

Diante da sobrevivência da imagem-arquivo: o caso *Noite e Neblina*

Ricardo Lessa Filho¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Como olhar de forma mais verdadeira para a imagem-arquivo? Esse tipo de imagem que torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros entre tempos (o não-tempo da vida humana) de olharmos e de sermos olhados pela imagem. Partimos neste texto de uma ideia que diante da sobrevivência das imagens de *Noite e neblina* (1955) algo em seu corpo de matéria imagética parece arder, queimar quem as olha. A aporia, portanto, afeta toda sobrevivência da imagem-arquivo: que o gesto de olhar a imagem é também o de ser olhado por ela, é escutar sua clemência, sentir sua cintilância – onde reside seu brado pela memória, pela sobrevivência.

Palavras-chave:

Imagem-arquivo. Noite e neblina. Memória.

Abstact

How can we looking in a truer way at the file-image? This type of image that makes visible the survivals, the anachronisms, the meetings between times (the non-time of human life) of looking and being looked at by the image. This paper tries to establish an idea that before the surviving of the images of *Night and fog* something in your body imagery seems to glow, to burn whom looks those images. The aporia that affects the survival of the entire file-image: that the gesture of looking at the image is also to be looked for it, It is therefore, listen its mercy, to feel its flame, the plea for memory, for survival that its existence asks to us.

Keywords:

File-image. Night and fog. Memory.

Ler o tempo

Como percebido por Georges Didi-Huberman, o arquivo permite “ler o tempo e ler as imagens onde o tempo tem uma oportunidade de ser decifrado”, isto é, ele permite decifrar uma herança

¹ Doutorando em Comunicação pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

da imagem, do tempo, vestígio histórico que um filme como *Noite e Neblina* destina à memória do mundo, porque o arquivo é o “depósito que cataloga os traços do já dito para os consignar à memória futura” (AGAMBEN, 2008).

A imagem como vestígio da História, porque a imagem é sempre uma inscrição (BELTING, 2007), portanto, uma marca, que deve cobrar em nosso tempo o peso da sua presença. *Noite e neblina*, suas imagens habitadas pela morte, mostra-nos a história de horror dos campos nazistas que jamais poderão ser verdadeiramente decifradas senão apontarmos sempre para uma legibilidade possível, isto é, não temer em olhar as imagens dos corpos massacrados, da História que o filme nos dá a ver. A sobrevivência da memória pelo arquivo passa pela capacidade de escutar o seu ruído mais mínimo: seu sussurro, o breve instante onde o homem foi capaz de capturar um rastro do tempo e fazê-lo arquivo, isto é, memória.

Após realizar a introdução do filme com os *travellings* de imagens em cor, Resnais os funde com a presença das imagens-arquivo, das imagens sobreviventes cuja ardência, ao nos queimar, exigem que as *olhemos* sempre mais uma vez e que a cada retorno à sua presença de sobrevivente uma história *mais verdadeira* de seu tempo, de seus traços, de seus vestígios ascendam ao presente a partir de quem as olham (diante e *dentro* de nós), lapidando o seu testemunho como resistência à desaparecimento, como uma fração da vida e da história dos vencidos que permanece apesar de tudo à luz das vidas futuras. São nas imagens-arquivo que finalmente podemos ter uma possibilidade de perceber apesar de tudo a lacunar imagem do horror fraturada no mundo pelo nazismo. Em sua pele que arde, a imagem-arquivo da catástrofe nazista em sua recusa à aniquilação, ao desaparecimento, é também uma memória da dor.

Quando Resnais decide fundir diversas filmagens do tempo passado, isto é, as imagens-arquivo de homens, mulheres e crianças (figs. 1 a 4) em pleno trajeto ou esperando para subir nos vagões dos trens para irem aos guetos, campos de concentração ou de extermínio, não residem nestas imagens uma ardência, uma latência que parecem emanar destes seres humanos embarcando para a própria destruição? Na imagem (fig.1) de uma rua inundada de pessoas com sacolas, valises, malas, bengalas, esperando em seus últimos momentos para entrarem nos vagões dos trens que as levarão à morte, este momento eternizado não nos fere, com inexplicável profundidade, como a ponta flamejante de uma

espada porque olhamos tantas vidas prestes a se extinguirem? O jovem rapaz na mesma imagem que segura dois sacos no ombro esquerdo, de alguma maneira não parece estar nos olhando? E o que nos resta, diante da sobrevivência deste momento – e toda a violência cesurada à luz deste tempo genocidário – senão responder a este olhar do único modo possível: *olhando-o* de volta para assim tentar entender o “momento singular do registro da imagem” (LINDEPERG, 2013, p.10).

Já a imagem desoladora em primeiro plano de uma mulher (fig.2) fitando o que parece ser o chão, já não nos mostra de forma mais verdadeira a fisionomia do medo e da desesperança que cercavam a maior parte dos deportados? À direita da mulher, no fundo da imagem, um homem parece tentar tirar um cochilo. A estranheza deste rosto capturado faz eco quando não somente comparamos essa fisionomia de suposta tranquilidade em relação ao rosto feminino em primeiro plano, mas tal estranheza amplifica-se quando notamos a fisionomia de uma outra mulher, também compondo o quadro da mesma imagem, residindo mesmo de olhos cerrados, em uma espécie de pavor absoluto apesar de todo o cansaço, de toda exasperação que sua fisionomia exala. Uma *triade da dor* acaba por nos afetar (nos atinge) vendo tal imagem: 1) uma mulher, de olhos abertos entregue à desesperança; 2) um homem de olhos fechados, cochilando com a cabeça apoiada em um dos braços à espera da deportação; 3) uma mulher também de olhos fechados, cuja fisionomia mesmo em “relaxamento” não consegue se desfazer do medo. Todas essas vidas esperando a iminente aniquilação.



FIGURA 1 e 2 – Em movimento ou num breve descanso os deportados terão um mesmo destino: a morte.

As imagens de milhares de pessoas prestes a embarcarem nos vagões (figs. 3 e 4) já mais do que nos convencem do destino final destes homens, mulheres e crianças. Estes vagões

absolutamente lotados, onde muitos morriam por inanição antes de chegarem aos destinos finais. Mesmo nos causando esta dor e mágoas profundas, não há algo de milagroso em que tais imagens tenham conseguido sobreviver? Não são elas mesmo inseridas no seio da mais terrível catástrofe humana que justamente nos impede de esquecer o extermínio no momento em que elas *tocam o real* – ou seja, no momento em que elas *nos alcançam*? Isto é que quando elas chegam até nós, sempre deixando um lastro de dor, sua ardência clama assim uma outra história, uma outra verdade para a memória inscrita nos corpos que elas carregam:

Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. [...] Talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que essa escritura esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós (DIDI-HUBERMAN, 2008a).



FIGURA 3 e 4: Os deportados em aglomeração nos vagões dos trens nazistas.

Como constata Georges Didi-Huberman (2008a): “a imagem não é uma simples ruptura praticada no mundo dos sentidos visíveis”, já que é “também um rastro, uma pegada, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”. Os vestígios das imagens do tempo nazista insistem, à luz de sua sobrevivência, em contar-nos uma história, embora vencida, destruída, ainda sim uma história apesar de tudo. A imagem como arquivo, como vestígio da história dos *vencidos*; ou como propõe Walter Benjamin (2012), que a História, como um anjo que se recusa a ir adiante pela cesura dos desmoronamentos do passado, porque o futuro, ao esquecer

deste passado de catástrofes, não terá outro destino senão perpetuar a sua própria destruição.

Noite e neblina é justamente este filme sobre as vidas vencidas, sobre uma anamnese de escombros, de imagens cuja ardência é essencial que nos queime, fazendo deste modo que a memória do horror nazista transcenda o tempo, inscreva-se por sua matéria mesma como uma lembrança eterna, cíclica. *Eternidade* cravada como o rosto da jovem sinti² (fig.5) de apenas nove anos de idade com um lenço na cabeça, cuja “força incandescente” (LINDEPERG, 2013, p.29) tornou-se por muitos anos um símbolo da Shoah. A face desta jovem, cujos dentes proeminentes marcam a leve abertura de sua boca – esta pesada fissura da dor – e que o lenço ao encobrir toda a cabeça não consegue esconder a inominável posição que ela ocupa no umbral do mundo. Estende-se por trás da jovem a imensa escuridão do vagão da morte. O espaço negro parece querer absorver esta fagulha de vida, enquanto os olhos da menina, claudicantes, sufocados pelo medo da escuridão que jaz bem atrás dela raspam por milésimos de segundos a penetração do olhar da câmera, mas acaba por pousar o seu peso em algum corpo humano (provavelmente do cinegrafista), como um gesto de clemência final quando sua fisionomia parece perguntar, não à câmera mas ao homem (sua última esperança): “Para onde vou? Salva-me?”.

Logo em seguida Resnais nos mostra os vagões sendo fechados, e responde cinematograficamente à clemência final da jovem, cujo destino foi a morte poucos dias depois ao chegar em Auschwitz. Há nesta imagem, no momento de sua realização “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” (BENJAMIN, 1985, p.93). E o olhar da jovem mesmo fixado em algo que parece estar tão próximo, na verdade não reside ele em algo “distante e catastrófico” (Ibid., p.94), de outra maneira, a sua residência já não antevê a destruição iminente de sua vida? Sobre esta imagem nos esclarece Lindeperg:

A eleição deste plano como símbolo do genocídio judeu foi reforçada durante longo tempo pelo anonimato da criança e pelo postulado de sua morte que transfigurava sua imagem em vestígio de uma ausência e de um desaparecimento. Esse estatuto foi revisto em 1994 por uma pesquisa feita pelo jornalista holandês Aad Wagenaar com a colaboração de Koert Broersma. Os

² *Sinti* (também *sinta* ou *sindi*) é o termo que nomeia os membros de um dos três principais grupos do povo genericamente chamado de cigano.

anos 1990 foram marcados pela vontade de tornar a dar um nome às vítimas do nazismo; nesse contexto, Wagenaar sentiu a necessidade imperiosa de identificar a criança do rosto familiar. Ao final de dois anos de investigação, ele descobriu que a menina se chamava Anna Maria Settela Steinbach: ela havia sido assassinada em Auschwitz aos nove anos de idade; ela era Sinti e não Judia (LINDEPERG, 2013, p.29).



FIGURA 5 – A jovem sinti Anna Maria Settela Steinbach

Quando Sylvie Lindeperg, a partir da imagem da jovem sinti, diz que ela transfigurava “o vestígio de uma ausência e de um desaparecimento”, não é porque justamente apesar de sabermos do fim daquela vida, do modo como foi exterminada, ainda sim a imagem não arde pelo rastro de sobrevivência de sua ausência? O congelamento deste rosto humano faz com que o observador, como constatara Walter Benjamin (1985, p.94), sinta a “necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena *centelha* do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade *chamuscou* a imagem”, e assim “procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás”.

A sobrevivência (um resistir à morte) do rosto de Anna Maria parte de uma imagem ausência (a sua presença exterminada), no sentido que tal imagem só pode existir porque antes de sua ausência houve a presença (da jovem), que aniquilada, tornou-se ausência – e que aqui, resistindo à desapareção absoluta, a imagem torna-se resistência ao esquecimento, à aniquilação. Resnais mostrando esse rosto busca uma tentativa mais

verdadeira para decifrar a matéria da imagem sobrevivente, da ausência das presenças que o nazismo tentou apagar do mundo. E na citação acima de Benjamin, o filósofo alemão entoa a ideia dessa imagem que *arde* (“a pequena *centelha* do acaso”; “a realidade *chamuscou* a imagem”) quando nos toca porque “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2008a).

Aquilo que Adorno chamou de “vida mutilada” (neste rosto onde falta cruelmente o contato, uma resposta, um gesto de altruísmo). *Tocar* esta face mutilada pelo medo, estes olhos profundamente abismados por um indecifrável momento, essa contração misteriosa que vai sendo elaborada pelo rosto, portanto *dentro* da fisionomia da jovem que parece clamar como último desejo apenas a vida - sua permanência, sua resistência. Este momento (que parece nunca cessar) que ao pôr esta imagem, Resnais parece exigir que dela se faça o nascimento de um pensamento - que retornemos em igual altura e sofrimento uma resposta possível para compreender *mais verdadeiramente* estes traços da dor, esses momentos preenchidos por segundos abismais onde o rosto humano, diante de um vagão nazista, foi capaz de dar seu (inominável) testemunho da morte ainda em vida.

Se a imagem-arquivo vai a contrapelo das ideias feitas e dilacera as certezas (FARGE, 2011) é justamente porque ela nos permite *uma vez mais* desvendar “o lugar de onde (nos) olham, o momento em que estão, o partido que tomam” (FOUCAULT, 1994, p.150). E não são os olhos da jovem senti, ancorados diante de nós em um extra-campo onde a nossa dor e piedade acabam se inscrevendo a partir de uma ardência? Porque aquilo “que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29), de outra maneira, a presença de Anna Maria, sua fisionomia petrificada em medo revela em sua matéria mesma “aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas minúsculas, suficientemente ocultas e significativas” (BENJAMIN, 1985, p.94). Estes vestígios minúsculos, estes traços ardentes que clamam por um reconhecimento, por um olhar mais profundo deve sempre ser um refúgio onde o observador deve habitar, colidir, isto é, *inventar* um outro modo de sentir os rastros da imagem, seus *sintomas*, enxergar os feixes de luz onde a escuridão ao menor descuido imperará:

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2008a).

Quando László Moholy-Nagy (1973) disse na década de 1920 que o “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”, não poderíamos transfigurar esta sua fala à luz de nosso tempo e dizer: o analfabeto do futuro não será nem aquele que não sabe escrever e nem aquele que não sabe fotografar, mas sim aquele que não saber *ler a imagem* como mais do que aquilo “que passa através dos olhos” (JOYCE, 1966, p.42)? Ora, porque enquanto não lermos *mais verdadeiramente* a imagem (sua *legibilidade*), descompô-la, remonta-la, interpela-la, distanciá-la para “fora dos clichês linguísticos”, essa imagem não nos dirá nada, mentirá para nós e permanecerá “obscura como hieróglifos” (DIDI-HUBERMAN, 2008b, p.44), é dizer, que reside na ardência da matéria imagética a luz onde os “obscuros hieróglifos” poderão finalmente ser decifrados, *lidos*.



FIGURA 12 – Os deportados espremidos nas camas dos dormitórios de um Lager

Decifrar a imagem, a sua alma, a presença dos vencidos que o arquivo em sua infinitude permite. Quando olhamos os rostos dos homens enfileirados nos dormitórios de um *Lager* (fig.6) olhando do modo que olham para a câmera – ou seja, para nós -, o que esta imagem presente em *Noite e neblina*, ao capturar, à eternidade, este instante de humilhação concentracionária nos diz? Ela não marca por sua desmesura, por sua dor, as presenças dos prisioneiros cuja dignidade está na lama, e ao registrar este tempo onde vidas se quebram ela não concede a estas presenças vencidas uma cicatriz no seio da História? Cicatriz, ferida, esta capacidade que a imagem em seu registro sempiterno tem em queimar, apesar de tudo, quem é capaz de olhá-la. Ao arder, ao cintilar as fisionomias profundamente destroçadas destes homens, ao latejar a vida que insiste em resistir apesar de tudo, este momento não faz desta imagem de *Noite e neblina* um inestimável testemunho dos vencidos, de vidas sucumbidas, sepultadas num leito? Não nos diz, em um grito que já não pode ser mais abafado, que estes homens precisam ser olhados, discutidos, reinterpretados à luz do presente para que jamais esqueçamos da memória inscrita em seus corpos, em suas faces?

Portanto tentemos olhar para a imagem (fig.6) *mais verdadeiramente*: entre nove a dez homens – na realidade, suas cabeças – estão enquadrados no plano, a maior parte encara a câmera com um profundo olhar de abandono. No meio da imagem, em sua parte superior, um homem recusa-se a olhar para a câmera (não sabemos se por resistência, revolta ou pela dor, pela vergonha do estado em que se encontra, ou simplesmente pelo desconhecimento do registro fotográfico). Seu olhar está apontado furiosamente para algo que se esconde de nós pelo extra-campo, de corpo esquálido sua presença nesta imagem-arquivo nos obriga a olhá-lo *mais verdadeiramente*: sua face em completa desnutrição destoa das demais presentes no plano, e o vestígio bruto de sua vida não pedia “absolutamente para ser contado dessa maneira” (FARGE, 2009, p.13), fazendo de sua fisionomia uma contração inominável do sofrimento, desta cisão que o nazismo fez entre o homem e o seu componente humano, e cujo este rosto desmontado serve como síntese possível ao horror perpetrado nos campos da morte fundados por Hitler.

Não é justamente na manifestação de ao olharmos esta imagem, na captura do gesto do homem que não nos olha que ela pode finalmente voltar seu olhar para nós? Não reside nesta renúncia do olhar humano face ao olhar da câmera que a alma da imagem, como

desejou Aristóteles, pode portanto abrir-se em duas? Isto é, olhar para nós e ser olhada *diante* de nós? Não é a ideia inelutável da perda dessas vidas que exige que compreendamos - a partir dos olhares desertados destes homens, mas principalmente perante o olhar *deslocado* de um único homem – que o olhar da imagem que vem nos tocar já é algo indissociável de nosso pensamento, de nossa persistência em reconstituir a memória do horror? O *sintoma* desta matéria, sua verdade mais minúscula, clama para que “*abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda*”, porque diante da evidência que não se explicita o ver torna-se sentir e descobrimos, então, “que algo inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). E o que nos escapa de forma inelutável não é outra coisa senão a vida humana.

Nas vidas esvaziadas, escapadas de toda esperança, na condição de aniquilar tudo o que o homem pode possuir de humano para além da própria vida orgânica (*zoé*), o nazismo, como nos mostra o filme de Resnais (figs.7 e 8), ainda foi capaz de impor uma arte condicionada à luz do extermínio. Isto é, a música era responsável por orquestrar os passos dos deportados até uma câmara de gás. A escritura desta melodia, seja bachiana em sua estrutura da dor, seja mozartiana em sua inventividade ou ainda wagneriana em seu antissemitismo romântico, fez da música

a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945. Ela foi a única arte que foi requisitada como tal pela administração dos *Konzentrationslager*. É preciso sublinhar, em detrimento dessa arte, que ela foi a única arte que pôde se arranjar com a organização dos campos, da fome, do despojamento, do trabalho, da dor, da humilhação e da morte” (QUIGNARD, 1999, p.119).



FIGURA 13 e 14 – A música como colaboradora do extermínio nazista

Ora, era nos *Lager* que a música atraía “para si os corpos humanos”, que transmutava-se em isca que agarrava “as almas e as levava à morte”, porque era “em música que esses corpos nus entravam na câmara” (Ibid., p.120-121), e que Primo Levi (1988) chamou de “a voz do *Lager*”. Assim, quando Resnais monta o seu filme com imagens de homens executando uma partitura, permite-nos apesar de tudo uma tentativa de converter a fração do horror para o nosso tempo. O nazismo, destruindo toda emanção da vida, aniquilando o homem apesar de seu rosto humano, ainda foi capaz de musicalizar o genocídio, à sua própria luz tentou fundar a partir da melodia musical uma tentativa ao esquecimento da imagem do horror perpetrado em seus campos da morte.

As imagens-arquivo de *Noite e neblina* têm esse poder *esvaziante* porque testemunham a perda, a desapareção da vida humana. E por testemunhar este vazio, esta ausência que a imagem deve sobreviver, flamejar sua história (da morte) em nosso tempo. É ao nos depararmos com sua matéria, seu vestígio mais brutal que subitamente somos atingidos por uma “estranha sensação” onde ocorre esse “encontro com existências desconhecidas, acidentadas e plenas, que misturam, como que para complicar mais, o próximo (muito próximo) e o distante, o defunto” (FARGE, 2009, p.15).

Não é justamente nesta “estranha sensação” da qual nos fala Arlette Farge que as imagens-arquivos em *Noite e neblina*, diante de nós, ardem porque é somente neste gesto que elas podem *mais verdadeiramente* nos tocar? Não é em sua ardência que elas anularão a completa desapareção de nosso mundo das vidas por elas registradas? Vejamos mais duas imagens presentes no filme de Resnais: homens olham absortos para o chão (figs.9

e 10) e sua condição física radiografa a natureza humilhante de suas presenças nestes espaços, nestes estados de profunda avitaminose. Na imagem da esquerda (fig.9), usando o famoso e perverso “pijama listrado” alguns homens com corpos arqueados fitam o chão, algo provavelmente que jaz próximo aos seus pés. A fagulha da história que essa imagem lança para nós não é a de uma constatação do profundo aviltamento que estes corpos arqueados, tristes, exalam? Ao olhar em direção ao chão tão feridos de dor e de vergonha eles já não aparentam todo o abandono na inconfessável esperança em continuar a viver? Apesar da cartografia da morte que a imagem nos dar a ver, não é crucial que a vejamos, isto é, que olhemos estes corpos pesados, declivados à queda para justamente jamais esquecer da história inscritas em seus destinos? E na imagem à direita (fig.10) um homem com tronco também arqueado, mas sentado, parece sustentar todo o horror de seu destino com a palma de uma mão, cujos olhos, como os olhos *deslocados* do homem do dormitório (fig.6), fita alguma coisa além, no extra-campo da morte.

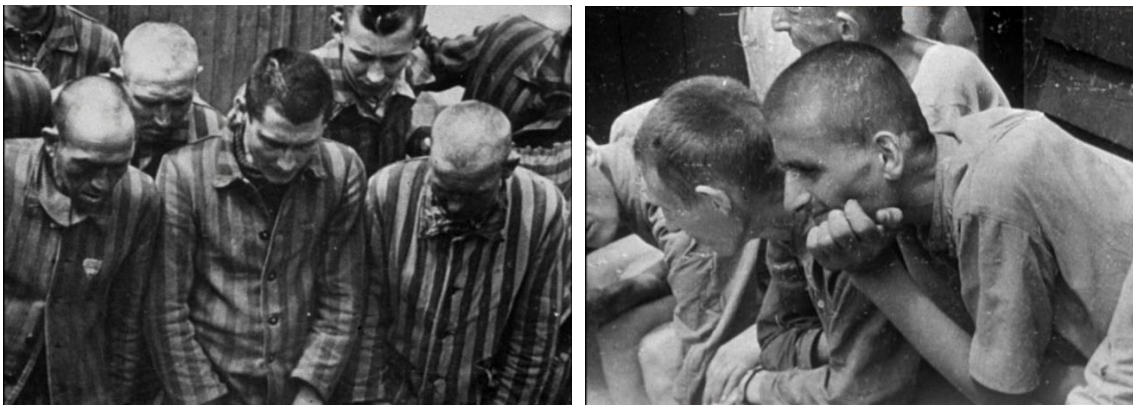


FIGURA 9 e 10 – Homens arqueados fitam alguma coisa inserida no extra-campo da imagem

Estes corpos que testemunham a vida evadindo-se deles mesmos, ao contrário do que acontece em *Trindade* de Robert Campin (fig.11) em que Jesus Cristo possui Deus-Pai para sustentar seu corpo decaído, mortificado, jamais tiveram um Deus para conceder-lhes uma possibilidade de ressurreição, tal como gravurado na obra de Campin, onde vemos Jesus perdendo suas cores humanas (suas cores vitais) até se lapidificar em eterna dor nos braços de seu Pai. Os deportados mostrados por Resnais sem Deus-Pai para segurá-los, para concedê-los uma ressurreição possível têm somente a imagem-arquivo (cuja monocromia, como na obra de Campin, testemunha a perda da vida humana) para que suas presenças, embora destroçadas, possam clamar por uma sobrevivência que não é outra coisa senão a centelha que o arquivo concede à História, à memória do mundo.



FIGURA 11 - *Trindade* (1433-1435) de Robert Campin

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes tocan lo real**. 2008a. Disponível em: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf Acesso em: 16/09/2015.

_____. **Cuando las imágenes toman posición**. El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008b.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.



FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Hommage à Jean Hyppolite. In: **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. In: **Est. Hist.**, v.26, nº 51, pp.9-34, jan./junho, 2013.

MOHOLY-NAGY, László. **Painting photography film**. Cambridge: MIT Press, 1973.

QUIGNARD, Pascal. **Ódio à música**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.