

A dança da imagem: a noção de Nachleben e uma teoria da história

Fábio Francisco Feltrin de Souza¹

Resumen: Este artículo tiene la propuesta de trabajar la idea de Nachleben desarrollado por Aby Warburg y actualizado por George Didi-Huberman y Giorgio Agamben en el campo de la teoría del arte, para discutir una posible teoría de la historia. Para esto se vá a utilizar el concepto de archivo y documento elaborados por Jacques Derrida en el análisis de las diversas apariciones de la imagen recortada del ojo, el ojo como una alegoría del conocimiento. La escrita deste texto seguirá el método de montage, diseñado por Walter Benjamin. Con esto, se propone romper con los procedimientos positivista e historicista, que insisten en escribir la História como una crónica del pasado, como un tiempo lineal y homogéneo. En esta concepción, el pasado sería accesado solamente con la utilización de “fuentes”.

Palabras clave: Documento, verdad, teoría de la historia, teoría de la imagen, ojo.

Abstract: This article has the intention of to bring the notion of Nachleben, developed for Aby Warburg and updated by George Didi-Huberman and Giorgio Agamben, for the debate of the Theory of History. For this, it will be used the concept of Archive and Document elaborated by Jacques Derrida in the

¹Doutor em História Cultura e professor da Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil.

analysis of the appearances of the image of the cut eye; the eye used like metaphor of the knowledge. The writing of this text follows the method of the assembly (montage), thought for Walter Benjamin. Then, we propose to break with the positivist and historicist procedures, which insist on writing the history as a chronicle of past captive and homogeneous linear time. And this past would be had access by the restricted use of the “sources”.

Keywords: Document, thru, theory of history, image the image, eye.

Resumo: O presente artigo propõe trazer a noção de *Nachleben*, desenvolvida por Aby Warburg e atualizada por George Didi-Huberman e Giorgio Agamben no campo da Teoria da Arte, para o debate da Teoria da História. Para isso, será utilizado o conceito de arquivo e documento elaborado a partir de Jacques Derrida na análise das várias aparições da imagem do olho cortado, do olho como alegoria do conhecimento. Imagem, documento e argumentação serão costurados seguindo o procedimento da montagem, pensado por Walter Benjamin. Dessa forma, propõe-se a ruptura com os procedimentos positivistas e historicistas, que insistem em escrever a História como crônica do passado presa num tempo linear e homogêneo, acessado a partir das “fontes”.

Palavras-chave: Documento, verdade, teoria da história, teoria da imagem, olho

I

Em *Mal de Arquivo* o filósofo franco-argelino Jacques Derrida afasta-se de um reducionismo operante que transformou o arquivo em experiência de memória, lugar da lembrança, da verdade, da história. Tal como um abrigo ou um depósito, o arquivo era entendido

como guardião do documento, à espera do historiador para atestar o imperativo de sua lei (Derrida, 2001: p. 13); à espera do gesto hermenêutico de desvendar os segredos do papel ou à espera, ainda, do inventário, da lista, do relatório que continha a verdade pura e cristalina do documento-fonte. Como Benjamin ou Agamben, Derrida confere valor de uso, potência, vida ao arquivo. Nele podemos encontrar marcas, inscrições, impressões, traços. E para romper com a pulsão de morte e mudez que desfalece a estrutura originária da memória, Derrida afirma que o historiador deve ir ao arquivo para limpar a poeira para armar outros ordenamentos; conferindo, assim, novos sentidos e novos usos (Derrida, 2001: p. 15).

O historiador poderia ser comparado a um compositor, ou ainda a um cineasta, pois cria novas narrativas, novos enredos, a partir de traços e fragmentos dispersos pelo mundo. Isso fica mais evidente com a enigmática frase de Derrida no livro *Feu la cendre*, de 1987: *Ily a la cendre* (Há aí as cinzas) (Derrida, 1987: p. 23). Essa cinza, o falecimento do fogo, é a sobrevivência dos fantasmas que perambulam nas ruínas da história, pronto a retornar como um sonho. Não há fogo, não há ser, não há ontologia do passado; há tão somente o vestígio que resta. Não proponho reviver o passado, buscar o tempo perdido ou beijar a face do poeta morto. Isso seria impossível. Proponho mexer nessas cinzas, bagunçar o arquivo e contaminá-lo com o presente. Mais do que monumentos estáticos, os documentos-cinzas, esses restos ou dejetos, estão a espera do delito, do desvio, da esquina. Pois é ali que eles ganham força performática, movimento; é ali que eles queimam novamente, ganhando vida (Didi-Huberman, 2006: p.15). Nessa dança-ritual não se pode afirmar que a origem seja um edifício estático ou uma entidade sagrada à espera de culto. Ela nada tem a ver com a gênese das coisas, nem mesmo designa aquilo que vem depois: a origem e a “fonte” carregam o paradoxo de sua própria incompletude. Elas são devir, movimento, metamorfose, pois são objetos políticos carregados de tempo.

As pesquisas de Aby Warburg, o esboço de uma ciência sem nome, são contemporâneas ao nascimento do cinema (Agamben, 2005). Esses dois

fenômenos, aparentemente, pretendiam captar o problema do movimento, pretendiam recolher um potencial cinético que já se encontrava na imagem em sua *pathosformel*, naquilo que Warburg chamou *Nachleben*² e que podemos compreender como sobrevivência, ou vida póstuma, de formas e temas incompletos. São fotogramas carregados de energia cinética, advindas de um filme que nos falta, escreveu Agamben em seu ensaio sobre o cinema de Guy Debord (Agamben, 2005: p. 65). O cinema pode ser lido como um privilegiado espaço do contemporâneo capaz de condensar temporalidades múltiplas, de ativar a potência das imagens. Através do gesto da montagem, vestígios imagéticos, fragmentos do ontem, são recolocados e encontram o agora num relâmpago, criando uma imagem dialética, um objeto anacrônico, inatual, marcado pela impureza fundamental (Didi-Huberman, 1999: p. 28). Esta inatualidade não está dada; sua superfície é rugosa, não transparente. Uma história da impressão requer um empreendimento anacrônico, pois o tempo vazio e linear do historicismo triunfante não responde aos questionamentos postos pela dinâmica da sobrevivência. Esse empreendimento torna o documento aberto ao jogo de relações posto na sucessão argumentativa. Pretendo, no tortuoso caminho deste ensaio, captar a deriva das imagens percebendo-as como dispositivo de análise para pensar uma teoria do tempo e da História, trazendo as formulações de Warburg, George Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Jacques

² A maneira como Warburg utiliza a palavra *Nachleben* coloca problemas de tradução. Em *La potenza del pensiero*, Agamben escreve que “Il termine tedesco *Nachleben* usato da Warburg non significa propriamente ‘renascita’, como se è Travolta tradotto, e neppure ‘sopravvivenza’. Esso implica l’idea di quella continuità pagana che Warburg era essenziale”. Já Georges Didi-Huberman em *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, traduz *Nachleben* como sobrevivência e coloca esse termo no centro dos estudos de Warburg e a interpreta como um sintoma, no sentido usado por Freud.

Derrida sobre movimento para o debate teórico de nossa disciplina. Assim, proponho uma dessacralização da idéia de “fonte” para pensar o documento como cinza a ser elaborada, como arquivo de memória a abrir-se constantemente, por isso não faço muita distinção entre “fonte” e “análise teórica”. Esse gesto possibilita uma escrita da história que não seja uma mera crônica do passado, um museu de factuaisidades a nulificar a vida. Uma história das sobrevivências é uma história para vida, como possivelmente diria Nietzsche; é a construção de outras constelações, como escreveria Walter Benjamin. O fio condutor dessa experimentação serão as várias imagens do olho cindido, cortado, da desmoronada alegoria de conhecimento claro e distinto.

II

Explorando os limites da linguagem cinematográfica, *Un Chien Andalou*, de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, quebra – para não dizer corta – a coerência da linearidade narrativa ao sobrepor uma série de imagens oníricas, sem qualquer compromisso com significado referencial (Gale, 2007). Elas simplesmente significam: a nuvem alongada que corta a lua atualiza-se e transforma-se na cena seguinte em que uma lâmina de barbear rasga o globo ocular de uma mulher [que mais tarde aparecerá sem qualquer seqüela], conservando assim, uma espécie de virtualidade em relação à seguinte, pois é a montagem das cenas que configurará o significado das imagens. É na deriva da imagem-sonho, no devaneio, nessa mágica estranheza que a imagem se prolonga em um movimento de mundo

(Deleuze, 1990: p. 76). Dito isso, interessa-nos observar a imagem inicial, a cena do olho sendo cortado por uma navalha.



1. Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, 1928.

O olho como alegoria do conhecimento tem sido tratado por filósofos e artistas. A cada nova aparição, surge um novo sentido, uma nova vida. A imagem do olho cindido pode ser encarada como um importante dispositivo de análise para pensarmos um tempo-com, fora das narrativas positivistas. Em outras palavras, ao vermos essa imagem do filme estamos “diante de uma hipertemporalização, infinita e potencializada, do evento singular que torna-se singular-plural” (Antelo, 2008: p. 14). Assim, de súbito, a imagem fragmenta-se e não está onde estava, pois “jamais aí esteve” (Blanchot, 1987: p. 175). Esse eclipse, ou essa noite que chega de repente, é a impossibilidade do regresso nostálgico à origem; mesmo porque ela nunca existiu como tal; está sempre vindo. As várias aparições da imagem do olho colocam-nos um paradoxo: não podemos decidir se elas são matrizes ou réplicas. É justamente essa indecidibilidade entre origem e performance que definiria o estatuto da imagem. No tortuoso percurso deste

ensaio pretendemos explorar cada aparição do olho como uma nova vida, como uma singularidade. Olho que anuncia os perigos de se mirar a catástrofe do mundo contemporâneo; ao mesmo tempo em que não é possível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada seria tão atraente no corpo dos homens (Bataille, 2003: p. 99). A sedução extrema, contudo, estaria no limite do horror. Dessa forma, o olho se aproxima do corte, cujo aspecto causa reações igualmente agudas e contraditórias, uma vez que esse olho também seria o olho da consciência e, por isso, navalha de si mesmo. Isso poderia ser traduzido como uma das temáticas centrais de *Un Chien Andalou*. O mundo-navalha assalta a verdade dos olhos e o mundo contemporâneo passaria a ser sentido como impossibilidade.

René Magritte, outro surrealista, acreditava que a janela seria um dispositivo através do qual aquele que vê poderia estar ao mesmo tempo dentro e fora de um determinado local, como também fora de si, proporcionando, assim, uma imagem mental sobre si-mesmo. Para ele, a representação baseada na subjetividade e na experiência interna pode transforma-se e ir para além de qualquer possível relação entre significante e significado. A isso Magritte chamou de "a traição das imagens" (Jay, 1993: p. 246). Essa "traição" daquilo que é visto ou percebido, essa desestabilização da certeza filtrada pelos olhos, coloca em suspensão a relação entre a imagem e aquilo a que ela se assemelharia, questionando a capacidade da arte de re-presentar o mundo. Em outras palavras, a pureza da representação, tão cara aos impressionistas, estaria subordinada ao interrogatório imposto aos olhos, que se desnudariam de sua aparente inocência.

Olhos que fitam o espelho e já não conseguem mais saber o que vêem, como em o Falso Espelho, de 1928. Tampouco os olhos traduziriam a outrora certeza de que poderiam ser o espelho da alma.



2. René Magritte, Falso espelho, 1928

Nietzsche de alguma forma já havia antecipado esse problema ao se debruçar sobre as ilusões e enganos da atividade cognitiva e das certezas científicas ou religiosas (Nietzsche, 1992: p.15). Para ele nada está dado como real, a não ser o mundo dos desejos e paixões, não há realidade fora de nossos impulsos, pois pensar seria apenas uma inter-relação desses impulsos (Braidão, 1997: p.34). Isso nos leva a constatar que as impressões sensoriais, e principalmente a visão, são completamente sem-sentido quando tomadas em-si mesmas. A experiência dos objetos, portanto, resulta numa luta dessas impressões com a linguagem que as ordena e configura. Assim, não haveria nenhum fato imediato, tanto ao nível das sensações, como ao nível do pensamento. Um pensamento e uma sensação são sinais ou sintomas de alguma outra coisa (Nietzsche, 2008: p.66). E essa coisa somente adquire um sentido na

medida em que é interpretada por um esquema organizador, uma normatização. Em outras palavras, a criação de um sentido, o ato de conhecer é uma atividade temporal; histórica, portanto. Desse modo, a afirmação de que não há fatos ou objetos dados implica em dizer que não existe nenhum factum in se. Em *Ser e tempo*, Heidegger parece ter radicalizado essa concepção ao questionar o que chamou de tradição metafísica ocidental (Heidegger, 1989). Tradição que teria essencializado e objetivado o ser. Contra-pondo-se a isso, ele desenvolveu uma nova ontologia, a ontologia da finitude. O filósofo alemão defende que

quando se coloca a questão do ser do homem, não é possível calculá-lo como soma de momentos de ser, como alma, corpo e espírito, que por sua vez ainda devem ser determinados em seu ser. E mesmo para uma tentativa ontológica que procedesse dessa maneira, dever-se-ia pressupor uma idéia do ser da totalidade. O que, no entanto, constitui um obstáculo e desvia questão fundamental do ser do ser-aí é a orientação corrente pela orientação corrente da antropologia cristã da antigüidade. A insuficiência de fundamentos ontológicos desta antropologia escapou ao personalismo e à filosofia da vida. (Heidegger, 1989: p.85).

O ser-aí [dasein] constitui-se num ente aberto às possibilidades. Pode, portanto, se revelar tanto na impessoalidade, quanto na forma pessoal, ou ainda na inautenticidade [üneigentlichkeit] e na autenticidade [Eigentlichkeit]. Em outras palavras, O ser-aí [dasein] existe na relação que o ente estabelece com a compreensão do ser (Heidegger, 1989, p.90). Com isso, Heidegger não orientaria

seu estudo do ser dos entes³ pelo “mundo” ou pela natureza, mas sim partiria de uma dimensão temporal. Portanto, nada seria definitivo na estrutura do ser-aí [dasein], pois sua marca é a abertura; ele é construção.

Vale ressaltar que o desenrolar da argumentação de Heidegger está norteado pela noção de ser-aí [dasein]. Ele é o homem em sua singularidade e não poderia ser entendido como um gênero alheio a si mesmo, pois o dasein é o único que possui a capacidade essencial de compreender seu próprio ser. Somente ele é capaz de formular uma pergunta sobre si. O ser-aí singulariza seu caráter ontológico, pois pulsa potência de ser [e de não-ser] que se abre ao novo a cada novo encontro. Não haveria, portanto, espaço para o sujeito universal e autofundante do mundo das representações, de modo que não poderíamos encontrar uma fagulha desse sujeito universal em todas as partes. Leitor de Nietzsche⁴ e Heidegger, o filósofo francês Michel Foucault parece ter seguido essas premissas ao trabalhar com noções históricas, densas em sua materialidade, carregadas de tempo e definidoras do espaço que nasceram e trouxeram efeitos práticos sobre as pessoas. Seus estudos apontam uma gama de práticas, de

³ Heidegger analisa a ontologia tradicional revelando o progresso do esquecimento da questão do ser e mostra as limitações de toda a ontologia calcada numa linguagem capaz apenas de descrever os entes. Essa limitação da qual nos fala Heidegger, implica na diferenciação entre o ser e o ente, entre o ontológico e o ôntico. Para ele, a tradição ficou presa na descrição dos entes, por isso é ôntica. Sua preocupação foi o ser (Heidegger, 1989: p.103).

⁴ Nietzsche já havia questionado a noção de sujeito universal quando, no aforismo 2 de *Humano Demasiado Humano*, reivindicou um sentido histórico para suas análises. Ele escreveu que “todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam seus objetivos. Invariavelmente, imaginam o homem como uma aeterna veritas [verdade eterna], como uma constante em todo o redemoinho, na medida segura das coisas. Mas tudo que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo bem limitado. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos, (...) Não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto, o filosofar histórico é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia”. (Nietzsche, 1992: p. 16).

sujeitos, de atitudes e comportamentos que são agrupados, artificialmente, em um lugar específico. Foucault não fez a história da prisão entendendo essa noção como atemporal; analisou, entretanto, as práticas de aprisionamento, no intento de demonstrar como está maneira de fazer, por certa muito antiga, foi aceita como peça essencial no sistema penal, ao ponto de naturalizá-la e tomá-la como indispensável para sociedade (Foucault, 2006: p. 22). A pergunta não deveria mais ser “o que somos?”, buscando a representação do ser, sua eternidade, tornando presente uma ausência impossível de ser presença; mas sim “como nos tornarmos o que somos?”, dando, portanto, valor a cinética do ser em sua constante apresentação.

III

A problemática posta pela representação e pela possível incapacidade do olho de dizer a verdade do mundo, trazido por Un Chien Andalou, parece ter se aprofundado com as duas grandes guerras. Suas eclosões [voltaremos a elas mais tarde] teriam trazido o problema impossibilidade de ver aquilo que se vê. Invisibilidade visível, ou visibilidade impossível de ser vista, diriam a catástrofe. A fumaça e a escuridão [noite e neblina] teriam tomado o lugar anteriormente reservado à luminosidade e ao farol das certezas. As luzes do século anterior haviam perdido sua força e deus havia sido definitivamente enterrado. Grande leitor de Nietzsche e filho de um homem cego, George Bataille, desde seus primeiros escritos, já apresentava uma obsessão pelos olhos. Em *A História do Olho* ele dispara contra artificialidade da ordem visual e, com isso, contra toda a máquina de guerra da racionalidade ocidental, tomando de empréstimo da

medicina a noção de "enucleação" dos olhos. A separação entre olho e corpo, imposta pela radical incisão, opor-se-ia ao pensamento cartesiano que primava pela união entre olho e mente (Descartes, 1996: p.170), já questionado por Dali e Buñuel. O gesto de Bataille profana a antiga integridade dos olhos e propõe ao corpo instantes de cegueira total. Após o corte, os olhos são devolvidos ao corpo carregados de potência e passam a ser reconhecidos a partir de outros orifícios corporais, como o anus. Tom Zé, músico brasileiro notabilizado por sua participação na Tropicália, mas não só, lançou em 1973 um álbum chamado Todos os olhos. Na capa, uma imagem que confunde nossos sentidos, embaralha os significantes; está carregada de tempo: olho e anus são colocados na mesma imagem.



3. Tom Zé, Capa do disco Todos os olhos, 1973.

O gesto de Bataille e Tom Zé subvertem o tradicional status da visão, de sua nobreza e superioridade sobre outros sentidos. Sua associação ao sexo pode

ser lida como uma libertação das táticas e mecanismos formalistas. Há aí Rimbaud: seu fantasma vagava, é sabido, entre os surrealistas e intelectuais próximos. Sua poesia já anunciava a ferocidade e a catástrofe de se viver na modernidade. Seu acefalismo transformou a escrita numa aventura, numa deriva, num desafio mais além da mera estética e do edifício das formas. Sua força, tão profanatória quanto a de Bataille, elegeu o gesto da paródia, do riso, para dessacralizar o universo ornamental da retórica tão afeita aos poderes constituídos. A radicalidade de suas palavras, seu ácido humor, dilacerou a carne de quem ri, ainda que seja um riso de escárnio (Bataille, 1975). Além disso, O “soneto do olho do cu” (Rimbaud, 1995: p. 75.), escrito em parceria com Paul Verlaine, traz à luz uma parte do corpo abandonada, transformando-o em algo risível. Riso que devolve valor de uso à atividade erótica, seja ela qual for. Ler Rimbaud é estar no labirinto sem Ariadne; é a revanche do Minotauro. Minotauro celebrado por Bataille na revista *Minotaure*, *la revue à tête de bête* que contou com publicações de Dalí. Nada para eles parecia ser portador de uma sacralidade universalizante. Não havia lugar definido para as coisas, não havia altar. Ao conferir uma espécie de gravidade ontológica entre estética e erótica, Bataille diz-nos que tanto as imagens modernas, quanto a própria condição humana são portadoras de transitoriedade latente. Ele, assim com Rimbaud, utilizou a paródia em *L’anus solaire* para constatar que as imagens são fórmulas incompletas, são metamorfoses e por conta disso, não podemos evocar um topos específico para elas (Moraes, 2002: p.86). Elas estão sempre passando. A “fantasia escópica” de Dalí (Antelo, 2008) em *Un Chien Andalou* anunciou o sintoma de uma

modernidade, na medida em que a violência da navalha passaria a ser uma ética do contemporâneo. A *décupage* das formas garante sua recomposição, multiplicando-se, assim, num contínuo processo de modificação (Moraes, 2002: p. 87).

Companheiro de Dali e Bataille na *Minotaure*,⁵ Lacan também sugeriu um corte entre o olho e o olhar (Lacan, 1978). Para argumentar essa cisão, recolhe de Roger Caillois a noção de intersecção entre dois planos, retratado pela figura do triângulo (Aantelo, 2008: p.5). Em um dos triângulos, o que representa a noção cartesiana (Descartes, 1996b), o olho ocupa o ápice e o objeto fica muito longe do alcance da visão. O outro triângulo seria o olhar e é retratada por um flash de luz direcionado ao ápice. Os ápices dos triângulos funcionam como um tipo de intersecção. Nela há a formação de uma única imagem, mas também dividida. A argumentação de Lacan não pára aí; ele a sofisticava ainda mais dizendo que o sistema ocular funciona como um misterioso mecanismo de um intrincado labirinto. O labirinto do labirinto. Com isso ele elege o caminho da aventura, do “traumatismo reflexo da facticidade” (Lacan, 1978, p.72) e não o da tradição que teria se posicionado ao nível da dialética do verdadeiro, da aparência, do centramento do visual. Essa operação possibilita a Lacan o obscuro percurso da visão até o instante da visibilidade e, em certo sentido, fornece um ponto de partida para Derrida desenvolver sua noção de cegueira (Derrida, 1990). Contudo, ao ler *O Visível e o Invisível* de Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1976),

⁵ *Minotaure*, la revue à têt de bête foi publicada entre os anos de 1933 e 1939 em Paris. De orientação surrealista, contou com a participação de inúmeros intelectuais, como André Breton. Cf. *Minotaure. Revue Artistique et Littéraire*. Directeur artistique: Albert Skira. Paris, 1933-1939.

essa obra de chegada e partida da tradição filosófica, Lacan argumenta que, dentro do campo escópico, não é pelo visível e pelo invisível que tempos ou devemos passar, pois a esquizo que interessa aqui não é mais a distância “que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige”, nos limites da experiência do visível. O olhar é contingência e o encontramos no horizonte. É também ponto de chegada da nossa experiência, ou seja, “a fala constitutiva da angústia da castração”. A esquizo que Lacan se vale é a do olho e do olhar; lá onde se manifesta a pulsão ao nível escópico. Nisso, o olhar é cisão, queda, desvio; ele passa, escorrega, está sempre em certo grau “elidido”, cindido, cortado. Corte que gera fragmento que se perde em outro labirinto, que novamente escorrega, caí, e cinde-se novamente (Lacan, 1978: p. 74). Nesse constante deslocamento, a origem é sempre sobrevivência. Com isso, é possível inferir que o olho deixaria de ser uma máquina de revelação e emergiria como produtor de delírios e mutilações. A crítica da supremacia da visão feita por Lacan parece radicalizar as considerações de Freud sobre o olho.

IV

A problemática dos olhos atravessa toda Interpretação dos Sonhos e não parece mera casualidade que na seqüência de cenas idealizada por Salvador Dalí⁶ em *Spellbound*, filme de Alfred Hitchcock, eles apareçam em abundância. Contaminados por impurezas, os vestígios imagéticos utilizados por Dalí na montagem da cena estão carregados

⁶ Também em 1945, Dalí chegou a ser contratado por Walt Disney. Contudo por falta de recurso e problemas técnicos o projeto do filme *Destino* foi abortado e concluído somente em 2003.

de energia cinética. Cada um desses vestígios ganha potência ao confrontar-se com o novo sítio. Sítio que também é um resíduo, um resto, em que a luta das formas contra formas produziu reconfigurações. Nesse campo de tensões a morte abre-se e transforma-se no nascimento de uma nova versão. Uma vida-póstuma.



4. Alfred Hitchcock, *Spellbound*, 1945.

Spellbound foi o primeiro filme a tratar diretamente da psicanálise. Um terapeuta chegou a ser contratado pelo produtor David Selznick. Nas sessões de terapia feitas pelo personagem de Gregory Peck ficam evidentes as práticas freudianas, como a da livre-associação e na maneira como os sonhos são penetrados. Eles funcionam como um guia seguro, fornecendo um paradigma para o trabalho clínico e para investigação teórica.

Cabe ressaltar que o primeiro sonho pessoal analisado por Freud diz respeito aos olhos. Nesse sonho há um homem que prontamente é reconhecido como sendo o médico de sua cidade natal. Contudo, o rosto do médico está disforme e mistura-se ao do seu professor de História do Liceu, que era caolho (Freud, 1989: p. 365). Ao questionar sua mãe sobre o médico, recebe a informação

de que ele também era caolho. Nessa junção imagética Freud parece vestir-se de Édipo, pois o gesto de furar os olhos é uma castração para a psicanálise. O castrado [o caolho] é aquele que marca seu corpo com a culpa e aproxima a vergonha da impossibilidade de ver e ser visto. Na vergonha, o sujeito passa a viver numa incerteza narcísica de não ser objeto de gozo do outro, pois a vergonha está diretamente ligada ao olhar do outro. Há um poema de Vitor Hugo em que um olho lúgubre e obsessivo persegue Grandville durante um pesadelo ocorrido pouco antes de sua morte. O olho enorme se abre no céu negro e passa perseguir o criminoso até o fundo dos mares, onde o devora. Inúmeros olhos se multiplicam. Grandville pergunta-se se não “seriam os mil olhos da multidão atraída pelo espetáculo do suplício prestes a ocorrer?”(Hugo, 2002: p.210).

Há um sonho mais emblemático envolvendo culpa, castração e a impossibilidade de ver/saber, temáticas que parecem atravessar a imagem recolhida de Spellbound. Na carta 50, endereçada a Fliess, Freud narra um sonho que tivera na noite anterior ao enterro do pai. Nele, havia uma espécie de placa com dizeres “pede-se fechar os olhos” (Freud, 1952). O sonho ganharia relevância, na medida em que seria uma reação à morte do pai. Em *A Interpretação dos Sonhos*, que apresenta associações um pouco diferentes das da carta, Freud comenta a expressão “fechar os olhos” (Mezan, 2005: p.200). Ela seria um gesto de indulgência, uma espécie de auto-acusação, uma culpa originária comum àqueles que sobrevivem. Contudo, mais do que um símbolo, parece prudente perceber esse gesto como um sintoma da relação que Freud tinha com o pai. A placa, a qual ele se refere, tem o mesmo formato dos avisos de “proibido fumar” das

estações de trem. Essa placa estava na barbearia freqüentada por Freud. Vale dizer que no dia do enterro do pai [que antes de morrer havia ficado caolho por conta de um glaucoma], Freud chegou atrasado porque a barbearia estava lotada. A leitura feita na *Interpretação dos sonhos* parece mais sofisticada e é imediatamente posterior à teorização do complexo de Édipo. Seja como for, é prudente questionar o que seria, para Freud, impossível de ser visto ao ponto de operar uma castração? Ver parece ter se tornado uma aventura aterrorizante.

V

O simples ato de olhar o mundo no século XX é fitar a catástrofe. Paradoxalmente, é ver o impossível e marcar a impossibilidade de ver. Na catástrofe não haveria certezas, nem voz. O campo rasgou os olhos e já não seria mais possível dizer “eu”. Imagens-navalha que [não] dizem o indizível. A voz da modernidade é justamente sua ausência, ou o murmúrio não-identificável.

Produzido por ocasião do décimo aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial, *Noite e Neblina* de Alain Resnais, recolhe uma série de imagens dos campos de concentração e apresenta um cenário de ruína e caos. A claridade límpida e cristalina caíra perante os escombros. Há uma imagem, logo após o sétimo minuto, que recoloca a (in) possibilidade da visão no pós-guerra.



5. Cena de *Nuit et Brouillard*, de 1955.

Nesse momento o campo aparece diante dos olhos. Como fantasmas, a navalha ou a tesoura de Dalí e Buñuel reaparecem como ausências. O gesto de arregalar [anstarren] os olhos, que em alemão tem o mesmo significado de “coagir” e “fitar” [usada por Freud no texto em que sugere colocar os pacientes no divã], dá novo nome a Medusa (Mezan, 2005: p.201). Não há voz, não há testemunho. Há o balbucio frente ao horror. A única experiência possível é a Chockerlebnis,⁷ a experiência vivida no choque. Ela se opõe à experiência autêntica, Erfahrung, pois é vivida individualmente, atomizada, fragmentária, traumática. Justamente por isso, ela não é comunicável (Benjamin, 1989: p.110). A Chockerlebnis seria o efeito de uma transfiguração do espaço e do tempo, própria da zoé,⁸ da vida no campo. Campo que reaparece como imagem-navalha, como

⁷ Conceito que Walter Benjamin recolhe da psicanálise de Freud.

⁸ Na forma como foi pensado na antiguidade grega, o termo zoé designa a vida relacionada às questões biológicas ou orgânicas. É a condição humana em seus aspectos de vivência (o que dará em alemão o termo erlebnis que Nietzsche e Benjamin opuseram a Erfahrung), condição de imersão corporal no mundo cumprindo exigências meramente fisiológicas, como qualquer outro animal. Aristóteles, em sua *Política*, estabeleceu diferenças entre zoé e o termo bios. Este último seria a vida qualificada em seu aspecto político. Ambos os conceitos já estariam imbricados desde o advento da polis grega, na qual a zoé estaria incluída por sua exclusão. Esses termos foram ativados por Giorgio Agamben em seu pensamento político (AGAMBEN, 2002).

horror, no filme *V de Vingança*, adaptação do HQ de Alan Moore e David Lloyd. No filme, havia uma prisão chamada Larkhill, nos arredores de Londres. Tratava-se na verdade de uma prisão-campo-laboratório, absolutamente obscuro e misterioso, para o onde o governo totalitário do chanceler Adan Sutler [John Hurt] enviava homossexuais e negros para serem alvo de experimentos científicos dos mais diversos e completamente fora de qualquer padrão ético aceitável. Dra. Delia Surridge [Senéad Cusack] era uma das médicas responsáveis por tais experimentos, alguém crente nas promessas salvacionistas da Ciência. Contudo suas certezas, sua utopia de um amanhã regenerado virou escombros com a explosão do prédio no dia 5 de novembro [uma data que se repete inúmeras vezes no filme]. Do fogo, surge um corpo queimado, transformado, em mutação e sem olhos; a própria imagem da catástrofe que rompe os olhos da doutora e a emudecem. A imagem-navalha corta seus olhos, sua consciência e seqüestram sua linguagem. Tanto que ela muda de nome, de profissão e só assim consegue escrever, comunicar sua dor a partir de um diário. Uma escrita marcada pelo trauma, pela culpa, pelo desconforto, pelos olhos rasgados e coagidos que jamais iriam ver o mundo da mesma forma. No deslocamento do sentido da imagem, os olhos arregalam-se porque fitam os produtos da intervenção médico-científico.

Os sobreviventes do Holocausto também se referiram à impossibilidade de testemunhar a experiência vivida nos campos de concentração. O escritor italiano Primo Levi, prisioneiro em Auschwitz, e lido por Agamben, afirma em muitas passagens do seu livro que “as verdadeiras testemunhas” são aquelas que viveram a experiência do extermínio até ao fim; aquelas que “viram a Górgota” e não sobreviveram. Aquelas que, “mesmo antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, de recordar, de comparar e de se expressar” (Agamben,

2008: p.72.). Restaria aos sobreviventes, aos que não sofreram a experiência radical do Holocausto, falar por proximidade (Levi, 1990 apud Agamben, 2008).

Walter Benjamin, na segunda guerra, e o poeta austríaco Georg Trakl, na primeira, são bons exemplos daqueles que viveram a experiência limite do choque. Na mudez absoluta, findaram a vida biológica que já era não-vida. O suicídio é o limite posterior ao choque. Em seu texto final, Tese Sobre o Conceito de História, Benjamin elege os olhos arregalados [a anstarren de Freud e Alain Resnais] do *Angelus Novus* de Paul Klee como alegoria da modernidade. Olhos, que na fronteira da vida, viram os destroços da civilização ocidental acumularem-se e engolirem os corpos nus. Escombros que emudeceram (Benjamin, 1987: p.224). Em seus momentos finais Trakl escreveu que na “caverna escura sangra muda a humanidade, / Constrói de duros metais a cabeça redentora”. (Trakl, 1994: p.46). A poesia é o gesto por excelência de um “autor”, da testemunha. A palavra poética é o que resta da língua, aquilo que a preserva do mutismo e da morte. Na caverna escura da trincheira, o enfermeiro-poeta dedica suas palavras finais aos emudecidos que, como ele, já não estavam mais vivos. **Assim, paradoxalmente, não há nem verdadeira testemunha, nem testemunho verdadeiro, pois os verdadeiros foram mortos ou mataram-se. O não-essencial é o dizível, o narrado. Por sua vez, o essencial torna-se indizível. O resto de Auschwitz é a passagem do dito não-essencial ao não-dito fundamental. Essa falta, essa lacuna, esse deslocamento, essa não consciência desmancha qualquer plenitude discursiva. Os olhos na neblina da noite do campo seriam esse desmoronamento. Por isso não podemos mais dizer que o espaço político do contemporâneo é a cidade idealizada, a polis erguida pela racionalidade da lei e da**

norma, mas o campo de concentração, cuja marca é a ausência de lei, onde a vida é vida nua. No lugar de cidadão, o Homo Sacer⁹ (Agamben, 2002).

O estado de exceção é, pois, uma norma. Os indesejáveis são alvo de toda uma discursividade tecnicista. Nos filmes *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 2008, e no já citado *V de Vingança*, de 2006, esses indesejáveis, sejam os que carregam o estranho vírus, sejam os homossexuais e negros de *Larkhill*, são confinados numa espécie de campo e alvos de uma desenfreada intervenção científica, de uma vigilância tecnocrática. Sintomaticamente, no filme dirigido por Fernando Meireles, a cidade [qualquer cidade] transforma-se em campo, numa terra sem lei. Após terem sido colocados numa espécie de quarentena e criarem todo um novo ordenamento em que a força passa a ser a norma, os cegos percebem que todos os habitantes da cidade estão contaminados pelo vírus e já não há mais Estado ou qualquer garantia de direitos. Em *Laranja Mecânica*, adaptação que Stanley Kubrick fez do romance Anthony Burgess, em 1971, a violência do personagem Alex é corrigida ou curada através da violenta intervenção médica, feita experimentalmente, por uma grande equipe de cientistas. Numa espécie de hospital-campo-laboratório, como aqueles erguidos pelos nazistas, os olhos de Alex são bombardeados por uma série de imagens-modelo. Elas forjam um novo sujeito e constroem uma política para o corpo. Criam um novo real, pois não haveria realidade fora das imagens. A violência é doravante o espetáculo. Na impossibilidade de ver, a intervenção biopolítica anuncia o que deve ser visto e calcula seus significados. A cena recolhida é um arquivo que traz o ontem desconstruído e anuncia o totalitarismo do contemporâneo. Violência inscrita pelos olhos: de janela da alma, à porta da zoé.

⁹ Trata-se de uma figura obscura do direito romano. Ela é excluída de todos os direitos civis, ao mesmo tempo em que sua vida é considerada sagrada num sentido negativo. Pode ser morto por qualquer pessoa sem implicações penais, mas não em rituais religiosos. Além de Agamben, Hannah Arendt e Zizek também utilizaram esse termo em suas obras.



6. Cena de Laranja Mecânica, 1971.

Em *Força de Lei* Derrida se detém na palavra alemã *gewalt*. Tanto em alemão, quanto em inglês ou francês ela significa violência. São interpretações ativas que não fazem justiça ao fato de que *gewalt* significa também poder legítimo, autoridade, força pública. *Gesetzgebende Gewalt* é poder legislativo, *geistliche gewalt* é poder espiritual da igreja. *Staatsgewalt* é a autoridade ou o poder do Estado. *Gewalt* é, portanto, ao mesmo tempo violência e poder legítimo; a autoridade justificada. Como distinguir entre força de lei de um poder legítimo e a violência pretensamente originária que precisou instaurar essa autoridade e que não podia, ela mesma, autorizar-se por nenhuma legitimidade anterior, de tal forma que ela não é naquele momento inicial, nem legal nem ilegal (Derrida, 2007: p. 10). Derrida escreveu que:

[...] a operação de fundar, inaugurar, justificar o direito, fazer a lei, constituiria num golpe de força, numa violência performativa e, portanto, interpretativa, que nela mesma, não é nem justa nem injusta, nenhum direito prévio anteriormente fundador, nenhuma fundação preexistente, por definição, poderia nem

garantir, nem contradizer ou invalidar. Nenhum discurso justificador pode, nem deve, assegurar o papel de metaligüagem com relação à performatividade da linguagem instituinte ou à sua interpretação dominante. O discurso encontra ali seu limite: nele mesmo, em seu próprio poder performativo. É o que proponho aqui chamar, deslocando um pouco e generalizando a estrutura, o místico. Há ali um silêncio murmurado na estrutura violenta do ato fundador. Murado, emparedado porque esse silêncio não é exterior a linguagem (Derrida, 2007: p. 25).

Linguagem que instaura o Estado de Exceção, nomina a anomia delineando seu nome. E é ali que está o “pai”, pois ele está na origem da linguagem exercendo seu poder, seu direito divino. Os nomes de “deus” e do “pai” seriam os nomes dessa origem das línguas. Do mesmo modo que esse mesmo deus, no momento de sua cólera, anulou o dom das línguas ao separá-las, semeando a confusão e envenenando o presente (Derrida, 2007). Um dos nomes desse “pai” é a Instituição que carrega toda sua potência normativa e ordenadora; toda maquinaria tecnicista da modernidade ilustrada. O ato de abrir o olho, fitar esse “pai” anunciaria o horror, ao mesmo tempo em que desmonta a violência da máquina de guerra da racionalidade ocidental.

VI

A cientificidade iluminista, uma das faces dessa racionalidade ocidental, encontraria sua sombra em *Blade Runner*, filme de 1982 dirigido magistralmente por Ridley Scott. Rick Deckard [René Descartes, em inglês] é um blade runner, um caçador de andróides, cuja função era caçar os replicantes que haviam se

rebelado contra seu criador, Tyrrel, o capitalista-deus proprietário da maior empresa do planeta, o habitante do cume de um Zigurate [ou pirâmide asteca] e o único a ver o sol acima da chuva ácida a cair intermitentemente sob a cidade-campo. Os replicantes, pós-humanos indesejáveis, vagavam na atmosfera noir e repressiva da Los Angeles de 2019, buscando viver mais do que os quatro anos aos quais haviam sido programados. A falsa imagem, a réplica demasiado perfeita, mais real que a original é “a criação demiúrgica e a violência assassina da destruição iconoclasta, a imagem portadora de história e de tempo, carregada de saberes inacessíveis, a imagem que escapa ao se concepor e vira-se contra ele” (Gruzinski, 2006: p 12). Imagens carregadas de saberes; portadoras e perturbadoras da história e do tempo.

Para descobrir quem era humano e quem era um andróide, Deckard utiliza uma máquina que focava os olhos, o teste Voight-Kampff: eles deveriam ser monitorados e calculados. O teste consistia em criar estímulos emocionais externos e de acordo com esse estímulo, detectar contrações involuntárias da íris e, assim, a máquina, após pouco mais de 20 questões, afirmava a condição do testado. Contudo, quando o detetive executa esse teste em Rachael são necessárias mais de 100 questões. Rápida e aparentemente, a narrativa do filme nos induz a pensar que ela é uma replicante de última geração que não sabe quem realmente é. No entanto, em momento algum o texto deixa claro se Rachael é efetivamente uma andróide. Enquanto ela responde ao teste, fuma um cigarro de maconha, algo que altera, como sabido, a dimensão das pupilas. [O bom deus está nos detalhes, disse Warburg].

Rachael questiona Deckard se ele já havia cometido algum equívoco, se havia “recolhido” algum humano pensando ser um replicante; questiona também se o detetive havia feito o teste em si mesmo. Nos dois momentos é o silêncio que surge como resposta. Não há certezas no filme de Ridley Scott, há tão somente o andar sobre fio da navalha [blade runner em português], a impossibilidade de saber ou decidir. Na versão de 1992, o diretor acrescenta a cena do unicórnio como imagem onírica de Deckard e o origami que Gaff, o híbrido, deixa na porta do detetive. Há aí um indício de que o unicórnio, símbolo de pureza, seria um implante de memória, sugestionando que Deckard também é um andróide. O caçador é doravante caça e já não há mais certezas, não há mais identidade. Talvez por isso os olhos sejam uma verdadeira obsessão para os replicantes. Sua forma predileta de matar era furando os olhos de suas vítimas, como se rasgassem a humanidade do humano, sua convicção, e assim afirmando-se como ser, como existência e como temporalidade finita.

A angústia de Deckard e Rachael de não saberem quem são, de não confiarem na memória, pois ela é criada a partir de implantes fotográficos, traduziria a angústia da condição humana pintada como caída. Angústia de não mais sabermos o que é realidade e ficção. Restar-nos-ia, portanto, o entre-lugar da passagem, como no filme *Anguish* [angústia, em alemão] do espanhol Bigas Luna, de 1987. Um belo exemplo de metalinguagem em que somos surpreendidos com um final que mistura ficção e “realidade”. O filme inicia com duas jovens que assistem o filme *Mommy*. Neste filme, Alice Pressman [Zelda Rubinstein] é a vingativa e psicótica mãe de John, um oftalmologista quase cego, que sob a

perturbadora hipnose de sua mãe, percorre a cidade arrancando os olhos das pessoas. Numa de suas investidas, John chega a um cinema em que os espectadores estão a assistir o clássico *O Mundo Perdido*. Sorrateiramente, ele ataca os espectadores criando um grande banho de sangue. A atmosfera é criada para que esperemos o momento em que alguém arranque nossos olhos com um bisturi dentro do cinema. O filme termina quando John invade a “realidade” das espectadoras que assistiam *Mommy* e assim de pronto revela-se um filme dentro de um filme dentro de outro filme.

VII

Mas para que precisamos dos olhos, perguntou-se Derrida? Em 1990, o Museu do Louvre convidou o filósofo para criar uma exposição com obras pertencentes ao museu. Além de um produto visual, editou-se um livro chamado de *Memoires d’Aveugle* [que poderia ser traduzido como memória cega ou memória de um cego], também de 1990. Com a seleção da imagem de um homem cego numa pintura, Derrida reflete sobre os limites da representação visual, bem como sobre as produções de outros personagens cegos, estabelecendo um nexo entre o gesto de um artista e a linguagem corporal do cego. Do *Ciclope* a *Rembrandt*, o filósofo afirma que para pensar a *différance* é preciso pensar primeiramente as implicações do olho e de sua cega produção (Derrida, 1990: p. 121).

Um bom exemplo da construção de imagens interiores, imagem cegas como sugere Derrida, advém do fotógrafo Evgen Bavcar.¹⁰ Cego desde os 12 anos de idade, o esloveno naturalizado francês busca construir uma relação entre visão, cegueira e invisibilidade. Seu gesto rompe com a supremacia da visualidade concreta, com a falsa objetividade da fotografia, com o desejo de mimeses. Ele cria um mundo recheado de fantasia, imaginação e delírio; mundo que ganha contornos imagéticos fora da claridade da visão. As cenas fotografadas são criadas a partir de uma relação verbal com quem enxerga e o próprio fotógrafo, pois para ele, assim como a noite, a palavra é parte integrante da imagem (Bavcar, 2003). Deste encontro surge um universo ordenado a distância e, acima de tudo, mostra-nos que a fotografia não é um retrato fiel da realidade, mas uma expressão, um deslocamento da imagem de sua imanência ou permanência. Mais que uma dicotomia entre visível e invisível, como sugeriu Merleau-Ponty, o que Bavcar produz é uma esquizo entre o olho e olhar, como argumentou Lacan.

Assim, a cegueira produz um enigma e a imagem deixa de ser aparência para tornar-se aparição. E desprovida de qualquer referente, torna-se um labirinto. Um labirinto que nos impede de saber de pronto, pois é desvio, curva, salto. Ele é diferença e não há nada atrás da imagem. Toda diferença produz um traço e todos os vestígios da diferenciação, em termos de tempo e espaço, constitui a *différance*. Esse traço não pode ser lido como uma presença. Ele é o simulacro de uma presença que desloca e o põe para além si (Derrida, 1991). A posição do traço oscila para frente e para trás em um passado, presente e futuro.

¹⁰ Bavcar esteve no Brasil quatro vezes, além de ter participado do documentário *Janela da Alma*. Em 2010 o SENAC de São Paulo organizou uma exposição com 15 fotografias do francês.

Numa extensão não só de tempo, mas também de espaço, que faz dela algo perceptível, assim como um sinal imperceptível (Jay, 1993: p.404). Desta forma, a diferença é concebida como uma consciência direta da determinação da presença, e seu efeito sobre o sistema de significações já não é definido pela presença, mas sim pelo jogo de vestígios que resulta na própria diferença. Esse jogo de restos possui um tipo de inscrição antes do ato da escrita, uma proto-escrita sem uma origem e sem uma arché. A tentativa de uma periodização, portanto, em termos de tempo e espaço, acaba por ser arriscada, pois a interpretação não tem um fim, é sempre uma obra inacabada. E assim, de pronto, a origem está aí como ausência. Ela é sua própria impossibilidade, pois a história é tão somente *Nachleben*. As imagens que sobrevivem a tornam igual e diferente de si mesma. Os olhos queimam, brilham, bailam e transformam-se no que ainda não são.

Fontes das imagens

- Un Chien Andalou. Direção e roteiro de Luiz Buñuel e Salvador Dali. França, 1928. (16 min): mudo, p&b, legendado em francês. Imagem disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mwee-xe7xVc>> Acesso em: 10/07/2009.
- René Magritte. O falso Espelho. Óleo sobre tela, 19 X 27 cm. Coleção particular. Disponível em: <<http://arsturmundrang.blogspot.com/2009/01/o-falso-espelho-magritte.html>>. Acesso em: 10/07/2009.
- Tom Zé. Todos os olhos. São Paulo: Continental, 1973. Lp, 1 disco, 90 min, estéreo. Imagem da capa disponível em: <<http://bigearflux.wordpress.com/2008/11/13/tom-ze-todos-os-olhos-1973/>>. Acesso em: 01/08/2009.

- Spellbound. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: United Artists, 1945. (111min): sonoro, p&b, áudio em inglês. Imagem disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=dzx1bgPkxHE>>. Acesso em 10/08/2009.
- Nuit et Brouillard. Direção de Alain Resnais. França: 1955 (30 min): sonoro, colorido, áudio em francês. Imagem disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=VtA4lBq-quQ&feature=related>>. Acesso em 05/05/2009.
- Laranja Mecânica. Direção de Stanley Kubrik. Inglaterra: 1971 (138 min), sonoro, colorido, áudio em inglês, legendas em português. Imagem disponível em:<<http://www.hollywoodiano.com/2007/08/os-10-melhores-filmes-de-ficcao-cientifica>>. Acesso em 25/08/2010.

Fontes Fílmicas.

- Blade Runner: o caçador de andróides. Direção de Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros., 1982 (118 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.
- Ensaio sobre a cegueira. Direção de Fernando Meirelles. Brasil, Canadá e Japão: Miramax, 2008 (121 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.
- Laranja Mecânica. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: 1971 (138 min), sonoro, colorido, áudio em inglês, legendas em português.
- Nuit et Brouillard. Direção de Alain Resnais. França: 1955 (30 min): sonoro, colorido, áudio em francês.
- Spellbound. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: United Artists, 1945. (111 min): sonoro, p&b, áudio em inglês.
- Un Chien Andalou. Direção e roteiro de Luiz Buñuel e Salvador Dalí. França, 1928. (16 min): mudo, p&b, legendado em francês.
- V de vingança. Direção de James McTeigue e produzido por Andy e Larry Wachowski. Estados Unidos e Inglaterra: Universal, 2006 (132 min.), sonoro, color, áudio em inglês, legendas em português.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2002): *Homo Sacer, o poder soberano e vida nua*, Belo Horizonte.
- _____ (2005): “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in: *La potência del pensiero*, Vicenza:.
- _____ (2007): *Ninfê*, Torino.
- _____ (2008): *O que resta de Auschwitz, bo arquivo e a testemunha*, São Paulo.
- ANTELO, Raul (2008): “As imagens como força”, *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 3.
- BATAILLE, Georges (1975): *Parte maldita*, Rio de Janeiro.
- _____ (2003): *História do olho*, São Paulo.
- BAVCAR, Evgen (2003): *Memórias do Brasil*, São Paulo.
- BENJAMIN, Walter (1989): *Obras escolhidas*, vol. III, São Paulo.
- _____ (1987): *Obras escolhidas*, vol. I, São Paulo.
- BLANCHOT, Maurice (1987): *O espaço literário*, Rio de Janeiro.
- BRAIDA, Celso (1997): “A crítica do conhecimento em Nietzsche”, in: BRAIDA, Celso (org) *Nietzsche: uma provocação*, Porto Alegre.
- DELEUZE, Gilles (1990): *A imagem tempo*, São Paulo.
- DERRIDA, Jacques (1991): *Margens da filosofia*, Campinas.
- _____ (2000): *Torres de Babel*, Belo Horizonte.
- _____ (2007): *Força de lei, o fundamento místico da autoridade*, São Paulo.
- _____ (1990): *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Paris.
- DESCARTES, Rene (1996a): *Discurso del método. La dióptrica. Los meteoros. La geometria*. Barcelona.
- _____ (1996b): *Discurso sobre o método*, São Paulo.
- DIDI-HUBERMAN, George (1999): “El punto de vista anacrônico”, *Revista de Occidente*, n. 213: 25-40.
- _____ (2002): *L' image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.

_____ (2006): "L' image brûle", In: ZIMMERMANN, Laurent (ed.): *Penser par les images*. Nantes.

FREUD, Sigmund, BALLESTEROS, Luis (1952): *Obras completas*, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (1989): *A interpretação dos sonhos*, São Paulo.

FOUCAULT, Michel (2006): *Ditos e escritos, arqueologia das ciências e História dos sistemas de pensamento*. Vol. II, Rio de Janeiro.

GRUZINSKI, Serge (2006): *A guerra das imagens, de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*, São Paulo.

HERÁCLITO (2000): "Fragmentos", In: *Pré-Socráticos (Os pensadores)*: 81-162, São Paulo.

HEIDEGGER, Martin (1989): *Ser e tempo*, Petrópolis.

HUGO, Victor (2002): *Os trabalhadores do mar*, São Paulo.

JAY, Martin (1993): *Downcast Eyes, the denigration of vision in twentieth-century french thought*, California.

LACAN, Jacques (1998): *Escritos*, Rio de Janeiro.

LEVI, Primo (1990): *Os Afogados e os sobreviventes*, Rio de Janeiro.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1976): *O Visível e o invisível*, São Paulo.

MEZAN, Renato (2005): *Freud, o pensador da cultura*, São Paulo.

MORAES, Eliane Robert (2002): *O corpo impossível*, São Paulo.

NIETZSCHE, Friedrich (2008): *Genealogia da moral, uma polêmica*, São Paulo.

_____ (1992): *Além do bem e do mal, prelúdio a uma filosofia do futuro*, São Paulo.

RIMBAUD, Arthur (1995): *Poesia completa*, Rio de Janeiro.

TRAKL, Georg (1994): *De Profundis e outros poemas*, São Paulo.

WARBURG, Aby (2007): *La Naissance de Vénus e le Printemps de Sandro Botticelli, Étude des représentations de l' antiquité dans la première renaissance italienne*.

_____ (2008): *El ritual de la serpiente*, Madrid.

_____ (2009): "Mnemosyne", *Arte & Ensaios*, nº 19.