



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 2, maio-ago 2014

PALAVRAS E HISTÓRIAS TRADUZIDAS ATRAVÉS DAS IMAGENS: UM PERCURSO FOTOGRÁFICO DE MÃOS DADAS COM DIDI-HUBERMAN E WALTER BENJAMIN



WORDS AND HISTORIES TRANSLATED THROUGH IMAGES: A PHOTOGRAPHIC JOURNEY HAND-IN-HAND WITH DIDI-HUBERMAN AND WALTER BENJAMIN

Monique BIONE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 27/04/2014 • APROVADO EM 30/09/2014

Abstract

This essay attempts to think the photograph not only as an image, but understand its role as historical archive from the critical image conception developed by Didi-Huberman. It is important to understand the concept of Walter Benjamin for a dialectical image applied to the production of photograph. Images and files from the viewpoint of Didi-Huberman included in the contemporaneity, opens up a range to study their representativeness in our society and in which way the same society faces such concepts presently.

Este artigo busca pensar a fotografia não apenas como imagem, mas entender o papel da mesma como arquivo histórico a partir da concepção *de imagem crítica* elaborada por Didi-Huberman. Cabe aqui compreender o conceito de Walter Benjamin de *imagem dialética* aplicado à produção fotográfica. Imagens e arquivos sob a ótica de Didi-Huberman, inseridas na contemporaneidade, abrem um leque para estudar a sua representatividade na nossa sociedade e de qual forma a mesma encara tais conceitos atualmente.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Images. Files. Photography. Didi-Huberman. Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens. Arquivos. Fotografia. Didi-Huberman. Walter Benjamin.

Texto integral

*DESEJAR – é a coisa mais simples e humana que há.
Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque
imaginamos. O corpo dos desejos é uma imagem. E o
que é inconfessável no desejo é a imagem que dele
fizemos.*

Giorgio AGAMBEN

A cena. A imagem. A sensação. O real e o imagético. A reunião desses elementos na mente de um autor compõe o que os seus dedos vomitam. São nada mais que o resultado de viver, sentir e exprimir. Não podemos expor com verossimilhança o que não nos é conhecido, pelo menos, a princípio. Por mais fértil que seja uma mente, ela precisa de ‘combustível’ para produzir uma obra, seja ela na forma literária, de arte ou fotográfica. E essas mesmas três vertentes da produção humana dialogam entre si de uma maneira direta ou indireta, não importa, elas quase que complementam a razão de ser de cada uma. E esse completar se transfigura anacronicamente como uma morte seguida de um renascimento contínuo. Essas etapas são bem definidas por Maurice Blanchot:

Mas, se o começo não é o fim, se considerarmos cada nascimento uma morte, e a morte como nascimento sem “verdade”, por que existe um duplo não ser? Por que não ser como nascimento e não ser como morte?

É um enigma, e o enigma do começo revela que existe uma relação entre aquilo que não tem nenhuma relação. Nascimento que não é apenas melancolia, senão que é infinitamente mais doloroso que a morte. (BLANCHOT, 2003, p. 32-33).

Assim como a percepção do criador da obra – tenha ela a forma que for – a recepção de quem recebe tal informação também varia na sua maneira. O olhar é responsável por colocá-lo no caminho ou tirá-lo dos trilhos ainda mais. O olhar fornece a percepção do mundo e do tempo, situando-o. Este ato/reação é, na maioria das vezes, involuntário, o ser humano simplesmente olha e é olhado. O que nos é colocado como opção apenas é se iremos olhar realmente para tal coisa ou se iremos ignorá-la, passar despercebido. É nesta decisão, quando decidimos realmente olhar, que abrimos as portas para o visível e o invisível, abrindo passagem para a compreensão daquilo que olhamos. Segundo Merleau-Ponty (1980, p. 109), “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser. [...] Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, e não diante de mim”.

Partindo para o olhar do fotógrafo, esse olhar é visível assim como o seu mundo. A lente da sua câmera é a sua visão de realidade; é ela que irá transpor para a impressão todo o olhar, percepção e conceito do fotógrafo. Ali está a representação de uma realidade, da sua realidade – seja esta real ou imagética. Se ele fotografa uma árvore é porque ela lhe diz alguma coisa, atíça a sua percepção de algum modo. Tal sintoma poderá não ser sentido para quem olha essa mesma foto uma vez que seus conceitos e experimentos são outros. A realidade se multiplica no ato de produzir uma obra e no ato de admirar essa mesma obra. O real é multifacetado e a foto torna-se um espelho, pois, ao olharmos para a foto a reconhecemos e reconhecemos a nós mesmos. É através do entendimento de tal obra que compreendemos o mundo, ou, pelo menos, a mensagem que determinada obra transmite ou deixa de transmitir.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).



Figura 1 – Foto de Luiza Junqueira¹

Ao olharmos uma foto, buscamos compreender e unir duas realidades. Pensamos na sua história e todo o arquivo que ela carrega entranhada nas suas linhas. Essa criação, dependendo da técnica do fotógrafo, pode nos fornecer uma mágica que jamais uma pintura daria. Diante da obra o observador procura encontrar o imperceptível, aquilo que está ali e não é visível ao primeiro olhar; deseja ver a realidade daquela fotografia e se entender nela. “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, p. 94).

Só a fotografia nos permite ver uma realidade através de uma lupa que está do nosso lado, no cotidiano, que apalpamos e sentimos e que não conseguimos ver. Com os recursos da câmera pode-se captar com ampliação cenas que jamais imaginaríamos que existissem. Como diz Benjamin é o “inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.²

As imagens fotográficas surgem como testemunhas. Estão aí para serem interrogadas, analisadas e contempladas. Expelem veridicidades ofuscadas pelos os que as presenciaram ou foram enterradas nas suas tumbas. A história não pode ser imaginada ou impressa numa pintura, talvez reproduzida. Um exemplo disso está no livro de Didi-Huberman, *Imagens, apesar de tudo*, de 2004. Nessa magnífica obra, o filósofo analisa quatro fotografias produzidas por um prisioneiro que trabalhava na câmara de gás durante o Holocausto, em *Auschwitz-Birkenau*, na Polônia, no ano de 1944. Ele conseguiu fazer os registros e despachar para fora do campo colocando o negativo dentro de um tubo de pasta de dente. Em duas das fotos, são vistos homens caminhando sobre pilhas de corpos incinerados ao ar livre. Já em outra, percebemos mulheres nuas sendo levadas para o crematório. E a

última está desfocada, exprimindo assim o terror e agonia que os olhos por detrás daquelas lentes sentiam. Imagens como essas levantaram a questão de como fotografias podem ser utilizadas como testemunhas da história. Didi-Huberman defende um uso mais assíduo das imagens no estudo da História.

Abaixo, duas das quatro fotos contidas em *Imagens, apesar de tudo*. As originais estão expostas no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau.



Figura 2 - Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), “cremação de corpos gaseados nas foças de incineração ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944”.



Figura 3 – Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), “mulheres conduzidas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944”.

As fotografias trazidas por Didi-Huberman são cenas incapazes de serem imaginadas por quem por ali não passou, já que elas viraram cinzas junto com o *Sonderkommando*, grupo de judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás. O autor une as palavras – na forma dos testemunhos fornecidos – em paralelo com as imagens para nos dar a história daquela época.³

Foi na dobra destas duas impossibilidades – desaparecimento próximo da testemunha, irrepresentabilidade garantida do testemunho – que surgiu a imagem fotográfica. Um dia, no verão de 1944, os membros do Sonderkommando sentiram a imperiosa necessidade, que tão perigosa era para eles, de arrancarem ao seu trabalho infernal algumas fotografias susceptíveis de testemunharem a especificidade do horror e da amplitude do massacre. Arrancar algumas imagens àquele real. Mas também – uma vez que a imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano em geral, o pensamento do <<fora>>, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projetado antes de ser

posto em prática), entrevia a possibilidade. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 19).



Uma vez que ficamos de frente para o inimaginável devemos nos abrir para as diferentes percepções. Três elementos devem ser fortes diante do sentimento de impossibilidade: o pensamento, a escrita e a arte. É quando nos deparamos com o inimaginável que devemos trabalhar o nosso pensamento. Talvez não exista representação fiel do real ou da história, mas devemos encarar as imagens e tentar entendê-las mesmo assim (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Observar, estudar e analisar uma imagem antiga é percorrer um caminho constituído por ruínas. Por vezes, é difícil compreender o que ela quer dizer – se quer dizer algo – e todo o seu contexto histórico. Mas será que restará algo de toda essa ruína? Respondo prontamente com um sim; e não apenas restará algo como dará origem a algo mais, novo e até maior que o anterior. Volto a Blanchot, citado no início deste texto e pego emprestado uma passagem: “Aquilo que nos FALOU nos há de falar sempre, assim não cessamos de ouvir (será isso a eternidade?) o acorde final que se extingue no ‘Quarteto para o fim dos tempos’”. O que interessa nesse instante é querer olhar e colocar essa imagem e essa ruína em movimento. Se não tiver o interesse em olhar, passará por aquilo sem nada ver e compreender.

Cabe a nós também ponderar se tal imagem fotográfica é uma representação real ou imagética. Atualmente, a tecnologia vem a serviço da manipulação das imagens – e também a tradução que fazemos delas com as suas legendas e títulos berrantes – e vemos exemplos disso diariamente em jornais, revistas, publicidades e filmes. A facilidade com a qual uma imagem é reproduzida e ‘tratada’ traz à tona as seguintes indagações: a fotografia pode ser considerada como fonte histórica e contribuinte para a mesma história? Até qual ponto essa testemunha ocular pode nos fornecer informações relevantes para a nossa compreensão da história? A resposta está no início deste mesmo parágrafo; mas pode-se completar ainda com a reflexão do Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*:

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável [...]. O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, sem sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76-7).

É importante não nos determos na “imagem geral”, como bem diz Didi-Huberman, ao refletirmos sobre a imagem fotográfica. Esse geral nos remete a todas essas imagens fabricadas, as quais, comentei há pouco, e que nos bombardeiam cotidianamente. Sim, as fotografias têm um papel histórico considerável. Lembremo-nos de que não são genéricas ou iguais e é extremamente importante determinar o seu valor individual para, a partir daí, perceber o seu papel dentro da sociedade contemporânea.

2 IMAGEM DIALÉTICA/CRÍTICA: CAMINHANDO POR BENJAMIN E DIDI-HUBERMAN

Frente à contemporaneidade, construções e desconstruções, e as relações entre imagens, poesias e cidades gerou-se uma discussão que Benjamin situa sob uma nova ordem política. Ordem essa, em que a vivência estética, ligada aos novos meios técnicos, se situa como protagonista para a autonomia política dos indivíduos. Embora tal autonomia, diante do capitalismo, se mostre difícil na prática. Diante disso, abre-se espaço para novas reflexões sobre tal conceito, porém, se libertando das ideias originais de caráter político coletivo a que estava ligado. Mas, é importante frisar, que essas novas reflexões sobre as teorias de Benjamin – de *imagem dialética* – devem ser feitas sem se desligar da sua base crítica e teórica que implica em um campo dialético. Este, por sua vez, sendo habilitado a desenvolver uma relação entre o observador e o observado em meio ao tempo histórico nos quais se encontram.

É neste momento que pincelamos o nosso quadro com Didi-Huberman, usando o estudo proposto por ele em *O que vemos, o que nos olha* (1998). A fim de compreender o “dilema do visível” ele nos apresenta duas comprovações: a primeira é que a imagem tem duas faces; e a segunda é que o “ver” sempre acarretará em um vazio inevitável. Para esse filósofo, uma ligação é criada entre o materialismo histórico, com o qual combina as ideias de Benjamin e a fenomenologia do ver. Na seguinte passagem, Benjamin exemplifica a imagem dialética:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto explodir. [...] Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do

ocorrido com o agora é a dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são automaticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau o marco do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Neste contexto de Benjamin, diante das imagens dialéticas, percebemos histórias diversas e atemporais. Elas não pertencem simplesmente a uma determinada época, estão suspensas e a cognoscibilidade determina em qual/quais desses tempos irá se relacionar. “A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo”, isto é, a imagem tem uma dimensão de caráter cognitivo, reflexivo e de teor histórico. Esses elementos se unem e se entrelaçam criando um componente novo. O atual/moderno é uma convergência de tempos criando o ‘novo’. A imagem dialética é o que já foi e o que é, ou seja, o encontro entre anacronismo e história.

Para compreender tal imagem é preciso ampliar o olhar para o passado, buscando entender a sua origem e trazer para o agora aquilo que foi descoberto. A união de memórias, sejam as mesmas individuais ou coletivas, se une com as provas materiais, como numa arqueologia. É tal como um quebra-cabeça a ser desvendado e solucionado. É preciso buscar o que já foi com o que ainda é, enfim. Agamben vem para reforçar esse pensamento dizendo que “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...] que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1935/1936), Benjamin fala sobre a diferença do valor de culto de uma obra de arte do valor de exposição. O valor de culto seria a função mágica da obra, algo distinto da visão, i.e. ele está relacionado ao valor da obra de arte perante a sua história e existência, não é algo que pode ser observado com o olhar. O autor faz uma ligação do valor de culto à aura para estudar a participação da fotografia na transformação do papel da obra de arte. Mas, o que é aura no conceito benjaminiano?

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170).

No caso das fotografias, Benjamin diz que a aura está representada no culto à saudade, nos amores distantes ou nos defuntos. A aura está expressa nos rostos daqueles que estampam uma fotografia. Na ausência do humano essa mesma aura se extingue, uma vez que ela está ligada à vida – seja no ser vivo ou na sua morte – e Benjamin explica isso muito bem ao dizer que: “Essas fotos orientam a recepção

num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas” (BENJAMIN, 1985, p. 174). E daí surge a inquietação que a ausência carrega no ser humano. A fotografia não existe por si só, ela carrega o ontem e o agora e mostra pistas da sua própria origem; diante disso, não se pode contemplar essa imagem pura e simplesmente, uma vez que ela leva indícios que levam à sua ‘tradução’. Ao tentar entender o contexto de tal fotografia, rompemos com a sua temporalidade e buscamos seus desdobramentos, significantes e memória.

Para Benjamin, a fotografia na sua reprodutibilidade vê a aura desaparecer, uma vez que se consegue captar o “semelhante” facilmente. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção”, a qual se permite atingir a sua unicidade devido a sua reprodução (BENJAMIN, 1985, p. 101).

Voltemos para a inquietação que a obra insere no espectador, que comentei há pouco, termo esse da fala de Benjamin e que ele relacionou com o Dadaísmo. Nessa passagem ele também relaciona com a questão de aniquilação da aura nas obras dadaístas causando a impossibilidade de recolhimento a favor da distração. Faz-se necessário enfatizar que distração é a sensação que as obras dessa estética vanguardista causam no observador, isto é, a sua capacidade de alcançá-lo de forma imediata, causando com isso a distração. Benjamin denomina essa percepção de corporal, e que é manifestada através do visual, resultando na distração, de “qualidade tátil da obra”.

Nesse ponto, Didi-Huberman completa tal conceito e diz que, ao observarmos uma obra artística, recebemos a devolução desse observar/olhar. Ou seja, ao pararmos para olhar uma obra, há algo nela que nos afetará de algum modo e nos será devolvido esse mesmo olhar – algo nessa imagem que nos olhará. E é nessa devolução de olhar que se encontra a nossa inquietação, pois nos será apresentado algo de estranho e de reconhecimento. Nesse mesmo sentimento de reconhecimento surge algo de que nos é perdido. Encontramo-nos ali, nos percebemos ali e nos perdemos ali. Aqui podemos observar uma ínfima diferença no que diz respeito à oposição operacional colocada por Benjamin, entre recolhimento e distração, já que ele diz que, de certo ponto, capturamos o objeto e em outra é ele que nos captura. Esses dois atos estão contidos nos simples ato de ver, independente do tipo de objeto.

Para Didi-Huberman a imagem está ligada à dimensão do visual e, desta, transfere-se para o corpo. Voltando para a teoria de Benjamin sobre imagem, Didi-Huberman acredita que esta nos toca, sendo este o último alcance da visão. Para Benjamin a descoberta da perda da aura é a experiência do choque; esta, por sua vez, está ligada à concepção da imagem diante da história e do tempo (comentados aqui no tópico anterior). A imagem com essa relação de tempo e história é o que Benjamin chama de imagem dialética: em síntese, a imagem dialética é o que faz a quebra do tempo, a sua cronologia natural e o que nos traz um outro tempo. No mesmo passo, Didi-Huberman nos apresenta o conceito de sintoma para evidenciar o poder da imagem de interferir no curso cronológico do tempo. É o emaranhar de tempos, onde presente e passado se fundem, confundem.

Na atualidade este conceito nos coloca imersos, quer dizer, numa suspensão de tempos, conceitos e impressões/visões. Somos remetidos a uma atemporalidade para nos localizarmos em algum entendimento. Tem-se que percorrer por pontos escuros e ligar os pontos de luz para nos compreendermos dentro das imagens, dentro dos tempos históricos. Num emaranhado de possibilidades infinitas de interpretações e de alhures o homem moderno se encontra no centro. É, antes de ter o seu olhar modificado pelo tempo, “um olhar que deixaria à aparição do tempo”, um olhar que se revelaria como pensamento, quer dizer, o olhar que trabalharia no espaço e se desdobraria em tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998).

O ato de ver é transpassado pela memória e assim o constitui. É a memória que nos dá a possibilidade de conseguir enxergar, de atingir o visível com a sua temporalidade. Ela também constitui o invisível, o que nos surpreende mesmo diante da incredulidade. É neste momento que o passado dialoga com o futuro, e é justamente nessa dialética que o presente se mostra (DIDI-HUBERMAN, 1998). Nesse enxerto, da dialética do ver, percebe-se uma clara referência com os conceitos de Merleau-Ponty em *A fenomenologia da percepção* (1945), quando Didi-Huberman trata do corpo com a sua relação com o mundo e mostra o mundo num contínuo desdobramento.

Esse desdobrar contínuo está sempre – como o próprio termo já o diz – se modificando, morrendo e nascendo eternamente; sempre em transformação. E por isso, no entendimento do sentido, a imagem dialética é ambígua e “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, como diz Benjamin⁴. E Didi-Huberman fala sobre essa continuidade na seguinte passagem:

Precisamos conhecer esse movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio. Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-2).

É diante da imagem que percebemos o nosso próprio olhar. É mapeando os arquivos, a história e o tempo que buscamos olhar o invisível, o que não se pode ver “a olho nu”. Esse olhar é um percurso cheio de caminhos em uma eterna construção – o inacabado. E “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem”, nas ruínas de uma imagem está a sua construção, mesmo que em alguns momentos – enquanto está nas ruínas – ela não se perceba, não seja visível. Nos momentos em que a imagem não se ‘faz presente’ é que surge para nós o desejo. O

desejo de encontrar com o visível, com imaginável. Somos o reflexo da própria imagem, somos imagem.



Notas

¹ Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/11/aprenda-como-fotografar-com-longa-exposicao-e-obtenha-fotos-criativas.html>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

² Benjamin, explanando a história da fotografia de 1843, mais especificamente do fotógrafo David Octavius Hill, faz uma ligação interessante de determinada foto com a poesia e cita: Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. “E eu pergunto como o adorno desses cabelos/ E desse olhar rodeia os seres de antigamente / Como essa boca aqui beijada em torno da qual o desejo/ Se enrola, loucamente, como fumaça sem fogo...” (BENJAMIN, 2006, p. 93-4).

³ Em entrevista ao jornalista Tiago Bartolomeu, em 2012, Didi-Huberman frisou uma questão importante sobre a fotografia a serviço da história: “Os meus oponentes pensam, pelo contrário, que a noção de testemunho visual é insustentável: somente a palavra testemunha. A imagem seria, pelo contrário, um falso-semelhante, uma ilusão, uma mentira. Estamos em pleno platonismo. Que as imagens sejam mentiras cabe-nos a nós comprová-lo todos os dias perante a publicidade, os cartazes eleitorais, algumas reportagens, etc. Mas a polêmica consistia no estatuto da “imagem geral”. A minha posição consiste em nunca falar da imagem no geral. Pensamos na linguagem como algo geral? Deduzimos que um discurso de Goebbels nos faz atirar às urtigas toda a língua no geral? Que é preciso esquecer Hölderlin? É preciso ver em todas as frases uma mentira só porque cada frase de Goebbels o é? As imagens têm um papel considerável na construção da memória histórica. Mas não são todas iguais: é uma questão de determinar o seu “valor de uso”. Há, tal como na palavra, imagens que mentem e outras que dizem a verdade, mesmo que essa verdade - é quase inútil dizê-lo, mas foi Lacan que o afirmou - não seja nunca toda a verdade”. Disponível em: <<http://www.publico.pt/cultura/noticia/georges-didihuberman-vermos-o-telejornal-a-mesma-hora-e-comportarmonos-como-na-idade-media-1538078>>. Acesso: 17 jul. 2013.

⁴ Citado por Didi-Huberman (1998, p. 124-5).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas, vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, vol.III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Passagens**. Tradução e coordenação de Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de S.K. Lages e E. Chaves. São Paulo: editor, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. **Papel-máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

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

_____. **Storia dell'arte e anacronismo delle immagini**. Tradução de Stefano Chiodi. Roma: Bollati Boringhieri, 2007.

_____. **Imagens, apesar de tudo**. Tradução de V. Britto e J.P. Cachopo, KKYM, Lisboa, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Para citar este artigo

BIONE, Monique. Palavras e histórias traduzidas através das imagens: um percurso fotográfico de mãos dadas com Didi-Huberman e Walter Benjamin. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 47-59, mai.-ago. 2014.

A autora

Monique Bione é jornalista e mestranda em literatura pela UFSC – Florianópolis. Linha de pesquisa – Poesia e *aesthesis*. Título da pesquisa – O tênue limiar dantesco em Carlos Drummond de Andrade e Eugenio Montale.

Este trabalho recebeu apoio da UFSC.