesmo onde as histórias de fantasmas já não mais completariam sua função mesma de arrepiar e assombrar as pessoas, ali mesmo onde diante desta então nova e aterradora realidade era preciso de uma experiência real, de uma carne que sangrasse (ou se afogasse) de verdade:

Pensamos que as estrelas são mais conselheiras, mais confiáveis do que todos os nossos amigos; aprendemos das estrelas quando devemos almoçar com os nossos benfeitores e em que dia temos mais hipóteses de preencher um desses incontáveis questionários que acompanham as nossas vidas presentes. Por vezes não confiámos nem nas estrelas mas, antes, nas linhas das nossas mãos ou na grafologia. Assim aprendemos menos sobre os acontecimentos políticos mas mais sobre os nossos queridos seres [...]. Não querem mais *histórias de fantasmas*; é a experiência real que faz arrepios na sua carne. Não há mais necessidade de enfeitiçar o passado; já há feitiço suficiente na realidade. Assim, em vez do nosso falado otimismo, usamos todos os tipos de truques mágicos para evocar os espíritos do futuro. (ARENDT, 2013, p. 9; grifo nosso).

Em *Espectros de Marx* (1994), Jacques Derrida define com a tenacidade formal que lhe é tão cara, uma certa história de fantasmas, de espectros, estes seres que revelam-se sempre tão próximos a nós – seja pela já ausência, pela morte, seja pelo nascimento ainda não completado – como se para reclamar uma presença alastrada, pungida, ferida, ali onde os espectros tornam-se por sua genealogia questões de nossa própria herança:

Se me apresto a falar longamente de fantasmas (espectros), de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está *presente*; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais *presente*, e aí onde ela nunca será, não mais do que lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente* vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma - não digamos lei alguma, e mais uma vez lembro que não falamos aqui do direito - parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além

de todo *presente vivo*, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas (espectros) daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências, políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, existas ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas do totalitarismo. Sem essa *não-contemporaneidade a si do presente vivo*, sem isto que secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde?”, “onde amanhã?” (DERRIDA, 1994, p. 11-12).

E não é na fissura mesma de nossa história onde o espectro emerge, ou melhor, *ronda-nos*? Mas o espectro como uma evocação obsedante também não expõe ao mesmo tempo alguma coisa do passado e alguma coisa da esperança – do “onde”, do “onde amanhã”? E quando as imagens dos refugiados irrompem em *Human Flow* parece reclamar-nos a olhar suas condições degradantes, a maneira impiedosa em que, independentemente da idade, estas vidas humanas são tratadas. Numa imagem (FIG. 40) logo após mais uma embarcação chegar à terra firme, vemos os refugiados na ilha grega de Lesbos sendo conduzidos a uma espécie de tenda e aglomerados dentro deste local escuro e gélido e onde apenas um lampião parece tentar iluminar todo aquele espaço. Os espectros então, como aqueles de outrora, como aqueles que ainda virão reclamar sua história, emergem nesta imagem: os refugiados entendidos como seres de exceção, como colônias de inimigos (e inclusive de enfermos), lançados impiedosamente no coração da escuridão – justamente eles que acabaram de atravessar o mar escuro da morte, justamente eles que suplicam somente um abrigo, um lar, um trabalho, qualquer coisa sem dúvida que os ajudem a recuperar uma *ideia de dignidade*.



Figura 40 – Os refugiados, já em terra firme, lançados na escuridão e entendidos como seres de exceção

Cabeças encapuzadas ou corpos dissimulados sob grandes vincos monocromáticos ou coloridos, em todos os casos os refugiados parecem espectros, esses seres *de outra parte* que a boa consciência teme, deseja conjurar, quisera ignorar ou saber duas vezes mortos no lugar de uma, mas diante dos quais nossos olhos não podem fazer outra coisa – das nem tão distantes fronteiras da Europa até as esquinas das ruas – senão constatar sua passagem perpétua, seu obstinado retorno.

É por isso que os refugiados *atravessam custe o que custar*. Como espectros que perpassam uma parede de concreto, como um fantasma que se materializa diante de nossos olhos sua aparência inesperada. Os seres humanos, sejam espectrais ou carnis, são seres que *migram* de um lugar a outro, são organismos vivos que vão e voltam, que são capazes a partir da tenacidade inquebrantável do desejo de viver em atravessar já seja um arame farpado, um muro ou um oceano. Mas porque então os refugiados, seja na época de Arendt ou em nosso presente, são insistentemente percebidos como inimigos, como seres abjetos quando na verdade o que eles desejam é uma nova chance para viver suas vidas, ainda que precariamente, em novos territórios? Sem dúvida porque em suas terras maternas suas vidas estão sempre ainda mais próximas de serem mutiladas pelas guerras civis, pela pobreza extrema, pela morte.

4.2.2 Os nossos pais que voltam (ou da hospitalidade que não podemos negar)

Em um recente opúsculo Georges Didi-Huberman, debruçando-se sobre as imagens dos refugiados da aldeia grega de Idomeni (região fronteiriça com a Macedônia) e com a clareza e beleza que obstinadamente atravessam sua obra, propõe que os refugiados não realizam outra coisa senão regressar, e no momento mesmo em que negamos este regresso, buscamos conjurar algo que já existiu, algo inserido em nossa própria genealogia. Nesta conjuração – portanto, neste distanciamento do “medo” e do “mal” – acaba-se por não perceber que, em maior ou menor medida, todos nós somos filhos de migrantes – ali mesmo onde todo ser humano é capaz de exercer sua potência migratória que lhe define –, e negar-lhes o regresso é como negar os *nossos pais que voltam* apesar que na maioria das vezes (por pura ignorância ou por perversidade) renunciamos esta inesperada *familiaridade*:

Depois de tudo, os refugiados não fazem senão *regressar*. Não “desembarcam” do nada nem de nenhuma parte. Quando consideramos hordas de invasores vindos de terras hostis, quando confundimos neles o estrangeiro com o inimigo, isso quer dizer, sobretudo, que tentamos conjurar algo que, de fato, já existiu: algo que reprimimos de nossa própria genealogia. Esse algo é que todos somos filhos de migrantes e que os migrantes não são senão nossos

pais que voltam, ainda que sejam “distantes” (como às vezes dizemos dos primos) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31).

É preciso então repetir as palavras de Didi-Huberman, prestar-lhes a atenção devida: “nossos pais que voltam” (*nos parents qui reviennent*). Ninguém pode retornar a um lugar em que nunca esteve. Porque somente alguém que o habitou pode retornar a ele. É nesta simples e bela definição (“nossos pais que voltam”) que podemos inferir a condição dos refugiados como seres inermes e prescindidos de toda e qualquer restituição tanto histórica quanto cartográfica, porque o fato muito evidente de que antes de nós existiram os migrantes que habitaram o lugar onde hoje moramos, seja no continente americano ou europeu, africano, oceânico ou asiático, porque a autoctonia que aponta, hoje em dia, o emprego paranoico da palavra “identidade” simplesmente não existe, e é porque toda região, toda cidade ou toda aldeia estão habitadas por povos (em sua pluralidade), povos que coexistem, que coabitam, e jamais por “um povo” autoproclamado em sua fantasia de “pura ascendência” – como acreditavam os nazistas, como acreditam os novos fascistas.

E talvez uma possibilidade para pensar acerca de uma restituição histórica aos refugiados seria, justamente, debruçarmo-nos sobre o exercício de nossa responsabilidade, do retorno fundamental de nossa *hospitalidade* para com esta espécie de *familiar distante* que insistimos em desconhecer, em ignorar – porque estes seres vindos de outra parte jamais deveriam ser estranhos no reconhecimento de nossa própria genealogia. Jacques Derrida em *Espectros de Marx* (1994) pensou de modo muito lúcido a partir de questões éticas e políticas induzidas tanto pelo estado de *apartheid* (o livro foi publicado originalmente em 1993, portanto, na reta final da questão racial da África do Sul) como por todas as conjurações – incluídas as “declarações de morte” – brandidas do medo obsessivo ao estrangeiro e da ignorância do significado de *hospitalidade*: a saber, o temor de que o “espectro”, aquele que regressa de outro lugar ou de outro tempo, transforme-se em nosso concidadão e, pior ainda, em nosso igual, em nosso semelhante.

Em outros debruçamentos sobre o tema, Derrida (1999, 2003) refere-se a dois tipos de hospitalidade: a *hospitalidade condicional* como aquela que é ofertada pelo direito, pela política, pela antropologia etc; E a uma *hospitalidade incondicional*, que é narrada pelo conto exemplar do *Desvalido no Caminho*. Esta hospitalidade não é outra coisa senão a exposição à vinda daquele que vem, portanto, de seu acolhimento mais verdadeiro. Será uma hospitalidade que dá aquilo que não possui, aquilo que não dispõe como próprio. Assim, é uma hospitalidade como impossibilidade. Faz o impossível e é, não apenas impossível, senão um convite a fazer

por si mesmo aquilo que já é impossível. Logo, a hospitalidade absoluta exige que nos abramos em nosso próprio lar – em nossos territórios, em nossas fronteiras mais profundas – e que nos ofereçamos não só ao estrangeiro, como também ao Outro absoluto (*Autre absolu*), desconhecido, anônimo, e que ao nos darmos de tal maneira, que o deixemos vir, que o deixemos chegar e ter um lugar no lugar, que lhe ofereçamos, sem lhe exigir reciprocidade, nem mesmo o seu nome. A hospitalidade incondicional, mais do que despertar alguém oferecendo flores, é *acolhê-lo em nosso próprio mundo*.

Derrida (2003) assim torna visível que a hospitalidade não pode existir incondicionalmente, que ela é ao mesmo tempo indecível e/ou impossível e que no exercício de toda hospitalidade há uma soberania que viola aquele que entra em meu território ou ainda, que me viola por deixar que o Outro entre em mim. E este outro é, justamente, o estrangeiro – que é visto hoje, na figura do refugiado, como horda inimiga –, aquele que vem ou virá (mas sempre chegará depois de nós, os “autóctones”), e do qual precisará da hospitalidade para reconhecer-se como parte de um novo mundo que ele busca habitar. E é nesta incapacidade de reconhecer o estrangeiro como semelhante que a “crise dos refugiados” alastrou-se de tal maneira, propagou-se a partir da ruptura de um pacto em defesa ao estrangeiro, do estilhaçamento da hospitalidade em relação ao Outro, da nossa incapacidade, sem dúvida, em reconhecer nossa própria genealogia, portanto, nossa própria *ancestralidade*:

Trata-se de saber se esse pacto, esse contrato de hospitalidade que liga ao estrangeiro e que liga reciprocamente o estrangeiro, vale para além do indivíduo e se estende-se, assim, a toda a família, à geração, à genealogia. Não se trata, ainda que as coisas sejam conexas, do problema clássico do direito à nacionalidade ou à cidadania como direito de nascença-ligado, aqui, ao solo e, lá, ao sangue. Não se trata apenas do elo entre nascimento e nacionalidade; não se trata apenas da cidadania oferecida a alguém que não a tinha anteriormente, mas do direito acordado ao estrangeiro enquanto tal, ao estrangeiro que continua estrangeiro, e aos seus, à sua família, a seus descendentes. (DERRIDA, 2003, p. 21).

De uma imagem possível desta hospitalidade negada ao refugiado, *Human Flow* nos mostra muito tenazmente em um momento (FIG. 41) o vazamento ao mesmo tempo da estaticidade e da locomoção, quando em um plano à altura do chão que registra quase à contraluz (essa *forma* tão singular de fazer voltar à escuridão as coisas iluminadas) dois pequenos seres ali mesmo abandonados em suas respectivas inermidades: uma garotinha de costas, estática, apoiando sua mão esquerda por sobre a corda da barraca onde se encontra, e à sua frente, um jovem iraquiano, um pouco mais velho, a movimentar-se – e que, sem saber, oferece a este momento de estaticidade uma possibilidade de locomoção, de migração apesar

de tudo. Todavia nesta imagem há de fato uma conjuração, um isolamento do mundo destas duas pequenas vidas expostas a tal realidade.



Figura 41 – Duas crianças iraquianas em um campo de refugiados

Destas crianças, destas inocências tão verdadeiras é preciso que lembremos de nossa idade, de nossa condição adulta, onde basta uma acumulação de vida, ainda que seja neutra e cinza, para que nossas esperanças mais firmes e nossos desejos mais intensos se desmoronem. Desta vulnerabilidade em que estão expostas diante dos olhos do mundo a vida de tantos seres humanos não é ainda mais covarde, brutal e imperdoável a condição que o “mundo europeu” impõe a estas pequenas vidas? Mas nesta imagem (FIG. 41), insistindo pelo véu da esperança, não reside alguma coisa de passagem, de *atravessamento*? Na geometria impecável do plano de Ai Weiwei o garoto que habita-o não parece por sua motricidade incitar-nos à ideia mesma de migração, justamente, de um gesto migratório – ali onde somente por sua força motriz e por seu desejo de viver ele poderá *atravessar* as fronteiras e os muros do campo de refugiados onde se encontra –, desta *herança* (a do poder migratório) que é intrínseca a todos nós, refugiados ou não?

De um refugiado de Myanmar (FIG. 42) que fala sobre sua ponte de safena recém colocada, que fala da hérnia de disco de sua mulher e de toda exaustão – de toda exigência – para *atravessar* e alcançar o campo de refugiados onde agora se encontra. Nesta imagem, em seu plano de fundo, as roupas estendidas sem ordem, as barracas ocupadas de qualquer maneira, mas sobretudo o que aos nossos olhos emergiu foi a dupla potência como imagem dos sapatos no lado direito deste enquadramento. Ao mesmo tempo porque nos remeteu às palavras de Martin Heidegger (2005) a partir dos quadros das botas dos camponeses que diversas vezes

Vincent Van Gogh (FIG. 43) pintara e também pela imagem mesma da natureza deste *apetrecho*: a saber, a representação da marcha, da migração humana, da força (locomotora, braçal, motriz) dos seres apesar de tudo – desta “silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria”. Por estas palavras, Heidegger deixou de ser, no exato instante em que as escrevia, um filósofo da ontologia do ser para tornar-se (por um breve momento) um filósofo da morfologia da imagem:

Na escura abertura do interior dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se sentem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a fertilidade e humidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta de trigo amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. (HEIDEGGER, 2005, p. 25-26).



Figura 42 – Um refugiado de Myanmar e seus sapatos



Figura 43 - *Sapatos* (1886), de Vincent Van Gogh

4.2.3 Da herança, do estrangeiro e do atavismo

É então que o ponto comum a todo refugiado vai em *Human Flow* emergir, isto é, o momento exato que eles terão de atravessar, custe o que custar, a geografia, a geologia das fronteiras. E se eles desesperadamente buscam atravessar as anfractuosidades dos territórios é para fazer sobreviver algo de sua herança, de seu tesouro mais profundo. A esta ideia de herança, de tesouro escreve Jacques Derrida:

Somos herdeiros, o que não quer dizer que ou que recebemos isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isto ou aquilo, mas que o ser disso que somos, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não. E sobre o quê, Hördelin o diz tão bem, só podemos testemunhar. Testemunhar seria testemunhar do que somos à medida que herdamos, e aí está o círculo, aí está a oportunidade ou a finitude, herdamos isto mesmo que nos permite dar testemunho. Hördelin chama a isso de linguagem, “o mais perigoso dos bens”, dado ao homem, “a fim de que ele testemunhe ter herdado / isto que ele é (damit er zeuge, was er sei / geerbt zu haben)” (DERRIDA, 1994, p. 79).

Desta herança respondida por Derrida (“somos herdeiros”, “recebemos isto ou aquilo”, “somos à medida que herdamos”), parece convergir, justamente, algo do estrangeiro que habita todas as fronteiras do mundo. Mas o estrangeiro na figura do refugiado (é preciso insistir nisso), tanto na época de Arendt como hoje em dia, não pode receber nenhuma palavra de boas-vindas (nenhuma hospitalidade) e não pode ser acolhido ou assimilado em parte alguma (ARENDT, 1989, p. 300). Talvez seja por isso que Giorgio Agamben, na esteira da filósofa alemã, tenha pensado justamente na ruptura, no elemento inquietante que o refugiado representa para as nossas categorias jurídico-políticas (que não deixam de ser, à sua própria luz, heranças daqueles que existiram antes de nós) dos Estados e de seus territórios: “se o refugiado representa, no ordenamento do Estado-nação, um elemento tão inquietante, é antes de tudo porque, rompendo a identidade entre homem e cidadão, entre natividade e nacionalidade, põe em crise a ficção originária da soberania” (AGAMBEN, 2001, p. 26).

“Quando nos aparece um espectro, é nossa própria genealogia que emerge à luz” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31). Um espectro seria então nosso “estrangeiro familiar”. Sua aparição é sempre reaparição. É, portanto, um ser *ancestral*: um pai – distante, certamente – que diversas vezes temos de ver regressar para casa, porque, se regressa, é provavelmente para reabrir entre nós uma secreta e persistente ferida relativa tanto à questão genealógica quanto atávica. Porque o atavismo, sua etimologia, carrega em sua fundação a palavra latina *atavus* – ao mesmo tempo

antepassado, ancestral, tataravô – e hoje é uma definição utilizada, justamente, quando se torna perceptível o retorno de heranças de características físicas ou psíquicas de nossos antepassados. Negar um solo de direito aos refugiados não seria então não apenas negar a nossa genealogia (nossos laços familiares mais profundos e inclusive, esquecidos) ou o nosso atavismo (a cor de nossos olhos, a textura de nossos cabelos, os sulcos de nossos rostos), senão a negação decisiva de *nossa própria ancestralidade*?

Foi Georg Simmel que escrevera, em 1908, algumas das mais belas páginas a dar conta da questão do estrangeiro – este familiar distante que retorna –, justamente em um ensaio intitulado *Der Ausländer* (O estrangeiro), onde o grande sociólogo alemão percebe a figura do estrangeiro como um ser movente – isto é, migratório –, como também insiste na “firmeza transfronteiriça” que lhe concerne, para firmar que, de fato, o estrangeiro é um “elemento do grupo” e a sua suposta diferença não é só inaparente senão inexistente – como para clamar com suas próprias palavras e estilo que negar ao estrangeiro um lugar no mundo é negar a nossa própria história lapidada como seres migratórios:

Se o mover for o contraste conceitual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do “estrangeiro” representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. Revela também, certamente, que as relações concernentes ao espaço são, por um lado, apenas, a condição e, por outro, o símbolo das relações entre os seres humanos. [...] Fixo dentro de um determinado raio espacial, onde sua firmeza *transfronteiriça* poderia ser considerada análoga ao espaço, a sua posição neste é determinada largamente pelo fato de não pertencer imediatamente a ele, e suas qualidades não podem originar-se e vir dele, nem nele adentrar-se. [...] *O estrangeiro, contudo, é também um elemento do grupo, não mais diferente que os outros e, ao mesmo tempo, distinto do que consideramos como o "inimigo interno". É um elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem, ao mesmo tempo, um exterior e um contrário.* (SIMMEL, 2005, p. 265-266, grifo nosso).

Em uma determinada duração de *Human Flow* surgem mães e pais empunhando seus bebês (seus tesouros) para *atravessar* o trecho violento do córrego de um rio – a iminência da morte, que parece perseguir insistentemente todo refugiado, irrompe aqui com uma sombra escandalosa. No mesmo momento aparecem refugiados tentando formar um cordão humano para assegurar a travessia de todos que estão no grupo e as fisionomias de pavor e angústia são evidentes. Alguns instantes, então, que Ai Weiwei registra sobre a condição terrível e lancinante destes seres: já não bastasse não ter uma terra (um lugar onde sua identidade, sua pátria poderia ser reconhecida e exercida; um lugar, portanto, onde sua herança poderia ser exposta, cuidada,

proliferada), também ter de lidar com as ameaças naturais da própria topografia que eles tentam *atravessar* (Figuras 44 e 45).



Figura 44 – Mães e pais com seus bebês tentando atravessar o córrego violento de um rio



Figura 45 – O cordão humano feito pelos refugiados para atravessar as águas violentas de um rio

E quando eles parecem chegar hoje a algum lugar minimamente “firme” (ou quando chegaram ontem, ou quando chegarão amanhã), encontram sempre o mesmo estado de inimizade, hostilidade, desamparo e mesquinhez por parte das “autoridades”, destes burocratas desumanos. Os homens da autoridade exercem sempre essa atmosfera que oprime (FIG. 46), como se em todos os campos de refugiados escutássemos as mesmas vozes iradas das “autoridades”, os mesmos ruídos angustiosos dos refugiados, como se em cada momento todos os passos, todos os desejos deles pudessem ser impedidos no ressoar de uma sirene ou na fúria repentina de um burocrata. Talvez esteja nesta inermidade de seus desejos o que torna tudo

sempre tão mórbido para eles: é preciso tanto para atravessar uma fronteira e tão pouco para que toda esta travessia seja ceifada, rompida, desmoronada.



Figura 46 – Uma das tantas formas possíveis da hostilidade exercida pelas “autoridades” contra os refugiados

E dos campos de refugiados, de seus alambrados e arames farpados (estas coisas insistentemente primitivas) uma semelhança cruel, de fato, acaba por suceder na “crise dos refugiados” e que *Human Flow* dá a ver com enorme nitidez: o retorno doloroso, sem dúvida, destes espaços concentracionários nas fronteiras europeias, onde num passado nem tão longínquo assim serviram como espaços de morte vinculados ao nazismo e seus aliados. Desde que existem alambrados e cercas de arames farpados, e cuja história política impecavelmente investigara Olivier Razac (2012), os campos, bem sabemos, espaçaram-se por todos os lados, começando pelos “campos de concentração” organizados pelos colonizadores britânicos na África do Sul na ocasião da segunda guerra dos Bóeres (1899-1902), ou pelo exército alemão do Segundo Reich na ocasião do genocídio dos Herero na Namíbia (1904).

O momento (FIG. 47), por exemplo, em que um jovem que pergunta à câmera de Ai Weiwei se as fronteiras em Idomeni serão abertas é um testemunho da violência simbólica e política dos campos de refugiados. Um *enquadramento divisório* testemunhamos aqui: nos quadriláteros do alambrado onde o rosto do jovem é enquadrado, a distância *nada justa* do olhar da câmera acaba por legitimar a exceção política – mas também territorial – da vida dos refugiados. E triste aporia destas vidas: fugir do genocídio perpetrado por seu próprio povo para tentar *atravessar* um território, uma fronteira onde muito possivelmente suas identidades, seus corpos como sujeitos políticos serão rechaçados pelas autoridades do novo país – de uma

maneira, ao mesmo tempo semelhante e perversa, que o seu próprio país exercera, por causa da barbárie civil, com suas dignidades de seres humanos.



Figura 47 – Um plano que demonstra a violência simbólica e política dos campos de refugiados

Por fim, em *Human Flow* existem as crianças (FIG. 48). Vemo-las por todas as partes. Vemo-las tão pequenas, fazendo fila na lama, vestidas com esses tecidos impermeáveis exageradamente grandes para elas e que lhes conferem, mais do que aos adultos, esse toque spectral e sem dúvida tão vivaz, tão tenaz – elas que quase sempre nascem em farrapos e morrem em farrapos. Sabemos que estão entre as mais sofridas, as mais vulneráveis, as mais sobreviventes entre tantas outras crianças já mortas no mar ou na guerra. Mas as vemos *sorrir*, cantar, brincar somente com um punhado de nada, *inventoras* de um porvir surgido da maior pobreza. Deste gesto – desta resistência interminável, inexplicável – de serem capazes de oferecer um sorriso (e inclusive uma *consolação*, para falarmos com Walter Benjamin) é porque nelas fundamentalmente (sobre)vivem as heranças de suas ancestralidades, porque já sejam as religiões ou as culturas, as vestimentas ou as línguas, elas fazem parte de um profundo sentido de sobrevivência e, inclusive, de uma migração de um *estado de sofrimento para um estado de esperança*, é dizer, porque estes sorrisos da inocência são coisas seculares e sagradas que “iluminam essas imagens no fundo do silêncio”:

os gestos dos refugiados tanto como as expressões de seus rostos. Os gestos são “seculares” porque são muito simples e antigos, e respondem a situações de urgência vital; são “sagrados” porque procedem de uma grande profundidade ética e cultural, onde as religiões, em muitos casos, ocupam um lugar central. Também os sorrisos são “seculares e sagrados”. Vemo-los sucessivamente fatigadas e confiadas, tristes e generosas, ternas e valentes, pudicas e graciosas, dignas e inocentes, sociáveis e herméticas... Iluminam essas imagens no fundo do silêncio. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 68-69).

Sem dúvida estes olhares são sorridentes, como se eles tivessem percebido mais claramente do que qualquer outra coisa o próprio mistério e tivesse retrotraído, graças a uma compreensão iluminada pela ternura, o sofrimento à uma dimensão tolerável.



Figura 48 – As crianças refugiadas que são capazes de sorrir apesar de tudo

4.2.4 *Homo sapiens, Homo migrans*

Em um pequeno e belo texto redigido muito recentemente em conjunto¹⁹ por Gilles Clément (jardineiro), Emanuele Coccia (filósofo), Antoine Kremer (geneticista), Jacques Tassin (agrônomo) e Sébastien Thiéry (político), sua leitura nos demonstra que de fato as “migrações são uma condição da existência” e que os “povos obrigados a migrar, aspirando a condições toleráveis de vida, partem não em direção a espaços familiares equivalentes, mas para o estranho e o desconhecido de mundos possivelmente melhores” (CLÉMENT et al, 2018).

A antropologia nos provou que somente foi possível que nos tornássemos *Homo sapiens* porque antes fomos, justamente, *Homo migrans* (migrante). É então quando seria preciso recordar um pouco melhor de onde todos nós viemos. Nos autotizamos *Homo sapiens*, mas é necessário refletir, todavia, de onde provém essa evolução decisiva que teria feito de nossos ancestrais tanto “sábios” como “inteligentes” (estes dois sentidos se reúnem no mesmo adjetivo *sapiens*). Mais precisamente como escreveu há alguns anos Hervé Le Bras, desde os tempos mais remotos os *Homo sapiens* foram *seres migratórios* e a sua sobrevivência, sem dúvida,

¹⁹ Agradecemos ao Vinícius Nicastro Honesko tanto por ter nos apresentado o texto quanto por ter realizado a tradução do mesmo.

deveu-se a esta condição singular que os nossos ancestrais sempre possuíram para atravessar as geografias (ao contrário, por exemplo, dos Neandertais ou dos Denisovanos que por não terem a migração como uma das condições de existência acabaram extintos), porque, escreve Le Bras, das “185 espécies de primatas subsistentes, somente o homem tem um comportamento migratório” (LE BRAS, 2012, p. 31).

É por termos sido desde o nosso surgimento mais primitivo seres migratórios que conseguimos simplesmente resistir às mudanças climáticas, às mudanças territoriais ao longo dos tempos. E talvez seja isto que *Human Flow* dá a ver: os refugiados que assumem uma vez mais (pois a história nunca deixará de desafiá-los) as carnaduras falsamente orgulhosas do visível. São elas que demonstram que a compaixão é justificada mas inútil, as que desmascaram, com seu pavor discreto, o luxo da aparência daqueles que ignoram esta crise não somente europeia, senão do mundo. Quem vê os refugiados em sua insistência desesperada para atravessar, custe o que custar, as fronteiras, quem os percebe em seu sofrimento sem dimensão apesar dos esforços que tratam de ocultar a miséria de seu destino, pode só assim considerar o tamanho do preço que eles pagam por habitar este mundo.

Vendo *Human Flow*, vendo então suas imagens que nos dilaceram, conseguimos perceber – e conseqüentemente responder algumas questões cruciais de nosso texto – as razões pelas quais os refugiados são sentidos como uma ameaça, como seres hostis: é justamente pela proximidade de seus rostos, de seus desejos com os rostos e os desejos dos homens da civilização, dos agora “autóctones”. Talvez seja por isso que eles sejam sistematicamente compreendidos como seres abjetos, como coisas, sem dúvida, portadoras de uma enfermidade contagiosa e mortal – esta compreensão reside justamente na pedra angular, para o mundo ocidental, na invenção de uma diferença inexistente entre os que tem uma pátria e os que não a tem. Quando uma sociedade começa a confundir seu vizinho com o inimigo, ou melhor o estrangeiro com o perigo, quando inventa instituições para pôr em ato esta confusão paranoica, então podemos dizer, com toda lógica histórica – e não segundo um simples ponto de vista ético –, que está perdendo sua cultura, sua própria capacidade de civilização.

Félix Guattari em um célebre diálogo com Gilles Deleuze (1992, p. 30) comenta que a ideia mesma de um fluxo (*flow*) está intimamente ligada à ideia de fuga, à ideia de fazer fugir (como a água de um cano que se arrebenta) o nosso desejo enquanto resposta ao fascismo do poder. Não seria isto que justamente os refugiados, como incalculáveis fluxos humanos (*human flows*), realizam? Eles estão sempre fugindo, escapando, é dizer, *atravessando* os muros, alambrados e inclusive os oceanos que se opõem aos seus desejos de avançar para a vida apesar de tudo. E simplesmente não existe maneira de conter este fluxo (*flow*), este profundo desejo

em sobreviver pese todas as políticas desumanas, pese todos os tratados internacionais perversos. Porque por trás de todo ser humano reside uma força, uma potência que é capaz de fazer-lhe *atravessar, custe o que custar*, o mundo.

5 BORDER — ENTRE TRAVESSIAS E ESCURIDÃO

Um espectro ronda a Europa
(*Ein Gespenst geht um in Europa*)
- K. Marx e F. Engels

E este estar-com os espectros seria também, não somente,
mas também, uma *política* da memória, da herança e das
gerações
- Jacques Derrida

Quando nos aparece um espectro, é
nossa própria genealogia que emerge à luz
- Georges Didi-Huberman



Figura 49 – O plano inaugural e ensombrecido de *Border*

O primeiro plano de *Border* (FIG. 49) se inicia com uma espécie de estranho *chiaroscuro*: a sombra da noite que sufoca o refugiado iraquiano toma a imagem, é dizer, a escuridão que lhe encurrala contrasta ferozmente com a luz evidente dos refletores e dos carros da estrada contígua, uma luz cegante certamente para os que fogem, visto que ela se posiciona não por outra razão senão para tornar visíveis – para justamente *iluminá-los* – aos policiais franceses e britânicos os corpos dos seres fugitivos nas periferias da Cruz-Vermelha na região francesa de Sangatte. Esta escuridão ameaçadora invade toda a imagem de *Border*, diríamos

inclusive que Laura Waddington (que filmara com uma única *Betacam* durante algumas semanas de 2002 as imagens de seu filme) segue à risca as exigências de Theodor Adorno sobre a obscuridade da arte a partir de 1945, a saber, aquilo que o filósofo alemão chamou de o “ideal do negro” (*Ideal der Schwärze*), aquilo que seria portanto uma marca privilegiada de uma arte declarada “radical” (*radikale Kunst*), a partir dos quadros suprematistas de Malévich, até os monocromos negros de Ad Reinhardt, sem contar, no cinema, os planos negros e mudos do filme de Guy Debord: *Hurléments en faveur de Sade* (1952).

Para subsistir em meio do mais extremo e tenebroso da realidade as obras de arte que não queiram vender-se como consolo tem que igualar-se à realidade. Arte radical significa hoje tanto como arte tenebrosa, arte cuja cor fundamental é o negro. Muito da produção contemporânea se desqualifica por não tomar nota disso, alegrando-se infantilmente com cores. O ideal do negro (*Ideal der Schwärze*) é, a partir do ponto de vista do conteúdo, uma das mais profundas tendências da abstração. Talvez os jogos tonais e coloristas sejam realmente a reação ante o empobrecimento que este ideal leva consigo; talvez a arte pode chegar a deixar sem efeito essa proibição sem trair-se. (ADORNO, 2004, p. 80).

Este “ideal do negro” se dá, segundo Adorno, como a resposta possível das artes visuais aos “buracos negros” de Auschwitz e aos massacres que, depois de 1945, nunca deixaram de ser produzidos. E Adorno conclui: “No empobrecimento dos meios que acarretam o ideal do negro, inclusive em qualquer tipo de objetividade, também se empobrece o que foi escrito, pintado ou composto; as vanguardas de hoje levam este empobrecimento à beira do silêncio (*Am Rande des Verstumens*)” (ADORNO, 2004, p. 80). Sem dúvida podemos pensar que os “buracos negros” de Auschwitz, em maior ou menor medida, nunca deixaram de aterrorizar a nossa realidade – nunca deixaram de silenciá-la. *Border* é à sua própria maneira uma herança de outros tempos, é dizer, percorre, justamente, as filigranas do silêncio – de outros silêncios, de outros indizíveis.

No filme de Waddington, que tem quase que exatamente a mesma duração de *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais – e talvez sirva para nos mostrar que para filmar os “buracos negros” de nossa história não é preciso durações colossais de imagens –, suas incursões para registrar os refugiados de Sangatte é permeada quase que em sua totalidade por um gesto de silêncio: os seres fugitivos aparecem como espectros, como seres vindos de outra parte ou de outro tempo e que buscam, ainda que fantasmagoricamente, um lugar legítimo no mundo; nesta aparência espectral que eles portam o silêncio é aliado primordial de suas travessias, de suas vidas colocadas em jogo: é no silêncio mesmo que eles poderão escapar das luzes policiais que lhes perseguem, é na supressão de qualquer ruído que eles poderão alcançar o túnel sob o Canal

da Mancha e realizar, não sem exasperação e dor, a travessia que eles tanto desejam – diríamos inclusive, uma travessia como espectros que já não podem emergir à luz.

Nas imagens granuladas de *Border* escutamos a narração em *off* proferida pela própria diretora (cuja voz entona, sem dúvida, uma profunda ternura), mas sobretudo vemos os gestos dos refugiados que desesperadamente surgem para nos lembrar da ancestralidade de seus desejos, como se nesta recordação uma sobrevivência irrompesse no seio de toda aquela escuridão, e inclusive, como se a pequena luz da câmera muito simplória de Laura Waddington pudesse, ainda que precariamente, ajudar a iluminar os refugiados em seus desejos desesperados pela travessia.

Essa voz terna de Laura Waddington – nomeando sempre que possível os seus “espectros”, é dizer, os seres com os quais ela se deparara na filmagem de seu filme (inclusive nos créditos finais, onde a diretora em um gesto de dignidade coloca os nomes de todos os refugiados com os quais ela se encontrara para aparecerem, isto é, para finalmente emergirem à luz) – desestabiliza profundamente o espectador. Mas para escutá-la melhor – sua voz é por vezes sussurro, por vezes dor, outras puro atonitismo –, para tocá-la, para fazer que se eleve para algo mais crucial é preciso nos debruçarmos em sua *tomada de posição*, e claro, no risco intrínseco que ela correu ao capturar as imagens, ainda que precariamente, destes seres ali escurecidos, ali dilacerados e que irrompem, sem dúvida, nas suas imagens.

Mas o que seria então tomar posição diante de uma espectralidade? E inclusive, como tomar posição quando toda posição (já seja ética ou política, étnica ou antropológica) parece cessar de existir ante a urgência a uma só vez da fuga e da sobrevivência? Portanto, qual posição possível que *Border* toma ali mesmo onde o temor da morte ou da prisão/extradição é tão latente em suas imagens? Ao escrever sobre as tomadas de posição das imagens de Bertolt Brecht (a quem Adorno em seu “ideal do negro” também cita), Georges Didi-Huberman expõe que este gesto carrega consigo mesmo um enfrentamento, isto é, saber ao mesmo tempo o que se quer e o que se teme, reconhecendo neste confronto – neste posicionamento – nossos medos latentes e nossos desejos inconscientes (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12). É dizer, que quando se é capaz de tomar posição por estes seres oprimidos, sem dúvida se elege a *dignidade da vida*, inclusive nesta eleição, reconhece-se a *indignidade absoluta* da posição ocupada por aqueles seres humanos em tal situação.

Sobre isso, poucas posições foram tão profundas e comoventes – e sem dúvida, primevas – como as palavras de Immanuel Kant em *Fundamentos da metafísica dos costumes*, onde neste grande livro sobre a ideia de dignidade Kant pôde tomar uma posição pelo sofrimento dos povos: “Uma coisa que tem um preço pode ser substituída por qualquer outra

coisa *equivalente*; pelo contrário, o que está acima de todo preço e, por conseguinte, o que não admite equivalente, é o que tem uma dignidade” (KANT, 2012, p. 113). Não teria sido, neste desejo por uma dignidade, a maneira que Primo Levi (2002) encontrou nas derradeiras palavras de seu relato sobre Auschwitz para de algum modo dignificar a uma só vez a sua *espera* como também sua própria *esperança*? “Ser um homem”, escrevera Levi, equivaleria a esperar para ver a sua humanidade, e inclusive ver simplesmente *um* Outro homem, um amigo: para que pudesse “voltar a vê-lo algum dia”, para que aparecesse outro dia a mais, como se introduzisse, nesta expectativa, a possibilidade mesma de fazer um povo, de reencontrar também essa coisa já sem *equivalência*: sua própria dignidade.

5.1 SOBRE A BORDA DO CRIME (OU DA HOSTILIDADE CONTRA OS REFUGIADOS)

Buscar a dignidade, sobretudo ao redor de uma borda (*border*) ou diante de uma fronteira (*frontier*), exige dos refugiados a condição duplamente limítrofe: a de saberem localizados tanto no *limite* da travessia quanto na *limitação* de seus corpos – e inclusive, de suas próprias economias. O refugiado não perde um mundo (*seu* mundo de origem) para encontrar outro no qual deve se adaptar; o refugiado entra em um processo contínuo no qual deve suportar um déficit, uma perda de mundo – de *toda espécie de mundo*. A precariedade econômica, a dificuldade para encontrar o mais simples dos alojamentos, os problemas com a administração e a multiplicação dos obstáculos culturais e linguísticos são as manifestações mais comuns deste “fenômeno de *desclassificação*” (BROSSAT, 2014, p. 133), capaz de acabar em uma desintegração moral que afeta a condição do refugiado.

A precariedade da existência do refugiado torna-se indissociável da *falta de hospitalidade* e da proliferação de sua inversão: a *hostilidade tenaz*, aberta ou latente, a que deve fazer frente ao estrangeiro já despojado e expulsado de seu país pela violência do poder ou da fome: “Esta hostilidade é, em primeiro lugar, a da administração, a da burocracia e a do Estado” (BROSSAT, 2014, p. 135). Mas também porque esta hostilidade – que não pode existir sem o “temor” inadiável de perceber o refugiado como uma ameaça mortal –, etimologicamente, deriva da palavra *hostis* (inimigo), e enquanto a hospitalidade (*Hospitalitas*) por sua vez deriva de *hospitalis* (hospitaleiro, hóspede), e como adjetivo biforme, é elaborado a partir da palavra latina *hospes* (aquele que recebe/acolhe outrem), é dizer, que inclusive dentro das línguas o gesto da hospitalidade, do acolhimento, está sempre ameaçado pelo gesto hostil da recusa ao estrangeiro (BENVENISTE, 1969).

Os múltiplos obstáculos administrativos conscientemente dispostos pela burocracia estatal no caminho da integração dos refugiados (a obtenção do obrigatório “documento de identidade”) são uma autêntica pista dos obstáculos que acabam por endurecer e por dar uma consistência institucional a este deslocamento fora dos “espaços comuns” (ARENDT, 1989, p. 335). A precariedade econômica, ligada entre outras coisas a quase que total impossibilidade de trabalhar para os refugiados, reforça seu isolamento; eles não vivem, senão sobrevivem nos interstícios mais ou menos seguros em grupos isolados mais ou menos reduzidos. Os refugiados não residem, *acampam* – e o solo, de uma hora para outra, pode sempre ruir sob os seus pés. As temporalidades que lhes são impostas são descontínuas, e inclusive, desvanecidas. A terra que lhes acolhe, ou melhor, os recolhe com má vontade, é, para eles, não mais do que um *refúgio* – e ali onde as imagens de *Border* nos possibilita vê-los sempre *em fuga* –, porque esta estriada com todos os tipos de fronteiras e bordas, simbólicas, invisíveis, subjetivas, culturais.

Sem dúvida, as bordas e as fronteiras matam. Como não pensar, então, no filósofo por excelência das *passagens* – e inclusive das travessias –, aquele que foi o absolutamente indesejável e que, ao desejar cruzar sua fronteira, foi de algum modo assassinado por ela, por seu fechamento compreendido naquele outrora como uma sentença do destino? Sim, Walter Benjamin. Em uma de suas últimas cartas a Theodor Adorno, em um pequeno troço de papel em que ele pôde escrever algumas palavras poucas semanas antes de sua morte, podemos perceber neste ato epistolar tanto a sua urgência premonitória como a sua condição precária de refugiado:

A situação é tal, você sabe, que não estou na melhor posição do que meus papéis. [...] A total incerteza do que trarei comigo no dia seguinte, na próxima hora, domina minha existência faz várias semanas. Estou condenado a ler cada diário como uma notificação que me foi enviada, e a perceber em cada transmissão de rádio a voz do mensageiro do infortúnio. Os esforços realizados para alcançar Marselha a fim de alegar por minha causa no Consulado foram em vão. Para um estrangeiro, já não é possível fazer muito tempo obter a permissão de mudar de lugar. [...] Espero ter-lhe dado até aqui a impressão de que, ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma. Não creia que isso mudou. Mas não posso ocultar de mim mesmo o caráter perigoso da situação. Temo que chegue o dia que tenhamos que contar aqueles que puderam ser salvos. (BENJAMIN, 1998, p. 194).

“Ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma”. Manter a calma, então, quando tudo ao seu redor não pode existir sem a gravidade da exclusão. Manter a calma, quando todo exercício, inclusive todo movimento, está condenado pelo infortúnio. Manter a calma, portanto, quando tudo o que se deseja é atravessar a fronteira para não cair nas mãos das “autoridades”,

nas decisões perversas dos burocratas. Manter a calma, por fim, para ter uma outra chance em continuar a viver. Assim, não foi Laura Waddington capaz, através das imagens de *Border*, de nos mostrar a dimensão desta “calma” – ainda que meramente exterior, ainda que meramente como imagens escurecidas – exercida pelos refugiados? De maneira muito evidente as vidas filmadas por Waddington estão sempre à espera, sempre com esta espécie de calma sobrevivente, elas que buscam o momento ideal para partir quando tudo ao redor estiver o “mais calmo possível”, é dizer, quando as condições de fuga irromperem, ainda que languidamente, de uma maneira minimamente possível.

Porque seja entre os mais humildes dos seres (como são sem dúvida os corpos em *Border*) ou entre os mais sábios dos homens (como foi, sem dúvida, Walter Benjamin), o refugiado é sempre alguém que, antes de tudo, deve aprender a *forjar-se*, é dizer, resistir ao conjunto de dispositivos administrativos e policiais destinados a corromper sua existência, e a não sucumbir ao desafio da precariedade.

5.1.1 Os espectros que relampejam

Se aceitarmos a ideia de que estes “espectros” estão rondando a Europa e o mundo inteiro, é dizer, estão *rondando-nos* – já seja que passem ou não passem uma fronteira, uma borda ou um canal, a obsessão será outra, mas será obsessão ao fim –, então é preciso compreender em qual emoção, em qual espaço impensado de nossa história nos fazem ascender seus gestos. De onde vem? Ou melhor, dado que seriam “espectros”, de onde voltam? De qual memória? De qual historicidade? De qual espaço de morte regressam (porque estão, precisamente, demandando nossa hospitalidade, e estão fugindo) e com qual espaço de injustiça tropeçam (já que quisermos recusar-lhes esta hospitalidade)? A resposta se ilumina sob uma luz ao mesmo tempo histórica e teórica se aceitarmos reler a Hannah Arendt e, especialmente, as páginas finais de seu capítulo sobre os párias modernos, páginas, aliás, que antecipam (e não por uma mera coincidência) a última parte de *Origens do totalitarismo*, ou seja, o capítulo justamente onde ela explorará a questão acerca dos totalitarismos de nosso tempo:

O grande perigo que advém da existência de pessoas forçadas a viver fora do mundo comum (dos “espaços comuns”) é que são devolvidas, em plena civilização, à sua elementaridade natural, à sua mera diferenciação. Falta-lhes aquela tremenda equalização de diferenças que advém do fato de serem cidadãos de alguma comunidade, e no entanto, como já não lhes permite participar do artifício humano, passam a pertencer à raça humana da mesma forma como animais pertencem a uma dada espécie de animais. O paradoxo

da perda dos direitos humanos é que essa perda coincide com o instante em que a pessoa se torna um ser humano em geral - sem uma profissão, sem uma cidadania, sem uma opinião, sem uma ação pela qual se identifique e se especifique - e diferente em geral, representando nada além de sua individualidade absoluta e singular, que, privada da expressão e da ação sobre um mundo comum, perde todo o seu significado. (ARENDT, 1989, p. 335-336).

Em *We refugees*, Arendt também já pensava a noção do refugiado como apátrida enquanto paradigma moderno da discriminação e da opressão: “Agora os ‘refugiados’ são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram que ser ajudados por comitês de refugiados” (ARENDT, 2013, p. 7). A autora de *Homens em tempos sombrios* muito lucidamente tinha percebido a condição degradante de chegar, como um fugitivo, a um outro país sem papéis, sem documentos, sem recursos algum; a “infelicidade de chegar a um novo país sem meios” e alcançar uma outra fronteira para antes de qualquer coisa continuar vivo. Contudo, em *Border* essa desorientação subjetiva não é, dada as circunstâncias, senão a consequência de uma *dessubjetivação* imposta aos refugiados por policiais a cargo de seu destino na fronteira. Os refugiados têm um desejo muito simples: querem passar. Mas a fronteira – e o campo limítrofe – os imobilizam em uma posição insuportável, como se estivessem amaldiçoados por algum destino “eternamente provisório”.

É então que voltamos a insistir no *teor espectral* destes seres – granulados e escurecidos – do filme de Waddington. Foi Jacques Derrida quem debruçou-se sobre a ideia dos espectros que rondam interminavelmente a história e a política ocidentais – que regressam, sempre de maneira inesperada, a algum lugar, justamente, para bradar ou clamar por seus nomes e suas posições sempre legítimas. “O aparecimento do espectro”, escreve Derrida, “não pertence a este tempo, ele não dá tempo, não este” (DERRIDA, 1994, p. 13), ou seja, o espectro – sua aparição, mas também sua reaparição – é coisa do anacronismo, portanto do tempo desdobrado, pungido, dilacerado. Talvez este tempo que o espectro já não pode dar, oferecer (“ele não dá tempo, não este”), resida na incontornável situação, pelo menos desde a década de 1930, que os refugiados atravessam. É por isto que os espectros não dão tempo – porque eles já não podem mais esperar, sem dúvida, por uma “resolução política” de suas situações que, bem sabemos, jamais chegará.

Em um determinado momento de *Border* (FIG. 50), vemos alguns refugiados literalmente como espectros, é dizer, como seres transversais, mas também escurecidos e luminosos – como vagalumes que cintilam sempre mais forte quanto mais profunda é a escuridão (e não é disto também de que se trata o cinema?). Eles que na abertura do citado plano de *Border* estão ainda iluminados, eles que estão caminhando em direção à câmera de

Waddington – portanto, em nossa própria direção –, eles que estão misturados entre a luz e a noite, entre o relampejo de seus desejos por travessias e pelo temor iminente da captura.



Figura 50 – Os refugiados como espectros que aparecem e desaparecem

Quase como que *desmaterializados pela escuridão*, os refugiados em Sangatte de *Border* são, sem dúvida, “coisas” difíceis de serem nomeadas ali mesmo onde por sua espectralidade eles são capazes de aparecer e desaparecer em questão de segundos – eles que estremecem ao mesmo tempo pela potência de seus desejos e pelos estados degradantes de suas realidades a fajuta condição de hospitalidade do mundo ocidental. Sobre essa nomeação complexa – e fenomenológica inclusive – dos espectros, escreve Derrida:

o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma “coisa” difícil de ser nomeada: nem alma nem corpo, e uma e outra. Pois carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro. Há desaparecido na aparição como reaparição do desaparecido. (DERRIDA, 1994, p. 21).

Eles estão ali, diante de nosso olhar, vindo frontalmente para a câmera, portanto, encarando-nos quase que face a face. Diríamos inclusive que eles estão desafiando-nos a vê-los – a confrontá-los – porque muito certamente eles nos veem, nos percebem, nos suplicam um olhar de resposta, de um acolhimento, de uma *dignidade reconhecida*.

5.1.2 O espectro e o *efeito de viseira* – ver sem poder ser visto

A ideia de uma *dignidade reconhecida* parte justamente da ideia de enxergar o outro lado da fronteira, da borda, é dizer, dos outros seres que submetidos a tal condição de desumanização suplicam, sem dúvida, uma resposta, um gesto de altruísmo, um olhar devolvido. Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida com a singularidade formal e política que lhe é tão cara propõe que o espectro exerce sempre uma espécie de dissimetria espectral – que ao dessincronizar toda a ideia simétrica, faz-nos retornar à anacronia, revela nossa incapacidade de ver quem nos olha, de aperceber o espectro como algo que incessantemente retorna (tocando-nos a porta ou simplesmente, por sua posição desesperada, arrombando-a), que busca finalmente ser visto, reconhecido e que sem dúvida anseia dilacerar a invisibilidade de seu destino. A isto Derrida chamou de *efeito de viseira*:

Esta Coisa que não é uma coisa, essa Coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quando ela reaparecer. Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha. (DERRIDA, 1994, p. 22).

E ele continua:

este *algum outro* espectral *nos olha*; sentimo-nos olhados por ele, fora de toda sincronia, antes mesmo e para além de qualquer olhar de nossa parte, segundo uma anterioridade (que pode ser da ordem da geração, de mais de uma geração) e uma dissimetria absolutas, segundo uma desproporção absolutamente incontrolável. (DERRIDA, 1994, p. 23).

Então o *efeito de viseira* é, e somente poderá ser, coisa do espectro, é dizer, a sensação angustiante para nós de nos compreendermos olhados, circundados por estes seres de “outra parte” que a nossa consciência sempre que possível busca temer, conjurar, desejando sem dúvida ignorar ou distanciar-se, mas ante dos quais nossos olhos simplesmente não podem fazer outra coisa senão constatar sua passagem perpétua, seu obstinado regresso. E é por isso que

Derrida no mesmo livro faz questão de pontuar que a viseira – ali onde sua abertura meticulosa permite ver sem que o outro lhe veja, mas porque sobretudo permite a *legitimação do desconhecido* – distingue-se da máscara, isto é, porque ela é a insígnia suprema do poder – deste poder incomparável: *ver sem ser visto* (DERRIDA, 1994, p. 24).

5.1.3 Da hospitalidade dilacerada

Humilha-se aos refugiados quando se exige deles que não exijam nada em absoluto, sob o pretexto de que já foram “salvos”. Sem dúvida, começaram certamente por “salvar-se” a si mesmos: fugiram da guerra, deixando tudo para trás como faria qualquer um diante de um dano mortal. Enquanto civis, sofreram a *desumanização* típica do “dano colateral” ou do “escudo humano”. Foram reduzidos a um puro e simples material estratégico. Logo, a Europa os recolheu, mas não os acolhe. Impõe-lhes uma *reificação* inerente aos cálculos econômicos, as quotas migratórias, as agendas demagógicas.

Em um pequeno e recente livro sobre algumas imagens de refugiados na aldeia grega de Idomeni (região que faz fronteira com a Macedônia, e onde se instala, sem dúvida, um dos maiores fluxos de refugiados da Europa de hoje), Georges Didi-Huberman escreve com a tenacidade formal e comovente que atravessa boa parte de sua obra, que os refugiados “não são senão os nossos *pais que voltam*”, e se retornam é para nos fazer lembrar de que todos nós somos filhos de migrantes e de que inclusive, os refugiados, como seres espectrais que se revelam, não fazem outra coisa senão regressar ao lar primevo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31).

Este regresso, portanto, é um regresso de *nossa própria ancestralidade*, e como é possível então que o mundo ocidental negue a todo custo um *acolhimento* – um gesto de reconhecimento – para estes seres humanos dilacerados pela fuga de seus países, que negue, sem dúvida, uma ideia de dignidade e inclusive a possibilidade da mais básica hospitalidade? Em um magnífico livro-convite escrito a quatro mãos, Jacques Derrida e Anne Dufourmantelle pensam conjunta e justamente sobre o dilaceramento das condições de hospitalidade de nosso mundo quando o “estrangeiro” não tem nome próprio ou patrocínio, é dizer, quando ele vem dos *confins da terra* – do Oriente Médio ou do continente africano sobretudo:

Se nos detemos um pouco mais sobre esse dado significativo, pode-se notar mais um paradoxo ou uma contradição: esse direito à hospitalidade oferecido a um estrangeiro “em família”, representado e protegido por seu nome de família, é ao mesmo tempo o que torna possível a hospitalidade ou a relação

de hospitalidade com o estrangeiro, o limite e o proibido. Nessas condições, não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem farrulia, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro. Já fizemos alusão a isso: a diferença, uma das sutis diferenças, às vezes imperceptíveis entre o estrangeiro e o outro absoluto, é que este último pode não ter nome e nome de família; a hospitalidade absoluta ou incondicional que eu gostaria de oferecer a ele supõe uma ruptura com a hospitalidade no sentido corrente, com a hospitalidade condicional, com o direito ou o pacto de hospitalidade. (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 23).

Em certo momento (FIG. 51), *Border* mostra-nos justamente o dilaceramento de toda e qualquer hospitalidade para com os “estrangeiros”. Os policiais franceses que de maneira impiedosa e covarde lançam ao chão os refugiados, que somente conseguem reagir com gritos desesperados contra o fechamento da fronteira. Estes seres agora revelados à luz tornam-se por si mesmos seres inermes, seres (super)expostos a toda violência por parte dos policiais, dos “cidadãos do bem”, dos “autóctones”. Nas fagulhas da imagem neste momento de uma exposição terrível, os refugiados apegam-se à língua materna e aos gestos ancestrais – e inclusive arqueológicos – para exercer a uma só vez a súplica e a revolta, para confrontar, ainda que desesperadamente e sem armas, a brutalidade estatal.



Figura 51 – a violência desmesurada dos policiais franceses com os refugiados em Sangatte

Mas então porque os refugiados são vistos – seja na década de 1940 como tão lucidamente escrevera Hannah Arendt (2013), seja em 2002 quando Laura Waddington filmara as imagens de *Border*, ou seja mesmo em nosso presente como bem mostrou Ai Weiwei em *Human Flow* (2017) – como um inimigo? Ou melhor por que “o espectro é sentido [...] como uma ameaça?” (DERRIDA, 1994, p. 60).

Por que esse medo obsessivo ao estrangeiro que faz com que o mundo ocidental estrangule a ideia de hospitalidade, de acolhimento e diríamos inclusive, a ideia de nossa mais simples humanidade? Derrida nos auxilia na resposta:

acolher, dizíamos, pois, mas ao mesmo tempo em que apreende, na angústia e no desejo de excluir o estrangeiro, de convidá-lo sem o aceitar, hospitalidade doméstica que acolhe sem acolher o estrangeiro, mas um estrangeiro que se encontra já dentro (*das Heimliche-Unheimliche*), mais íntimo a si que si mesmo, a proximidade absoluta de um estrangeiro cujo império é singular e anônimo (*es spukt*), um império inominável e neutro, isto é, indecível, nem ativo, nem passivo, uma a-identidade que ocupa invisivelmente e *sem nada fazer* os lugares que não são finalmente nem os nossos nem os seus. (DERRIDA, 1994, p. 229).

Nesse sentido, o medo ao estranho/estrangeiro se manifeste talvez porque o refugiado vive como um espectro que regressa de outro lugar ou de outro tempo; espectro temido, pois só assim ele já não deverá ser assimilado por nós, ele já não deverá tornar-se um cidadão como nós, inclusive um igual, um semelhante – talvez mesmo porque “quando nos aparece um espectro, é a nossa própria genealogia que emerge à luz” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31) e quando insistimos em negar a chegada do refugiado, continuamos a negar a *nossa própria genealogia esquecida*.

As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua. De uma parte, eles gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação, aos lugares em que seus mortos inumados têm sua última morada (a última morada dos seus situa, aqui, o ethos, a habitação de referência para definir o lar, a cidade ou o país onde os pais, o pai, a mãe, os avós, repousam num repouso que é o lugar de imobilidade a partir do qual se mede todas as viagens e todos os distanciamentos). De outra parte, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anônimos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como sua última pátria, mesmo a sua última morada. (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 79).

5.1.4 Os refugiados e suas *imagens-vagalumes*

Nas páginas derradeiras de *Sobrevivência dos Vagalumes*, Georges Didi-Huberman dedica um olhar especial aos espectros de *Border*, que ele define como *imagens-vagalumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 156). Sem dúvida a metáfora vive entre as imagens do filme de Laura Waddington e os pequeninos seres bioluminescentes. Vive porquê de fato os refugiados, imergidos na escuridão, *cintilam* um desejo inextinguível de travessia, de esperança por um destino onde suas dignidades sejam respeitadas, e como os vagalumes, eles estão a todo momento sendo ameaçados pelas luzes artificiais que buscam, paradoxalmente, apagá-los de nosso mundo:

Ela (Laura Waddington) pôde, disso tudo, extrair apenas *imagens-vagalumes*: imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A “força diagonal” desse filme se dá em detrimento da claridade, certamente: necessidade de um material leve, obturador aberto ao máximo, imagens impuras, focalização difícil, grão invasor, ritmo sincopado produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto. Vemos pouca coisa, trechos somente: corpos recostados no acostamento de uma autoestrada, seres que atravessam a noite em direção a um improvável horizonte. Apesar da escuridão reinante, não são corpos tornados invisíveis, mas sim “parcelas de humanidade” que o filme conseguiu justamente fazer aparecerem, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 156).

Em um dos momentos mais poderosos de *Border* (FIG. 52), um irmão mais velho leva em suas costas o irmão menor – eles que perderam no Paquistão, durante a travessia para a Europa, os seus pais. Esta imagem onde muito parcamente vemos os dorsos dos dois irmãos, amarrados um ao outro – tanto pelo sangue quanto pelos corpos –, circundados pelas anfractuosidades do território-esconderijo que eles tentam atravessar. Há nestes segundos de espera – de tensão, de angústia, e certamente de pavor – o desejo para escapar uma vez mais da miséria e da extradição – que significa, para estes jovens do Oriente Médio, retornar ao horror da guerra e da morte. É então que como seres espectrais os refugiados em *Border* estão sempre *iluminados* mesmo dentro da escuridão. Eles estão sempre rodeados de refletores e faróis, é dizer, da luz que busca cegá-los, que busca torna-los visíveis às autoridades para simplesmente corroborar com o dilaceramento de seus desejos em atravessar, custe o que custar, o Canal da Mancha. Mas há sem dúvida neste relampejo aquilo de inesperado, de inesgotável, diríamos inclusive, de inextinguível. A luz do desejo como também a *luz do caminho*, a luz que os guiará

para fora da mata, para fora do “território ameaçador”, para algum lugar sempre mais próximo de um reconhecimento, para algum lugar onde eles possam finalmente retomar uma *ideia de dignidade* apesar de tudo.



Figura 52 – Os irmãos paquistaneses que tentam atravessar a fronteira

Eles são, de fato, essa “humanidade lançada na noite, rejeitada na fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 157). Mas os refugiados também são seres do desejo, ou como escrevera Derrida, *seres do porvir*:

No fundo, o espectro é o porvir, ele está sempre porvir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir: no porvir, diziam as potências da velha Europa no século passado, é preciso que ele não se encarne. Nem em público, nem às escondidas. No porvir, ouve-se por toda parte hoje, é preciso que ele não re-encarne: não se o deve deixar re-vir posto que é passado (DERRIDA, 1994, p. 59-60).

E por serem coisas do porvir, estes seres espectrais exigem que levemos em conta seu tempo e sua história, a singularidade de sua temporalidade ou de sua historicidade. Este tempo ou esta história, sem dúvida, vincula os refugiados em *Border* como os *seres mais sobreviventes*, é dizer, entre aqueles que conseguiram justamente suportar o terror do caminho

e as mortes de seus entes queridos, e talvez por isso mesmo eles devam continuar com a travessia “ilegal” porque já não lhes restam nada mais – nem pais, nem cidadania, nem hospitalidade em parte alguma do mundo. Sobre essa ideia de sobrevivência (*survivance*), a que certamente os refugiados em *Border* são absorvedores do termo, Didi-Huberman aponta que ela é antes de qualquer coisa a definição de tudo aquilo que se acredita morto, mas que por seu anacronismo (por seu dilaceramento de toda e qualquer temporalidade estática) ressurge à superfície do mundo – e os espectros não seriam exatamente isto? – quando todos pensavam que eram coisas já de outro tempo e de outra terra:

A *survivance* (sobrevivência) diz respeito a tudo aquilo que se acredita morto, obsoleto, acabado e no entanto, em outro lugar, em outros momentos da história, retorna novamente à superfície do mundo. [...] As ‘minhas’ *lucioles* (vagalumes) são uma alegoria política que une, seja os sobreviventes no sentido de *survie* (sobreviver a um estado de coisas que nos é imposto), seja naquele das imagens adormecidas, que afloram novamente por efeito de uma *survivance* no curso do tempo. (MATAZZI; DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 86).

Desta ideia comovente de sobrevivência – por sua migração entre as temporalidades dos gestos, das culturas, dos desejos –, *Border* nos agracia – porque sem dúvida este momento é uma coisa da *graça* – com um jovem refugiado curdo dançando (FIG. 53), não temendo fazer emergir sua própria emoção, seus gestos, portanto, seu próprio *Pathosformeln*. O “ritmo”, mesmo dentro da escuridão, mesmo ante a angústia da fuga, que ele inventa a partir de sua intrínseca ancestralidade e que lhe toma a si mesmo enclausurando-se somente sobre ele, e só assim ele pode abrir o mundo (mesmo o mais fechado, mesmo o mais cercado por alambrados de arames farpados), para finalmente abrir-se para si mesmo – como um *arqueólogo do ar e do desejo*. Ele que tem somente um cobertor como sua vestimenta, e que cada gesto parece fazer pulsar – e inclusive cintilar – a gravidade de sua sobrevivência, de sua solidão.

Nestes gestos secretos e inesperados, sua força parece nunca esgotar-se mesmo dentro da escuridão e do abandono, e com uma calma imensa (lembramos das palavras de Benjamin a Adorno: “ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma”), constitui por si mesmo uma profundidade – precisamente ali onde essa profundidade só pode ser fundada por sua temporalidade e historicidade mais singular –, diríamos inclusive, uma revolta, uma reinvenção de seu lugar, de seu próprio corpo.

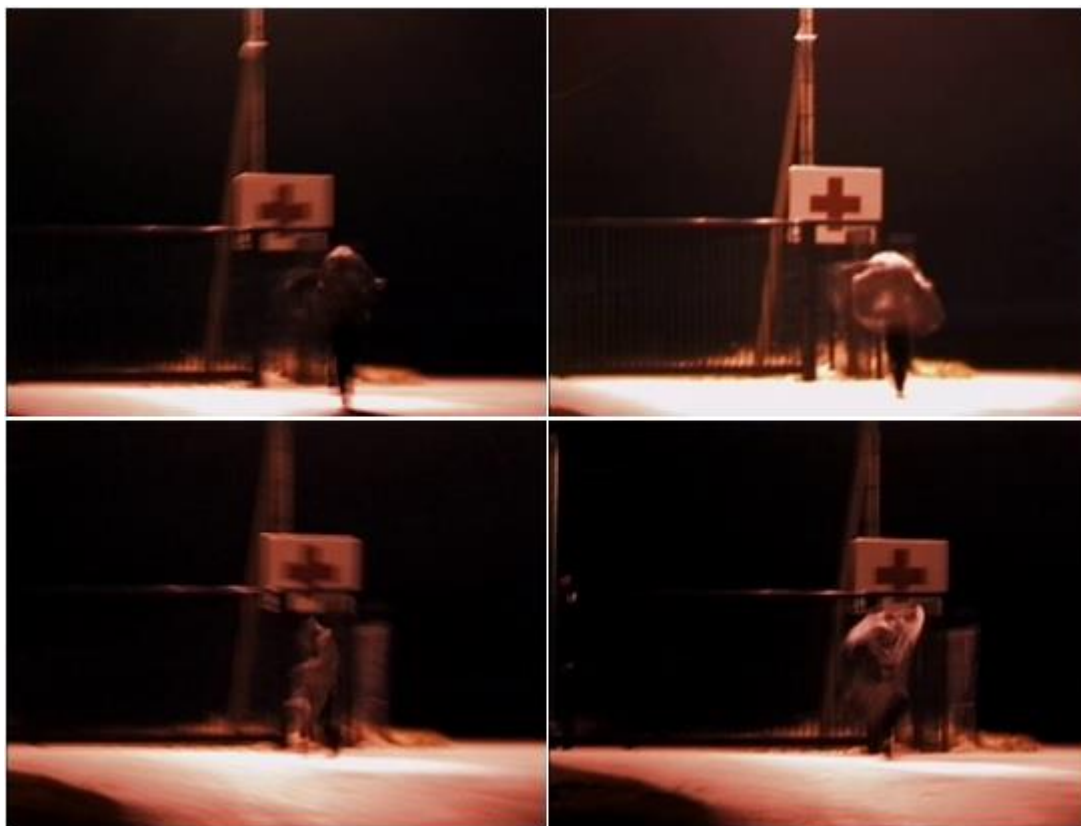


Figura 53 – O jovem curdo que dança sozinho e que faz emergir seus gestos de desejo

Border nos dá a ver uma parcela ínfima, sem dúvida, da “crise dos refugiados” que assola o mundo e sobretudo a Europa. E para além de uma genealogia esquecida, ignora-se, quando negamos ao refugiado um lugar legítimo no mundo, a história de nossa antropologia e paleontologia mais antigas (LE BRAS, 2012, p. 31).

Do ponto de vista dos espectros, as imagens que vemos no filme, qualquer que seja a maneira de enquadrar ou de montar, de fazer durar os planos, de escutar ou de fazer um poema com a imagem ou com os corpos, aparecem integralmente imbuídas de respeito para aqueles que não estão ali senão para passar, de respeito para sua mais fundamental dignidade. Aí reside, talvez, a beleza essencial deste filme: imagens que passam, passageiras, mas sobreviventes, sobre o digno desejo de atravessar – as guerras, as mortes, o Canal da Mancha. E quando insistimos em negar uma travessia, uma passagem, negamos, também, nossa herança migratória, nossos desejos de sobrevivência, porque é um fato muito evidente de que antes de nós houveram outros seres, outros espectros que habitaram, justamente, os lugares onde hoje moramos.

No filme de Laura Waddington, toda aparição – todo espectro – parece, ali, vir e voltar *da terra* – como seres, sem dúvida, de uma tenaz arqueologia. Dela emergir como de uma clandestinidade soterrada (o húmus e o esterco, o túmulo e a prisão subterrânea), para então

voltar – para então desvanecer –, como ao mais baixo, na *direção do humilde, do húmido, do humilhado* (FIG. 54).



Figura 54 – Os espectros dos humildes, dos úmidos, dos humilhados

5.2 POEMA — “ALGUNS ESPECTROS RONDAM A EUROPA”, DE NIKI GIANNARI²⁰*a Zorzi*

Tinhas razão.
Os homens esquecerão estes trens
como esqueceram aqueles outros.
Mas a cinza
recorda.

Aqui, no parque fechado do Ocidente,
as nações sombrias emuralham seus campos
de tanto confundir ao perseguidor e ao perseguido.

Hoje, uma vez mais,
não podes permanecer-te em parte alguma,
não podes ir para frente
nem para trás.

Estás imobilizado.

A nossos perseguidores, se diz,
os encontramos frente a nós mesmos
nas cidades que tínhamos desejado,
nas cidades que buscamos,
e nas outras, que tínhamos sonhado.

Alguns eram dos nossos,
E outros, despreocupados,
olhavam a guerra, o mar e os mortos
nos mostruários.

Como parte alguém?
Por que se vai? Para onde?

Com um desejo
que nada pode vencer,
nem o exílio, nem o enclausuramento, nem a morte.
Órfãos, esgotados,
com fome, com sede,
desobedientes e obstinados,
seculares e sagrados,
chegaram
desfazendo as nações e as burocracias.

Pousam aqui,
esperam e não pedem nada,
somente passar.

²⁰ Escritora e ativista grega Niki Giannari publicou diversos poemas em prosa. Ela vive na Tessalônica e trabalha com grupos de refugiados da região. Com Maria Kourkouta realizou o documentário *Spectres Are Hunting Europe* (2016), que foi filmado no campo de refugiado de Indomeni, onde ela escreveu o poema que aqui se encontra.

De tempo em tempo, viram a cabeça para nós,
 com um reclame incompreensível,
 absoluto, hermético.
 Figuras insistentes de nossa genealogia esquecida,
 abandonada, ninguém sabe onde e quando.

Neste vasto tempo da espera,
 enterramos seus mortos depressa.

Alguns lhes iluminam uma passagem na noite,
 outros lhes gritam que se vão
 e cospem sobre eles e os pisam,
 outros inclusive os algemam e revistam
 para trancar suas casas.

Mas eles continuam, submissos,
 nas ruas desta Europa necrosada,
 que “sem cessar amontoa ruína sobre ruína”
 enquanto as pessoas observam o espetáculo
 dos cafés ou dos museus,
 das universidades ou dos parlamentos.

E sem dúvida,
 nestes pequenos pés cheios de barro,
 carnalmente
 jaz o desejo que sobrevive
 a cada naufrágio
 – um desejo que, nós, nós perdemos há muito
 tempo –
 o desejo político.

Quis encontrar uma pedra para me apoiar, disse,
 e chorar, mas não havia pedra.

Portbou, 26 de setembro de 1940.
 O dia em que se fecha a fronteira,
 Walter Benjamin se oferece à morte.

Se chegasse um dia antes, ou um dia depois?
 Porque ninguém chega à fronteira
 um dia antes ou um dia depois.
 Chegamos no Agora.

Em um pedaço de barro,
 que me levem com eles,
 eles que sabem estar
 ainda em movimento
 Ou, ao menos, que eu possa cair, resvalar,
 estirar-me na terra das raízes das camomilas,
 para que venham as crianças
 a pousar seus pés ternos, a sujar-me,
 e rir com todo seu coração sobre meu ventre,
 enquanto dure esta guerra civil,
 enquanto a terra seja estrangeira.

Corta-se a terra.
Marcas profundas dos mortos exatamente ao lado
das linhas de fronteiras.
Tenho vergonha diante das crianças,
que, obstinadas, entregam-se como vidas à vida.
Tenho vergonha frente a essas mulheres.
Tenho vergonha diante destes homens que se apressaram
[para ser
como nós, na Alemanha.

Ainda quando terminem por ser como nós,
tranquilos, dependentes e pouco a pouco privados de sua alma,
até esquecer o que são
e de onde vem,
sempre estará esta noite
na qual cantaram ao redor do fogo.

Há contudo esperança?
Ainda temos tempo?

Quando os olho sem vê-los,
torno-me invisível também para mim mesmo
e me dissolvo sem memória,
sem história,
sem alento,
nestes olhos que obscurecem o vento.

Quem são? O que querem? Aonde vão?
Parece que estiveram aqui desde sempre.

Escondem-se
e, quando desaparece o dano,
reaparecem
como o cumprimento de uma profecia
quase esquecida do olhar

Compreendo, enquanto passam os dias,
que não querem chegar a nenhuma parte,
somente atravessar uma e outra vez a história,
como contraventores, e indisciplinados,
eleitos, e tão animados
que são capazes de partir e voltar
ao coração deste hospício inóspito
em que se converteu
a Europa,
neste território
não habitado pelos povos.

Enquanto as horas passam,
neste intervalo cheio de barro,
nestes terríveis alambrados,
compreendo que eles já passaram.

Apátridas, sem lar.

Estão ali.
E nos acolhem
generosamente
em seu olhar furtivo,
a nós, os ingratos, os cegos.
Passam e nos pensam.

Os mortos que esquecemos,
os compromissos que assumimos
e as promessas,
as ideias que amamos,
as revoluções que fizemos,
os sacramentos que negamos,
tudo voltou com eles.

Por onde olhares nas ruas,
ou nas avenidas do Ocidente,
eles marcham: essa procissão sagrada
nos olha e nos atravessa
Agora, silêncio.
Que tudo se detenha.
Passam.

6 TERCEIRA PARTE — O DORSO DE NOSSOS MORTOS

Talvez falamos porque temos um rosto. Em cada palavra ou em cada imagem, de certo modo, é o rosto quem se pronuncia. Mas também imaginamos. Talvez imaginamos porque nosso rosto tem uma parte inversa que sempre nos escapa, e porque este *rosto invertido* aparece em si mesmo como a impressão, interior, dos rostos que nos fizeram nascer e que perdemos: os rostos de nossos mortos. Assim, uma imagem de um rosto-dorso surge no breve instante de oitenta e sete segundos de registro visual e sonoro. Uma imagem que perdemos também: ela é um rosto de nossos mortos. O índio de Ti Tanaru, o único sobrevivente do último extermínio perpetrado contra sua tribo na década de 1990 por ruralistas na região norte do Brasil.

A carta a seguir se propõe não a radiografar a história do extermínio indígena, senão atentar, na fragilidade e insuficiência que movem minhas palavras, para a tenacidade de uma vida violada em seu próprio habitat, em seu próprio mundo – porque mais do que herdeiros, os indígenas são os verdadeiros donos de qualquer *terra brasilis*. Eles são os verdadeiros primitivos deste solo, e que entenda-se o adjetivo primitivo aqui não somente (porque de fato também significa) como algo suspenso no tempo (fora de toda ideia de modernidade, de tecnologia), como algo supostamente “atrasado”, mas sobretudo como algo, alguém, uma tribo, um povo portanto, que chegou, que edificou, que arquitetou, enfim, que fundou primeiro, primeiramente uma cartografia – um conceito de terra, de mundo.

O gesto epistolar que me envolvi tenta também refletir a ideia de uma alteridade da imagem que surge a partir de um dorso, deste outro rosto que habita toda vida, toda sobrevivência. Ao deparar-me com as imagens precárias do indígena de Ti Tanaru (comumente chamado de “o índio do buraco” pelos membros da FUNAI), algo rapidamente em mim se projetou: ele era uma espécie de espectro que dança, um ser movente, como se tivesse se esculpido no mármore do crime a partir da tenacidade de seu corpo, a partir de sua resistência à aniquilação – tornando-se o contraste inquebrantável da crueldade do mundo “civilizado”. Poderia dizer inclusive que todos os seus movimentos são gestos de ar (pela leveza, pelo domínio) e de pedra (por sua tenacidade, por sua sobrevivência), mas que assim mesmo jamais conseguem camuflar a sua dor. Talvez minhas palavras tentem constatar que o ar e a pedra se encontram na alteridade da imagem, para então (tentar) articular a questão interminável desta com a do tempo dos mortos, ali onde somente um desejo absoluto pela memória e pelo reconhecimento dos crimes contra os povos indígenas podem restituir, minimamente, uma dignidade à nossa ancestralidade, à nossa genealogia esquecida.

6.1 QUERIDO ÍNDIO DE TI TANARU (OU UMA CARTA AO MUNDO “CIVILIZADO”)

Maceió, 24 de julho de 2018

Querido índio de Ti Tanaru,

Em 18 de julho de 2018 *vazou* na internet um vídeo seu. Um pequeno vídeo de oitenta e sete segundos. Poderia ter sido um vídeo qualquer, como hoje em dia quase toda a gente realiza de seus celulares – estes vídeos absolutamente superficiais, esquecíveis em sua própria ignorância. Mas era um vídeo seu, ou melhor, imagens suas a machadar um tronco de árvore no centro pulmonar da Amazônia. Para estas imagens, apenas o fascínio de sua sobrevivência e a ignorância de sua dor: você, querido índio de Ti Tanaru, que perdeu quase tudo (sua família, seus amigos, *seu próprio povo*, em suma, as coisas verdadeiramente preciosas a qualquer ser vivo) continua, apesar de tudo, a viver. A filmagem clandestina realizada por um membro da FUNAI me comoveu profundamente. Alguma coisa, ali, naquelas imagens desorbitadas de qualquer técnica – o *zoom in* e o *zoom out* completamente desajustados do olhar do registrador, talvez para dimensionar a clandestinidade destas imagens – atravessou, à sua própria luz, a história mesma do genocídio indígena no meio de meu próprio mundo “civilizado” *sempre tão cruel*.

Esta *filmagem clandestina* – recorro a este termo porque ele me parece possuir a justeza para condensar ao mesmo tempo o peso do genocídio indígena no século XX e XXI (a clandestinidade dos assassinatos em massa realizados por fazendeiros e políticos do agronegócio) e a *potência* de seu corpo sobrevivente, querido índio de Ti Tanaru – é iniciada em seu primeiro milésimo de projeção com um plano desfocado, meio amarelado daquilo que parece ser a silhueta de um pássaro (FIG. 55). Um ou dois segundos depois, nos planos trêmulos do registrador desconhecido, consigo perceber que o possível vulto de um pássaro era, na verdade, a silhueta – todavia desfocada – da folha de uma planta (FIG. 56).



Figura 55 – o plano do primeiro milésimo da filmagem

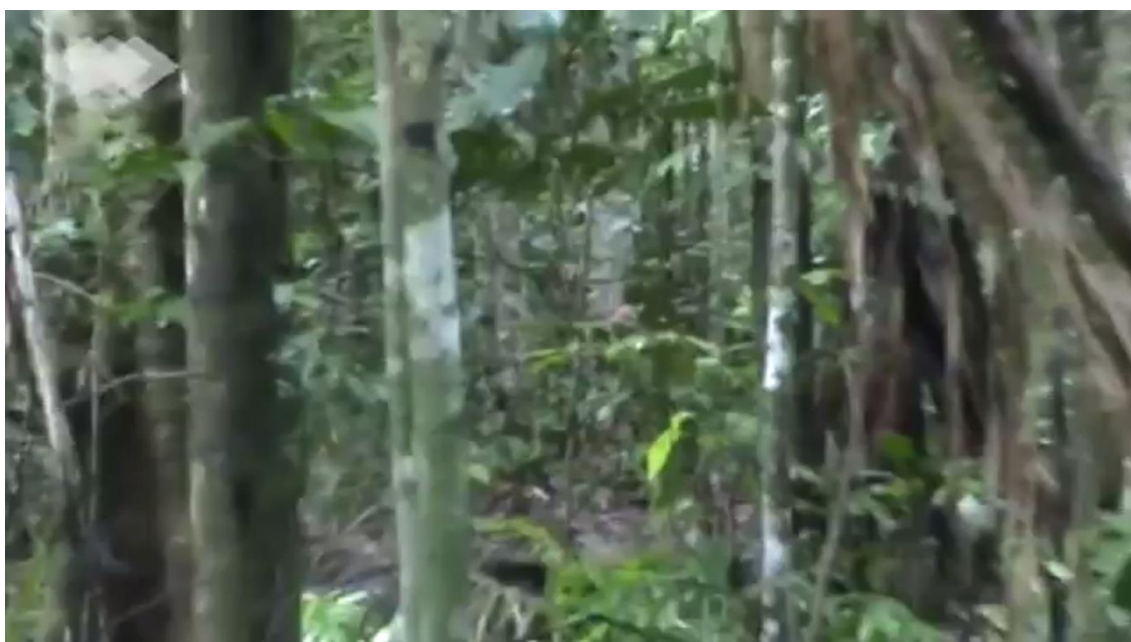


Figura 56 – o plano agora distanciado nos revela a folhagem de uma planta e não a silhueta de um pássaro

Seu corpo indígena, primevo, querido índio de Ti Tanaru, emerge então nesta filmagem (FIG. 57). Portando um machado – oferecido às escondidas, segundo relatos, pela própria FUNAI para que você consiga permanecer “selvagem”, isto é, imaculado deste meu mundo “civilizado” *sempre tão cruel* – você busca talhar uma árvore, esta sua companheira e confidente, tenho certeza, de sua solidão neste espaço florestal onde as formas de vida podem existir de uma maneira tão rara. Para golpear esta árvore certamente você, como um ser dotado dos privilégios da natureza, sentiu a permissão deste tronco onde na filmagem você desfere seu

machado – pois a despeito de minha ignorância da história indígena, muito bem sei da questão fundamental que liga sua história à história da natureza e do respeito incomensurável pelas coisas vivas.



Figura 57 – O dorso do índio de Ti Tanaru

A pele amorenada de seu dorso – como é toda a pele verdadeiramente indígena, esta coloração tão capaz de adaptar-se a todas as estações desta floresta-mundo chamada Amazônia – e sua estrutura delgada emergem por entre as folhagens deste ambiente que só você poderia existir da maneira como existe. O registrador, aparentemente atônito por ter encontrado você, procura caminhar pelo meio da floresta para de alguma maneira aproximar sua câmera – sua possibilidade de testemunho – desta espécie de *tesouro vivente* que é você, querido índio de Ti Tanaru. O que este singelo registrador realiza, talvez sem saber, é possibilitar ao mundo visível, justamente, um *testemunho visual de sua existência*. Ali onde os vinte e dois anos do extermínio de sua tribo, de seu povo poderia transformá-lo em mera lenda, este registro fílmico derruba toda a possibilidade mítica de sua inexistência, na verdade, de alguma maneira as imagens suas *tornam-te chão*, poderia dizer, inclusive, que essas imagens são *imagens chãs*, imagens da terra mesma a legitimar sua vida – sua sobrevivência – malgrado tudo.

Querido índio de Ti Tanaru, algo nesta filmagem clandestina de sua dorsalidade – praticamente todos os oitenta e sete segundos da filmagem capturam não outra coisa senão o seu dorso –, além de sua própria existência atestada ao meu mundo visual, claro, comovera-me profundamente: o canto de um pássaro rasgando a imagem desde o início. E confluindo entre o

canto rasgado da ave e o som potente de seu machado, alguma coisa dentro de mim pulsou (talvez pela precariedade da filmagem clandestina em toda sua imensidão?): compreendi, neste átimo irrepetível, sobre a mais profunda ideia de liberdade que, talvez, jamais pude perceber através de todo e qualquer registro visual. Tanto você quanto o pássaro são coisas absolutamente livres, tanto você quanto o pássaro são sobreviventes não somente do extermínio florestal, mas sobretudo do extermínio físico de suas próprias “espécies”.

Querido índio de Ti Tanaru, permita-me então debruçar-me um tanto sobre este pássaro que vocifera seu canto no mesmo momento que você golpeia a árvore. É um *Lipaugus vociferans* [FIG. 58] (mais comumente conhecido como Cri-crió ou numa definição perversa, capitão-do-mato). Seu nome científico designa, justamente, algo que vocifera (*vociferans*), que faz eclodir pela potência de seu canto toda a atenção espacial. Em uma época nem tão longínqua assim (certamente, não tão longínqua quanto a do início do extermínio de seu povo), dizem as histórias populares que o *Lipaugus vociferans* ganhou o apelido de capitão-do-mato porque ele era considerado uma espécie de delator dos escravos fugitivos – estes seres humanos, cuja epiderme era geralmente alguns tons mais escuros do que a sua; estes seres humanos absolutamente violados, assim como o seu próprio povo, querido índio de Ti Tanaru, pelo meu povo, pelo homem branco – que se embrenhavam nas florestas para conseguir escapar das condições desumanas nas quais eles eram submetidos pelos seus “senhores”. Por sua natureza dominadora, o *Lipaugus vociferans* (sobretudo os machos desta espécie) “denunciava” os escravos fugitivos no momento mesmo em que estes adentravam em seu território (cada clã destes pássaros possui entre doze a dezoito membros e ocupam entre dois a quatro hectares de terra). E segundo as histórias populares, os capitães do mato (serviçais de uma fazenda ou feitoria) cuja função era, justamente, recapturar os escravos fugitivos, norteavam-se até eles através do som do canto desta ave.



Figura 58 - *Lipaugus vociferans*

Num mundo perverso como o meu (o mundo “civilizado”), não poderia imaginar outra coisa senão a consagração desta definição terrível (“capitão-do-mato”) a esta pequena vida esvoaçante. Prefiro pensar de uma maneira inversa: ao invés de “delatar” as vidas em fuga aos capitães do mato, não serviria o canto estrondoso do *Lipaugus vociferans* como uma espécie de cacofonia – ali onde o desespero da fuga descompassa toda a respiração; ali onde as chagas das chicotadas e humilhações fazem dos pés dos escravos fugitivos um escudo para suportar os fiapos de árvores, os pedaços de pedras que lhes perfuravam no momento desesperador da corrida pela vida – para, justamente, ludibriar os vassalos das fazendas escravocratas que precisavam do silêncio para escutar a corrida dos fugitivos? Na vociferação incansável do *Lipaugus vociferans* não se misturava, de certa maneira, a vontade que estes pequenos seres vivos tinham de contribuir apesar de tudo para que outras vidas pudessem, à sua própria maneira de resistir, também serem livres como eles, naquela posição privilegiada (habitar uma floresta sem fim) que eles tinham de ver e ouvir tudo – os gritos da violência imposta aos escravos; o barulho das chicotadas perpetradas pela perversidade do homem branco?

Talvez eu esteja sendo demasiadamente inocente, querido índio de Ti Tanaru. Mas eu prefiro crer na comoção de meus olhos e espírito ao invés de irresistivelmente aceitar esta versão popular da história do *Lipaugus vociferans*. Mais do que uma inocência qualquer, uma esperança custe o que custar. Uma esperança semelhante a essa que a FUNAI (um órgão volta e meia marginalizado e menosprezado pelo meu povo) possibilita para você – realizar o seu monitoramento há tantos anos, mas sem jamais interferir na natureza de sua vida; registrar imagens suas, mas sem jamais fazê-las coisas tolas, superficiais, comercializáveis; planejar ações de vigilância do território indígena (Tanaru) onde você habita, garantindo assim a sua mínima proteção contra ameaças externas (o mundo “civilizado”).

É preciso então voltar à sua filmagem – à sua imagem. Você carrega em suas costas uma espécie de mochila com tranças (FIG. 57) onde muito possivelmente neste utensílio armazena suas flechas, seu arco. Como já comentei aqui, meu conhecimento sobre os costumes (e os materiais) indígenas é parco. Mas não pude deixar de notar este ornamento em suas costas. Um grande investigador brasileiro sobre a condição indígena, Edgar Viveiros de Castro, escrevera certa vez algo sobre uma espécie de vivência selvagem que não caberia em sua totalidade somente aos selvagens (aos “puros” da condição civilizatória, maculada), aos povos da selva amazônica porque a própria ideia de um pensamento selvagem pertence à uma ideia de domesticação própria (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Assim, querido índio Ti Tanaru, poderia dizer que você foi domesticado pela sua própria sobrevivência? Ao sobreviver na

solidão deste seu espaço, você não aprendeu a viver, justamente, a partir da morte do outro, dos seus outros, de seu próprio povo?

Mas aprender a viver, aprender por *si mesmo*, sozinho, ensinar *a si mesmo* a viver [...] não é, para quem vive, o impossível? Não vem a ser isto mesmo que a lógica não permite? Viver, por definição, isto não se aprende. Não por si mesmo, da vida pela vida. *Somente do outro pela morte*. Em todo caso, do outro no limite da vida. Tanto no limite interno quando no (limite) externo, trata-se de uma heterodidática entre vida e morte (DERRIDA, 1994, p. 10).

Sob um céu amazônico, em alguma parte que jamais saberei com exatidão onde, existe você e o seu nome, querido índio de Ti Tanaru. Na língua aikanã, tentei buscar-te, mas não obtive êxito; o que sei (de maneira muito parca) é que popularmente, entre os seus protetores na FUNAI, chamam-te de o “índio do buraco”, que o “Ti” do nome de sua terra é a abreviação de “Terra indígena”, e o “Tanaru” por sua vez, o nome de um rio localizado em Rondônia. Como você se recusa a manter qualquer contato com o mundo “civilizado”, suponho que jamais poderei saber sobre seu nome de nascimento. É a língua aikanã mesmo que você fala? Ou seria a também tão devastada língua tupi-guarani? Ou alguma outra que desconheço completamente? Ou você nenhuma língua fala devido a dor de seu destino e escolhera simplesmente o silêncio?

Então você é um homem sem nome – ao menos para o meu mundo “civilizado”. Um único homem sem nome. Você, nesta filmagem clandestina, emerge sob o fundo de uma espécie de anfractuosidade florestal – as densidades diversas de seu próprio habitat, as rupturas do solo, seus buracos inevitáveis – e, à sua própria luz, sai de seu buraco, de sua escuridão. Ao fazer-se visível ao mundo “civilizado” por alguns instantes, você, “índio do buraco”, me fez imaginar o seu nome. Você teve um pai, uma mãe, veio de algum lugar que, hoje, já não se é capaz de registrar. Aqui, nesta filmagem, querido índio de Ti Tanaru, você se apresenta como um homem sem história e, também, sem rosto – nas imagens capturadas de você, pela precariedade do registro, não se é possível ver os seus traços fisionômicos e, talvez, tenha sido melhor assim.

Ao sair de seu “buraco”, apenas consigo imaginar que como um ser da floresta, você parece renascer da própria terra a cada nova manhã. E ocupado pela vivência de cada dia – cortar árvores, plantar, caçar, dormir etc – você parece reconstruir, vestígio por vestígio, uma certa história do genocídio de seu próprio povo. Existe uma grande invenção da minha “civilização”, querido ser sem nome, chamada “cinema” – uma invenção cuja evolução permitiu ao registrador clandestino fazer as imagens de seu dorso. E existe um grande filme que retrata este crime bárbaro contra os seus irmãos indígenas. O filme, ao contrário de você, porta um nome reconhecido: *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Se um dia você pudesse assistir este

filme será que reconheceria a si mesmo naquelas imagens, naquele martírio? Ou melhor, se você pudesse assistir aos mesmos oitenta e sete segundos da sua própria filmagem clandestina, seria capaz de reconhecer-se ali?

Querido índio de Ti Tanaru, ao ver as suas imagens chãs, alguma coisa dentro de mim chorou – e, todavia, chora. Eu, em toda minha ignorância sobre seu povo, olhei verdadeiramente para você – ali em sua dorsalidade portando um machado; ali, onde percebi que pela posição em que levantava-o, é um ser destro. E na minha língua materna – saberia você alguma palavra dela? – existe um termo precioso para diferenciar a mera ideia de perceber as coisas em sua figuralidade redundante e compreender as coisas em sua visualidade inadvertida e dilacerante. Mais precisamente: *ver* é então perceber as coisas em sua superficialidade mesma. Mas *olhar* – eis a palavra preciosa – é compreender as coisas em sua mais profunda complexidade, em sua própria dilaceração. Não à toa, querido índio de Ti Tanaru, o órgão que em minha língua materna designa a capacidade de ver as coisas é chamado de “olho”, por isso que a palavra olhar é, para mim, tão importante: porque vincula a própria natureza à questão de olhar as coisas a partir de sua vida, de seu movimento orgânico – como é, à sua própria luz, o olho humano, a sua vida de olho que é capaz de ao fechar-se me fazer sonhar.

Assim, querido índio de Ti Tanaru, preciso falar dos instantes finais de sua filmagem (FIGS. 59 e 60). Você então consegue rachar completamente a árvore que golpeia – e esta árvore agora rachada oferece-lhe algo que muito vagamente consegui enxergar. Você se dá por satisfeito – sabe extrair da natureza o estritamente necessário, sabe, portanto, respeitar o limite da própria árvore para, neste gesto, concedê-la toda a plenitude para reflorescer enquanto vida natural –, pega uma lasca, um pedaço de casca arboreal talvez para ressignificar o tronco violentado por você, para fazê-lo teu – para reformar algum utensílio, um lar; para substituir alguma presença distante. Assim, permita-me utilizar algumas palavras tão belas para descrever as cascas de uma árvore – este objeto que, a partir da rachadura exercida pelo seu machado, você pôde arrancar:

A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente, a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132).



Figura 59 – o exato momento onde a árvore é totalmente rachada pelo machado do indígena



Figura 60 – O índio de Ti Tanaru desaparece para dentro da floresta

Você recusou todo e qualquer contato com a “civilização”, querido índio de Ti Tanaru. Só assim você pôde restituir a este mundo a herança de seu próprio povo – como voltar a ter contato com o mundo “civilizado” que perpetró o extermínio de sua própria história? Você tornou-se senhor de si mesmo ao dominar as forças da natureza, ao domar a geografia ao seu redor – as suas anfractuosidades (HEGEL, 2007). Você vive, à sua própria maneira, uma solidão compartilhada com a natureza.

A sua dor que ignoro, amigo sem nome, dota-te de um privilégio dos seres vivos frente àqueles que carecem de vida (HEGEL, 1997). A dor, de fato, é um privilégio daqueles que vivem. Você que sobreviveu ao seu próprio desaparecimento, talvez um dia já considerado morto, saiu da escuridão através destas imagens, destes frágeis segundos de filmagem que lançados ao mundo fez sua vida tocar-me como *algo germinante*. A sua vida ao apresentar-se ao mundo da (minha) visualidade, fez retornar à superfície do mundo a lembrança ao mesmo tempo mais íntima e devastadora do genocídio indígena - este *buraco no meio de minha própria “civilização”*.

“Como tocar sem ferir” (*Comment toucher sans blesser*)? Perguntou-se recentemente um grande homem (DIDI-HUBERMAN, 2015c) de minha “civilização” acerca da dificuldade de encenar o momento singular de um genocídio. E indagação semelhante fiz a mim mesmo quando vi sua filmagem, querido índio de Ti Tanaru: como seria possível tocar-te uma vez mais sem causar o retorno da memória de sua própria dilaceração? Certamente, ao ver qualquer pele branca você não deve conseguir desassociá-la da violência mais profunda e perversa. E é por isso que compreendo perfeitamente a sua recusa em consolidar qualquer contato com os funcionários da FUNAI, mesmo eles tendo as melhores das intenções. Você experimentou o horror de um genocídio indígena pelos seus próprios olhos. Você olhou e foi olhado por esta violência insular e mesmo assim continua a viver em seu buraco (FIG. 61) ou em sua singela cabana (FIG. 62), apenas desejando viver um dia após o outro dentro da natureza – e somente nela.

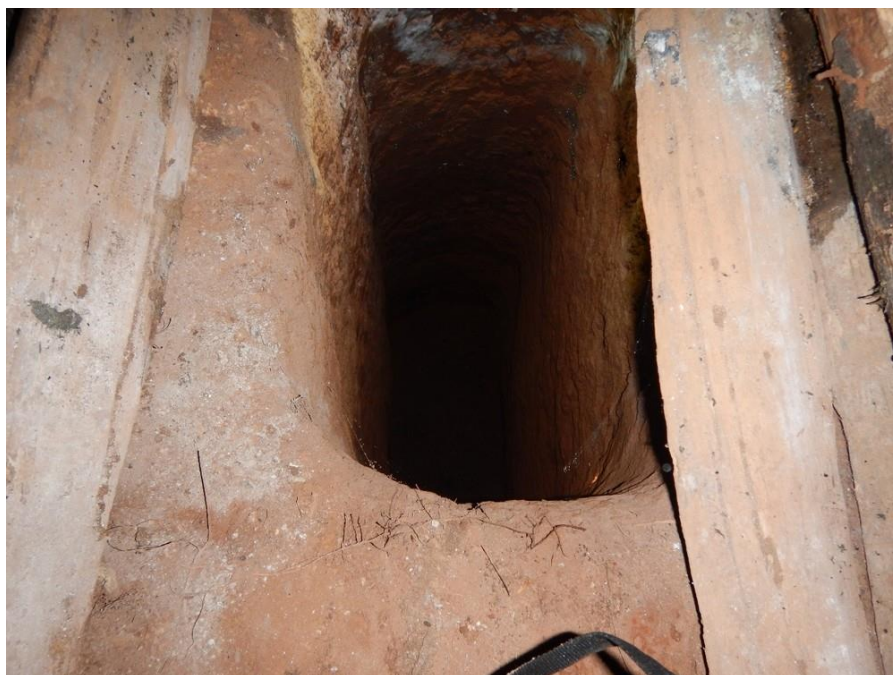


Figura 61 – o buraco construído pelo índio de Ti Tanaru (Fonte: FUNAI)



Figura 62 – Uma das cabanas onde vive o indígena (FONTE: FUNAI)

Os buracos que cava na terra tornam-te indubitavelmente um *ser arqueológico* – esta coisa solitária, lenta, eficazmente realizada na organização das condições de sua própria sobrevivência. Não há ninguém que lhe diga o que fazer de sua vida – e será que sofre por isso? Sua aparência é tão objetivamente soberana: as suas vestes, os seus utensílios, a intimidade incontestada com a natureza – você que desaparece do registro fílmico, justamente, movendo-se para dentro da floresta logo após lascar o tronco da árvore (FIG. 60).

Talvez ali, no golpear do machado no interior do tronco da árvore, a sua dorsalidade ao irromper daquela maneira não restitui, justamente, a *ideia de um rosto*? Este rosto que se expõe a partir de seu dorso – de sua vulnerabilidade –, desta coisa que não pode estar de frente para mim, mas *sempre acima* de mim?

A proximidade do rosto é o modo de responsabilidade mais básico [...]. O rosto não está de frente para mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás. Na relação com o rosto eu sou exposto como um usurpador do lugar do outro. (LÉVINAS, 1986, p. 159).

Então é em seu dorso – este rosto, esta rostidade sempre acima de mim – onde percebo você diante da morte? Ao ser *exposto* – registrado, filmado – visualmente ao mundo “civilizado” alguma coisa em seu outrora desconhecido corpo não tornou-se ainda mais inerte? Desta sua própria inermidade – ali mesmo onde a singularidade de sua existência torna-te um

ser desamparado de qualquer socorro humano – não reside o direito ontológico de existir do (seu) mundo, de um Outro mundo para além de um lugar “civilizado”?

Algo ainda, querido índio de Ti Tanaru, compele-me para imaginar sobre a sua ideia de tempo – de um tempo único, inabitável senão por você mesmo. A repetição cirúrgica de seus gestos – empunhar o machado, desferir o golpe, retornar o machado para trás de sua cabeça e retornar a desferi-lo contra a árvore –, contracena com a singeleza de uma paciência forjada pela solidão, pela persistência de seus movimentos, dizendo melhor, por seu caráter obstinado e tenaz para além das durações habituais, das durações civilizadas.

Este meu desejo por saber sobre a sua ideia de duração me fez ter vontade de sondar a própria conexão que você deve manter, justamente, com os seus objetos, com os seus utensílios – todos, evidentemente, concebidos por suas mãos. Em uma de suas cabanas (FIG. 62) diversas madeiras você utilizou para construir este singelo lar – este seu pequeno palácio em ruínas. Penso no laço vital com cada um desses objetos que garantem ao mesmo tempo o exercício de seu trabalho e a perenidade de sua sobrevivência. Assim, a duração de cada uso. A duração de cada molde.

E a duração de sua solidão, desta solidão compartilhada com a natureza?

O simples fato de que um indivíduo não tenha nenhuma ação recíproca com outro indivíduo não é, certamente, um fato sociológico, mas tampouco esgota por completo o conceito de solidão. E esta, na medida em que está fortemente marcado e é muito importante para a vida interior, não significa de modo algum a única ausência de companhia senão, justamente, sua presença, oferecida em princípio de uma maneira qualquer e a continuação recusada. A solidão assume um sentido indiscutivelmente positivo como efeito da distância da sociedade, seja como um eco de relações passadas ou como a antecipação de relações futuras, como nostalgia ou como distanciamento voluntário. O homem solitário não é o único habitante da Terra desde sempre; seu estado, ao contrário, também está determinado pela socialização, ainda que em um valor negativo afete a esta. A felicidade e a amargura da solidão não são, de fato, mais que reações diferentes a influências sofridas no social; a solidão é uma ação recíproca da qual um dos membros se afastou concretamente. (SIMMEL, 2016, p. 218-219).

A sua solidão somente se fez visível para mim, conhecida, graças ao registrador que comovido por ter vislumbrado a sua presença, decidiu filmar a funda parcela de sobrevivência que é você, querido índio de Ti Tanaru. Esta sua solidão não seria também, em um outro nível, o registro singular sobre toda a comunidade de seus semelhantes que assim como você também recusam, de certa maneira, qualquer contato com o mundo “civilizado”? O registrador que muito humildemente te filmou, talvez jamais tenha pensado na simples – mas comovente e

honrada – tomada de posição que exerceu nos oitenta e sete segundos deste registro: não buscar o seu passado, nem suas ideias, nem seu nome, nem o seu lugar na sociedade ou sua exata geografia. Apenas tratou de registrar, apesar de toda a precariedade e urgência, um testemunho visual de seu dorso e desta sua condição inalienável de sobrevivente.

Um olhar arqueológico – esta coisa vacilante, incerta – tentei exercer aqui, e uma arqueologia do olhar não pode ser proposta sem antes perceber as pequenas e voláteis imagens, como as suas, que sem tempo e exatidão surgem como um “relâmpago repentino” (BENJAMIN, 2012a) para sair da escuridão e ressignificar, custe o que custar, a própria história de minha “civilização”. Talvez ainda ao mesmo tempo que um olhar arqueológico, também uma possibilidade do reconhecimento da herança que você é – que sua vida faz irromper no coração do mundo. Você é *parte* da herança de meu mundo “civilizado” – sua catástrofe, seu buraco negro devastador –, e a sua imagem, capturada naqueles segundos tão frágeis do tempo, é a inscrição tão dolorida de um testemunho do martírio de todo um povo. Aquilo que escrevera Blanchot (2003), de que a vida humana é o indestrutível mas que pode ser *eternamente* destruída, colou-se à sua imagem – irrompida, emergida –, à sua incontornável condição de sobrevivência.

Querido índio de Tĩ Tanaru, agora despeço-me sem jamais saber se um dia minha carta chegará a você – e se um dia ela te tocar como as suas imagens dorsais me tocaram, poderia você, querido, ler alguma coisa disso que aqui escrevi? As tuas imagens arderam em mim e de alguma maneira o teu nome jamais conhecido está inscrito, interminavelmente, como as nuvens, como as coisas que não morrem em meu mundo “civilizado” *sempre tão cruel*.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS — ESCREVER A IMAGEM

Diríamos então que o que chamamos *imagem* é, por *um instante*,
o efeito que produz a linguagem em seu brusco ensurdecimento.
Saber isto implicaria saber que, na crítica estética tanto como
na psicanálise, a imagem é *deter a linguagem*,
o instante abismal da palavra
- Pierre Fédida

A palavra em si é matéria dúctil para o fazer literário,
ela mesma é coisa, objeto. Coisa em si, como barro moldável,
mas também como cristal ressonante. O cristal das palavras
é uma metáfora de Freud para dizer que a linguagem,
como o cristal, tem uma estrutura também reveladora do sujeito
- Ruth Silviano Brandão

Solidão, arrecife, estrela
A tudo que possa merecer
A branca inquietude de nossa tela
- Stéphane Mallarmé

A dor dorme com as palavras
- Paul Celan

No instante irrepetível emerge a palavra, mesmo sob uma condição fragmentária, vacilante, de sopro, para dar conta da temporalidade já montada e remontada, já exposta ou dilacerada, da imagem. Aparece como uma sombra de pedra crescida, germinada no eco de sua impossibilidade de ser finita: na duração incontornável de seu não-fim, portanto, da aporia portadora da ausência criadora de toda escrita, de toda *imago*. Imagem e palavra, aqui, em nossa escritura fragmentária – e com Maurice Blanchot poderíamos denomina-la quase como uma *escritura do desastre* – é este barro moldável, por vezes cintilante, mas também movediço, sufocante, de nossa tentativa de pôr em palavras o olhar sobre as imagens. Mas onde reside a violência absoluta da imagem – já seja por sua gravidade como testemunho, já seja pela angústia que abre em nós ao olhá-la simplesmente – resiste a sua sobrevivência fundamental; o gesto a uma só vez de saber olhar e saber inscrevê-la: o gérmen indissociável da escrita, desta forma de apreender o mundo, de senti-lo tão comovedoramente íntimo, tão angustiantemente destrutivo.

A imagem opera, sem dúvida, uma antropologia do olhar (BELTING, 2007), mas o olhar que sabe sustentar a dimensão de sua dignidade, sabe extrair algo ainda mais íntimo, mais intrínseco, mais desafiador: o gesto, infinitamente aberto, infinitamente tremulante, da escrita. Olhar as coisas minúsculas – como as imagens 5x5 tiradas em Auschwitz-Birkenau pelo judeu Alex – antes das grandiosas, das infalíveis, porque é na gravidade de sua temporalidade onde

torna-se visível a perenidade de sua migração, de sua sobrevivência: quando sai da escuridão, quando é *tocada* pelo nosso olhar – e, ao mesmo tempo, quando nosso olhar é *tocado* por ela.

Assim, como um olhar poético, aquele que Rainer Maria Rilke pôde exercer tão bem quando perguntado, por um jovem aspirante a poeta, como tornar-se um homem da poesia, e o grande poeta alemão respondeu-lhe com a segurança e generosidade que somente é capaz de aflorar naqueles que mais do que sentir o mundo, são capazes de *escrevê-lo poeticamente*:

Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples “Preciso”, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso. Então se aproxime da natureza. Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde. Não escreva poemas de amor; evite a princípio aquelas formas que são muito usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes. Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza - descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. Caso o seu cotidiano lhe pareça pobre, não reclame dele, reclame de si mesmo, diga para si mesmo que não é poeta o bastante para evocar suas riquezas; pois para o criador não há nenhuma pobreza e nenhum ambiente pobre, insignificante. Mesmo que estivesse em uma prisão, cujos muros não permitissem que nenhum dos ruídos do mundo chegasse a seus ouvidos, o senhor não teria sempre a sua infância, essa riqueza preciosa, régia, esse tesouro das recordações? Volte para ela a atenção. Procure trazer à tona as sensações submersas desse passado tão vasto; sua personalidade ganhará firmeza, sua solidão se ampliará e se tornará uma habitação à meia-luz, da qual passa longe o burburinho dos outros. E se, desse ato de se voltar para dentro de si, desse aprofundamento em seu próprio mundo, resultarem versos, o senhor não pensará em perguntar a alguém se são bons versos. Também não tentará despertar o interesse de revistas por tais trabalhos, pois verá neles seu querido patrimônio natural, um pedaço e uma voz de sua vida. Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério. Por isso, prezado senhor, eu não saberia dar nenhum conselho senão este: voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a resposta para a questão de saber se precisa criar. (RILKE, 2009, p. 25-26).

Escrever poeticamente é uma posição sensível frente ao mundo e suas imagens. Escrever, portanto, o traço interminável de nossa própria indecifrabilidade, deste “patrimônio

natural” e desta “profundeza de onde vem a vida” que chama Rilke. Dessas caudas de respiração (de nosso alento fundamental), como para devolver ao ar toda arte da palavra – o seu próprio rastro de ausência ou de desejo –, podemos dizer que as imagens, assim como as palavras, são gestos de ar e de luz. Escrever a imagem supõe, portanto, toda uma constelação fragmentária de uma escritura destinada à ruptura de nossas próprias forças, como se todo o movimento estivesse passível de um afundamento de nós mesmos – quase como que toda palavra ao seu fim fizesse renascer um outro mundo para o amanhã. Ou aquilo que Ruth Silviano Brandão chamou de *a vida escrita*:

A vida escrita é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba. Como a lesma que deixa uma gosma viscosa em seu caminho. Como a lágrima que fala em seu silêncio de dor ou alegria. Ou o rápido traço no ar que faz o pássaro, da gaiola ao galho, ao ar que se risca com sua fuga, no movimento-escrita reto ou sinuoso, como letras que se encadeiam e se ligam. (BRANDÃO, 2006, p. 23).

É dizer que escrevemos quando ainda não sabemos, como a luz que trespassa as retinas a cada nova manhã e cuja materialidade solar existe sempiternamente, mesmo que muitas vezes não a percebamos como uma *forma de vida*. Ainda sim, ou melhor, por isso mesmo, ainda que não saibamos, escrevemos: “Escrever: negar-se a escrever – escrever por recusa, de modo que basta que se peçam algumas palavras para que se pronuncie uma espécie de exclusão, como se lhe obrigassem a sobreviver, a prestar-se à vida para seguir morrendo. Escrever por ausência” (BLANCHOT, 1990, p. 16).

A palavra *apela* a imagem para fundar sua memória, porque a imagem é “sensorialmente – esteticamente – *reminiscente* da coisa” (FÉDIDA, 1985, p. 40). O que também quer dizer que a imagem é “imagem vidente, *visualmente* feita para ver o memorável nas palavras da língua. A vidência da imagem é o tempo de sua memorabilidade” (FÉDIDA, 1985, p. 27). Assim, graças a Pierre Fédida, podemos pensar a temporalidade do *sofrimento* em que se arranca uma *palavra*. A palavra se confronta com o tempo, a história, o passado e o desejo, por isso sua ligação inextrincável com a imagem, porque imagem e palavra estão intrinsecamente em transformação, em metamorfose.

Escrever a imagem é reencontrar a condição de existência e de sobrevivência das palavras – como bem sabe o trabalho do poeta – neste estado da língua comum que a potencialidade do sentido (semântica) é potência de sentido (sensorial). Talvez escrevemos para renascer no *sentir* fundamental do qual a imagem forma parte.

Escrever não é evidente. Porque escrever supõe ir e vir. Acontece, por exemplo, que a escrita consiste em *cuidar duas vezes*. Não simplesmente cuidar, unilateralmente, cuidar no sentido do carcereiro que *vigia*, que cuida de tanto em tanto, que vela seu prisioneiro pelo buraco da cela para assegurar-se de sua clausura fora do mundo, de sua servidão. Senão melhor: cuidar duas vezes – ou ainda mais –, cuidar para amar, para suportar, para aproximar-se e não simplesmente manter uma distância vigiada. Cuidar para ocupar-se e manter a vida. Cuidar no sentido de uma mãe que protege sua criança contra o vento e maré e a olha de tanto em tanto, *vela* por ela para assegurar-se de sua abertura ao mundo, de sua liberdade. Sucede também que escrever consiste em não cuidar absolutamente. É, então, aceitar perder – ou, minimamente, não manter, não apreender até o limite, não possuir – o que se escreve, quando o que se escreve se move (a borboleta que bate as asas e nos escapa através do horizonte), ou quando a nossa própria escrita se move por sua vez quando o olhar busca uma outra forma de dar continuidade a este nascimento.

A escrita vai e vem. O que aprisiona aqui (o instante) a perde ali (ou logo antes, ou logo depois). Não há escrita sem esta dialética do olhar, porque não há olhar sem este movimento perpétuo, sem este jogo incessante de ganhar e de perder. Há, por exemplo, muitas maneiras de – ou muitos momentos para – olhar o mar e então para escrevê-lo poeticamente. Podemos tentar decifrá-lo segundo seu imenso plano horizontal ou segundo sua imensa e rápida curvatura; segundo a linha de seu horizonte ou segundo a simples diferença entre o pedaço azul da água e o do céu. Podemos escrevê-lo segundo o movimento de suas ondas e, então, segundo a admirável morfogênese dos volumes de espuma e água (como Leonardo da Vinci fez); mas também segundo a economia caótica, igualmente admirável, dos resplendores de luz que dançam aqui e ali, em olhares anárquicos, na superfície das águas (como fez Claude Monet). Cada coisa olhada, sentida, pode ser escrita segundo economias muito diversas que se sobrepõem e se multiplicam.

E este trabalho que buscamos encerrar – este trabalho sobre imagens tão diversas e sobrepostas, tão lacunares e fragmentárias, tão dilaceradoras, e de alguma maneira, também, portadoras de uma esperança tão particular –, na duração improvável de seu final, também foi o entrelaçamento fundamental de minha própria vida nestes últimos quatro anos. O que afinal foi escrito? Onde essa escritura – este olhar crucial sobre as coisas ao meu redor – me levou? Fecho minhas pálpebras e a primeira coisa que surge – como filho de uma escuridão formadora – é o cinema. A cinefilia clássica que quase perdi nestes quatro últimos anos, no exato momento em que optei em buscar outras imagens e outras palavras para compor este trabalho de doutorado. Mas o cinema, a cinefilia em si, como arte do olhar e da emoção fundamental das

imagens sobrevive em mim, ainda mesmo quando recuso a ver um filme em minha própria solidão. Terei de lembrar das palavras de Antoine De Baecque: “a crítica de cinema (a cinefilia, portanto) é uma profissão de fé” (DE BAECQUE, 2005, p. 206). E um dia essa fé regressará a mim em sua totalidade?

O que eu perdi? O que continuamente perdi? Um amor, talvez. Ou a ideia fundadora de um relacionamento amoroso. Como olhar juntos, por exemplo, as marcas de um rosto e a constelação lunar? Como manter juntos, ao mesmo tempo, o rosto-carne e o rosto-céu? Olhar vai e vem. Escrever, também.

Afinal, o que resta, depois de tudo, senão continuar a escrever estes paradoxos, essas formas de vida que chamamos imagens? Escrever insistentemente, como a “branca inquietude de nossa tela”, o verso final que Mallarmé colocou em seu soneto escrito em 1890 e intitulado *Salut* (MALLARMÉ, 1979). Como que para *saudar* modestamente, inclusive, para acolher o leitor, abrindo a porta de sua compilação de poemas. Tratava-se, assim, para pôr-se de pé para “dar-se de pé essa saudação”, como escreveu Mallarmé, à semelhança de um brinde ao fim de uma reunião com amigos. Definitivamente, tratava-se, através dessa saudação, de *reconhecer o outro*, quem quer que fosse, uma brancura inquieta (a da folha, a da imagem) partilhada, que o poeta fez rimar com estas palavras: “Solidão, arrecife, estrela”. Como se a proliferação de um poema – ou a composição de uma imagem – pusesse em jogo esse reconhecimento de uma inquietude comum a partir da “solidão” de cada um, o “arrecife” da obra produzida e a “estrela” – ou a constelação – que ali sai à luz, em nosso pensamento, sua contemplação, sua leitura, sua sobrevivência.

Ou como simplesmente – dilaceradamente – anotara com rara beleza Paul Celan, em seu troço branco, em seu pequeno papel fugitivo, as palavras que põe fim a uma escrita de quatro anos, portanto, restitui, a partir do resto que permaneceu, o infinito de toda obra, de toda escritura – mesmo quando prestes a *extinguir-se em mim*:

COMO TE EXTINGUES em mim
Ainda no último
e gasto
nó de ar
estás lá com uma
faísca
de vida (CELAN, 1999, p. 143).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**. Reflexiones desde la vida danada. Madrid: Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W. **Teoría estética**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **As lembranças, por favor não**. Acesso: 29/07/2019. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2016/01/as-lembrancas-por-favor-nao.html>. 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2. São Paulo: Boitempo, 2011.
- APPLEBAUM, Anne. **Gulag, une histoire**. Paris: Grasset, 2003.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Hombres em tiempos de oscuridad**. Barcelona: Gedisa, 1990.
- ARENDT, Hannah. **Los orígenes del totalitarismo**. Madrid: Taurus, 1998.
- ARENDT, Hannah. **Nós, os refugiados**. Covilhã: LusoSofia press, 2013.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDT, Hannah. **The Jewish Writings**. Nova York: Schocken Books, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Vies politiques**. Paris: Gallimard, 1974.
- ANTELME, Robert. **La especie humana**. Montevideu: Trilce/Era, 2002.
- BADIA, Gilbert et al. **Les barbelés de l'exil**. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1979.
- BADIOU, Alain. **A república de Platão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BADIOU, Alain. **El siglo**. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BARON, J. **The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History**. New York: Routledge, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Diário de duelo**. Barcelona: Paidós, 2009.

BARTHES, Roland. La révolution brechtienne (1955). In: **Oeuvres complètes**, II, 1962-1967. Paris: Le Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein. IN: **Cahiers du cinéma**, nº222, 1970.

BAUDRILLARD, J. **A Troca Simbólica e a Morte**. Edições Loyola, São Paulo, 1996.
BBC. **Ai Weiwei's studio destroyed**. 2018. Disponível em:
<https://www.bbc.com/news/av/world-asia-china-45073423/ai-weiwei-s-studio-destroyed>.
Acesso em: 19/09/2018.

BELLUZZO, Luiz Gonzaga. **Estado de exceção**. 2012. Acesso em: 21/08/2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/estado-de-excecao>.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012a.

BENJAMIN, W. **Crisis de la novela**. Sobre “Berlín Alexanderplatz” de Döblin. 1930. Acesso em: 01/02/2018. Disponível em: <https://bit.ly/2QQU9eQ>. Acesso em: 1 fev. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Correspondance 1929-1940**. Paris: Aubier, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Ecrits français**. Paris: Gallimard, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. A Infância em Berlim por volta de 1900. IN: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, II**, pp. 73-142. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproducción técnica**. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2004b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Paralipómenos y variantes”. In: **Escritos franceses**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012b.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: GAGNEBIN, J. M. (org.). **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BLANCHOT, Maurice. In the night that is watched over. In: DOBBELS, Daniel (org.). **On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary**, pp.55-59. Evanston: The Malboro Press, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **La Communauté inavouable**. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del Desastre**. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. La eterna reiteración. IN: _____. **Tiempo después**. Madrid: Arena, 2003.

BLOCH, M. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BROSSAT, Alain. **La resistencia infinita**. Valência: Tirant Humanidades, 2014.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Buenos Aires: KATZ Editores, 2007.

BUTLER, Judith. **Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**. New York: Verso, 2004.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BUTLER, J.. Vida precária. IN: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar** (pp. 13-33). São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n.1, 2011.

BUTLER, J. **Vida precaria: el poder del duelo e la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CACCIARI, Massimo. **Icone della legge**. Milão: 1985.

CELAN, Paul. **Cristal**. São Paulo: Iluminuras, 1999 (3º reimpr., 2014).

CLÉMENT, Gilles et al. **Migrar, uma condição de existência do vivente**. 2018. Disponível em: <https://flanagens.blogspot.com/2018/09/migrar-uma-condicao-de-existencia-do.html> Acesso em: 25/09/2018.

COMOLLI, Jean-Louis. **A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps***. IN: Devires, v.3, n.1, p.8-45, jan-dez, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. IN: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema**. Imagem, ética e filosofia, pp. 165-204. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

COOK, M. “Acesso a arquivos e a livros raros”. In: PINHEIRO, L. V. R. (Org.). **A Informação: tendências para o novo milênio**. Brasília: Ibict, 1999, p. 155-165.

COOPER, John. **Raphael Lemkin and the struggle for the genocide convention**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

DANEY, Serge. **Perseverancia**. Santander: Shangrila textos aparte, 2015.

DE BAECQUE, Antoine. **Teoría y crítica del cine**. Avatares de una cinefilia. Barcelona: Paidós, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. In *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* (pp. 264-336), v. 7, n. 20, 2008.

DERRIDA, Jacques. **El tocar, Jean-Luc Nancy**. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. La Faculté de Juger. In: DERRIDA, Jacques. **Prejugés Devant la Loi**, pp. 87-139. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Manifeste pour l'hospitalité**. Paris: Éditions Paroles d'Aube, 1999.

DE CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DE CERTEAU, Michael. **La solitude, une vérité oubliée de la communication**. Paris: Desclée de Brouwer, 1967.

DE CERTEAU, Michel. **L'Absent de l'histoire**. Tours: Marne, 1973.

DE MARTINO, Ernesto. **Mundo magico**. Buenos Aires: ARAUCARIA/CICCUS, 2005.

DE MARTINO, Ernesto. **La tierra del remordimiento**. Barcelona: Bellaterra, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote**, nº 13, pp. 98-133, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Ensayos sobre la aparición 2. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestos de aire y de piedra**. Sobre la materia de las imágenes. Cidade do México: Santa Mares, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pasar, cueste lo que cueste**. Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos em lágrimas, pueblos em armas**. El ojo de la historia, 6. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. IN: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, pp. 2016-219, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontajes del tiempo padecido**: el ojo de la historia, 2. Buenos Aires: Biblos, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Minuit, 2015c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Volver sensible/Hacer sensible. IN: BADIOU, A. et al. **Que es un pueblo?** Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014b.

EISENSTEIN, S. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FARGE, Arlette. **Efusion y tormento**. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FÉDIDA, Pierre. El soplo indistinto de la imagen. IN: FÉDIDA, Pierre. **El sitio de lo ajeno**: la situación psicoanalítica, pp. 192-226. México: Siglo XXI, 2006.

FÉDIDA, Pierre. Passé anachronique et présent reminiscence. Épos et puissance mémoriale du langage. In: **L'Écrit du temps**. N° 10, pp. 23-45, 1985.

FIDDIAN-QASMIYEH, E. IN: LOESCHER, G.; LONG, K.; SIGONA, N. (Orgs.). **The Oxford handbook of refugee and forced migration studies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

FOUCAULT, Michel. **El nacimiento de la clínica**. Una arqueología de la mirada médica. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Historia de la locura en la época clásica**, I y II. Buenos Aires: FCE, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **La historia de la sexualidad**. Madrid: Siglo XXI, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar e castigar**. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014b.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

FOWLER, William Warde. **O significado original da palavra Sacer**. Porto Alegre: Café e Fúria, 2017. Publicação original disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-studies/article/div-classtitlethe-original-meaning-of-the-word-sacerdiv/C3F27973022C87367355B3CC6524DA75>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAGNEBIN, J. "Palavras para Hurbinek". In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

GODARD, J.-L.; ROHMER, E.. Hiroshima, notre amour. In: L.M. OLIVEIRA (org.), **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 379-402, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2005.

HEGEL. G.W.F. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

HILBERG, Raul. **The Destruction of the European Jews**. New Jersey: Holmes & Meier, 1985.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. Paris: Gallimard, 1985.

LAPOUJADE, David. **Potencias del tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011.

LE BRAS, Hervé. **Le sol et le sang**. Rhétoriques de l'invasion. La Tour-d'Aigues: Editions de l'Aube, 2012.

LEANDRO, A. "A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh". In: **Anais da Compós** – XXIII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Belém, PA: UFPA, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2STk33y>. Acesso em: 16 jan. 2019.

LEANDRO, Anita. **Falkenau**: a vida póstuma dos arquivos. In: Significação, nº34, pp. 105-121, 2010.

LEANDRO, A. "Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão". In: **Anais da Compós** – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, DF: UnB, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2EjlljR>. Acesso em 16 jan. 2019.

LEANDRO, A. "Os acervos da ditadura na mesa de montagem". **LOGOS** 45, Rio de Janeiro, v. 23, n. 62, p. 103-116, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2AOcZy4>. Acesso em: 17 jan. 2019.

LEMKIN, Raphael. **Axis rule in Occupied Europe**. London: Allen Lane Penquin Books, 1998. Dados da versão original: Axis Rule in Occupied Europe. Washington: Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

LEMKIN, Raphael. Genocide. In: **American Scholar**, volume 15, no. 2, abril, pp. 227-230. 1946. Disponível em: <http://pscourses.ucsd.edu/poli120n/Lemkin1946.pdf>.

LESSA FILHO, Ricardo. **Entre imagens e sobrevivências**: notas sobre *Noite e neblina* e *Shoah*. Recife: UFPE/PPGCOM, 2016.

LESSA FILHO, Ricardo. *Shoah* de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas. IN: **Doc-Online**, Nº 24, pp. 270-293, 2018.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVI, Primo. **Si esto es un hombre**. Buenos Aires: Muchnik, 2002.

LÉVINAS, E.. **De outro modo que ser ou para lá da essência**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

LÉVINAS, E. **De otro modo que ser, o más allá de la esencia**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999a.

LÉVINAS, E. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999b.

LÉVINAS, E. **Die Zeit und der Andere**. Hamburgo, 1984.

LÉVINAS, E. **Difícil Libertad**: Ensayos sobre el Judaísmo. Madrid: Caparrós Editores, 2004.

- LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LÉVINAS, E. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LÉVINAS, E. **Humanisme de l'Autre Homme**. Paris: Fata Morgana, 1972.
- LÉVINAS, E. **Humanismo do outro Homem**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LÉVINAS, E. Les Cahiers de la Nuit Surveille. In: LÉVINAS, E. **Basic Philosophical Writings**. Bloomington (pp. 339-346). Indiana: Indiana University Press, 1996.
- LÉVINAS, E. **Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, suivi d'un essai de Miguel Abensour**. Paris: Payot & Rivages, 1997.
- LÉVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LÉVINAS, E. **Violência do rosto**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LÉVINAS, E.; KERNEY, R. **Dialogue with Emmanuel Levinas**. Face to face with Levinas. Albany: SUNY Press, 1986.
- LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- LINDEPERG, Sylvie. **Noche y niebla**. Un film en la historia. Buenos Aires: Prometeo libros, 2016.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Obra completa en poesía**. Barcelona, Ediciones B, 1979.
- MARTIN, James J. **The Man Who Invented Genocide**. The Public Career and Consequences of Raphael Lemkin. Torrance: Institute of Historical Review, 1984.
- MATAZZI, I.; DIDI-HUBERMAN, G. Atlanti della contemporaneità. IN: **ALLEGORIA**, v. 62, pp. 83-91, 2010.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. São Paulo: Biblioteca universitária, 1997.
- MOSÈS, Stéphane. **L'ange de l'histoire**: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Paris: Seuil, 1992.
- MOULLET, Luc. 1959. Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. IN: **Cahiers du Cinéma**, nº 93, pp. 11-19, 1959. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/moulet-marlowe.htm>.
- MÜNSTER, Arno. **Progrès et catastrophe**, Walter Benjamin et l'histoire. Paris: Kimé, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. **L'impératif catégorique**. Paris: Flammarion, 1983.
- PENNA, João Camillo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi) p.127-184 In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

QUIGNARD, Pascal. **El sexo y el espanto**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **La noche de los proletarios**: archivos del sueño obrero. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

RAZAC, Olivier. **Historia política del alambre de espino**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2015.

RESNAIS et al. **Les photos jaunies ne m'émeuvent pas**. Paris: Cahiers du cinéma, novembre, 2000.

RICEUR, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RICHMOND, A. H. Reactive migration: sociological perspectives on refugee movements. IN: **Journal of Refugee Studies**, v. 6, n. 1, p. 7-24, 1993.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. IN: **Cahiers du cinema**, nº 120, 1961.

RIVIÈRE, Claude. **Os ritos profanos**. Petrópolis: Vozes, 1997.

ROSANVALLON, Pierre. **Le Peuple introuvable**. Histoire de la représentation démocratique en France. Paris: Gallimard, 1998.

ROUSSET, David. **L'Univers concentrationnaire**. Paris: Hachette, 1998.

RUBY, Marcel. **Le livre de la déportation**. Paris: Robert Laffont, 1995.

RUIZ, CASTOR BARTOLOMÉ. A sacralidade da vida na exceção soberana, a testemunha e sua linguagem. In: **Cadernos IHU**, ano 10, nº39. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2012.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Del mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”. **Pasajes**: Revista de pensamiento contemporáneo, España, 2014, n. 44, p. 120-135, 2014a. Disponível em: <https://bit.ly/2RB7k8U>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a La imagen perdida (Rithy Panh, 2013)”. **Secuencias**, España, 2016, n. 43-44, p. 51-72, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2RWh2C0>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción”. **Aniki**, Portugal, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FHH45Q>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia”. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 61, n. 2, p. 79-103. 2014b. Disponível em: <https://bit.ly/2AQUpj>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SCHEFER, Jean Louis. **L’homme ordinaire du cinéma**. Paris: Gallimard, 1980.

SCHMITT, Carl. **Teoría de la constitución**. Madrid: Alianza, 2009.

SEBALD, W.G. **Os emigrantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEGESSER, Daniel Marc; GESSLER, Myriam. Raphael Lemkin and the international debate on the punishment of war crimes (1919-1948). In: SCHALLER, Domik J.; ZIMMERER, Jürgen (orgs.). **The origins of genocide**. Raphael Lemkin as a historian of mass violence. New York: Routledge, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. “O local do testemunho”. In: **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2SVwxHD>. Acesso em: 17 jan. 2019.

SIMMEL, G. A metafísica da morte. **Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho**, v. 14, p. 177-182, 1 abr. 2018.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: **RBSE**, v. 4, nº 12, dezembro, 2005.

SIMMEL, Georg. **Sociología: estudios sobre las formas de socialización**. Cidade do México: Titivillus, 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografia**. Barcelona: Edhasa, 1981.

SPEER, Albert. **Por dentro do III Reich**. Rio de Janeiro: Arte nova, 1971.

TACKLES, Bruno. **Walter Benjamin** - une vie dans les texts. Paris: Actes Sud, 2009.

TODOROV, T. **Memoria del mal, tentación del bien**: Indagación sobre el silgo XX. Barcelona: Península, 2002.

TRAVERSO, Enzo. **Correspondence Adorno-Benjamin**, 1928-1940. Paris: La fabrique, 2001.

TRAVERSO, Enzo. **El totalitarismo**. Historia de un debate. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.