

## A IMAGEM COMO CRUZAMENTO DE SOBREVIVÊNCIAS

### LA IMAGEN COMO CRUZAMIENTO DE SOBREVIVÊNCIAS

Jacqueline Ceballos Galvis<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho propõe uma reflexão sobre algumas relações imprevisíveis entre escrita, memória, imagem, narrativa e história, como traços atravessados pelo rastro diferencial do tempo dilacerado. Por outro lado, propõe repensar o papel das imagens e considerar as sensibilidades e saberes inquietantes que ativam suas viagens e transformações, assim como as montagens e desmontagens representacionais que dinamizam a memória e as ideias em fuga que afloram entre seus intervalos. As imagens ardem, erram e restam fugazes e marcantes como as cinzas da história fraturada no presente. Olham-nos e, entre montagens e desmontagens, entretecem e reconfiguram a experiência do nosso olhar. Daí, a urgência de reformular nossas relações diante delas e, assim, entre nós.

**Palavras-Chave:** Imagens. Memória. História. Testemunho. Trauma

**Resumen:** El trabajo propone una reflexión acerca de algunas relaciones imprevisibles entre escritura, memoria, imagen, narrativa e historia, como trazos atravesados por el rastro diferencial del tiempo dilacerado. Por otro lado, se propone repensar el papel de las imágenes y considerar las sensibilidades y saberes inquietantes que activan, sus viajes y transformaciones, así como los montajes y desmontajes representacionales que dinamizan la memoria y las ideas en fuga que afloran entre sus intervalos. Las imágenes arden, erran y restan fugaces y marcantes como las cenizas de la historia fracturada en el presente. Nos miran y, entre montajes y desmontajes, entretejen y reconfiguran la experiencia de nuestra mirada. De ahí la urgencia de reformular nuestras relaciones frente a ellas y entre nos-otros.

**Palabras-Clave:** Imágenes. Memoria. Historia. Testimonio. Trauma.

A imagem pode ser pensada como *phantasma*, como afeição que afeta corpo e pensamento. Estão carregadas com energia capaz de movimentar e perturbar os corpos. Através delas, as gerações podem encontrar-se, embora também possam perder-se a si mesmas. Nesse sentido, e levando em conta que o caráter da imagem não é lineal, o conceito de sobrevivência opera no universo fantasmagórico da memória e torna-se uma ferramenta de deslocamento<sup>2</sup>.

Nesse sentido, a relação com o tempo leva à lembrança e está mediada pela imaginação, pois: “A memória não é possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afeição, um *pathos* da sensação e do pensamento” (AGAMBEN, 2010, p. 14). Agamben, em

<sup>1</sup> Docente de Literatura. Licenciada em Filosofia e letras pela Universidade de Nariño-Colômbia. Mestra e Doutora em Teoria e história literária pela UNICAMP-Brasil.

<sup>2</sup> Vale lembrar que as imagens mnêmicas não são algo inerte, animadas pelas tensões que as perpassam questionam a metafísica da presença, a representação do acontecimento, do tempo, e da história, e também permitem pensar na heterogeneidade do evento que não se deixa capturar em uma ordem temporal ou espacial.

*Ninfas* (2010) pensa as mitológicas deidades gregas como imagens da imagem. A difícil relação com as ninfas mostra a complexa relação da humanidade com as imagens. Através delas, reflete a propósito do *Atlas Mnemosyne*, (2010) de Aby Warburg, considerando que “trabalhar com imagens significa, nesse sentido, operar na encruzilhada do corpóreo e o incorpóreo, como também, e nomeadamente, do individual e o coletivo” (AGAMBEN, 2010, p. 51).

O trabalho de Aby Warburg, expõe a escuta da vibração da matéria nas imagens e nos signos, propõe uma reformulação fecunda em favor da apreciação da potência mnêmica e pensante do icônico. O *Atlas* se considera como história de fantasmas, teoria e prática da função da memória humana por imagens. O projeto amplo e inconcluso, em que comparecem milhares de imagens, ambicionava percorrer entre seus painéis o processo histórico da criação artística na modernidade. Essa pesquisa adquire o rigor e o intuito de uma Gaia ciência das imagens sem simplificações dogmáticas. Como a figura mitológica grega, o Atlas tenta suportar sobre as costas o mundo, o *mundus imaginalis*. Com a errância e as supervivências das imagens do *Atlas Mnemosyne*, Warburg permite considerar a questão dos rastros da memória coletiva, que perpassam, anacronicamente, a antiguidade, o renascimento, a modernidade, até nossos dias.

Por outro lado, na pesquisa desenvolvida por Georges Didi-Huberman a respeito do trabalho de Warburg, e no encontro de pensadores como Benjamin, fala-se dos atlas das imagens que portam e suportam o mundo, a memória e a tragédia da cultura que faz arder o olho da história. Assim, é possível repensar o papel das imagens e considerar as sensibilidades e saberes inquietantes que ativam, suas viagens e transformações, assim como as montagens e desmontagens representacionais que dinamizam e as ideias em fuga que afloram em seus intervalos.

Em *Diante do tempo* (2015), Didi-Huberman nota que, tanto para Warburg quanto para Benjamin, a imagem está no cerne nevrálgico da vida histórica:

A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (Polarität) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (Dialektik, dialektische Bild). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106)

Segundo o saber jovial do *Atlas ou gai saber inquieto das imagens* de Didi Huberman, (2011) as imagens trazem rupturas epistemológicas, sendo “uma forma visual do saber. Ao mesmo tempo, que uma forma sapiente do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 12). Articulam o paradigma estético da forma visual e o paradigma epistêmico do saber, subvertendo a rigidez das oposições e formas canônicas e a condição de existência fundamental de tais paradigmas. As imagens jogam um papel vital na montagem, desmontagem e remontagem do saber histórico. Porém, sua duplicidade constitutiva impede a redução a um simples documento dado e fixo da história e não deixa idealizar a obra de arte como um puro momento do absoluto.

A imagem como cruzamento das sobrevivências, em que o sentido se suspende pensa-se como imagem dialética, sendo “uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e um novo acontecimento do sentido” (AGAMBEN, 2015, p. 31). Como imagens dialéticas, as constelações que se entrecruzam permitem percorrer a complexidade dos ritmos e dos contrarritmos nas Metrôpoles da Morte<sup>3</sup>.

Nesse sentido, as imagens que se montam e desmontam nos textos de sobreviventes da experiência concentracionária<sup>4</sup> transportam e mexem nas diversas camadas da história e no pensamento desviante de caminho ao impensado. Elas, as imagens, entre as suas latências e suas crises, as sobrevivências e seus sintomas, tomam a história a contrapelo. Entre imagens e textos, entrecruza-se uma coreografia dos passos, saltos e sobressaltos entre múltiplas temporalidades e espacialidades. Poderia se pensar nas imagens dialéticas de Benjamin, pelas polaridades e tensões que carregam, na derivante disseminação e no declinar-se delas mesmas em formas plurais, desmultiplicando-se em devir-fluxo (ALLOA, 2015, p. 7). Por não anular

---

<sup>3</sup> Em 2013, Otto Dov Kulka, reconhecido historiador israelense e sobrevivente da experiência concentracionária na Segunda Guerra Mundial, publicou o seu testemunho *Landschaften deer Metropole des Todes* (2013) Livro traduzido para o português em 2014 sob o título *Paisagens da Metrópole da Morte: reflexões sobre a memória e a imaginação*. O texto deriva das gravações realizadas pelo autor entre 1991 e 2001 a respeito de sua vida e de sua experiência na “Metrópole da Morte”. Essas recordações correspondem a uma série de fragmentos da memória e da imaginação que monta, desmonta e remonta o mundo dessa criança de onze anos, exposta na sua fragilidade e perplexidade no inferno de Auschwitz.

<sup>4</sup> Em *Paisagens da Metrópole da morte*, obra do sobrevivente Otto Dov Kulka, as reflexões e pensamentos deslizantes parecem suspensos bruscamente pela constelação dialética e intensiva das imagens da Metrópole da Morte. Essa constelação montada entre os restos impressos entre as imagens do texto é densa, capaz de relacionar o passado com o presente através de um pedaço de coroa, um tijolo, uma foto, um cartão-postal, uma gravura, uma página escrita entre o diário das cinzas, no rastro dos cacos, da história perpassada pelo desastre. Vestígios do sujeito dividido diante da porta da lei da Metrópole da Morte, atravessado pela ferida, partido ao meio, como aparece em “uma foto do portão com suas portas de malha de ferro, e, diante dele, eu cortado ao meio”. (KULKA, 2014, p. 28)

esses confrontos entre as imagens da memória e da pesquisa histórica, trabalha-se sua escrita com essa energia tensiva, por exemplo, quando o sobrevivente decide voltar para andar pela desolação de Auschwitz:

Andar por aquela desolação em meio à polaridade na qual sempre sinto ali, naturalmente, a presença pulsante da vida e da morte, o maquinário daquela história medonha que não acontece mais. É isso que sempre me atrai de volta àquela medonha lei imutável que se apodera de mim e não me larga e cuja essência, para mim, permanece lá. (KULKA, 2014, p. 123)

Assim, entretecem-se constelações de imagens-pensamento<sup>5</sup> carregadas tensiva e polarmente, em movimentação, aqui/lá, entre a vida e a morte, entre a imutabilidade da lei e a penúltima liberdade. Deixa-se ressoar no silêncio o tremor ligeiro e imperceptível que manifesta sua vibração viva, sua vida errante e espectral, embargada em ruínas.

As imagens de que está feita nossa memória tendem, de jeito incessante, no curso de sua transmissão histórica a ficar fixas em espectros, e trata-se de restituí-las à vida. As imagens estão vivas, mas feitas como estão de tempo e de memória, sua vida é já e sempre *Nachleben*, supervivência, ameaçada sem cessar e em transe de assumir uma forma espectral. (AGAMBEN, 2015, p. 23)

Para Benjamin (1991), a imagem se relaciona com aquilo em que o que tem sido se une, de modo fulminante, com o agora em uma constelação. No instante da suspensão, a imagem dialética se concebe como limiar entre o imóvel e o movimento. Falando das imagens dialéticas, Agamben (2010, p. 37) lembra que “a teoria benjaminiana não contempla nem essências, nem objetos, mas imagens”. Elas se definem por um movimento dialético que é captado no momento da sua suspensão, mas a imagem dialética não se reduz à oposição dicotômica, nem à tríade da lógica hegeliana. Sua dinâmica não deixa de ser tensiva. A tensão não se resolve nas sínteses definitivas do sujeito do saber absoluto.

Segundo Agamben (2010) as imagens implicam múltiplas dimensões. A histórica é uma delas, pois nelas há vida, estão vivas porque as imagens transmitidas pela memória histórica não são inertes, nem inanimadas. Têm vidas póstumas, supervivências. Porém, adverte Agamben (2010) elas teriam necessidade de que o sujeito, assumindo-as, una-se a

---

<sup>5</sup> Imagens-pensamento são registros de um colecionador: lugares, objetos, memórias e sonhos. Forma breve, do aforismo, do fragmento, da pequena crônica, diversamente vazada num “pensamento feito de imagens” e numa “linguagem imediata... capaz de responder ativamente às solicitações do momento” (BENJAMIN, 1991, p. 65).

elas. Assim se podem cristalizar e tornar espectros que agem entre a gente. Às vezes, precisa-se até liberar-se delas. Mas caberia perguntar: isso é possível?

As imagens mnêmicas não são algo inerte, animadas pelas tensões que as perpassam. Estão carregadas com energia capaz de movimentar e perturbar os corpos. No corpo a corpo, através delas, as gerações podem encontrar-se, embora também possam perder-se a si mesmas. Essa dualidade indissociável da imagem sugere os limites e os deslimites da representação imagística. Além disso, supõe que as imagens não só se configuram segundo a normatividade da morte. A imaginação, na perspectiva de Kulka (2014), ainda com suas asas dobradas pelo peso da Metrópole inexorável, não deixa de estar imantada pela solicitação das cinzas e pelo desejo infinito da justiça.

### **Entre as cascas da memória**

No seu *récit-photo Écorces* (2011), George Didi-Huberman divaga entre os rastros de Auschwitz-Birkenau. Sua viagem realizada em 2011 permite pensar entre a escrita e a fotografia: o que a catástrofe desenha no traço das imagens errantes? O que acontece quando se visita aqueles locais de memória? O que acontece e perpassa entre essas escritas e as fotografias? Nessas soleiras do pensamento ferido, como fazer de migrações o legível que jamais foi escrito?

O que implica escrever na indecidibilidade exposta a partir dessas decisões de olhar? Entre os traços do passado e os traços do presente, a fotografia deixa ver e imaginar as memórias que sobrevivem entre as sombras. “Mas também algo que se concretiza pelo desejo, o desejo de não permanecer no luto opressor do lugar” (HUBERMAN, 2011, p. 81.) Desejo aberto e necessidade dessas arqueologias que se escavam entre as trevas numa divagação solitária, ainda que outros acompanhem, pelas cidades dos mortos cujo chamado late entre as superfícies, as dobras, os limiares “Desejo de reconfigurar a memória renunciando a fixar as lembranças – as imagens do passado – num relato ordenado ou, pior, definitivo” (Idem, p. 21).

Para Didi Huberman como já fizera tempos atrás no texto *Imagens a pesar de tudo* (2020), é a oportunidade de voltar-se ao crematório V de Auschwitz-Birkenau onde, em 1944, membros do *Sonderkommando* conseguiram tirar quatro fotografias, cujo testemunho não deixa de suscitar, até hoje, debates, reflexões, afetos, efeitos, tremores e traumas.

“Imagens-malícia”<sup>6</sup>, mal-estar da representação, densidade chocante diante dos corpos expostos a crueldades desmedidas, que solicitam portar na iminência das desmontagens e remontagens das capacidades cognitivas, sensitivas, psíquicas, representativas e interpretativas. Imagens tremendamente traumáticas que exigem outras escritas, não apenas por uma exigência determinada de antemão, mas pelo infinito desastre de toda exigência, pois "um lugar desse tipo exige do visitante que ele se interrogue, num momento qualquer, sobre seus próprios atos de olhar " (HUBERMAN, 2011, p. 81).

Escrever implica deslizar-se entre o incontornável das trevas e as frágeis gretas de luz durante o relampejo instantâneo. Saem ilesas nossas configurações representativas dessas passagens pelos infernos das imagens desmedidas? Não demandam essas paragens o nomadismo interrogante daquele que lê apalpando o que não está escrito senão nas bibliotecas incendiadas do invisível?

Nas fotografias cada experiência de olhar é um limite, não há apenas um jeito. Na visitação perturbadora as imagens portam e imantam com suas feridas aqueles que olham e são olhados por elas. A noite emerge no olhar daqueles que se foram para não voltar e retira-se nos olhos quando o mundo se afasta, desloca-se, retira-se, em um adeus sem retorno. A noite toca a retina que se aventura nela, excede, fere, traumatiza e as imagens deixam passar algo desse desgarramento originário, iniludível e estrutural ao olhar.

Sobre uma folha de papel, Didi-Huberman (2015) desmonta<sup>7</sup> e remonta, dispondo e espaçando os pedaços de córtex tirados de uma árvore na Polônia, para olhar e deixar-se olhar pelos restos do desastre, entre as ruínas da escrita e das imagens, nas travessias pelos intervalos ao ritmo das ideias em fuga.

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei, olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2015, op. cit., p. 99).

---

<sup>6</sup> A imagem malícia permite pensar o caráter do movimento dialético das imagens. É uma imagem aberta ao tempo que contamina a pureza da representação. Cf. Huberman: 2015. pp.100-113.

<sup>7</sup> Lembrando uma prática cara a Benjamin, através das montagens das imagens-pensamento, bem se poderia dizer que ler a história a contrapelo jamais se reduz à simples negação. Porém, não se contenta com modelos disciplinares dogmáticos e se aventura na errância das imagens, questionando a transparência no movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102). Com a dinâmica da montagem entre as imagens e as narrativas, estremecem-se e desmontam as abordagens positivistas e fundamentalistas demais da história, da história da arte e da literatura dos campos concentracionários.

Tratam-se de fragmentos de tempo arrancados que procuram na incerteza, talvez, os resíduos cinzentos de um livro queimado, o pedaço de desejo inesgotável ou as latências intermitentes de múltiplas temporalidades que atravessam as imagens, entre outras ruínas e fragmentos de memórias, de cartas que divagam e de letras desterradas “Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória. Essa coisa não escrita que tento ler, um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, *ibidem*, p. 100).

Fragmentos de memórias in-finitamente desejantes de envios e reenvios por vir, entre pedaços fugazes do presente recortados e montados em imagens e palavras migratórias. Enviadas em um envelope frágil ao desconhecido, na improbabilidade da chegada, da partida, do impossível caminho, dos tempos que, talvez, percorreram nas camadas do silêncio até que sim, quiçá sim, outro cave mais de uma gruta na memória, uma morada para seus gritos.

Entre as cascas da memória, como não evocar essas florestas de álamos, bétulas, dos bosques europeus em cuja sombra ficou guardado o trauma durante as guerras? Seus troncos amassados durante anos não são apenas o suporte dos jogos, dos romances e dos corações dos amantes, também são corpos desnudos e estilhaçados, marcados pela catástrofe; escritas expostas à intempérie de quem se interna na sua dura pele de dor. Os troncos dessas árvores, onde o amor e a morte se inscreveram são, talvez, como essas testemunhas impossíveis. Alguns sobreviveram e no córtex dos seus nomes levam a marca dos desastres. Nesse sentido, vale lembrar o testemunho impossível gravado a sangue e fogo entre a ausência da madeira que traduz inacabadamente e constrói túmulos verbais e imagéticos a partir do apagamento constitutivo desses traços e memórias errantes.

Como não montar e desmontar nossos olhares nessa interrupção que abre a imagem no coração da visão, a partir do *punctum caecum* da história<sup>8</sup>, que exige urgentemente aos olhos da história e às histórias dos olhos jamais abdicar a ditadura das representações já prontas e inventar modos de resistência criativa a partir dos restos, e entre as janelas da cegueira que deixam tremer e levam à outras margens a sensibilidade reduzida ao ocularcentrismo, enxergar e aventurar-se para além e para aquém do que convém ser visto. Visto demais a

---

<sup>8</sup> Ponto cego, abismal, errante, criativo, que estrutura irremediavelmente a visão e que abre outra escuta na intuição que vem de um campo de concentração, pois “a intuição (visão) de um Campo de concentração, uma cena que não corresponde a nada na nossa experiência, permaneceria uma espécie de “visão cega”, exatamente como a “luz ofuscante” do sublime” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83.)

simples vista, até a saturação amnésica que inibe a experiência de outro olhar e impõe uma perspectiva monocular. Assim, o campo representativo se dobra e desdobra como campo de forças, poderes e *impoderes*, um corpo a corpo em conflito:

As imagens, assim como as palavras, são brandidas como armas e organizadas como campos de conflito. Reconhecê-lo, criticá-lo, procurá-lo o mais precisamente possível, esta é talvez uma responsabilidade política primária da qual o historiador, o filósofo ou o artista devem assumir o risco e a paciência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 21).

Uma das questões que mais chama a atenção daqueles lugares de memória pelos quais diariamente milhões de turistas transitam é que, sem sequer precaver-se, acontece algo como: aquela que fora capital da barbárie, paulatinamente, tornar-se lugar de cultura e de consumo. Inclusive locais como Auschwitz, hoje são considerados como “museus de Estado”. Há também certa “sensação dolorosa ver os galpões do campo 13 a 21 transformados em “pavilhões nacionais”, como na Bienal de Veneza” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 108). Mas o cruzamento entre o lugar de barbárie e o lugar de cultura deixa passar questões que não são novas e que não podem ser esquecidas no momento de se falar das catástrofes. As articulações entre o desastre e a cultura, manifestam que o lugar de barbárie foi possível graças à organização, planejamento e ao esforço físico, psíquico, espiritual, cognitivo e técnico de muitos que, direta ou indiretamente, colaboraram nesse processo de extermínio. Certa cultura antropológica, religiosa, filosófica, política, estética, instrumental e econômica promoveram racismos, nacionalismos, fanatismos e exclusões. Mas por outro lado, o que esses espaços entre a memória e o esquecimento também sugerem é que a cultura precisa ser assumida não apenas como enfeite da história, mas como “lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam” (Ibidem, p. 105).

Porém, o impenetrável entre os campos abre uma ferida insaturável nas tentativas de domesticar o atroz. Isso nos lembra que os sobreviventes, impregnados pelo caráter testamentário da escrita, não esquecem a experiência horrível de olhar tanta morte. Essa sobre-exposição também leva a acostumar-se dentro dessas condições, insensibilidade e conformismo a respeito da morte que em qualquer lado se encontra. Desmesura que permite pensar em como “hoje em dia somos pobres pelo excesso de imagens e de impressões” (PAHOR, 2013, p. 38). Afirmção que ressoa em *Experiência e pobreza*, (1985) de W.

Benjamin, pois os combatentes que voltavam silenciosos dos campos de batalha eram mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (BENJAMIN, 1985, pp. 123–124). E, parece, como se aquelas gerações de que fala Benjamin, ainda hoje estão expostas ao excesso traumático de imagens e impressões que são um verdadeiro campo de batalha onde a fragilidade do corpo humano fica à intempérie. “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” (Ibidem, p. 124).

Portanto, não podemos esquecer das imagens e das possibilidades que elas oferecem imaginar, nem das infinitas traduções, passagens, interrupções, mudanças de ar, encontros, mutações, devires improváveis entre imagens, escritas, ver, dizer, e aquilo sempre em falta, que o desastre solicita. Daí a importância da hospitalidade catastrófica entre as imagens, que acolhem as ruínas e entre suas ressonâncias e tremores abrem espaços aos gritos silentes das tragédias que, sem reduzir nada a simples fachada ou álibi redentor, permitem acolher, reconhecer, não ignorar, nem simplesmente impor nossa visão nessa tensão infinita do drama que tantos enfrentam, entre as realidades desmedidas e o excesso de realidade a que continuamente estamos expostos.

Vale lembrar que existem imagens vindas dos “infernos” e que solicitações inapeláveis desses olhares jogam entre nossos modos de ver, falar, pensar e relacionar. Então, como acolher essa desmesura sem sermos totalmente destruídos e sem cedermos à amnésica insensibilidade que nos inibe de experiências significativas, a exemplo das fotos tiradas pelos *sonderkommandos* em Auschwitz, como também as imagens de tantos lugares submetidos à violência, que impõe sua visão impedindo os outros olhares.

Não é possível deixar de tremer ao escrever, fotografar, traçar, existir, ao escutar as vozes da outra beira, ao sermos tomados pelas imagens e palavras fantasmagóricas e deixar vir entre os lábios o testemunho (im)possível. As imagens nos olham e, entre montagens e desmontagens, entretecem e reconfiguram a experiência do nosso olhar. Por isso, resulta urgente reformular nossas relações diante delas e, assim, entre nós. Através delas, a partir dessas instantâneas, intermitências, alteridades, fragilidades, monstruosidades, é necessário trans-criar, criar *outramente* o próprio olhar. O olhar que se constrói nas trevas, na cegueira.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrompidos*. Madrid: Taurus, 2000.
- \_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza. In: *Obras escolhidas*. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo. História da arte e do anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Écorces*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Imagens a pesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- KULKA, Otto Dov. *Paisagens da Metrópole da Morte: reflexões sobre a memória e a imaginação*. Trad. Laura Texeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PAHOR, Boris. *Necrópole*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicologia clínica*, v. 20, n.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, p. 65-82, Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. (Org). *Palavra e Imagem, Memória e Escritura*. Chapecó: Editora Argos. 2006.

Recebido em: 29/07/2021; Aceito em: 12/08/2021.