



# "MEMÓRIAS INCONSOLÁVEIS": IMAGENS E CONTINGÊNCIAS NO PENSAMENTO NARRACIONAL DE HANNAH ARENDT

Heloisa Selma Fernandes Capel\*

**Resumo:** O artigo explora o pensamento narracional de Hannah Arendt e suas reflexões sobre o dilema entre o passado e o futuro por meio de sequências visuais tomadas como atos de fala. Recuperando a ideia do historiador como um narrador (*storyteller*) que remonta e rememora, objetiva favorecer a discussão acerca do *status* epistemológico das imagens e sua contribuição para que se processem exercícios de pensamento e compreensão como gestos de sobrevivência diante da tragédia e da perplexidade.

**Palavras-chave:** Hannah Arendt. Narrativa. Rememoração. Visualidades. Temporalidades.

## PRÓLOGO

*A imagem, não mais que a história, não ressuscita nada  
em absoluto. Porém, redime, salva um saber, re-cita  
apesar de tudo, apesar do pouco que pode a memória  
dos tempos.*

Jean-Luc Godard

"Memórias Inconsoláveis" é a expressão conferida ao concurso promovido pela diretora Petra Costa, roteirista do filme *Elena* (2012)<sup>1</sup>, em que os participantes são estimulados a produzir expressões artísticas de rememoração, exercícios de lembranças para as quais não

---

\* Doutora em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-doutorada em Arte e Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora associada da UFG. Bolsista produtividade 2/CNPq. E-mail: hcapel@gmail.com

1 - No site do filme brasileiro *Elena* (2012), explica-se que a Busca Vida Filmes quer conhecer as "Memórias Inconsoláveis" e sugerir que sejam transformadas em música, vídeo, poema ou fotografia. A intenção do prêmio é estimular o público a compartilhar suas histórias e sentimentos e transformá-los em arte. Detalhes sobre o filme *Elena* e o concurso estão no site do filme. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/concurso/>. Acesso em: 25 maio 2017.

há alívio. Como ela mesma anuncia: "é um convite para dançar com nossas memórias inconsoláveis, para as quais não existe consolo, a não ser nas pequenas brechas da poesia". Pareceu-me um título adequado para anunciar esta breve reflexão inspirada em princípios e opções de Hannah Arendt, marcadamente acentuada por seu pensamento narracional. Toma como base duas sequências narrativas, nas quais, por meio de exercícios de memória, o dilema paradoxal entre o passado e o futuro será tocado sem a pretensão de síntese, mas em fragmentos, como "pensamentos sem amparos"<sup>2</sup>, na expressão da autora. Faremos isso por meio de imagens, sequências visuais tomadas como atos de fala, momentos privilegiados do olhar, em que nos colocamos diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2008, 2012). A pretensão é que as histórias construídas tragam à baila o que mais nos inspira nas leituras sobre o pensamento da autora: a ideia do historiador como um narrador (*storyteller*), como aquele que monta, rememora, favorece a anagnórise trágica do reconhecimento e contribui, por meio de exercícios de pensamento e compreensão, para os gestos de sobrevivência diante da perplexidade. Com imagens e à luz do pensamento da autora, faremos acentos na questão do reconhecimento, na dimensão do inesquecível e no papel do narrador como força ativa no instante lacunar e diagonal entre o passado e o futuro.

**Figura 1** Sequência narrativa I – *A besta em correntes*



Fonte: Cosgrove (2021).

---

2 - Pensando na ruptura da tradição, Arendt não buscou apoio exclusivo em nenhuma das correntes de pensamento do presente e do passado, mas tentou encontrar por si mesma as condições para o exercício de um pensamento filosófico e político destituído de referências firmes e inquestionáveis, denominados metaforicamente por ela por *Denken ohne Geländer* (pensamentos sem amparos) (DUARTE, 2001).

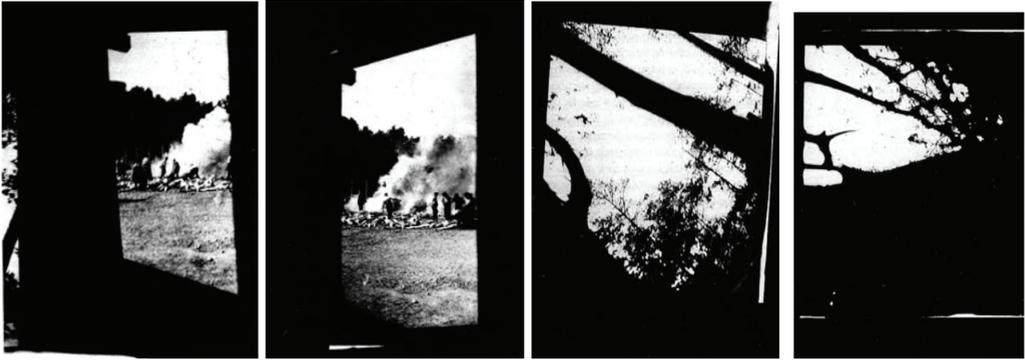
Na primeira sequência narrativa, que intitulei de *A besta em correntes*, observamos por uma lente indireta, como *voyeurs*, cenas que se desenrolam entre portas e grades. Em todas elas, somos testemunhas de segunda mão: observamos o ato de ver. Na primeira foto, a lente é posicionada embaixo, na abertura inferior de uma porta de metal, como se essa fosse a maneira mais discreta de flagrar o instante. Ao fundo, um par de pernas cruzadas anuncia a vigília de um ser que dorme. A ênfase do primeiro plano é na porta de *metal* que nos parece mais forte, grande e pesada pela maneira como nos é apresentada pelo ângulo da lente. Algo significativo nos separa da cena e nos coloca em um espaço outro, algo nos protege das grades.

Na segunda fotografia, o enquadramento indireto é mais próximo e revela-nos um dos observadores ativos com o rosto junto à grade. Ele vê o interior do aposento como se observasse um animal enjaulado, uma besta aprisionada. É preciso olhar, observar, precaver-se. Sapatos estão cuidadosamente alinhados aos pés da cama de alguém que dorme, um ser humano. Uma sombra à direita indica-nos que alguém guarda esse sono. De perfil, outra pessoa contempla a cena e nós a observamos. Em tomadas indiretas, há silêncio e discrição, cuidados para não perturbar a cena. Flagra-se, nelas, alguém que está preso e inspira vigilância e cuidado, mas que apenas pratica atos comuns: dormir e alimentar-se. Essas imagens, estranhamente íntimas, foram produzidas pelo fotógrafo Gjon Mili e publicadas na revista *Life* (1961), por ocasião do 50º aniversário de execução do prisioneiro retratado, Adolf Eichmann, morto em 31 de maio de 1962 por enforcamento, após 14 semanas de julgamento em Jerusalém. Seu crime foi ter participado ativamente na efetivação da solução final<sup>3</sup>, estratégia que possibilitou a morte de judeus nas câmaras de gás. Eichmann foi capturado por agentes do Serviço Secreto israelense (Mossad) em uma propriedade rural na Argentina, local onde chegou a criar coelhos sob identidade falsa. Hannah Arendt assistiu ao julgamento e suas impressões sobre o fato foram registradas no polêmico livro *Eichmann em Jerusalém* (ARENDR, 1999), no qual a autora desenvolve reflexões sobre a banalidade do mal. Por esse livro, a autora foi acusada e rejeitada em Israel. Com a reflexão, Arendt recupera, narrativamente, a ocasião do julgamento, iniciando por descrever o ambiente jurídico, sua *performance* cênica e a teatralidade que proporcionava ao ato a justificativa legal para a sentença. Arendt (1999) leu as 3.600 páginas do inquérito policial e assistiu ao julgamento como correspondente da revista *The New Yorker*. O livro foi alvo de debates acalorados e muitos mal-entendidos, o que fez que só fosse editado em Israel 40 anos após sua publicação.

---

3 - A reportagem que noticia a prisão de Eichman se intitula *The beast in chains*. Um ano depois, pode-se ler: "Como chefe do escritório da Gestapo para assuntos judaicos, Eichmann tinha organizado com os sistemas de transporte eficiência impiedosa que levavam seis milhões de judeus para os centros de extermínio. Depois da guerra, os sobreviventes da sua 'solução final' da 'questão judaica' o procuravam em todo o mundo" (TIME, 1960, tradução nossa).

**Figura 2** Sequência narrativa II – *Fragmentos arrancados ao inferno*



**Nota:** Os negativos (números 277, 278, 283 e 282) encontram-se no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, em Oświęcim, Polônia.

**Fonte:** Didi-Huberman (2012, p. 151).

A segunda sequência narrativa também chega a nós por meio de uma observação indireta. O observador está em um local escuro, de onde se enquadram as três primeiras cenas. Na primeira, mais distante, observamos uma fumaça que sobe aos céus, uma pilha de corpos e indivíduos que parecem lidar com eles de algum modo. A segunda tomada está mais bem enquadrada e mais nítida, e mostra a cena de maneira mais frontal. Homens conversam sobre algo banal, alguém anda entre os corpos. A terceira fotografia, por sua vez, parece não ter sido devidamente enquadrada ao visor da máquina. Entretanto, se aproximarmos a imagem, poderemos ver, no canto inferior direito, um grupo de mulheres nuas que parecem caminhar ou esperar pela sua vez na participação em algum ato. Três delas andam na direção contrária ao grupo central. A última imagem é apenas um registro do céu e de árvores, no qual parece ter havido dificuldade de enquadramento da foto, possivelmente porque o registro tenha sido feito às pressas, por descuido ou impossibilidade. Essa sequência narrativa é o resultado de quatro imagens advindas de uma máquina fotográfica clandestina que teria chegado às mãos de um judeu grego chamado Alex, integrante do *Sonderkommando*, uma espécie de comando especial de judeus detidos que deveriam promover o extermínio de seus semelhantes em Auschwitz – Birkenau. São imagens que chegaram à Resistência Polaca de Cracóvia dentro de um tubo de pasta de dente, acompanhado de uma nota escrita por dois presos políticos que afirmavam:

Urgente. [...]. Mandamos fotografias de Birkenau que mostram detidos enviados para a câmara de gás. Uma fotografia mostra uma das fogueiras ao ar livre onde se queimam cadáveres, já que o crematório não chega para queimar todos. Em frente da fogueira jazem

cadáveres à espera de serem atirados para o fogo. Uma outra fotografia mostra um lugar no bosque onde os detidos se despem para supostamente tomarem ducha. Em seguida são enviados para a câmara de gás (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 31).

As duas sequências chegam a nós como narrativas. Informações aqui remontadas para informar-nos e levar-nos a alguma reflexão. Arendt teve um gosto especial por narrativas e montagens, tendo em vista a maneira como estabeleceu estratégias para construir a trama de seu pensamento e elaborar exercícios de seu pensar teórico e/ou filosófico. A autora inicia um dos ensaios de *Entre o passado e o futuro* (ARENDR, 2005) com uma narrativa, uma parábola de Kafka. Nela, alguém denominado "ele" se coloca entre dois adversários, como nos conta: "o primeiro, acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o com o segundo, pois quer empurrá-lo pra frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, na medida em que o empurra para trás"<sup>4</sup> (ARENDR, 2005, p. 33). A autora reflete que o sonho daquele que está entre os adversários é saltar para fora da linha de combate e ser alçado, nas palavras dela, "por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si" (ARENDR, 2005, p. 33). Ela lê a parábola como uma metáfora das forças atuantes do passado e do futuro e faz considerações sobre esse ser intermediário e pensante sob a atuação dessas forças, argumentando que "ele" precisará compreendê-las como um modo de reconciliação com a realidade (ARENDR, 2005, p. 34). O passado aqui é pensado sob a herança da tradição, mas não pode ser tratado de maneira isolada e absoluta, pois é uma força cambiante, constantemente interpelada pelas circunstâncias e expectativas. Inspirada pela natureza circular da temporalidade originária defendida por Heidegger (DUARTE, 2001), a abertura do futuro remete a um passado que é passível de repetir-se no presente. "Ele" está em um espaço intermediário. Esse espaço lacunar, entretanto, é o local de onde deveria desenvolver-se uma terceira força, que não resultasse em um salto para fora do tempo humano, como desejava a personagem kafkiana, mas que se manifestasse em diagonal, de maneira ativa e situada, atuante entre as duas potências. Como afirma: "a força diagonal, cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada pelo passado e pelo futuro, mas cujo eventual término jaz no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento" (ARENDR, 2005, p. 38). No pensamento da autora, passado e futuro, como forças ativas, não se anulam como dimensões temporais ausentes, mas se encontram no instante do pensamento presente (DUARTE, 2001).

Nessa perspectiva lacunar e contingencial, apoiada pelo pensamento (ele mesmo, uma força ativa), a narrativa teria um lugar de destaque, sendo resultado do esforço do pensar e

---

4 - Notas do ano 1920. Parábola "he". Cf. KAFKA, F. *A muralha da China*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

do compreender, maneira em que, inspirada no existencialismo, a autora considera ser possível ao menos formular perguntas significativas e adequadas para sobreviver diante da perplexidade (ARENDT, 2005).

Romper com o passado, em tempos totalitários, é reduzi-lo à tradição que o transmite, abandonando a percepção de que a tradição foi também o *locus* de esquecimentos. A autora faz isso reivindicando as determinações políticas democráticas originárias no próprio processo de transmissão. Não pode haver juízo seguro com o esquecimento, a atividade do pensar perderia sua profundidade (DUARTE, 2001). A dimensão da profundidade é associada pela autora ao passado e à memória. Em outras palavras, é preciso lembrar e narrar. A narrativa defendida pela autora está de acordo com o "caráter épico da verdade de Walter Benjamin"<sup>5</sup> e com a convicção de que a narrativa é fundamental para salvar os homens do esquecimento atemporal e metafísico. A narrativa se apresenta como memória remontada pela imaginação, a que lhe reconstitui os sentidos (MATOS, 2001, p. 90). Na interpretação de Olgária Matos, o *flâneur*<sup>6</sup> benjaminiano se aproxima do *storyteller* arendtiano, pois se distancia do homem da massa pela capacidade de narrar que mantém viva (MATOS, 2001, p. 92).

O homem da massa é um homem que se perdeu do mundo. Essa perda é dupla: a perda da natureza e a perda da obra humana, no sentido mais lato, que incluiria a história (ARENDT, 2005, p. 126)<sup>7</sup>. Arendt ainda argumenta que tanto na natureza quanto na história, os padrões explicativos, embora de origem diversa, escondem uma questão realmente importante com a qual nos defrontamos a todo tempo: a questão da contingência, elemento a ser considerado para o homem capaz de ação e de pensamento (ARENDT, 2005, p. 94). Em outras palavras, na interpretação da autora, "a única saída para quem persiste no exercício da compreensão do mundo em sua contingência caótica é tornar-se um narrador" (*storyteller*) (AGUIAR, 2001, p. 215). Não há como partir de universalidades filosóficas dadas *a priori*, pois o sentido só emerge no pensamento narracional que se debruça sobre os acontecimentos. Essa narrativa, fruto de um pensamento lacunar e contingencial, não pode se furtar, por sua vez, do exercício imaginativo. A reconstituição de forma imaginativa dos acontecimentos é condição para a apreensão do sentido no pensamento. H.

---

5 - Nesse sentido, é possível ver como a aceção de verdade de Arendt e Benjamin está, segundo Matos, no simétrico oposto ao platonismo e sua crítica à *mimésis* (MATOS, 2001, p. 90).

6 - Tipo literário do século XIX na França, que carregava um rico conjunto de associações. Era o homem de lazer, o explorador urbano, o conhecedor da rua. Walter Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, o considera uma figura emblemática da experiência urbana moderna. Após Benjamin, o *flâneur* tornou-se uma figura importante para acadêmicos, artistas e escritores.

7 - "Pois uma sociedade de massas nada mais é que aquele tipo de vida organizada que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros mas que perderam o mundo outrora comum a todos eles" (ARENDT, 2005, p. 126).

Arendt concebeu o filósofo como alguém que produzia o sacrifício dos assuntos humanos em sua dimensão contingencial (AGUIAR, 2001, p. 219). Esse pensamento narracional é de um modelo de imparcialidade inspirado em Tucídides, uma imparcialidade não abstrata, mas situada. Nele, não há um padrão externo, conceitual ou ideológico, mas um pensamento que encontra sentido na descontinuidade, nos fragmentos da existência (AGUIAR, 2001, p. 221).

É Paul Ricoeur que nos restitui o pensamento arendtiano, quando nos lembra que, em *A condição humana*, a autora estabeleceu relações entre a narrativa e a ação diante da fragilidade das coisas humanas. A narrativa desvela o "quem" da ação, confere-lhe uma coerência digna de ser contada (RICOEUR, 1997, p. 333). O autor também nos evoca o imaginário da representância, o que dá olhos ao narrador. A ficção controlada, ou a narrativa histórica imaginada no âmbito da representância, preserva a memória, confere ao narrador olhos para ver ou para chorar e, desse modo, *coloca-se a serviço do inesquecível* (RICOEUR, 1997, p. 327).

É a partir dessas ideias que podemos voltar às nossas sequências visuais. Por meio dessas narrativas, saltam-nos aos olhos as questões sobre *reconhecimento* e a *dimensão do inesquecível*, enfatizadas por Arendt (2005), elementos fundamentais para a base lacunar e contingente do pensamento diagonal evocado pela personagem de Kafka. O tema são as questões relacionadas ao Holocausto: imagens de Eichmann na prisão, imagens dos crematórios de Birkenau produzidas por membros do *Sonderkommando* e temas inimagináveis. O inimaginável é uma fuga, uma destruição da memória, a destruição do passado como força ativa, uma perda do pensamento que deve atuar na contingência, diria Arendt. Imaginar, exercício importante para esse acesso, é algo que se faz por imagens. Imaginar é uma faculdade política e ética para a autora. Por esse motivo escolhemos as imagens para narrar.

O filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2008) afirma que as imagens são objetos temporalmente impuros, fraturados e que contêm sintomas. Pede-se pouco às imagens, se as reduzimos à aparência, mas ao mesmo tempo, pede-se muito quando se busca nelas a totalidade do real (DIDI-HUBERMAN, 2008). Precisamos das imagens, apesar de tudo, como destaca o autor:

Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas, devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15).

As duas sequências narrativas parecem úteis para tocar na questão do *reconhecimento* tratada por Arendt (2008, 2012), em seu esforço de compreender os absurdos de seu tempo,

e em Didi-Huberman (2008), ao evocar, à moda narrativa arendtiana, as imagens do inesquecível e do inimaginável. Eichmann na prisão evoca os gestos de um homem comum. Aprisionado como *A besta em correntes*<sup>8</sup> pela imprensa que noticia sua execução, em uma análise mais nuançada, Eichmann é investigado em sua relação com as condições do Terceiro Reich. Havia um desafio moral e legal em todo o processo que os juizes de Eichmann não conseguiram resolver: Eichmann, aparentemente uma pessoa normal, devia ter consciência de seus atos. Contudo, sua normalidade estava dentro do estado de exceção da conjuntura totalitária. Na análise de Arendt (1999) e suas elaborações sobre a banalidade do mal, mais do que uma "besta", Eichmann apresentou-se como uma figura patética, de retórica pronta, expressão do não pensamento, fruto do mal banal nas circunstâncias totalitárias que podem destruir a humanidade. Não havia oficialmente provas de um mal absoluto no SS, mas, sim, da falta de sua humanidade e sua capacidade de juízo e reconhecimento. A mesma humanidade que nos evoca as imagens de alguém que se alimenta, dorme e pratica atos comuns. A mesma que Didi-Huberman recupera no diálogo de Georges Bataille com o silêncio gerido por Sartre sobre a questão judaica. Diz Bataille (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 45), sobre reconhecimento e semelhança:

Geralmente, há no fato de ser homem um elemento pesado, fastidioso, que é necessário superar. Mas, esse peso e esta repugnância jamais haviam sido tão penosos como desde Auschwitz. Como vós e eu, os responsáveis de Auschwitz tinham narinas, uma boca, uma voz, uma razão humana, podiam unir-se, ter filhos: como as Pirâmides ou a Acrópole, Auschwitz é o feito, é o signo do homem. A imagem do homem é doravante inseparável de uma câmara de gás [...].

Sem confundir carrascos e vítimas, o autor enfatiza a questão do reconhecimento e nos coloca o fato antropológico de nossa humanidade possível. Do passado que ilumina o presente e o futuro na acepção de Arendt. Didi-Huberman (2012) vê nas quatro seqüências das imagens clandestinas do *Sonderkommando* algo que interpela nosso drama de reconhecimento como imagem humana. Nessas fotos, afirma, o dissemelhante está no mesmo nível do semelhante, como a morte está no nível da vida, e se impressiona com os gestos cotidianos que as seqüências nos trazem:

---

8 - "As poucas centenas de jornalistas na pequena sala do tribunal de Jerusalém, e milhões de telespectadores de fora, na semana passada, olharam para um homem em uma gaiola de vidro. O que eles esperavam era a encarnação do mal, um monstro acusado de ter participado do assassinato de seis milhões inocentes, homens, mulheres e crianças. O que viram foi um homem careca de 55 anos que mais parecia um funcionário do banco que um açougueiro: a boca fina entre as orelhas salientes, um nariz comprido e estreito, estabelecidos profundos olhos azuis, alto, testa muitas vezes enrugada" (TIME, 1960, tradução nossa).

Impressiona-nos sempre, na primeira sequência, a coexistência de gestos tão humanos, tão cotidianos, tão nossos, dos membros do *Sonderkommando* – as mãos na cintura de quem reflete um pouco, esforço e torção dos que já lançaram mãos ao trabalho – com o tapete quase informe que constitui o conjunto dos corpos jazentes, como se a sua redução, a sua destruição já tivesse começado (DIDI- HUBERMAN, 2012, p. 61).

O autor tem a mesma sensação, ao ver as imagens das mulheres à espera de serem gaseadas. E esse ato, o de negar o humano, precisa ser restituído pela imagem e pela narrativa, forma pela qual podemos questionar o "cerne antropológico de Auschwitz". Como insiste:

Negar o humano na vítima era votar o humano ao dissemelhante: muçulmanos descarnados, montes de cadáveres desarticulados, colunas de basalto de gaseados, tapetes de cabelos [...]. Passar por Auschwitz equivaleria a sofrer a sorte a que Primo Levi chamou simplesmente, a "destruição de um homem". Ora, nesse processo o olhar desempenhava um papel fundamental: o homem "demolido" era antes de mais nada o homem tornado apático em relação ao mundo e a si mesmo [...], incapaz de empatia ou mesmo de desespero (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 62).

Nas duas últimas imagens da segunda sequência, Didi-Huberman (2012) vê a perturbadora necessidade de empatia, a que movimentou o agir da semelhança do fotógrafo: a imagem estremece diante da urgência e dos riscos da circunstância e dos movimentos.

Portanto, quando vemos as duas sequências, não há como não reconhecer nelas nossos gestos de humanidade. E qual é a utilidade desse olhar e dessa narrativa? Especialmente se é um olhar voltado ao que já se passou, uma visada de historiador? Hannah Arendt nos restitui a história como força ativa em *Entre o passado e o futuro*. Lembra-nos da importante tarefa de Ulisses de escutar sua própria história e, por esse meio, promover o ato de reconhecimento e reconciliação com o real. Segundo ela, a tarefa do poeta e do historiador consiste em fazer algo perdurar na recordação (ARENDR, 2005, p. 74). Estamos ameaçados de esquecer e esse esquecimento "tornaria nossa vida menos significativa, nosso juízo menos seguro e nosso pensamento menos profundo do que ele jamais o fora antes" (DUARTE, 2001, p. 66). De acordo com esse pensamento, o passado não só ofereceria contrastes e modelos heurísticos para se confrontar e julgar o presente, como interpreta André Duarte (2001, p. 76), mas, para a autora, o passado armazenaria possibilidades políticas não apenas rememorativas, tampouco repetíveis, mas configurariam-se como "promessas para o futuro que ainda se deixam entrever no horizonte do presente". Quando o pensamento e a realidade se separam, contar histórias seria o meio de remeter-nos à realidade que nossos conceitos abstratos não mais dão conta. Na prática de narrar a experiência, o acontecimento iluminaria a contingência como força ativa.

Ao nos apresentar as quatro imagens arrancadas do inferno de Auschwitz, Didi-Huberman, do mesmo modo, nos resgata a necessidade de imaginar o inimaginável, de contar para não esquecer, de resgatar a *dimensão do inesquecível*. As fotografias produzidas pelos membros do *Sonderkommando* dirigem-se ao inimaginável e refutam-no. Contestam a estratégia do silêncio e da negação. Contrariam o segredo absoluto e o abafamento do que deveria ser deixado sem palavras nem imagens (DIDI-HUBERMAN, 2012). Contrapõem o inimaginável fomentado pelos organizadores da solução final, da qual Eichmann fez parte como homem e como "funcionário exemplar de uma realidade anti-jurídica inventada por um delírio político-racial" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 65). Como argumenta na esteira de Jean-Luc Godard: "o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 38).

Imaginar o inimaginável por meio da narração é algo que vem da faculdade política e de uma longa tradição filosófica da qual Hannah Arendt faz parte. Sob essa perspectiva, é necessário saber que não podemos existir em fusão com outras culturas, impondo verdades consensuais. Mas, pela reflexão de Hannah Arendt (2005) à luz do pensamento de Didi-Huberman (2012, 2008), temos um dever histórico e ético-antropológico com o passado trazido por outras narrativas. Nelas, o passado latente precisa vir à tona e se articular em modo imaginativo com o presente para que possamos almejar um futuro. As sequências imagéticas não nos mostram tudo o que podemos fazer ou ver sobre a Shoah, mas expressam uma potência que não deve ser ignorada, especialmente naquilo que nos apresentam sobre o reconhecimento de nossa humanidade, elemento fundante das sociabilidades.

No pensamento lacunar de Arendt (2005) iluminado pela metáfora de Kafka, só podemos pensar o futuro considerando o passado como força ativa em rememoração, seguindo, na expressão de Didi-Huberman (2012), essa estranha lei anacrônica que poderíamos chamar de "inconsciente do tempo". O autor traz Walter Benjamin para o debate e completa afirmando que "o passado traz indícios secretos que nos remetem a uma espécie de 'redenção' – sopros, ecos que chegam a nós por imagens em momentos de perigo, de passagem, mas que precisamos reter como em um clarão" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

Assim, como antevisse o projeto de Petra Costa sobre as "Memórias Inconsoláveis", que conferem o título a este texto, o autor considera que essas imagens não ressuscitam nada e não podem nos consolar, mas que são necessárias e podem redimir, no instante precioso em que dilaceram o véu, a desolação do passado, apesar das impossibilidades. Arendt credita esse passado à tradição não apenas de vitórias, mas de fracassos por meio da expressão romana exaustivamente repetida em sua obra: "a vitória agradou aos deuses, mas a derrota a Catão". E é com Walter Benjamin que Didi-Huberman (2012, p. 215) termina, concluindo que: "pedimos aos que vierem depois de nós, não que nos estejam gra-

tos pelas nossas vitórias, mas que rememorem nossas derrotas. É isto a consolação: a única consolação que é dada aos que já não têm a esperança de serem consolados".

## "Inconsolable memories": images and contingencies in hannah arendt's narrational thinking

**Abstract:** This paper explores Hannah Arendt's narrational thinking and her reflections on the past-future conundrum through visual sequences conceived as speech acts. By reclaiming the notion of the historian as a storyteller who retraces and remembers events, it aims to foster the debate on the epistemological status of images and the way it contributes to the exercise of thought and comprehension, as tokens of survival in the face of tragedy and perplexity.

**Keywords:** Hannah Arendt. Narrative. Remembrance. Visualities. Temporalities.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, O. Pensamento e narração em Hannah Arendt. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. de. *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 215-225.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. de. *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSGROVE, B. Adolf Eichmann in Israel: portraits of a nazi war criminal. *Life*, 2021. Disponível em: <https://www.life.com/history/adolf-eichmann-in-israel-photos-nazi-war-criminal/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: Imago, 2012.

DUARTE, A. Hannah Arendt entre Heidegger e Walter Benjamin. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. de. *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 63-89.

EICHMAN IS AT BAY O NEVE OF TRIAL. Photographed by Gjon Mili. *Life*, v. 50, n. 15, Apr.14, 1961.

MATOS, O. C. F. O *stoyteller* e o *flâneur*: Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. de. *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 90-96.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1997. 3 t.

THE BEAST IN CHAINS. *Time*, June, 1960. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,874118-3,00.html>. Acesso em: 5 jul. 2021.

Recebido em maio de 2018.

Aprovado em abril de 2021.