

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Doutorado em Artes Visuais

# **Entre o Necessário e o Impossível** o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros

Rodrigo Montero

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**RODRIGO MONTERO**

ENTRE O NECESSÁRIO E O IMPOSSÍVEL: O  
TESTEMUNHO, O GESTO DE ARTE E OS  
BURACOS NEGROS

PORTO ALEGRE - RS  
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**RODRIGO MONTERO**

ENTRE O NECESSÁRIO E O IMPOSSÍVEL: O TESTEMUNHO, O  
GESTO DE ARTE E OS BURACOS NEGROS

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos.

Este trabalho foi realizado com apoio da CAPES.

PORTO ALEGRE, 2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Montero, Rodrigo  
Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o  
gesto de arte e os buracos negros / Rodrigo Montero.  
-- 2021.  
416 f.  
Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Gesto de arte. 2. Testemunho. 3. Genocídio. 4.  
Desaparecimento. 5. Memória. I. dos Santos, Alexandre  
Ricardo, orient. II. Título.



**ENTRE O NECESSÁRIO E O IMPOSSÍVEL: O TESTEMUNHO, O GESTO DE  
ARTE E OS BURACOS NEGROS**

Rodrigo Montero

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos – Orientador – PPAGV/UFRGS

---

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo – Membro – PPGARTES/UERJ

---

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa – Membro – Professor convidado –  
PPGAV/UFRGS

---

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho – Membro – PPGAV/UFRGS

---

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira – Membro – PPGAV/UFRGS

*Para Candy e nossos filhotes, amar vocês é a minha única certeza.*

## AGRADECIMENTOS

À Educação pública.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou minha dedicação à pesquisa nos últimos quatro anos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, por ter me dado a oportunidade e os meios de desenvolver esta pesquisa. À dedicação dos seus professores e dos seus funcionários.

Ao meu orientador, Alexandre Santos, por acreditar neste projeto, por confiar em mim, e por sua dedicação e ajuda.

Aos colegas do PPGAV, especialmente Adriane, Ana, Anderson, Carlos, Elias, Emanuel, Lilian, Ricardo, Thiane, pelas trocas e pela boa companhia nos dias e nas noites em Porto Alegre. À colega Rosane, pela cuidadosa revisão desta tese.

Aos membros da banca, titulares e suplentes, professoras e professores Ana Maria Albani de Carvalho, Edson de Sousa, Paulo Silveira, Sheila Cabo Geraldo, Mariano Klautau Filho e Maria Amélia Bulhões, que prontamente aceitaram o convite para avaliar e contribuir com este trabalho. Agradeço também à professora Marlen de Martino, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Aos professores, às professoras e aos coordenadores dos cursos de Artes visuais, Fotografia, Design de Interiores e Design Gráfico da Universidade Feevale que, na época, entenderam e apoiaram minha saída para a realização deste doutorado.

Aos colegas professores e professoras e aos meus alunos e alunas do curso de Artes da Universidade Federal de Rio Grande, pelo ano de trocas e de aprendizados.

A todos aqueles que contribuíram sugerindo referências, indicando obras, artistas, bibliografias etc. que enriqueceram este trabalho. Entre tantos, não posso de deixar de mencionar Alex Lettnin, Marcus Mello e Michel Peterson.

Aos amigos que, mesmo à distância, estiveram sempre presentes, acompanhando e incentivando o andamento desta pesquisa, especialmente Boris, Felipe, Gabi e Diego.

À família Scherrer, pelo carinho e pelo apoio.

A meus pais, Any e Beto, pelo amor, pelas trocas e pela inspiração. Este trabalho reflete os valores que eles me inculcaram desde pequeno.

A meus irmãos, Fernando e Rocío, por todo o apoio e carinho.

A meus meninos, Iago e Didi, por terem compreendido, sendo ainda tão pequenos, que papai precisava escrever sua tese.

À Candy, amiga e amor da minha vida, por me incentivar a fazer este doutorado, por ter estado sempre junto, por ter assumido tantas responsabilidades para que eu culminasse esta tese, por ter cuidado dos nossos meninos. *Te amo.*

# ENTRE O NECESSÁRIO E O IMPOSSÍVEL: O TESTEMUNHO, O GESTO DE ARTE E OS BURACOS NEGROS

## RESUMO

Esta tese aborda a relação entre arte e testemunho a partir do cruzamento da noção de arte como gesto de contramedida e dos dilemas do testemunho no século XX. Para tal fim, são desenvolvidos dois caminhos teóricos e conceituais principais. Por um lado, desenvolve-se uma reflexão sobre a maneira como os genocídios e crimes de massa se inscrevem na história, na cultura e no senso comum da modernidade e da contemporaneidade, tomando como referência eventos como a Shoah, os genocídios em Ruanda e em Camboja e o terrorismo de Estado na Argentina. Nesse primeiro eixo se desenvolvem os conceitos de doutrina e interiores do desaparecimento, assim como as noções de sociedade midiaticizada, ilusão de onicontemplação e cidadão-espectador. Essas questões e conceitos são necessários para revelar os dilemas do testemunho. Pelo lado da arte, se desenvolve tanto a noção da arte como contramedida, quanto se faz uma revisão histórica para refletir sobre o modo como a arte e a cultura de massa contribuíram para a formação de um senso e de um imaginário sobre o horror. O encontro desses dois eixos teóricos principais é analisado a partir de um amplo e variado conjunto de obras, imagens, iniciativas e histórias. Entre elas se encontram: a série *Los desastres de la guerra*, de Goya; o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann; as séries sobre Ruanda, de Alfredo Jaar; a filmografia de Rithy Panh sobre o regime do Khmer Vermelho; os usos memorialísticos das fotografias de identificação de prisioneiros na prisão S-21, em Camboja; as pinturas de Vann Nath, sobrevivente daquela prisão; os desenhos clandestinos produzidos nos guetos e nos campos de concentração e/ou de extermínio nazistas; a obra testemunhal de David Olère, membro do *Sonderkommando* em Auschwitz; e o *Archivo negro* de Jorge Julio López, preso e desaparecido durante a última ditadura argentina. Abordadas como contramedidas diante dos buracos negros, essas obras expõem tanto o valor que certos gestos artísticos apresentam para o testemunho, quanto a dimensão artística de certos gestos testemunhais.

Palavras-chave: Gesto de arte; testemunho; genocídio e desaparecimento; memória.

# BETWEEN THE NECESSARY AND THE IMPOSSIBLE: TESTIMONY, ART GESTURE AND THE BLACK HOLES

## ABSTRACT

This thesis investigates the relationship between art and testimony. Specifically, the analysis lies at the intersection between art as seen as an act of defiance and the dilemmas of testimony in the 20th century. For this, two main theoretical and conceptual paths are developed. First, a reflection is developed on the way in which genocides and mass crimes are assimilated by history, culture and common sense of modernity and contemporaneity. For that, events such as Shoah, genocides in Rwanda and Cambodia and state terrorism in Argentina are taken as references. In this first axis, the concepts of doctrine and interiors of disappearance are developed, as well as the notions of mediatized society, illusion of onicontemplation and citizen-spectator. These questions and concepts are necessary to reveal the dilemmas of testimony. On the art side, both the notion of art as countermeasure is developed, as well as a historical review to reflect on how art and mass culture contributed to the formation of a sense and an imaginary about horror. The encounter of these two main theoretical axes is analyzed from a wide and varied set of works, images, initiatives and stories. Among them are: the series *Los desastres de la guerra*, by Goya; the film *Shoah*, by Claude Lanzmann; the Rwanda series, by Alfredo Jaar; Rithy Panh's filmography on the Khmer Rouge regime; the memorialistic uses of prisoner's mugshots at S-21 prison in Cambodia; the paintings of Vann Nath, a survivor of that prison; the clandestine drawings produced in the ghettos and concentration and/or extermination nazi camps; the testimonial work of David Olère, a member of the *Sonderkommando* in Auschwitz; and the *Archivo negro* by Jorge Julio López, arrested and disappeared during the last Argentine dictatorship. Approached as countermeasures against black holes, these works expose both the value that certain artistic gestures present for the testimony, as well as the artistic dimension of certain testimonial gestures.

Key words: Art gesture; testimony; genocide and disappearance; memory.

# ENTRE LA NECESIDAD Y LA IMPOSIBILIDAD: EL TESTIMONIO, EL GESTO DE ARTE Y LOS AGUJEROS NEGROS

## RESUMEN

Esta tesis aborda la relación entre el arte y el testimonio a partir de la intersección de la noción de arte en cuanto gesto de contramedida y los dilemas del testimonio en el siglo XX. Para eso, se desenvuelven dos caminos teóricos y conceptuales. Por un lado, se reflexiona sobre como los genocidios y los crímenes de masa se inscriben en la historia, la cultura y el sentido común de la modernidad y la contemporaneidad, tomando como referencia eventos como la Shoah, los genocidios en Ruanda y en Camboya y el terrorismo de Estado en Argentina. En ese primer eje se desarrollan los conceptos de doctrina e interiores de la desaparición, así como los de sociedad mediatizada, de ilusión de omnicontemplación y de ciudadano-espectador. Asuntos y conceptos necesarios para revelar los dilemas del testimonio. Del lado del arte, se desarrolla la noción de arte como contramedida y se realiza una revisión histórica para analizar cómo el arte y la cultura de masa contribuyeron para la formación de un sentido y de un imaginario sobre el horror. El encuentro de esos dos ejes teóricos principales a partir de un amplio y variado conjunto de obras, imágenes, iniciativas e historias. Entre las cuales se encuentran: la serie *Los desastres de la guerra*, de Goya; la película *Shoah*, de Claude Lanzmann; las series sobre Ruanda, de Alfredo Jaar; la filmografía de Rithy Panh dedicada al régimen del Khmer Rojo; los usos memorativos de las fotografías de identificación de prisioneros de la prisión S-21, en Camboya; las pinturas de Vann Nath, sobreviviente de esa prisión; los dibujos clandestinos producidos en los guetos y los campos de concentración y/o de exterminio nazis; la obra testimonial de David Olère, miembro del Sonderkommando de Auschwitz; y el Archivo negro de Jorge Julio López, detenido desaparecido de la última dictadura Argentina. Analizadas como contramedidas ante los agujeros negros, esas obras revelan tanto el valor que ciertos gestos artísticos pueden tener para el testimonio, como la dimensión artística de ciertos gestos testimoniales.

Palabras clave: Gesto de arte; testimonio; genocidio y desaparición, memoria.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Paula Luttringer. [Sem título], da série <i>El lamento de los muros</i> , 2000-2006 .....	38
Figura 2 - Paula Luttringer [Sem título], da série <i>El lamento de los muros</i> , 2000-2006. .....	40
Figura 3 - Francisco Goya y Lucientes, <i>Tampoco</i> (gravura nº 36), da serie <i>Los desastres de la guerra</i> , 1810-1814.....	85
Figura 4 - Anônimo, linchamento de Thomas Shipp e de Abram Smith, Marion, Indiana, 7 de agosto de 1930.....	85
Figura 5 - Recorte e edição da fotografia do linchamento do linchamento de Thomas Shipp e de Abram Smith em Marion, Indiana, em 7 de agosto de 1930. ....	86
Figura 6 - Representações de Medusa no Mundo Antigo.. ....	109
Figura 7 - Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes. <i>Laocoonte e seus filhos</i> , c. 175-50 a. C.....	111
Figura 8 - Comparação de um detalhe do Laocoonte com um alto relevo da deusa Nike ajustando uma sandália. ....	112
Figura 9 - Estatua de Minotauro, sec. I d. C.....	116
Figura 10 - Hieronymus Bosch, painéis laterais do tríptico, <i>O carro de feno</i> , 1512-1515 .....	121
Figura 11 - Fra Angélico, <i>O Juízo final</i> (detalhe), 1425-1430 / Hans Memling, <i>O Juízo final</i> (detalhe), 1466-1473.....	123
Figura 12 - Matthias Grünewald, <i>A crucificação de Cristo</i> , painel central do Altar de Isenheim (fechado), 1512.....	126
Figura 13 - Artemísia Gentileschi, <i>Judith decapitando Holofernes</i> , 1614-20.....	131
Figura 14 - Francisco Goya y Lucientes, <i>Los desastres de la guerra</i> (gravuras 2, 3, 7, 11, 28 e 29), 1810-1820 .....	135
Figura 15 - Francisco Goya y Lucientes, <i>Los desastres de la guerra</i> (gravura nº 12), 1810-1820 .....	139
Figura 16 - Eugene Delacroix. <i>O massacre de Quios</i> , 1824 .....	139
Figura 17 - Francisco Goya y Lucientes, <i>Los desastres de la guerra</i> (gravuras nº 26, 32 e 37), 1810-1820 .....	140

Figura 18 - Francisco Goya y Lucientes, <i>Los desastres de la guerra</i> (gravura nº 23), 1810-1820 / Alexander Gardner; Timothy H. O'Sullivan, mortos confederados e da União, batalha de Gettysburg, 1863.....	145
Figura 19 - Rodrigo Montero, [sem título], 2020 .....	146
Figura 20 - Art Workers Coalition, <i>And babies</i> , 1970, .....	175
Figura 21 - Martha Rosler, <i>Ballons</i> , da série <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> , 1967-1972.....	178
Figura 22 - Alfredo Jaar, <i>Sem título (Newsweek)</i> , primeira e última capas da série, 1994 .....	181
Figura 23 - Alfredo Jaar, <i>Sem título (Newsweek)</i> , 12º painel, 1994 .....	182
Figura 24 - Rodrigo Montero, [sem título], 2018 .....	186
Figura 25 - Steven Spielberg, <i>A lista de Schindler</i> , 1993.. .....	200
Figura 26 - Steven Spielberg, <i>A lista de Schindler</i> , 1993.. .....	202
Figura 27 - Gillo Pontecorvo, <i>Kapo: uma história do Holocausto</i> , 1960.....	203
Figura 28 - Imagens de Simon Srebnik em Chelmno, no filme <i>Shoah</i> .....	208
Figura 29 - Juan Manuel Echavarría, <i>Bocas de ceniza</i> , 2003-2004 .....	216
Figura 30 - Juan Manuel Echavarría, <i>Testigo ternero, Limon, Bolívar, Colombia</i> , do série <i>Silencios</i> , 2010 .....	219
Figura 31 - Juan Manuel Echavarría, [Sem título], da série <i>Réquiem N.N.</i> , 2006-213 .....	219
Figura 32 - Alfredo Jaar, <i>Os olhos de Gutete Emerita</i> , 1996.....	222
Figura 33 - Alfredo Jaar, <i>Os olhos de Gutete Emerita</i> , 1996.....	223
Figura 34 - Alfredo Jaar, <i>O silêncio de Nduwayezu</i> , 1997 .....	225
Figura 35 - László Nemes, <i>O filho de Saul</i> , 2015.....	233
Figura 36 - Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), incineração dos corpos gaseados em covas ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944.....	234
Figura 37 - Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944 .....	235
Figura 38 - Rithy Panh, <i>S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho</i> , 2003 .....	244
Figura 39 - Rithy Panh, <i>S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho</i> , 2003 .....	245
Figura 40 - Rithy Panh, <i>A imagem que falta</i> , 2013. Fonte: A IMAGEM..., 2013.....	247
Figura 41 - Rithy Panh, <i>A imagem que falta</i> , 2013. Fonte: A IMAGEM..., 2013.....	248



Figura 42 - Interiores do desaparecimento hoje em dia: Museu do Genocídio de Tuol Sleng (Ex-S-21); Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex-ESMA). .....	252
Figura 43 - Fotografia de identificação de Ekaterina Alexeevna Zakharova na prisão de Lubianka, União Soviética, 1931 .....	257
Figura 44 - Fotografias de crianças fichadas pelo D.O.P.S. de São Paulo durante a ditadura no Brasil. Da esquerda à direita: Zuleide, Luis Carlos, Ernesto e Samuel. ....	258
Figura 45 - Vann Nath, [sem título], s. d., desenho. ....	263
Figura 46 - Cartão grampeado na capa do livro <i>Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide.</i> .....	265
Figura 47 - Primeira página de <i>Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide.</i> .....	265
Figura 48 - Cartão de visita de Bou Meng, 2018. ....	266
Figura 49 - Museu do Genocídio de Tuol Sleng, janeiro de 2018. ....	267
Figura 50 - Autor não identificado, Graciela Estela Alberti fotografada na ESMA – continua desaparecida, 1977 .....	275
Figura 51 - Fotografias do SS Erich Mühsfeldt publicadas ao lado do retrato feito por David Olère após a liberação deste de Auschwitz entre 1945-1947. ....	285
Figura 52 - Museu do Genocídio de Tuol Sleng, 2018. ....	289
Figura 53 - Equipe de fotografia e documentação de S-21, prisioneira 606, Sa'na Kong com seu filho ou filha, 1978. ....	293
Figura 54 - Equipe de fotografia e documentação de S-21, fotografia de prisioneiro em S-21, 1975-78.....	294
Figura 55 - Páginas de <i>The killing Fields</i> , 1996.....	295
Figura 56 - Marcelo Brodsky, fotografias publicadas na série <i>Nando, mi hermano</i> (seleção e montagem minha), 1996. ....	297
Figura 57 - Página do dossiê de Hout Bophana em S-21 com as fotos usadas como prova contra ela.....	300
Figura 58 - Esquerda: Equipe de fotografia e documentação de S-21, Hout Bophana, 1976. Direta: Vann Nath pintando o retrato duplo de Hout Bophana, cena de <i>Bophana, une tragédie cambodgienne</i> de 1996.....	302
Figura 59 - Vann Nath, <i>Mãe e criança do Genocídio</i> , 1992-93. ....	303
Figura 60 - <i>Mugshots</i> de mães com crianças tiradas em S-21 e detalhe da pintura de Vann Nath. ....	303

Figura 61 - Christine Gruber. <i>Matricule 55</i> , 2004 .....	304
Figura 62 - Esquerda: Theo Vallier. <i>La jeunesse et le temps qui passe</i> , 2012. Direita: Buth Sonrin. <i>Disagreeable</i> , 2011.....	304
Figura 63 - Buth Sonrin, <i>S-21</i> , 2009.....	306
Figura 64 - Exposição de Peter Klashorst no Museu do Genocídio de Tuol Sleng, janeiro de 2011.....	307
Figura 65 - Peter Klashorst, <i>Picasso in Phnom Penh</i> , 2012.....	308
Figura 66 - Jim Mizerski. <i>Victim 1979</i> e <i>Witness 2010</i> , 2010 .....	310
Figura 67 - Paula Luttringer. [Sem título], da série <i>El lamento de los muros</i> , 2000-2006 .....	346
Figura 68 - Desenhos de Helga Weiss realizados em Terezin aos 12 e 14 anos. Esq. Crianças vão para as aulas, 1942. Dir: Pedido de aniversário I, 1943.. .....	351
Figura 69 - Desenhos de Boris Taslitzky em Buchenwad: esq. <i>Um pouco de fogo</i> , 1944. Dir. Retrato de Julien Cain, 17 de nov. de 1944.....	353
Figura 70 - Franciszek Jazwiecki, Retrato de Stefan Antoniak, 1944 / Józef Szajna, <i>Nossa biografias</i> , 1944-45.....	355
Figura 71 - A precariedade das circunstâncias. Esq. Halina Olomucki, <i>Mulher em Birkenau</i> , desenho, 1945. Dir. Anônimo, <i>Gaiteiro de Dachau</i> , s. d. ....	358
Figura 72 - Karol Konieczny, Retrato de Zbigniew Jedrzejewski, falecido no dia do desenho, 1945.....	359
Figura 73 - Léon Delarbre, <i>A manhã após a Libertação: tarde demais!</i> 1945. ....	362
Figura 74 - Halina Olomucki, <i>Libertação!</i> 1965?. . ....	364
Figura 75 - David Olère, <i>Visão geral da saída de escravos em marcha para uma construção</i> , 1946. Fonte: OLER, 1998.....	370
Figura 76 - David Olère, <i>Abertura da porta da câmara de gás</i> , 1946.....	371
Figura 77 - David Olère, <i>A sala dos fornos no crematório III</i> , 1945.....	372
Figura 78 - David Olère. David Olère enterrando restos de crianças em Birkenau em março de 1943, 1947 .....	373
Figura 79 - David Olère, <i>Chegada de um trem com carroça levando embora os cadáveres do trem anterior</i> , 1960-80 .....	376
Figura 80 - David Olère, <i>Comida dos mortos para os vivos</i> , 1960-80.....	376
Figura 81 - David Olère, <i>A morte como SS</i> , 1960-80.....	377
Figura 82 - David Olère, <i>Morte por gás [Gassnig]</i> , 1960-80.....	379
Figura 83 - Vann Nath, prisioneiro em cela individual em S-21, s/d.....	384

Figura 84 - Vann Nath, prisioneiro sendo torturado em S-21, s/d.. .....	384
Figura 85 - Vann Nath, <i>Vanitas</i> , 2011 .....	385
Figura 86 - Vann Nath, agentes do Khmer vermelho tirando as crianças da sua mãe numa cela de S-21, s/d.. .....	388
Figura 87 - Jorge Julio López, <i>Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte</i> , 2004-2005.....	395
Figura 88 - Jorge Julio López, <i>Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte</i> , página 6, 2004-2005. ....	396
Figura 89 - Helen Zout, <i>Foto tomada en la Plata de un dibujo sobre la tortura realizado por Julio Jorge López</i> , da série <i>Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983</i> , 2002.....	397
Figura 90 - <i>Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte</i> , retratos de repressores, 2004-2005.....	399

## SUMÁRIO

UM PREFÁCIO A TÍTULO DE INTRODUÇÃO .....	17
1 CONTRA O QUÊ? E DIANTE DO QUÊ? .....	38
1.1 Para além da catástrofe: premeditação e desaparecimento .....	42
1.2 O testemunho e a vontade de desaparecimento .....	56
1.3 A infecção negacionista .....	61
1.4 Contra isso, diante disso .....	65
1.5 Os limites do testemunho e o testemunho como limite .....	69
1.6 A arte como lugar para o testemunho .....	75
1.7 A arte como possibilidade de gesto testemunhal .....	77
2 O HORROR NO IMAGINÁRIO E NA ARTE ANTES DA FOTOGRAFIA .....	81
2.1 Uma revisão etimológica .....	83
2.2 Do horror à arte: morte, contramedida e protoarte .....	88
2.3 Exorcismo e catarse .....	95
2.4 <i>Édipo Rei</i> (da arte ao horror) .....	99
2.5 O horror como espetáculo cativante .....	107
2.6 O monstruoso, o abjeto, o passional: representações cristãs do horror, do mal e da agonia .....	119
2.7 Goya .....	133
3 A TODA HORA, EM TODO LUGAR: A DOUTRINAS DO DESAPARECIMENTO NA CULTURA MIDIATIZADA .....	147
3.1 A cultura midiaticizada .....	149
3.2 O horror como espetáculo cotidiano .....	160
3.2 O delivery das imagens: o cidadão espectador e a demanda pela imagem-evidência .....	169
3.4 A arte como contraimagem na cultura midiaticizada .....	174
4 CINEMA E ARTES VISUAIS CONFRONTADOS COM AS IMAGENS QUE FALTAM .....	187
4.1 A arte salvaguardada: modernismo e negação .....	188
4.2 Do cinema de arquivo à reconstrução ficcional .....	195
4.3 O paradigma <i>Shoah</i> .....	207
4.4 <i>Bocas de ciniza</i> .....	215

4.5 Os olhos de Noel, os olhos de Gutete e o horizonte de eventos .....	220
4.6 <i>O filho de Saul</i> , a imagem sem distância? .....	232
4.7 Rithy Panh .....	240
5 PELAS RUAS DE PHNOM PENH: A COMOÇÃO DE NÃO SABER OLHAR .....	250
5.1 Fotos do dentro .....	255
5.2 Deslocamentos I: do dentro para o fora, de secreto a público, de inimigo a vítima .....	278
5.3 O paradoxo: prova, testemunho e negação .....	282
5.4 Deslocamentos II, de prova a monumento, a necessidade de desofuscar a ausência.....	289
6 OS AFOGADOS, OS SALVOS E OS IRREPRESENTÁVEIS: O GESTO DE ARTE COMO GESTO DE TESTEMUNHO.....	313
6.1 O irrepresentável e os irrepresentáveis, a busca de um conceito.....	315
6.1.1 Entre dogmas, ofensas e preconceitos, um debate empobrecido .....	315
6.1.2 O irrepresentável: especulação teórica ou possibilidade lógica?.....	321
6.1.3 A que me refiro e a que não me refiro quando falo sobre o irrepresentável .....	324
6.1.4 Do imensurável para o proibido. ....	328
6.1.5 O trauma como “irrepresentável”: a violência incomensurável .....	336
6.2 Diante de tudo, contra tudo, apesar de tudo .....	348
6.3 David Olère, Vann Nath e Jorge Julio López, três histórias de arte e testemunho .....	365
POST SCRIPTUM.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
REFERÊNCIAS.....	405

## UM PREFÁCIO A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

Não é prática comum dos trabalhos acadêmicos começar com um prefácio. Também não tinha previsto que minha tese começasse com um quando, já desde o projeto apresentado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, fui diagramando as questões que depois virariam os capítulos deste trabalho. No entanto, há dois anos, quando esta tese foi tomando corpo para ser apresentada para a banca de qualificação, me defrontei com um dilema em virtude do lugar que esta pesquisa doutoral ocupa dentro do meu percurso de pesquisa e de construção teórica iniciada desde a graduação, que se desdobrou no mestrado e que segue no doutorado não como uma “nova fase”, mas como continuidade.

Sabemos que nenhuma pesquisa parte do zero, mas esta é quase literalmente a prolongação da construção crítica e teórica que tenho desenvolvido desde 2009 e que, principalmente na pesquisa de mestrado, girava em torno da noção de arte como gesto de contramedida antes os efeitos e às consequências do terrorismo de Estado e do desaparecimento como método sistemático de extermínio durante a última ditadura civil e militar argentina. O projeto doutoral, então, propunha reforçar essa abordagem da arte como gesto de reação. Assim foi como no TCC apresentei a arte como resposta a uma necessidade de memória e, na dissertação, de maneira mais enfática, defendi a arte para dar conta de uma necessidade de imagem. Esta terceira etapa se propôs, então, a abordar a arte diante da necessidade – e das necessidades – do testemunho na *época de la desaparición*, como a definiu Jean-Louis Déotte.<sup>1</sup> Uma época que, veremos ao longo do trabalho, nos pertence.

Mas então, na medida em que fui avançando na escrita, fui aos poucos me encerrando em receios e hesitações em relação à maneira como as questões que eu já tinha pesquisado e desenvolvido nas etapas acadêmicas e de pesquisa anteriores – e que são pertinentes e que se conectam com este trabalho – deveriam ser incorporadas. Mais precisamente, o dilema que enfrentava era que, se por um lado a minha abordagem da relação entre a arte e o testemunho parte de lugares aos quais eu tinha chegado na minha pesquisa de mestrado, trazê-las de volta na sua complexidade teórica implicaria uma repetição, pois elas estão explicadas na

---

<sup>1</sup> Conceito que será tratado no primeiro capítulo.

dissertação. Mas escamoteá-las implicaria uma omissão que, inclusive, tiraria o sentido de todo o trabalho. Em outras palavras, sentia que tinha chegado a um impasse entre o autoplágio e o autoboicote. Do mesmo modo, a tentativa de chegar a um meio-termo assumindo e utilizando o arcabouço teórico e conceitual que elaborei e apresentei, principalmente, na etapa de mestrado, mas sem voltar a desenvolvê-lo, poderia trazer a ideia equivocada de que essa base teórica e argumentativa seria superficial, infundada e arbitrária.

A solução para esse impasse veio por sugestão do meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Santos, que acompanhou e orientou meu desenvolvimento como acadêmico e pesquisador desde 2009. Seguindo então sua sugestão, este prefácio tem a intenção não apenas de introduzir os leitores e as leitoras ao arcabouço teórico e conceitual de onde parte esta tese; mas principalmente mostrar como esse arcabouço foi construído, quais foram as inquietações e as questões que levaram ao lugar e ao momento teórico e crítico a partir do qual esta tese se incorpora como continuidade.

O projeto apresentado nesta etapa acadêmica de doutorado tem por assunto a relação entre arte e testemunho. Mais precisamente, a interrogação sobre a prática da arte como prática de testemunho ou ligada ao testemunho. Porém, como eu já disse, embora cada etapa de formação acadêmica esteja vinculada a um projeto de pesquisa específico, sempre deixei claro que essas etapas estão concatenadas em torno da questão central de pensar a arte não apenas enquanto objeto acabado, mas como um gesto ou como uma prática humana. Em específico, a questão sobre momentos ou situações em que essa prática ou gesto humano é convocada pela necessidade ou pela vontade de dar conta de algo não necessariamente “artístico” de que se precisa dar conta.

Foi assim que, aos poucos, tenho me referido cada vez menos à arte como “Arte” e enfatizado, em vez disso, a ideia de “prática da arte”, “práxis da arte”, ou, agora neste trabalho, “gesto de arte” ou “gesto artístico”. Por outra parte, é em decorrência dessa abordagem que tenho dado relevância não apenas à maneira como as obras ou as produções de arte são recebidas, mas especialmente àquilo que convoca essa prática ou esse gesto. Isto porque entendo que o sentido, a relevância e a dimensão de tais gestos artísticos estão intimamente ligados à dimensão da necessidade ou da vontade simbólica, política e/ou afetiva que os convocam. É desde esse lugar que minhas pesquisas e meus trabalhos de conclusão de graduação e de

mestrado abordaram, respectivamente, a arte convocada como prática da memória e como prática da imagem. Isto é, em outras palavras, a arte como resposta às necessidades de memória e de imagem.

O assunto recorrente nas duas etapas anteriores ao doutorado estava ligado às comoções políticas, simbólicas e afetivas suscitadas pelo desaparecimento forçado e a ausência dos desaparecidos pela última ditadura civil e militar argentina (1976-83). Comoções estas ligadas tanto ao sentido político e social do terrorismo de Estado, do desaparecido e sua ausência, quanto ao abalo emocional e afetivo que o desaparecimento forçado representa em nível íntimo nos círculos familiares ou para os sobreviventes dessa violência. Questões essas que se entremeiam, que às vezes se articulam e se confundem, mas que também, não poucas vezes, entram em tensão.

Ao tratar, primeiro, da prática da arte como prática da memória, no contexto histórico, social, político e cultural da Argentina desde o retorno da democracia até 2010, a indagação teve dois eixos principais. Por um lado, indagar a que tipo de memória as diferentes produções e ações artísticas se voltavam e, por outro, a questão central, que é se a arte em geral ou esses trabalhos em particular tinham a potência de mobilizar sentidos do passado de uma maneira diferente de outras formas instauração social da memória.

A primeira questão foi logo respondida a partir de um exaustivo levantamento de estudos de caso que deixavam em claro que as práticas artísticas promoveram um tipo de sentido da ditadura e da figura dos desaparecidos até meados da década de 1990, quando surgiram artistas e produções que trouxeram uma outra representação e uma outra dimensão e sentido da ditadura e, especialmente, dos desaparecidos. O que ficava claro era que as práticas artísticas serviram como formas de visualização do assunto dos desaparecidos, principalmente, em manifestações ligadas às associações de familiares de desaparecidos políticos e de movimentos de direitos humanos. Ações artísticas inseridas nos atos políticos ocorreram nos primeiros anos de retomada da democracia e se tornaram quase orgânicas, principalmente, a partir de 1996, com o surgimento público de H.I.J.O.S.<sup>2</sup>, nas manifestações em comemoração do 20º aniversário do golpe. Treze anos após a redemocratização, aquelas crianças que depois do sequestro e do desaparecimento dos seus pais e/ou

---

<sup>2</sup> O acrônimo que, em espanhol, forma a palavra filhos “FILHOS” significa Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio; em português, Filhos e filhas pela Identidade e a Justiça e contra o Esquecimento e o Silêncio.



das suas mães tinham ficado protegidas, mas também resguardadas da consciência pública, estavam agora em idade de participar, como já o tinham feito suas avós e avôs, nas reivindicações de memória, verdade e justiça.

Foi justamente em torno desse grupo que, a partir das intervenções urbanas, as práticas artísticas se tornaram orgânicas nas ações e nas manifestações de H.I.J.O.S. na denúncia e na exposição pública de antigos repressores da ditadura. Mas, se essa geração – da qual também fazem parte irmãos e irmãs de desaparecidos que eram muito jovens quando seus familiares foram sequestrados – tinha, em certa medida, sido protegida dessa exposição pública, ela também tinha sido silenciada e invisibilizada. Sendo assim, a geração dos filhos não apenas reivindicava justiça e memória, mas também reivindicava dar presença à sua memória. Se na década de 1980, a partir das organizações de familiares de desaparecidos e de organizações de direitos humanos, promoveu-se uma representação despersonalizada e coletiva dos desaparecidos, dando a eles uma dimensão pública e social da vítima do terrorismo de Estado, a partir da segunda metade da década de 1990, surgem outras dimensões do desaparecido e do desaparecimento. Na arte, como também no cinema, a figura do desaparecido é reincorporada em sua dimensão íntima e familiar. Em certa medida, o acento na representação do desaparecido deixava de ser a tragédia nacional para reivindicar sua dimensão de tragédia familiar.<sup>3</sup>

Naquele momento de pesquisa, as questões trabalhadas por mim mantinham o enfoque na disputa pelas representações e dos sentidos do passado. A escrita da monografia se concentrou, então, na maneira como as diferentes produções e ações artísticas estudadas mobilizavam sentidos e disputavam o espaço da visualidade pública, tentando comprometer e sensibilizar não apenas um “público-espectador”, mas um cidadão. Por esse ângulo, naquele momento me pareceu relevante – embora

---

<sup>3</sup> Mesmo que o acento na constituição da representação dos desaparecidos estivesse dado no início na sua dimensão coletiva e social, a dimensão familiar esteve sempre presente nos portadores dessa representação: o familiar, em particular as mães, que levavam e continuam levando os retratos dos seus filhos e filhas desaparecidos. Do mesmo modo, as estratégias artísticas voltadas para a disputa de representações e sentidos do passado imediato, que serviriam para desmontar a representação do subversivo, promovida pela ditadura, ou a narrativa dos *dois demônios* – que descrevia o cenário nacional como palco de um confronto entre duas forças igualmente violentas e ilegais e à sociedade como refém inocente desse embate – mobilizaram ao mesmo tempo práticas e representações que suscitavam a empatia afetiva com as vítimas da repressão, tirando, inclusive, a identidade política e ideológica delas. Entretanto, mesmo assim, as práticas e os símbolos deste grupo em particular, organizado sob a forma das *Madres de Plaza de Mayo*, também diluíam o drama particular no drama coletivo. Assim, o uso dos lenços brancos como identificação, sua presença coletiva em manifestações e protestos sociais ou a própria ronda em torno da *Pirâmide de Mayo*, em frente à casa de governo argentino nas quintas-feiras, reforçam certa homogeneização do familiar no coletivo e no político.

não abordasse com profundidade a questão – que muitas das produções e ações apresentadas não tinham a pretensão de serem reconhecidas por um campo da arte ou mesmo de serem recebidas como “Arte”. Nesses casos, o gesto poético, estético e/ou simbólico – o que mais adiante explicarei como gesto artístico – não tinha como fim produzir “arte”, mas era, antes, o meio através do qual era possível mobilizar sentidos políticos e afetivos.

Em certa medida, o que se percebia em ações como o *Siluetazo* de 1983<sup>4</sup> era que a preocupação pela legitimação ou pelo reconhecimento da ação como proposição artística ficava em segundo plano. Ainda, era precisamente essa desidentificação com a “Arte” que permitia que, em torno delas, se produzissem os efeitos mais sensíveis e poéticos: o pedido de uma criança para “fazer o pai”; o “empréstimo” do próprio corpo por parte dos manifestantes para servir de molde para a silhueta de alguém que, vítima da violência, não poderia fazê-lo; os sujeitos que tentaram arrancar as silhuetas gritando que elas olhavam para eles; a reação dos mesmos manifestantes em defesa das silhuetas; e o grito de uma mãe contra aqueles sujeitos: “esse que estás arrancando é o meu filho!”. Sem serem apresentadas nem recebidas como “obras de arte”, aquelas silhuetas de papel que aos poucos foram preenchendo os muros do centro de Buenos Aires eram, simplesmente, formas, imagens recarregadas pelo contexto socioafetivo, de uma aura do desaparecido.

Por outra parte, quanto mais me aprofundava nas produções realizadas em torno da representação familiar e afetiva dos desaparecidos, principalmente as de duas filhas de desaparecidos, mais evidente me parecia que tais produções respondiam a uma necessidade antes íntima do que política. Ou seja, nessas produções havia algo mais profundo e complexo do que a promoção pública de um sentido ou uma representação do desaparecido. O que ficava claro, em alguns casos, era que esses trabalhos respondiam não apenas a uma vontade de “memória”, mas a uma necessidade de imagem. Isso se revelou, particularmente, em duas séries.

---

<sup>4</sup> Por *Siluetazo* ficou conhecida a ação idealizada pelos artistas Julio Flores (1950), Rodolfo Aguerreberry (1942-1997) e Guillermo Kexel (1953) e apresentada para *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo*, pensada para dar dimensão material e visual aos 30.000 desaparecidos pela última ditadura civil-militar argentina. A proposta consistiu na instalação de uma oficina de realização de silhuetas no centro da Praça de Maio, em frente à casa de governo, que funcionaria durante a *3ª Marcha de la Resistencia*, organizada pelas organizações e pelos grupos de familiares e amigos de desaparecidos junto com movimentos de Direitos Humanos e outras organizações civis, em setembro de 1983, poucos meses antes do retorno da democracia na Argentina. Durante a manifestação, os participantes se deitavam sobre pranchas de papel para emprestar o corpo como molde para o desenho das silhuetas. Estas foram coladas, sempre de pé, nos muros e nas árvores do centro da cidade, até que, aos poucos, uma multidão silenciosa de singelas formas de papel preenchesse o espaço público.

Em *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto, e em *Cómo miran tus ojos* (2007), que María Soledad Nívoli realizou com a ajuda do fotógrafo Gustavo D'Assoro. Tanto Lucila quanto María Soledad tiveram seus pais desaparecidos pela ditadura e, portanto, nenhuma das duas chegou a conhecê-los. Suas respectivas séries, embora destinadas para a exibição pública, tiveram como disparador a necessidade de lidar com os efeitos da ausência dentro do universo familiar dos seus pais desaparecidos. Para Lucila, o desencontro entre filha e pai desaparecido reverberava no desencontro no álbum de fotografias da família: a presença das fotografias do seu pai se interrompe quase ao mesmo tempo que começam aparecer as de Lucila. O desaparecimento e seus efeitos disruptivos se expressam nesse desencontro e na inexistência de qualquer fotografia de Lucila com ele. O que fazer diante dessa falta? Perpetuar a ausência e manter a falta dessa fotografia dissimulada na sequência de imagens do álbum de fotografias? Ou, talvez, revelar a ausência através de uma presença, uma presença substitutiva que interdite o vazio ao mesmo tempo que o exprima? Lucila escolheu o segundo caminho: projetou uma das fotografias de Carlos Alberto sobre uma parede e interferiu com seu próprio corpo sobre a projeção e então tomou uma fotografia. A foto dela com seu pai. Aquela imagem, como as outras que faria convidando outros filhos de desaparecidos a *terem a fotografia com que sempre sonharam*, está marcada pelo que, em diferentes textos, eu chamei de eloquência do artifício. A precariedade da montagem demonstra que Lucila não procurou mascarar o procedimento. Os pais, as mães, os filhos e as filhas estão juntos, sim, nas fotografias, mas as fricções dentro da imagem são angustiantes. São fricções que revelam a necessidade, o desejo e a impossibilidade.

Dado o perfil das vítimas da ditadura e o período relativamente curto – em comparação a outras ditaduras no nosso continente –, os filhos de desaparecidos argentinos pertencem a uma faixa etária bastante homogênea. É por isso que a desconexão entre a história dos pais desaparecidos e a história dos filhos é algo que marca essas duas gerações atravessadas pelo terrorismo de Estado na Argentina. Assim, a história pessoal de María Soledad Nívoli é similar à de Lucila Quieto. María Soledad praticamente também não conheceu seu pai. E, como tantos outros filhos de desaparecidos que se criaram sob a assombração desse vazio, María Soledad acompanhou sua família na tentativa de descobrir o destino do seu pai a partir do seu sequestro. Com 30 anos, María Soledad percebeu que, de tanto desvendar os segredos do desaparecimento de Mario Alberto, esqueceu de procurar os segredos

daquela vida. Uma caixa de recordações com as fotografias de uma viagem de estudos dele, mas nas quais ele quase não aparecia, deixaram-na angustiada. Logo entendeu que essa ausência nas imagens se devia ao fato de tinha seu pai quem realizou aqueles instantâneos. A partir daí, María Soledad empreende, com auxílio de Gustavo D'Assoro, uma viagem de reencontro, passando pelos locais que fizeram parte da vida e – seriam parte do desaparecimento – do seu pai, se apropriando, nesse caso, do olhar fotográfico de Mario Alberto.

Embora no meu TCC tivesse apresentado vários outros trabalhos, o *Siluetazo*, as séries de Lucila Quieto e a realizada por María Soledad Nívoli e Gustavo D'Assoro foram as de maior interesse e destaque na pesquisa. Havia nessas ações algo que me instigava, não tanto no que se referia à sua qualificação como arte de memória, mas a sua dimensão gesto, como prática da arte. Em primeiro lugar, aqueles trabalhos tão potentes não tinham surgido com o fim de serem “obras de arte”. Como disse, nesses trabalhos, carregados de potência poética e simbólica, a arte foi antes um meio do que um fim para lidar com uma necessidade.

As questões levantadas em torno do *Siluetazo* de 1983 e das séries de Lucila Quieto e de María Soledad Nívoli e Gustavo D'Assoro foram as que se desdobraram e que deram lugar a meu projeto de mestrado e que se prolongam nesta tese. São questões que têm a ver com a dimensão artística de gestos endereçados não para a arte – ou apenas para a arte –, mas para outros lugares e outras necessidades. Gestos de homens e de mulheres que não têm por prioridade ou objetivo produzir “obras de arte” para um campo da arte e que, por isso mesmo, também não condicionam seus gestos aos possíveis “valores” e às possíveis “expectativas” desse campo. Quero dizer com isso: se se reconhece nesses gestos um componente poético e simbólico potente e relevante, isso não significa, como antecipei, que esse gesto esteve endereçado para produzir isso. E é precisamente essa potência artística, poética e simbólica, decorrente de necessidades de agir, que se produz “fora” da arte e de maneira até desinteressada – e o termo aqui não é inocente – em relação a uma “legitimação” como obra de arte, o que torna tais gestos e produções tão relevantes para pensarmos a arte antes como prática humana do que como prática institucional.

Neste sentido, o caso mais eloquente é o de María Soledad Nívoli, que não só jamais se apresentou como artista e que se refere a *Cómo miran tus ojos* em termos de uma homenagem, como também, até o momento, registra essa como sua primeira e única produção do tipo. Em outras palavras, María Soledad não é artista, nem

pretendeu nem pretende sê-lo. E, sem ser artista e sem que sê-lo seja um projeto pessoal, ela fez algo de profunda densidade poética e visual para lidar com a falta do seu pai. O caso de María Soledad Nívoli convida a refletir sobre a necessidade cada vez maior de se pensar desde a “Arte”, quero dizer, desde nosso campo, *uma arte além ou aquém da Arte*, inclusive, uma arte sem artista. Isso não significa que tais ações não pudessem vir a ser legitimadas ou, inclusive, reivindicadas por um sistema institucionalmente reconhecido de arte e que fossem incorporadas a seus circuitos de exposição e debate. Como sugeria antes, a importância de abordar essa “arte além da Arte” reside não apenas num reconhecimento da potência poética desses gestos ou produções, mas também contribui para a própria reflexão sobre o campo institucionalizado da arte e para a valorização da arte a partir de um acento mais voltado para uma dimensão humana que escapa aos protocolos e às categorias institucionais, como pode ser, precisamente, a própria figura do “artista”.

Desse modo, quando analisadas em função da natureza das necessidades às quais respondiam, tanto *Siluetazo*, *Arqueología de la ausencia* e *Cómo miran tus ojos* sugeriam que, para além do seu caráter político ou monumental, essas eram também maneiras de dar resposta a uma necessidade de presença através da materialidade da imagem. Essa era, a meu ver, a necessidade da arte na sua forma de prática da imagem. Desse modo, o assunto de uma arte fora da arte reverberaria na dissertação que abordou a prática da arte como prática da imagem perante as especificidades da ausência dos desaparecidos e da violência do desaparecimento como metodologia sistematizada – e racionalizada – de extermínio.

Principalmente a partir das perspectivas antropológicas de Regis Debray e de Hans Belting sobre a imagem, logo foi possível elaborar um marco teórico e referencial que dava subsídios para pensar a arte em termos de uma *necessidade da imagem*. Em particular, a tese de Regis Debray sobre a origem da imagem como contramedida dos nossos ancestrais diante da autoconsciência da morte como um devir inevitável do vazio e do desaparecimento. A criação de uma imagem teria sido resultado da interdição do vazio por meio de uma presença material, visível e perdurável. Segundo Debray, a primeira imagem, fruto dessa necessidade de contramedida, traria no seu bojo a arte e a religião.

A partir da tese de Regis Debray, a noção da arte como contramedida ante uma necessidade, um desejo ou uma exigência foi ganhando contornos mais bem definidos. A história contada por Plínio o Velho em sua *História Natural* sobre o

surgimento mítico das artes do desenho, da pintura e da escultura, na figura de Kora, filha do oleiro grego Butades de Sicião que, diante da iminente partida do seu amante para a guerra, cria o primeiro desenho, traçando com um pedaço de carvão os contornos da sua sombra sobre uma parede – também citado por Debray –, além de confirmar a associação original entre imagem e ausência, reforça a consciência mítica da arte como forma resposta a uma necessidade ou um anseio.<sup>5</sup> Foi a partir dessa perspectiva que passei a estruturar minhas pesquisas.

Mas voltar-se para arte como um gesto de contramedida demanda um certo giro metodológico em relação às formas mais habituais de análises críticas. Implica não apenas abordar a arte em relação àquilo que ela é já inserida no mundo e considerá-la em relação à maneira em que ela é recebida e o que ela traz por si, mas considerá-la em relação àquilo que a leva a ser o que é. Quero dizer: abordar a arte como contramedida exige, ao meu ver, indagar aquilo que a torna necessária e então sim, a partir daí, voltar para a arte. A dimensão do gesto artístico enquanto contramedida, portanto, nasce daquilo que suscita uma *necessidade – ou pulsão – de arte*.<sup>6</sup>

Por esse motivo, a partir desses conceitos, a estrutura metodológica e crítica da minha pesquisa de mestrado teve como núcleo a indagação da complexidade do desaparecimento como método de extermínio e das especificidades da ausência dos desaparecidos. Se, entre suas potências, a imagem surge como a presença de uma ausência, as práticas da imagem e os sentidos da ausência têm se transformado reciprocamente ao longo da nossa existência: práticas da imagem podem suscitar novas maneiras de lidar com as ausências do mesmo modo, entendo eu, que novas concepções de ausência podem demandar a adequação de novas práticas da imagem. Essas foram, desde o início, as hipóteses e as premissas norteadoras da minha pesquisa de mestrado. Efetivamente, a pesquisa bibliográfica constatou que a violência do desaparecimento produzia um tipo distinto de ausência, com consequências específicas nas dimensões política, simbólica e, principalmente, afetiva.

“Nem morto nem vivo.” A violência do desaparecimento, empenhada não apenas no aniquilamento, mas na destruição e no apagamento dos corpos, resulta

---

<sup>5</sup> Esta história de origem das artes tem ficado conhecida também como o mito de Bútades ou Dibutades, não sendo incomum chamar a filha pelo nome do pai.

<sup>6</sup> Tratarei desses conceitos no final do primeiro capítulo desta tese.

numa instância de indefinição e de ambiguidade que desafia a dualidade básica da existência – estar vivo ou estar morto. O desaparecimento como negação da vida e da morte reverbera na própria consciência dos familiares de desaparecidos como um tipo de ausência diante da qual as práticas simbólicas e as práticas da imagem culturalmente assentadas para lidar com as ausências resultavam inadequadas. Em outras palavras, o desaparecimento representa um tipo distinto de ausência que, portanto, demanda um tipo distinto de imagem. É isso que, em síntese, se revelava nas ações de Lucila Quieto, de María Soledad Nívoli. Mas também se revelava nos usos simbólicos, políticos e afetivos da imagem que os familiares de desaparecidos deram às fotografias dos seus seres amados.

A arte como contramedida não somente reage para confrontar o vazio, mas também para confrontar a insuficiência daquelas práticas consolidadas e normatizadas social e culturalmente. Como dito anteriormente, a ausência do desaparecido é vivida como instância ambivalente e ambígua que coloca em crise a dicotomia essencial vida e morte/vida ou morte. Se o desaparecido já foi definido pelos próprios agentes do desaparecimento como um *nem vivo nem morto*, como uma *não entidade*, os familiares de desaparecidos se referem a eles como quem está *vivo e morto ao mesmo tempo*. Seja desde esse não lugar absoluto do *não vivo/não morto* ou desde o duplo lugar vivo e morto, a ausência do desaparecido representa um desafio para as práticas que lidam com a ausência. É essa especificidade que desafia a concepção da própria dualidade essencial vida e morte que faz a ausência dos desaparecidos demandar suas próprias contramedidas. E nisso que, em definitivo, as práticas elaboradas por Lucila Quieto, María Soledad Nívoli, entre outros, se reencontram com aquele momento fundador da imagem, a religião e a arte.

Entretanto, outra das partes importantes da pesquisa de mestrado consistiu em confrontar a especificidade política, simbólica, mas também epistêmica, do desaparecimento com as práticas e as formas visuais hegemônicas com que a sociedade e a cultura moderna e contemporânea representam – e lidam com – a violência. Isso foi importante para apresentar a incompatibilidade entre a especificidade do desaparecimento e aquelas concepções visuais do horror surgidas na história da arte para serem, desde o século passado, reforçadas e promovidas, principalmente, por meio da mídia audiovisual e da indústria cultural.

A imagem de choque reproduz as consequências visíveis mais eloquentes da dor e do sofrimento sobre o corpo humano. A imagem de cadáveres e de ruínas se

tornou o *logos* moderno do horror, uma vez que a integração da fotografia e dos meios de informação acabou por tornar a comunhão imagem e informação como algo indissociável. A partir dessa comunhão, instituiu-se o princípio do que defini, a partir daquele momento, sob o conceito de *imagem-evidência*. Esse conceito não se refere a uma essência ontológica da imagem técnica, mas a um *ethos* ligado a um tipo particular de imagem.<sup>7</sup> Entendendo por *ethos* a identidade conformada pelo conjunto de rasgos de conduta e as formas de comportamento, o *ethos* de imagem-evidência se conforma quando a imagem-técnica se comporta e passa a ser assimilada como captadora da realidade; quando, pela sua natureza medial e pelos circuitos que percorre, é atribuído a ela um valor comprobatório. É esse o processo que se inicia com a fotografia quando as teses de imagem objetiva, especular e, principalmente, indicial se conjugaram com a “autoridade” dada à ciência, primeiro, e ao jornalismo, pouco depois, como instâncias de constituição da realidade. A partir de então, entendo eu, estabeleceu-se uma relação de legitimação em duas direções: em um sentido, atrelada como “prova” a seus discursos e enunciados, aquelas instâncias de constituição da realidade forneceram à imagem técnica a sua legitimidade comprobatória; no outro sentido, recíproca e concomitantemente, as imagens técnicas passaram a funcionar como certidões de veracidade para aqueles discursos e enunciados. Em síntese, dentro desses circuitos – o da ciência e o do jornalismo –, enunciados e imagens estabeleceram uma relação simbiótica de mútua legitimação. Portanto, não são os reais alcances comprobatórios de uma imagem o que a define como *imagem-evidência*, mas a maneira como ela se configura, circula e é assimilada pela cultura e a sociedade; isto é, que seja assimilada como detentora de um caráter comprobatório. Entretanto, em relação às situações de sofrimento e violência extrema, a imagem-evidência deverá cumprir com uma outra exigência: constatará a violência sempre e quando fornecer a representação adequada, isto é, aquela a partir da qual a sociedade e a cultura reconhecem a violência *como* imagem: a imagem de choque.

Entretanto, principalmente na cultura moderna e contemporânea, o caráter de consumo massivo de informação – e de imagens – se constituiu também sob os princípios da oferta e da demanda (algo que Adorno e Horkheimer já apontaram no

---

<sup>7</sup> Embora já na pesquisa de mestrado propusesse pensar a imagem em termos dos usos e dos comportamentos associados a ela, o conceito de *ethos* foi incorporado recentemente, durante a pesquisa doutoral. A questão do *ethos evidenciário* da imagem técnica será tratada em profundidade no terceiro capítulo desta tese.



seu texto dedicado à indústria cultural).<sup>8</sup> Isso significa que, na medida em que esse duplo jogo de legitimações recíprocas de imagens e discursos da realidade é assimilado como tal, é o consumidor que passa a exigir tais componentes para certificar os discursos ou para certificar as imagens. Em outras palavras, diante de uma denúncia ou de uma informação, exigirá pela imagem-evidência adequada, isto é, pela imagem-evidência de choque. Hoje, posso enunciar a fórmula da seguinte maneira: um evento sem imagem-evidência não tem prova, sem prova não há fato, sem fato só há a versão de um evento<sup>9</sup>. Do mesmo modo, uma imagem que não perturbe com sua eloquência pouco suprirá a demanda pela prova, pois sua forma, não corresponde às expectativas do que se compreende como violência.

Mas que a imagem-evidência seja uma imagem de choque não é a única exigência que faz o que passei a chamar, já na pesquisa doutoral, de *cidadão-espectador* – uma definição que pretendo ampliar na tese<sup>10</sup> – moderno e contemporâneo. O paulatino e constante aprimoramento tecnológico dos meios de registro, produção e circulação de imagens-técnicas, em conjunto com a expansão, também paulatina e constante, dos meios de comunicação, foi constantemente reforçando, desde o final do século XIX até os dias atuais, o que chamei de uma *ilusão de onicontemplaçã*o. A cada revolução tecnológica e a cada novo estágio de expansão da mídia, essa ilusão de que nada escapa ao “olho da história” atualiza-se. O século XX, primeiro com a fotografia, logo com o cinema e, finalmente, com as câmeras de televisão e as transmissões ao vivo, está atravessado pelo sentimento de que, seja onde for que ocorra um evento, haverá uma câmera, não para testemunhá-lo, mas para certifi-cá-lo. Nas últimas décadas, com a tecnologia digital e a Internet, o sentimento de onipresença das câmeras e da instantaneidade da notícia se atualiza mais uma vez. A portabilidade das câmeras e sua inserção em dispositivos de comunicação que permitem a imediata divulgação global das imagens reforçam, por

---

<sup>8</sup> Ver ADORNO, Theodore W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 169 a 214. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>. Acesso em abr. 2017.

<sup>9</sup> Esta nova formulação é fruto dos subsídios fornecidos pela leitura do livro de Marc Nichanian “A perversão historiográfica”, que tem se tornado um dos referenciais da pesquisa de doutorado.

<sup>10</sup> Antecipando o debate sobre este conceito de cidadão-espectador, embora o conceito derive dos enunciados críticos de Guy Debord sobre a sociedade espetáculo e se subsidie das ideias de Susan Sontag (o espetáculo da calamidade como experiência moderna essencial) e de Griselda Pollock (sociedade midiaticizada), não defendo a ideia de um espectador plenamente passivo ante as imagens, algo que Rancière critica da teoria de Debord. De fato, minha principal questão passa pela agência desse cidadão-espectador não só como consumidor, mas como aquele que exige pelas imagens.

um lado, a ilusão de que as câmeras antecipam a ocorrência dos eventos e, por outro, intensificam a sensação de concomitância entre o evento e a informação. A tudo isso soma-se ainda o valor comprobatório outorgado à imagem-evidência, com o qual a ilusão de onicontemplação se reforça mutuamente. Sendo assim, o cidadão-espectador não só exige imagens-evidências adequadas enquanto sua forma, como também passa a confiar em que nenhum evento importante poderia acontecer sem o testemunho de uma câmera.

A constatação de uma sociedade que, mais do que confiar na imagem-evidência, passa a exigí-la como certidão comprobatória da realidade, reverbera na própria mentalidade daqueles que, uma vez no poder, sistematizaram a violência do desaparecimento como instrumento de política ou de biopolítica. A lógica da evidência como aquilo que constitui o fato fundamentou, a meu ver, o que inicialmente chamei de um *anseio desaparecedor*, mas que, a partir das contribuições de Marc Nichanian, passei a chamar, recentemente, de uma *doutrina do desaparecimento*. Tomando como princípio o proposto por Jean-Louis Déotte, inclusive, o século XX deve ser considerado como uma *Era do desaparecimento*, na qual os administradores da violência se preocupam por retirar seus atos da praça pública.<sup>11</sup> Na era do cidadão-espectador, então, os perpetradores do desaparecimento não são apenas gestores da violência, mas também se empenham por serem *administradores da visualidade da violência*.

Diante disso, ao tratar da prática da arte como contramedida diante das especificidades do desaparecimento, também abordei a questão da arte como prática da imagem ante os paradoxos da imagem-evidência numa Era do desaparecimento. Esse dilema consiste na necessidade existente entre sobreviventes, familiares ou, inclusive, militantes da memória<sup>12</sup> em recorrer e expor eventuais imagens da violência com o intuito de contestar o empenho dos *desaparecedores* por interdita-las. Entretanto, isso envolveria o risco de procurar aquelas imagens que resultem adequadas como imagens comprobatórias do horror. Nesse caso, os próprios militantes da memória cairiam numa contradição: se a especificidade mais perturbadora do desaparecimento reside na sua potência de dissolver, de implodir, de

---

<sup>11</sup> No seu texto publicado em espanhol, Jean-Louis Déotte utiliza o termo “*época de la desaparición*”. No entanto, eu tenho preferido utilizar a palavra “Era” em vez de “época”, para contrapor, como farei no primeiro capítulo, outras categorizações que têm sido feitas sobre o século XX a partir da sucessão e da magnitude de eventos violentos.

<sup>12</sup> Conceito proposto por JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

uma violência que ocorre sob um véu de aparente “normalidade” da praça pública, qualquer imagem-evidência da violência viria, por conseguinte, refutar a denúncia contra o desaparecedor.

Diante disso, a práxis da arte não virá só a funcionar como reação aos esforços dos administradores da violência e das suas imagens pelo apagamento, mas também como formas de elaborar novos *ethos* para as imagens. Isto é, novos comportamentos, novas formas de concepção e de assimilação de imagens que fujam do princípio da imagem-evidência e da imagem de choque. Assim o identifiquei, na minha pesquisa de mestrado, na série de Paula Luttringer, *El lamento de los muros*, conformada pela complementação entre trechos do testemunho dado a ela por mulheres sobreviventes dos centros clandestinos de detenção da última ditadura argentina, com fotografias que a própria Paula – ela mesma uma sobrevivente desses locais – realizou nesses lugares. A ambiguidade dos trechos de testemunho e das fotografias levantam a questão da cisão socioterritorial – os interiores do desaparecimento como lugares separados da praça pública – e da cisão psicossocial do sobrevivente que, tendo atravessando uma situação-limite, sofre com a dificuldade, a impossibilidade de narrar ou, inclusive, o rechaço de entendimento por parte “das pessoas de fora”.

De outra perspectiva, uma fotografia de Helen Zout do interior de um avião como os utilizados durante os voos da morte na Argentina levantou a questão sobre como lidar com essa imagem inexistente dos interiores mais profundos do desaparecimento. Como o interior de uma câmara de gás, o interior desses aviões é o território-evento sem retorno. Ninguém que tenha passado por essa experiência sobreviveu para dar seu testemunho. Também não há imagens. Zout, que durante o terrorismo de Estado se salvou de ser sequestrada por um grupo de tarefas e passou o período da ditadura na clandestinidade, fotografou o interior desse avião em dupla exposição, produzindo uma imagem confusa, fora de eixo, granulada e tremida. A imagem remete às quatro fotografias que membros do *Sonderkommando*<sup>13</sup> de

---

<sup>13</sup> Recrutados entre os prisioneiros que chegavam nos campos de extermínio, os *Sonderkommando*, ou comandos especiais, estavam obrigados, sobre ameaça de morte, a trabalhar nas câmaras de gás. Sua função principal encarregar-se dos cadáveres. Isto incluía cortar seus cabelos e retirar eventuais dentes de ouro antes de proceder à incineração. Primo Levi explica que em Auschwitz o *Sonderkommando* contou, segundo o período, com entre 300.000 integrantes. Em função das suas tarefas “essenciais” para o extermínio, as condições de confinamento destes prisioneiros eram melhores que a dos demais prisioneiros. Mesmo assim, seu destino também estava selado. Regularmente, todos os grupos eram eliminados e o grupo completamente renovado. Como “ritual de iniciação”, cada novo grupo se encarregava da eliminação daquele que o precedia.

Auschwitz realizaram clandestinamente e conseguiram enviar para fora do campo. Aquelas fotografias da incineração de corpos a céu aberto e de um grupo de mulheres que estavam sendo preparadas para ingressar nas câmaras de gás estão marcadas, no entanto, pela confusão visual e informativa. Em si mesmas, elas são distantes, fora de eixo, confusas e, inclusive, beirando a abstração visual. Didi-Huberman dedicou um ensaio àquelas fotografias que gerou polêmicas e escritos muito agressivos contra ele. Entre as questões principais desse ensaio, Didi-Huberman aponta para a necessidade desses indivíduos de arriscar tudo por aquelas imagens. O autor destaca a importância de olhar para elas não a partir da demanda por uma informação objetiva, de uma resposta clara, “evidente”, mas olhar as massas escuras como manifestações de uma fenomenologia do ato fotográfico nessas condições extremas. A tensão entre a necessidade e o terror se manifesta na tensão entre o identificável e o confuso.

Para a pesquisa de mestrado, concentrei-me no caráter de resistência que assume a arte enquanto prática da imagem que se revela contra a prática e as retóricas do desaparecimento. Entretanto, naquele momento, ao me concentrar nessa abordagem, o caráter de contraimagem contido naquelas ações foi comentado em termos da incompatibilidade da violência do desaparecimento com a conformação de uma noção visual do horror que acaba sendo hegemônica. Por esse motivo, algumas questões que foram se disparando durante o desenvolvimento da pesquisa deram lugar a análises e reflexões que foram deixadas para serem abordadas e continuadas como parte do que seria meu projeto de doutorado. No centro dessas questões, havia uma em torno da qual as outras orbitavam: a da prática da arte como contraimagem diante das exigências e das expectativas da própria sociedade. Uma contraimagem que reage como *imagem-testemunho* à demanda da imagem-evidência. Uma contraimagem que, em vez de tentar se adequar às demandas e às expectativas do cidadão-espectador, surge em função das necessidades e dos desejos de expressão do sobrevivente. Portanto, isso que passo a chamar de uma arte do testemunho não estará, a meu ver, apenas ligado a uma necessidade de denúncia ou de memória como forma de reação e de resistência contra os perpetradores e seu esforço por apagamento, mas também como forma de expressar, inclusive, a dificuldade do testemunho sob os regimes simbólicos e de representação consolidados social e culturalmente.

Como pode ser visto no final desta revisão de questões e de conceitos que começaram a se desenrolar desde 2009, a minha abordagem da arte como

contramedida foi avançando em diferentes aspectos vinculados com a violência social e política do século XX, deixando, nesta tese, de estar circunscrita a uma conjuntura específica, como seria a Argentina da pós-ditadura. Indagando contextos históricos e culturais heterogêneos atravessados pela violência organizada, é possível reconhecer como, aos poucos, a arte se revela não só como uma alternativa diante de uma necessidade de reação contra a vontade dos perpetradores, mas também perante a própria cultura e sociedade. Desse lugar e sobre esse marco teórico e conceitual é que comecei a levantar novas questões e a indagar as necessidades que, desde o testemunho, podem convocar a arte. Como lidar com a assombração da dúvida, da incredulidade e do negacionismo? Como lidar com a necessidade de dar conta da vivência daqueles que não voltaram dos interiores do desaparecimento? Como lidar com os limites da representação? Como lidar com as imagens dos perpetradores? Cada questão traz um dilema e cada dilema, uma necessidade. Sem respostas prontas no mundo, sem referências, talvez só reste tentar um gesto.

...

Há quatro anos, quando fui projetando os assuntos e os caminhos desta pesquisa, havia uma imagem-conceito recorrente na minha mente. Era a imagem cósmica do buraco negro. É uma imagem interessante. Ele não é, literalmente, um buraco. Mas é um corpo no espaço cuja massa gravitacional é tão absurda que nem mesmo a luz consegue escapar. Os astrônomos comentam que existe um limite, o horizonte de eventos. É a partir daí que nada mais escapa. É também a última fronteira do identificável. É a borda da sombra daquele objeto que está no centro. Aí a escuridão já é absoluta.

No profundo dessa sombra, nós não temos como ver o que há, de fato, dentro de um buraco negro. Mas isso está aí. Apenas o comportamento do que o circunda, do que se dobra para dentro do buraco anuncia sua existência. Seja pelo disco de acreção externa, formado pelas partículas e pela luz que, sugados para dentro, entram em fricção, seja pelo comportamento dos corpos celestes que orbitam essa massa esmagadora, o que vemos não é o buraco negro, mas sua presença.

Até o ano passado, as nossas imagens do que seria um buraco negro eram ilustrações produto de concepções artísticas ou simulações. Algumas dessas imagens mostram um espetáculo de corpos celestes e de luzes que giram como uma espiral centrípeta. Os astrônomos afirmam que o centro do nosso lar, a Via Láctea, está

ocupado pelo que chamam de um buraco negro supermassivo. Essa é uma imagem: todas as constelações, todos os sistemas estelares, com seus sóis e planetas e demais estrelas se agrupando a partir disso que está aí, mas que, em si mesmo, não se vê. Todo um espetáculo cósmico mostrando e apontando para algo que não deixa escapar a luz.

Em 10 de abril de 2019, cientistas e pesquisadores que participam do projeto *Event Horizon Telescope*, que conecta, sincronizada e virtualmente, uma rede de telescópios em nível global, divulgou, após anos de trabalho, o que seria a primeira imagem “real” de um buraco negro. Os cientistas afirmam e explicam que a coisa está aí. Bem no centro da sua sombra, que não deixa de ser um abismo anunciado por um alo de luz. Mas a luz não é o buraco e nunca será.

Os seis capítulos desta tese foram organizados a partir dessa imagem metafórica. O século XX se revelou como uma Era de desaparecimentos programados. De violências concebidas e organizadas, precisamente, para gerar esses buracos negros na história e na consciência cultural e social. Como a luz que tenta escapar do horizonte de eventos, os sobreviventes desta verdadeira doutrina do desaparecimento que se manifestou – e se manifesta – em diferentes tempos e lugares permanecem entre o “fora” de abundantes luzes e o “dentro” de escuridão absoluta. São eles os que, parados entre os interiores do desaparecimento e o mundo de fora, emitem os sinais da magnitude da angústia, do horror e dos padecimentos sofridos ali dentro.

De fora para dentro, assim foi pensada esta tese. Em cada capítulo, desenvolve-se uma questão ou uma problemática que vá dando dimensão a outras mais profundas sobre a relação entre a arte, o horror programado e o testemunho. O primeiro capítulo tratará, precisamente, daquilo que o historiador franco-armênio Marc Nichanian chama de vontade genocida e que eu tenho definido como doutrina do desaparecimento, colocando a ênfase, entre outras coisas, em que o caráter lacunar com que tem se identificado a chamada era das catástrofes foi menos a mera consequência da atrocidade do que o produto de um plano de apagamento premeditado. Analisar essa premeditação, indagando, além dos objetivos, as expectativas e a mentalidade dos próprios perpetradores dessa destruição e desse apagamento, é necessário, uma vez que os próprios padecimentos e as lacunas das quais os sobreviventes desses eventos tentam dar conta são resultado direto daquelas expectativas. Será a partir disso que poderei ir apontando os paradoxos e

os dilemas que o testemunho dos sobreviventes enfrenta, tanto quando tenta reagir “contra” os perpetradores, mas também quando deve enfrentar o mundo de fora. É perante esses dilemas e problemas que sugeri, então, pensar a arte enquanto meio para uma contramedida ou uma contraimagem não apenas diante da impossibilidade ou da dificuldade de dar conta do horror, mas também ante os dilemas com que se defronta na sociedade e na cultura.

O segundo capítulo inicia-se com um ensaio sobre o conceito de “horror” a partir do sentido etimológico da palavra para, depois, propor uma revisão sobre a relação entre arte e horror desde o momento em que os seres humanos sentiram a necessidade de fazer imagens. A relação arte e horror a partir da separação da arte das práticas mágicas, no surgimento da tragédia grega, e a contraposição da representação do horror em *Édipo rei* e na escultura helenista iniciará um percurso sobre essa representação em diferentes momentos da história da arte. O percurso conclui ainda, no século XIX, com a série *Los desastres de la guerra*, de Goya, cuja primeira publicação, ocorrida décadas após a morte do artista espanhol, coincide cronologicamente com a exposição das fotografias dos campos de batalha, cheios de cadáveres, da guerra civil dos Estados Unidos, feitas pela equipe de fotógrafos de Mathew Brady. Essa coincidência marca a transição para o terceiro e o quarto capítulos.

Inicialmente pensados como um único capítulo que abordaria a relação entre imagem, arte, horror e testemunho no contexto das doutrinas do desaparecimento a partir da modernidade, o terceiro e o quarto capítulo funcionam como o nó da tese. O terceiro capítulo amplia e desenvolve com maior profundidade questões já apontadas na minha dissertação de mestrado sobre a influência e o papel da imagem técnica num regime de verdade moderno de raiz positivista e como o desenvolvimento e a expansão conjunta dos dispositivos de registro audiovisual, das telecomunicações e dos meios de comunicação, criam na consciência moderna de uma *sociedade midiaticizada*, o que chamo de uma *ilusão de onicontemplação*. A partir daí, problematiza-se de que maneira essa aparente onicontemplação, em vez de constranger a ação dos perpetradores de violências pensadas para o apagamento, serviram para alimentar suas expectativas.

Esse capítulo, portanto, aborda a problemática entre o que, nessa sociedade midiaticizada, é dado e não é dado para ver enquanto informação, mas também sobre o *como* isso é dado para ver a partir das demandas daquele que definirei como

cidadão-espectador. Embora a ideia de uma sociedade mediada por imagens seja um assunto recorrente desde meados do século passado, a minha abordagem incorpora o papel fundamental desse cidadão-espectador não como corpo passivo, mas como cidadão consumidor cujas demandas e expectativas participam na consolidação de representações e convenções normatizadas do horror.

O quarto capítulo funciona como uma segunda parte do anterior e aborda a questão do cinema como meio que se voltou para as lacunas e para os buracos negros pela vontade e pela necessidade de fornecer as imagens exigidas por essa sociedade midiaticizada que precisa delas para dar sentido e existência ao mundo. A importância do cinema para esta tese está ligada também à negação, por parte do *mainstream* crítico e institucional modernista, em relação ao horror concentracionário. A necessidade de salvaguardar a Arte – com maiúscula – e a “cultura” desse horror, tentando restaurar essa narrativa modernista, levou a que, mais do que ser virada, essa página fosse diretamente arrancada da consciência institucional por algumas décadas. Foi o cinema que preencheu esse espaço de “dar as imagens” a esses eventos dissimulados. É considerando essas questões que o capítulo se volta para os debates sobre a representação do horror concentracionário no cinema, dando destaque para o que chamarei de paradigma *Shoah*, em virtude do filme de Claude Lanzmann de 1985. Montado a partir do depoimento de sobreviventes de campos de extermínio nazistas, o filme de Lanzmann contrapõe a ideia do cinema como recriação ou reencenação, o lugar do artista como mediador para o testemunho.

A partir dessa oposição, o capítulo se debruça, primeiro, sobre trabalhos de Juan Manuel Echavarría, na Colômbia, e de Alfredo Jaar, em Ruanda. Já na última parte do capítulo, proponho pensar além da oposição planteada a partir de *Shoah*, abordando os filmes *O filho de Saul* (2015), de László Nemes, e *S-21: A máquina de morte do Khmer vermelho* (2003) e *A imagem que falta* (2013), ambos de Rithy Panh, diretor franco-cambojano e sobrevivente do regime do Khmer Vermelho. Nesse capítulo, permito-me debater com alguns autores como Jaques Rancière e Márcio Seligmann-Silva.

Até o capítulo 4, portanto, a tese segue o percurso que a sociedade, a cultura e a arte tentam fazer de fora para dentro do buraco negro. O quinto, entretanto, propõe uma mudança de perspectiva. Ele não trata das imagens e dos sentidos produzidos desde fora, mas daquelas imagens que, assim como os eventuais sobreviventes, são as ressacas desses apagamentos. Nesse capítulo me volto para dois conjuntos de



fotografias realizadas pelos próprios perpetradores dos apagamentos: as imagens de identificação de homens, mulheres e crianças feitas dentro da prisão secreta de Tuol Sleng, a S-21, no Camboja, durante o regime do Khmer Vermelho. São milhares de *mugshots* realizados daqueles que eram trasladados para esse lugar para serem torturados, mortos e desaparecidos. O segundo conjunto, muito menor, é uma série de fotografias de desaparecidos argentinos tiradas dentro da antiga *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA), onde funcionou um dos mais terríveis centros clandestinos de detenção da última ditadura civil e militar argentina. Quase literalmente, um punhado de imagens, os negativos dessas fotografias de identificação feitas pelos próprios agentes do desaparecimento, foi tirado de dentro por outro detido-desaparecido que sobreviveu por ser considerado um prisioneiro “recuperável” pelos militares. Esse capítulo aborda as mudanças de sentido pelas quais atravessam essas fotografias, mas também o complexo paradoxo da relação entre prova e testemunho que elas implicam e como, através da arte, elas passam a ter outro sentido.

Mas a mudança de perspectiva desse capítulo não se refere apenas ao material que será problematizado. Ela envolve, principalmente, a abordagem pessoal que nele proponho. A própria relação com essas fotografias a partir da minha ida para Phnom Penh, a experiência íntima de percorrer os corredores do antigo centro de tortura e de morte, transformado em Museu do genocídio, as emoções e o abalo pessoal que essa experiência significou e significa ainda hoje se entremeia com a abordagem crítica e teórica. Se os capítulos anteriores tratavam de apontar quanto perto do buraco negro a sociedade, a cultura e a arte podem chegar, esse quinto capítulo expressa meus próprios limites éticos e emocionais em fazê-lo. O capítulo tenta marcar, a partir dessas fotografias, até onde eu, pessoalmente, consegui me aproximar em direção ao buraco negro.

O último capítulo, então, olha para o último limite. Aquele que está ainda além de mim e, provavelmente, de você. Aquele que, tendo em vista os capítulos anteriores, resulta inacessível desde fora. Esse último limite que está além do nosso limite é aquele desde onde sobreviventes, sem terem alcançado o fundo profundo e sem retorno do buraco, voltam-se para nós, tentando dar conta de um horror que muitas vezes escapa da sua própria compreensão. Por isso o capítulo final é dedicado ao sobrevivente e à questão dos alcances e os limites da representação. Para isso, o

capítulo propõe abordar a questão do irrepresentável deixando de lado os preconceitos e os lugares comuns, permitindo-se falar em “irrepresentáveis”.

É considerando a problemática da representação que nesse capítulo apresentarei e analisarei dos desenhos produzidos dentro dos guetos e dos campos de concentração, de trabalho e de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial, para encerrar esta tese abordando três histórias: a de David Olère, pintor francês que sobreviveu a Auschwitz trabalhando como *Sonderkommando* nos crematórios do campo de extermínio; Vann Nath, também pintor, sobrevivente da S-21; e Jorge Julio López, pedreiro que na década de 1970 foi detido-desaparecido em diferentes centros clandestinos de detenção durante a última ditadura argentina. Nos três casos, esses homens recorreram à imagem e ao gesto artístico como forma de dar testemunho, de preencher lacunas, de dar conta. É desse lugar, urgidos pela necessidade e assombrados pela impossibilidade, que eles deixaram seus gestos e suas imagens.

## 1 CONTRA O QUÊ? E DIANTE DO QUÊ?



“Por las noches pasaba algo extraño, los gritos de la tortura eran diferentes que de día. Aunque los gritos de la tortura son siempre iguales pero resuenan de otra manera en uno. Y cuando a uno lo vienen a buscar de noche también es diferente. No están constantemente en mi memoria, ni los ruidos ni los gritos, pero cuando hago memoria sí están y me entristece, me paraliza en ese grito, me quedo en ese tiempo, en ese lugar. Como alguien me dijo, yo lo estuve pensando bastante y creo que es así, aunque la vida continúe y nos hayan liberado a algunos, del ‘pozo’ nunca se sale”. Isabel Cerruti fue secuestrada en la ciudad de Buenos Aires el 12 de junio de 1978, y trasladada al Centro Clandestino de Detención el Olimpo.

Figura 1 - Paula Luttringer. [Sem título], da série *El lamento de los muros*, 2000-2006, fotografia e texto. Fonte: LUTTRINGER, 2012.

Eu nasci em 1977. Nesse mesmo ano, Paula Luttringer tinha 21 anos e estava grávida. Isso não importou. Como muitos argentinos e argentinas, Paula foi sequestrada e levada para um dos tantos *pozos* que funcionaram na Argentina durante os anos da última ditadura civil e militar. *Pozo*, ou “buraco” em português, foi a palavra que tanto os militares quanto as vítimas do terrorismo de Estado usavam para chamar a isso que não podia ser chamado simplesmente de “prisão”. Um *pozo*, um buraco, para onde as pessoas que eram tiradas do “mundo de fora” eram jogadas e ficavam desaparecidas. Desaparecidas por um tempo ou desaparecidas para

sempre. Passada a ditadura, *el pozo – los pozos* –, na Argentina como antes e depois em outros lugares do mundo, receberam nomes mais adequados para a burocracia do direito e da história, mas talvez menos adequados no sentido. Na Argentina foram batizados como “Centros Clandestinos de Detenção”, “Prisões secretas” no Camboja, “Campos de concentração” na Europa.

Paula Luttringer voltou a ver a luz e, 23 anos depois de ter sido uma desaparecida, voltou para o *pozo*. Mas dessa vez ela não entrou no buraco encapuzada, mas levando consigo uma câmera e um punhado de testemunhos de outras mulheres que, como ela, tinham conseguido voltar para o mundo. Ela voltou, lembrou por ela e por elas e fotografou. Fotografou detalhes, objetos, formigas. Fotografou uma mancha estranha numa parede; um borrão persistente, uma sombra gravada na superfície dura, como as silhuetas perpetuadas nas paredes de Hiroshima. Como em todo o *Lamento de los muros* (2000-6),<sup>1</sup> cada foto remete a um testemunho e cada testemunho remete a uma foto. Lado a lado, palavra e imagem se potencializam e se referenciam mutuamente ao mesmo tempo que entremeiam suas ambiguidades. A sombra persistente, então, liga-se com a palavra de Isabel, sobrevivente do *El Olimpo* (Figura 1).

A intertextualidade imagem-palavra não está aqui para explicar nem para ilustrar. Há aqui outra coisa da ordem de uma tensão entre a vivência do horror, a sua lembrança e a tentativa por contá-la. Do mesmo modo, a lembrança não está aqui como mera evocação de um passado que ficou para atrás; mais do que uma memória expressa como ruína de algo já desativado, há aqui sinais de uma persistência, de uma continuidade. *Del pozo nunca se sale*, do buraco nunca se sai. Essa frase expressa o que reverbera na imagem que a acompanha: o sentimento de estar presa a um tempo que continua engolindo o presente, apesar do que diga a História,<sup>2</sup> com suas datas e capítulos. Convocando a palavra e a imagem, a série de Luttringer está dedicada ao retorno para onde nunca se deixou de estar.

---

<sup>1</sup> Como a leitora e o leitor já devem ter notado, decidi manter os títulos de obras, o nome de alguns lugares em espanhol e certas palavras em espanhol. No entanto, ao longo da tese, os títulos em inglês, francês e khmer, língua de Camboja, foram traduzidos para o português. Isto se deve a uma escolha pessoal e afetiva em relação com minha língua materna.

<sup>2</sup> As menções à “História” – ou “História da arte” –, com maiúscula, se referem tanto à ciência histórica enquanto campo regido por paradigmas e protocolos metodológicos, quanto à ideia – e à expectativa – de uma narrativa do passado como sucessão ordenada e inteligível de fatos. Não é esta uma noção de história que eu defenda ou acredite, mas é aquela que, como será visto ao longo do capítulo, a que estará no centro da disputa.

O passado como assombração persistente e a memória como retorno para o lugar de onde nunca se sai é um sentimento comum dos sobreviventes. Como aquela sombra impressa na parede, no depoimento de Isabel, essa persistência do passado, sua continuidade no presente se expressa na ambiguidade dos tempos verbais: “os gritos eram”, “os gritos são”. Essa recordação, aliás, focada em detalhes vagos, ambíguos e confusos ou difusos: gritos que são sempre iguais, mas ecoam de maneira diferente de dia e de noite, gritos que não estão sempre na memória, mas que, afinal, sim, estão, e continuam a paralisar. A memória do detalhe persistente, como daquela sobrevivente que se lembrava de ver e invejar as formigas que “entravam e saíam para o mundo”, como se ela já estivesse certa de que aí, o buraco, é outro mundo (Figura 2). Ambiguidades vagas e confusas que atravessam em comum o testemunho de sobreviventes das chamadas situações-limite.



“Había hormigas que entraban y salían, entonces me pasaba mirando a esas hormigas porque esas hormigas entraban y salían al mundo. Andaban por la tierra, por el afuera, y volvían adentro, y entonces ya no me sentía tan sola”  
Ledda Barreiro fue secuestrada el 12 de enero de 1978 en la ciudad de Mar del Plata, y trasladada al Centro Clandestino de Detención “La Cueva”

Figura 2 - Paula Luttringer [Sem título], da série *El lamento de los muros*, 2000-2006, fotografia e texto. Fonte: LUTTRINGER, 2012.

Nas falas e nas imagens que formam o trabalho de Luttringer, revela-se um dos dilemas do testemunho, um dilema centrado na angústia dos sobreviventes: o conflito entre a necessidade e a impossibilidade de contar. Considerando isso, o trabalho de Paula Luttringer é, mais do que uma arte da memória, uma arte do testemunho. Ele representa um tipo de produção que, mais do que dedicada a uma função de denúncia ou de mera rememoração, surge como prática alternativa de expressão e de simbolização de uma vivência, de um acontecimento que, pela sua magnitude, cerceia – e desafia – a capacidade de representar e de contar.

Abordar a arte como meio para o testemunho, ou melhor, o gesto artístico como gesto de testemunho, exige, precisamente, voltar-se para os dilemas, as dificuldades e as angústias que envolvem o testemunho e que assombram os sobreviventes: como dar conta do horror enquanto sofrimento e terror que nem mesmo consegue ser assimilado enquanto é padecido? Como explicar e comunicar isso àquele no mundo de fora? Como expressar, inclusive, a dimensão extravisual da violência numa cultura tão habituada a exigir e fornecer visualidades? Como dar testemunho pelos que não saíram do buraco, pelos que caíram no abismo?

Mas todos esses “como” listados acima só expressam um lado da questão do testemunho, o lado do sobrevivente, que se debate com o próprio conflito entre a necessidade e a impossibilidade de dar conta de uma vivência-limite, do horror padecido ou testemunhado. Ele também enfrenta as questões do “diante do que” e “contra que”.

É no século XX, já chamado de século das catástrofes ou de século do testemunho, que a sucessão de violências que tiveram como princípio o extermínio racional e planejado em escala industrial, ou que foram planejadas sob os princípios de uma doutrina do desaparecimento, forçou a revisão de todo o espectro de valores e de princípios culturais, filosóficos, sociais e, inclusive, epistêmicos. A crise de consciências suscitada pela Segunda Guerra Mundial – entendida como o paroxismo da violência moderna – levou, inclusive, à reflexão sobre a questão do testemunho. O “Contra que” se refere ao testemunho não só como denúncia, mas também como resistência perante uma mentalidade e um desejo de apagamento.

É com isso que começa, então, esta tese, perguntando sobre os “contra o que” e os “diante do que” a arte é convocada para exprimir o testemunho. Revisando e problematizando, antes do o testemunho em si, aquilo que, a partir do século XX, o convoca, que o exige, que o torna urgente, mas que, ao mesmo tempo, é o que

germina as angústias e os dilemas dos sobreviventes. Esse é, parece-me, o primeiro passo para compreender a importância e a necessidade de gesto da arte como gesto para o testemunho a partir do século XX.

### 1.1 Para além da catástrofe: premeditação e desaparecimento

No prefácio de *I sommersi e i salvati*, Primo Levi comenta que, quando em 1942 começaram a circular as informações sobre os campos de extermínio nazistas, a primeira reação do mundo foi de incredulidade.<sup>3</sup> Por rádios e jornais, informava-se uma matança de uma proporção e de uma crueldade tão esmagadora que as tornavam difíceis de acreditar. Logo, nessas primeiras linhas que introduzem seu livro, Levi transcreve uma lembrança de Simon Wiesenthal de um tipo de advertência feita em tom de zombaria que os prisioneiros judeus de Auschwitz costumavam ouvir dos SS:

De qualquer maneira que acabe esta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos [...], mesmo que algum de vocês escape, o mundo não acreditará. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações dos historiadores, mas não poderá haver nenhuma certeza, porque com vocês serão destruídas todas as provas. E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês, as pessoas irão dizer que os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar: dirão que são exageros da propaganda aliada; e acreditarão em nós, que negaremos tudo, não em vocês. Nós seremos quem escreverá a história do *Lager*.<sup>4,5</sup>

“Com vocês serão destruídas todas as provas.” Essa afirmação, tão carregada de brutalidade quanto de autoconfiança, martela minha cabeça desde que a descobri, anos atrás, durante minha pesquisa de mestrado. “Vocês e as provas” ou “vocês, as provas”. Engana-se quem pensa que Auschwitz era apenas um local de morte. A morte era só mais uma etapa. “Em Auschwitz só há uma maneira de sair, pela chaminé”, era outra frase comum de ouvir no *Lager*. Naquela frase havia algo mais do que zombaria feita para torturar o espírito e para acabar com as esperanças, também não era uma ameaça. Essa coisificação – “vocês, judeus; vocês, as provas” – que

<sup>3</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: Ariel, 2015a, p. 9.

<sup>4</sup> “*Lager*” era o termo utilizado pelos alemães para se referir aos campos de concentração, de trabalho e/ou de extermínio.

<sup>5</sup> LEVI, loc. cit.. Esta e demais traduções para o português de citações em espanhol, francês e inglês foram realizadas pelo autor da tese. As citações em idioma original ou no idioma da versão consultada serão acrescentadas em notas de rodapé quando a tradução para o português possa vir a diluir ou afetar o sentido da versão consultada. Do mesmo modo, em alguns casos, palavras ou conceitos-chave presentes na citação podem aparecer entre colchetes na língua original.



avisava que ele não seria um ser humano morto, mas uma coisa destruída, desintegrada, era também uma confissão. A frase é brutal, mas ao mesmo está cheia de lógica, de racionalidade, de positivismo, de pensamento moderno, enfim, de filosofia: sem cadáver não há coisa, sem coisa não há prova; sem prova não há fato, sem fato não há crime; enfim, sem fato não há história. E além da frase e dos sentidos que ela guarda, é também chocante que ela pudesse ser dita sem pudores. Uma falta de pudor reforçada, precisamente, pela confiança racional no apagamento e, com isso, na impunidade. *Quem ficará sabendo?* – deveriam ter pensado os SS –, *se afinal de contas, junto com vocês, as provas, estas palavras virarão cinzas*. Aquela confissão, devem ter pensado, só sairia pela chaminé. O *Lager* era para isso. Um lugar de apagamentos.

Poucas linhas adiante, Levi evoca outra memória. Desta vez, a lembrança de um sonho que assombrava os prisioneiros de Auschwitz:

Quase todos os libertados, de viva voz ou nas suas escritas, lembram um sonho recorrente que os assediava nas suas noites de prisão e que [...] era em essência o mesmo: ter voltado para casa, estar contando de maneira apaixonada e com alívio os sofrimentos passados para uma pessoa querida e não ser acreditados, nem sequer ouvidos.<sup>6</sup>

Não ecoa acaso nesse sonho perturbador algo daquela certeza do algoz? Algo daquela outra advertência, dita quase com tom profético: “E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês, as pessoas irão dizer que os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar [...]”? De alguma forma, uns e outros compartilhavam dessa certeza, de que sem as provas o testemunho dos eventuais sobreviventes estaria assombrado pela incredulidade. Essa era uma certeza apoiada, por um lado, sobre um senso moderno de comprovação da realidade que, desde o positivismo, estava fundado cada vez mais sobre o princípio das evidências materiais e documentais; e, por outro lado, pela relativização do testemunho enquanto depoimento ou narrativa subjetiva da realidade, que esse mesmo contexto epistemológico fundado no valor da prova documental impôs. O que parecia ficar claro então, para uns e outros, era que aquilo ali estava sendo cometido e o modo como estava sendo feito estava endereçado para fora do espaço e do tempo desse universo concentracionário, para o mundo de fora, para o pós-evento; que o objeto de tudo isso, em definitivo, ia além do aniquilamento, mas para que, desaparecendo ou

---

<sup>6</sup> LEVI, op. cit., 2015a, p. 10.



relegado para a incredulidade, Auschwitz nunca tivesse, “comprovadamente”, acontecido.

A sucessão de eventos destrutivos de longa escala, de genocídios e perseguições étnicas, raciais e religiosas fizeram com que o século XX fosse definido como uma “Era de catástrofes”. Uma era atravessada tanto por métodos cada vez mais destrutivos de guerra e por violências concebidas e organizadas de maneira mais ou menos explícita, mais ou menos dissimuladas, para o aniquilamento de grupos sociais em função da sua identidade étnica, religiosa ou racial, ou por perseguição ideológica, ou política, ou por questões de gênero ou de identidade sexual.<sup>7</sup> Um século que é de guerra total, de genocídios, de bombardeios em larga escala, de desintegração nuclear, de terrorismo de Estado, de limpezas étnicas, mas também de telecomunicações e de imagens. Não só a dimensão devastadora, mas também a convivência – ou teleconvivência – com tais eventos reforça esse lugar comum da “catástrofe” inclusive até hoje. Auschwitz é mais do que um lugar, o nome mais emblemático e o exemplo mais contundente dessa era.

Contudo, apesar da dimensão estarrecedora, o conceito de catástrofe resulta, pelo menos, impreciso. Assim como as palavras “tragédia” ou “desastre”, a noção de catástrofe carrega um sentido de casualidade que desatende as causalidades, dissimula o caráter doloso da destruição e é pelo menos condescendente – para não dizer conciliadora – com o contexto histórico, social e cultural em que tal “catástrofe” foi possível. A palavra “catástrofe”, como lugar comum, tira de foco o componente de premeditação essencial para se entenderem a destruição e os horrores dos eventos genocidas e os produzidos pela perseguição de grupos e setores sociais e das atrocidades cometidas em nome de seja qual for a justificativa. Em tais contextos, a destruição e o desaparecimento não foram as “consequências imprevisíveis” de uma calamidade, mas, precisamente, aquilo que os perpetradores se empenharam por conseguir. A ideia de “catástrofe” só pode ser aceita no sentido da dimensão catastrófica, como adjetivo que tenta dar dimensão aos crimes e às atrocidades, mas

---

<sup>7</sup> Embora as abordagens dos programas sistemáticos de extermínio e/ou de desaparecimento se concentrem, na sua maioria, na perseguição aos grupos pela sua identidade étnica, racial, religiosa ou nacional, ou pelo perfil político-ideológico das vítimas, a perseguição por gênero ou identidade sexual atravessa todo o “século das catástrofes” e se estende ainda hoje assumindo a forma de leis que condenam a homossexualidade à prisão ou, inclusive, à pena de morte; ou na truculência com que as mulheres e os gays foram e são tratados pelos Estados de exceção.

não como uma definição que tente explicá-los ou, pior ainda, encerrá-los sobre si mesmos.

Chegado o caso, os eventos de dimensão catastrófica, ou que trazem esses efeitos, precisam ser abordados não como acontecimentos “imprevisíveis” ou, inclusive, como meras contingências históricas, mas como eventos que resultam das condições históricas, sociais, culturais e até epistêmicas que possibilitaram que tenham sido concebidas. Neste caso, a questão do testemunho de situações-limite deve ser abordada não só em função da dimensão catastrófica do evento ao qual sobrevive, mas também levando-se em consideração que aquilo que o sobrevivente sofreu foram os efeitos de uma premeditação.

Mas no testemunho de sobreviventes de eventos como a Shoah, de prisões secretas, de centros clandestinos de detenção reverbera outra das marcas da violência programada do século XX que vai além da sua dimensão catastrófica, uma dimensão anunciada na advertência lembrada por Simon Wiesenthal:

Contrariamente à barbárie “clássica” [...], agora não se deixam para trás cadáveres mutilados. Acontece que a sociedade moderna que descreve Tocqueville em *A democracia em América*, diferentemente da sociedade aristocrática e hierárquica que exclui o inimigo, o não-humano, o *homo sacer*, agora inclui sem limite e, portanto, absorve, engole, neutraliza. Essa é a grande diferença entre a expulsão dos judeus e dos muçulmanos por Isabel a Católica no fim do período medieval e a inclusão dissolvente na Sibéria de Stalin ou nos campos de Hitler.<sup>8</sup>

Para Jean-Louis Déotte, o século XX é marcado por uma nova concepção de violência que, mais do que o aniquilamento, empenha-se pelo apagamento do inimigo, do outro, do indesejado: uma *Era do desaparecimento* marcada pelo surgimento de uma “comunidade da sensibilidade” constituída “ao redor de certo tipo de afeto ligado ao desaparecimento.”<sup>9</sup> Uma sensibilidade, completo eu, que vai além do sentido dos sujeitos, sejam estes as vítimas, sejam os sobreviventes ou seus familiares, mas que reverbera também na consciência e no pensamento da cultura e da sociedade. A definição de Déotte do século XX como Era do desaparecimento é mais adequada diante das conotações implícitas na definição do século passado como Era das catástrofes. A importância desse conceito reside em que, além de reconhecer a perplexidade e a dimensão problemática que os apagamentos implicam na

---

<sup>8</sup> DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006b, p. 155.

<sup>9</sup> *Ib.* pp. 149-161.

consciência social e intelectual do século – essa comunidade da sensibilidade em torno do desaparecimento –, destaca o caráter doloso e premeditado do desaparecimento. A morte e a imediata destruição em escala industrial dos corpos-prova de milhões de seres humanos nos crematórios de Auschwitz não só representa o exemplo mais emblemático e contundente dessa Era do desaparecimento, mas é a própria manifestação de uma doutrina do desaparecimento empenhada para, propositadamente, produzir tais apagamentos. Se o *Lager* foi o lugar onde, por meio do assassinato e do desaparecimento em escala industrial, a brutalidade do regime nazista chegou ao paroxismo, Auschwitz também representa o estágio final da passagem disso que Déotte define como *barbárie “clássica”* para o desaparecimento programado dentro do próprio regime nazista.

A perseguição e a violência tanto físicas como simbólicas contra os judeus sob o regime nazista surgiram de maneira explícita e sem pudores. Estavam presentes nos discursos Adolf Hitler, e com o líder nazista no poder desde 1934 se oficializaram como política de Estado por meio da promulgação de leis antissemitas. Em outubro de 1938, 17.000 judeus-poloneses foram expulsos da Alemanha e, em novembro 1938, a violência física e material tomava nova dimensão pública: num inflamado discurso antissemita de Joseph Goebbels para membros do partido nazista em Munique, ele exigiu uma atitude radical em resposta ao atentado em Paris contra um diplomata alemão por parte de um jovem judeu-polonês de 17 anos. Após o discurso, os oficiais do partido ordenaram às Tropas de Choque atacar os judeus, destruir suas casas, comércios, escolas e templos. Naquilo que ficou conhecido como “A Noite dos Cristais”, de 9 de novembro de 1938 até a manhã do dia dez, além de comércios destruídos e sinagogas incendiadas durante as manifestações nazistas, dezenas de judeus foram linchados pelas multidões e outros milhares foram presos e enviados para campos de concentração. A Noite dos Cristais foi ainda uma expressão eloquente da barbárie clássica; da violência como ato espetacular, no sentido de uma violência cometida para ser vista, para ser exibida. É por isso que, além de pública, ela foi explícita. Foi também explícita a ameaça de Hitler para o mundo quando, em 1939 advertia que uma nova guerra incluiria, entre suas consequências, o “aniquilamento” dos judeus da Europa. Nesse mesmo ano, decretou-se o exílio de todos os judeus da Alemanha.

Em outubro de 1939, quase um ano depois da maior exposição pública da barbárie contra os judeus na Alemanha, foi estabelecido o primeiro dos pelo menos

1.000 guetos poloneses nos quais os alemães confinariam a população judaica da Polônia, da Alemanha e dos demais territórios ocupados.

A eliminação sistemática de judeus teve início na ocupação do território soviético, em junho de 1941, quando foram montados *Einsatzgruppen*, as unidades de extermínio encarregadas do assassinato dos judeus soviéticos. Um mês mais tarde, Hermann Goering autorizou a preparação da “Solução Final para a questão judia”<sup>10</sup>. Em janeiro de 1942, na Conferência de Wannse, o governo alemão e os líderes SS se reuniram para planificar e iniciar a coordenação para a aniquilação de todos os judeus da Europa até o final da guerra. Eles mesmos estimaram o número em 11.000.000 de pessoas<sup>11</sup>. No final de 1941 e início de 1942, construíram-se os campos de extermínio, começou a deportação da população judia dos guetos e se implementaram os métodos de extermínio em massa. Pouco depois, em maio de 1942, foi emitida a *Aktion 1005*, que ordenava a destruição de todos os vestígios do extermínio.

A *Aktion 1005* termina por definir a “Solução Final”<sup>12</sup> como uma campanha de desaparecimento programado e levado à máxima expressão possível. Foi assim que em Sobibor, Treblinka, Chelmno e outros tantos campos onde em enormes covas comuns jaziam milhares de homens, mulheres e crianças, executadas ou mortas pelas inclemências da fome, do frio ou pelas doenças, repetiram-se as mesmas cenas: milhares de cadáveres foram desenterrados pelos próprios judeus e jogados a monstruosas fogueiras a céu aberto e seus rastros dispersados na natureza.<sup>13</sup> Mas, como Didi-Huberman recorda, na “Solução Final”, os mortos nunca desapareciam o suficiente; em Treblinka, até os ossos dos cadáveres foram triturados.<sup>14</sup> Com a construção das câmeras de gás e dos enormes crematórios, a destruição e o desaparecimento de seres humanos adquiriram sua terrível escala industrial. Até o

---

<sup>10</sup> Em alemão “Endlösung der Judenfrage”.

<sup>11</sup> A maioria das informações aqui consignadas foi extraída do material disponibilizado pelo site do museu e centro internacional de pesquisa, de documentação, comemoração e de educação Yad Vashem (<http://www.yadvashem.org>), fundado em Israel em 1953.

<sup>12</sup> Sobre o uso de maiúsculas, cabe lembrar que na grafia alemã todo substantivo, seja próprio, seja comum, se inicia com maiúscula. Entretanto, a maioria dos textos consultados em português, espanhol, francês ou inglês costuma manter as maiúsculas na tradução para se referir ao plano nazista de extermínio sistemático de judeus. Sobre o uso das aspas, é assim que o termo aparece na enciclopédia do Holocausto publicada pelo *United States Holocaust Memorial Museum*. Ver: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-final-solution>. Acesso em mar. 2020.

<sup>13</sup> LEVI, op. cit., 2015a, p. 11.

<sup>14</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós 2004, p. 40-41.

último momento, o regime nazista empenhou-se em levar o mais longe possível toda uma logística monstruosa – nos dois sentidos da palavra – do desaparecimento. “Com vocês serão destruídas todas as provas.” E, para isso, não basta destruir a vida, tem que se destruir a morte.<sup>15</sup>

Quando os ventos da guerra mudaram e a derrota alemã já era um fato, foi realizada então a última ação: a destruição das ferramentas e dos arquivos do desaparecimento. Primo Levi recorda como, perante o avanço dos fronts aliados, os SS ordenaram a detonação do crematório V de Auschwitz – que até aquele momento tinha continuado a incinerar os corpos de prisioneiros do campo principal, mesmo quando já tinha sido interrompido o extermínio nas câmaras de gás – e que junto tinham sido destruídos os documentos do *Lager*.<sup>16</sup> Filip Müller também recorda que, após a destruição do crematório, os *Sonderkommando*<sup>17</sup> tiveram que queimar, sob forte vigilância, “todos os documentos sobre os detentos: arquivos, registros de óbito, atas de acusação e outros documentos desse tipo.”<sup>18</sup> A destruição das ferramentas do desaparecimento e dos arquivos, da memória do desaparecimento, representou, para Didi-Huberman, o verdadeiro fim da “Solução Final”: fim enquanto meta, mas também enquanto última etapa, como conclusão: o desaparecimento do desaparecimento.<sup>19</sup>

Se a “Noite dos Cristais” foi uma das manifestações mais simbólicas da violência antissemita da Alemanha nazi, ela também foi um dos últimos eventos contra os judeus nos moldes da barbárie clássica. Como vimos nesta revisão de eventos concatenados, desde as deportações e o confinamento em guetos até a ordem de destruir todos os vestígios da “Solução Final”, a violência deixou sua dimensão de espetáculo público e foi conduzida sob o princípio da ocultação, do segredo e do desaparecimento. É precisamente sob o princípio do segredo que a doutrina do desaparecimento programa e estrutura sua logística de apagamentos:

---

<sup>15</sup> Escrevi sobre o desaparecimento em termos de um anseio pelo apagamento absoluto em termos da destruição do binômio essencial da existência Vida/Morte na minha dissertação de mestrado. A arte como contramedida diante do que, naquele momento, chamei de “anseio desaparecedor” e como procura de uma imagem que viesse a dar conta da especificidade desse tipo de “desaparecimento” foi o assunto daquele trabalho. Embora em alguns momentos seja pertinente voltar a questões já abordadas e discutidas naquele trabalho, penso esta tese como uma continuidade daquela pesquisa e, portanto, não repetirei as mesmas questões.

<sup>16</sup> LEVI, op. cit., 2015<sup>a</sup>, p. 10.

<sup>17</sup> Sobre os *Sonderkommandos*, ver nota 13.

<sup>18</sup> Filip Müller apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 42.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, loc. cit.

A ação do desaparecimento não deve ser exibida na praça pública. A administração reserva-se a exclusividade do que até esse momento era tarefa de todos: a preservação do corpo social. [...] O segredo, portanto, envolve toda a administração e seus procedimentos, que têm como finalidade, ou melhor, como contrafinalidade, a constituição de sociedades secretas, com suas hierarquias e seus ritos de iniciação.<sup>20</sup>

Todos os procedimentos instituídos pela doutrina do desaparecimento são definidos conforme este princípio de cisão no corpo, na percepção e no espaço público e social. Uma cisão que divide e separa, de um lado, o que pode ser exibido e testemunhado e, do outro lado, aquilo que fica interdito para a percepção pública. Desse modo, antes de matar e de destruir os corpos e as provas, o desaparecimento programado visa à interdição do *testis* ou, como no caso do terrorismo de Estado, sua coerção pelo medo.<sup>21</sup>

A palavra *testis* identifica um dos sentidos possíveis para a noção de testemunha. Ela se refere àquele que não participou dos eventos que presenciou e que, portanto, testemunha como um terceiro. Diferentemente do *superstes* – conceito que se refere àquele que, sobrevivente de um evento, testemunha seu próprio padecimento – o *testis* é legitimado juridicamente pela sua imparcialidade – ou seja, “não ser parte” –, como portador de uma palavra desinteressada.

A cisão do corpo social entre o que pode ter dimensão pública e o que deve ficar restrito ao segredo define que, para além da gestão da violência, os perpetradores buscam ser gestores e administradores da visualidade.<sup>22</sup> Se a barbárie clássica se expressa de maneira eloquente na praça pública, como na *Noite dos Cristais*, sob a doutrina do desaparecimento, o empenho pela gestão e pela administração da visualidade e do espetáculo público molda as próprias características da violência.

O que é relegado ao segredo é aquilo que a pretensão civilizatória acreditou que tinha suprimido: o suplício, o poder exercido fisicamente diretamente sobre os corpos, a dor e o terror como meio, como fim e/ou como consequência dos desígnios

---

<sup>20</sup> DÉOTTE, op. cit., p. 155.

<sup>21</sup> A implementação da prática sistemática do desaparecimento pelo terrorismo de Estado exporá, precisamente, esse jogo entre o que se oculta e o que se deixa a ver para que, ao mesmo tempo que a prática é negada, o resto do corpo social saiba que isso acontece. Nessas circunstâncias, o desaparecimento não é só um método de extermínio voltado para o apagamento, mas também é voltado para coagir o resto do corpo social, especialmente aqueles que pensam diferentemente do regime, amedrontado pelo sentimento de que, nessas circunstâncias, qualquer um pode desaparecer.

<sup>22</sup> Isso envolve não só a violência em si, mas também as imagens da violência. Voltarei a essas questões em outros capítulos.

desse poder sobre seus alvos. Foucault dedicou a primeira parte de *Vigiar e Punir* a explicar como, em poucas décadas entre o fim do século XVIII e meados do século XIX, os modernos sistemas judiciais europeus foram, aos poucos, abolindo o suplício. Primeiro, abolindo o suplício como espetáculo quando, além de repulsão, cada vez mais identificava o poder do Estado com a própria violência que pretendia punir:

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo [...] ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria [...] invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração.<sup>23</sup>

O suplício não só foi se tornando intolerável como espetáculo, mas também, no contexto das pautas iluministas e positivistas, a tortura e a dor física como instrumento punitivo representariam uma contradição no agir de um Estado moderno fundado sobre a narrativa da cultura civilizatória que se opõe e luta contra a barbárie.

De modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. [...] [agora] o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena.<sup>24</sup>

É assim que a primeira contribuição da doutrina do desaparecimento para a história das “catástrofes” é a “deportação” ou o “traslado”<sup>25</sup>: seja qual for o eufemismo usado pelos perpetradores, os alvos não são mais torturados ou exterminados imediatamente. Eles precisam ser conduzidos para fora da praça pública, onde, sem pudor, podem ser submetidos a toda aquela classe de práticas punitivas, de suplícios ou de procedimentos de destruição que se supõe que seriam inaceitáveis para a consciência pública.<sup>26</sup> É para isso, para tirar a violência da praça pública, que os administradores criam aqueles territórios separados da esfera pública que são

<sup>23</sup> FOULCAULT, Michel. Cap. I. O corpo dos condenados. *In*: \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 13. Versão digitalizada. Disponível em: [https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault\\_vigiar\\_punir.pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf). Acesso em: abr. 2017.

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 15. O fato de que o Estado tenha suprimido a exposição pública da punição dos condenados e que tenha abolido o castigo físico – excetuando-se, é claro, a pena capital – não significou que o Estado abdicasse do uso da força e da violência como recurso de controle social. Do mesmo modo, o relato da campanha civilizatória serviu, inclusive, de argumento para dar legitimidade moral à ocupação e à opressão coloniais.

<sup>25</sup> “Traslado” era o eufemismo com que os militares argentinos se referiam à execução de desaparecidos políticos nos chamados voos da morte.

<sup>26</sup> Além disso, a supressão do espetáculo serve também como álibi para o corpo social que, após a revelação dessas violências, pode dissimular sua omissão sob a máscara da ignorância.

interditados na sua dimensão de espetáculo no sentido de que obturam a possibilidade do *testis*: nesses territórios não há terceiros, não há neutralidade nem imparcialidade. Há lados ou, como dissera Déotte, hierarquias: o do algoz e o da vítima, o torturador e o torturado.<sup>27</sup>

Às vezes afastados das cidades, em outras dissimulados dentro da paisagem urbana, esses territórios se configuram como verdadeiros “interiores de desaparecimento” nos quais se vivencia uma experiência tanto física quanto fenomenológica de separação do mundo. É esse profundo sentimento de dissociação que, frequentemente, expressam os sobreviventes desses interiores que passam a chamar “nosso mundo” de “mundo de fora”. Interiores como os guetos e os campos de concentração, mas também como as prisões secretas e os centros clandestinos de detenção e de extermínio como S21, no Camboja, ou como a antiga *Escuela de Mecánica de la Armada*, ESMA, durante a última ditadura civil e militar argentina.

Essa dimensão fenomenológica está presente nas memórias de Wiesenthal e de Primo Levi, que mostram que tanto os algozes quanto os prisioneiros sentiam o *Lager* como um outro mundo criado dentro do mundo, mas ao mesmo tempo separado deste. É isso que se anuncia, por exemplo, no título que Yves Béon deu a seu livro de memórias, *Planeta Dora*; ou o título que, em 1949, David Rousset encontrou para sintetizar: *o universo concentracionário*. Um título que nos sugere que nós estamos apenas no mundo de fora, mas muito mais longe.

O mesmo sentimento atravessa as décadas, repete-se nos testemunhos dos sobreviventes dos centros clandestinos de detenção e das prisões secretas mundo afora e ecoa na obra de Paula Luttringer com que abri este capítulo. O universo concentracionário; o mundo de dentro e o mundo de fora; *el pozo, el Infierno* etc. Palavras que, mais do que descrever, tentam expressar a cisão fenomenológica. Esse sentimento de ser tirado de nosso mundo e jogado em outro, vivido por aqueles que foram jogados para dentro desses mundos, desses *interiores do desaparecimento*.

E aquelas palavras se encontram com outras, que também atravessam o tempo e o espaço para nos falar ainda mais dessa cisão: os ciganos se referem a seu

---

<sup>27</sup> Essa separação é muito mais clara em centros clandestinos de detenção ou em prisões secretas. Porém, nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, essa divisão foi mais complexa, pelos lugares ambíguos que alguns indivíduos ocuparam. Primo Levi se refere a isso quando recusa a separação simplificada entre “eles” – os perseguidores – e “nós” – os perseguidos. O químico e escritor italiano faz questão de advertir sobre o que ele definiu como a zona cinzenta, para situar nesse lugar prisioneiros que, seja para sobreviver, seja para obter vantagens, serviram seus carcereiros ou colaboraram com eles. LEVI, op. cit., 2015a, p. 33-55.



extermínio como *Porajmos*, “devorar”. Na Argentina, ser *chupado*, “sujado”, foi a gíria encontrada para falar do sequestro e do desaparecimento. No Camboja, *kamtech* significa destruir, mas também arrasar, reduzir a pó. Com essa palavra, o *Angkar*<sup>28</sup> ordenava as execuções no regime do Khmer Vermelho.

Primo Levi, que no complexo de Auschwitz tinha sido conduzido ao subcampo de trabalhos forçados de Monowitz – também conhecido como Auschwitz III –, sobreviveu ao desaparecimento, como milhares de prisioneiros e prisioneiras desse e de outros tantos campos de concentração e de extermínio. Aqui e ali, também sobraram alguns documentos. Mesmo assim, mesmo tendo sobrevivido alguns deles, e sobrado aquelas provas, cada fragmento, cada *salvati* estará assombrado para sempre por aquela advertência: “... E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês...”.

O sobrevivente da doutrina do desaparecimento não testemunha só para contar, mas também para reagir. Aquela advertência dos SS e aquele pesadelo dos prisioneiros, afinal de contas, tudo aquilo, as deportações, os confinamentos, os traslados, as câmeras de gás, as fogueiras e os crematórios eram só uma parte de Auschwitz. Não importava que Auschwitz desaparecesse por completo, o importante era que não tivesse acontecido. Ou, pelo menos, que pudesse ser negado. O que a advertência lembrada por Wiesenthal reflete é que todo o empenho pelo desaparecimento, toda a destruição, inclusive, toda a truculência na destruição foi levada a cabo – “os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar” –, tudo estava sendo feito para algo ainda mais complexo do que o aniquilamento.

No final da guerra, quando, desde diferentes campos de conhecimento se voltaram para tentar interpretar e compreender o que tinha acontecido, logo se depararam com as armadilhas daquilo que podemos chamar de os dilemas de Auschwitz, isto é, com as problemáticas que representou – e representa – para o pensamento e para a ciência ocidental confrontar um evento que, além de exterminar milhões de seres humanos, empenhou-se pelo apagamento das provas – principalmente, dos cadáveres –, assim como pela destruição dos arquivos e das próprias ferramentas da destruição. Assim, Jean-Françoise Lyotard sugeriu, por exemplo, que lidar com o evento-Auschwitz representava lidar com um limite para a própria ciência histórica, pois Auschwitz comprometia profundamente as bases da

---

<sup>28</sup> Palavra carregada de um sentido orgânico e onipresente com a qual os khmeres vermelhos se referiam ao Partido Comunista.

disciplina. Ou, ainda mais, desafiava os próprios princípios sobre quais a cultura ocidental moderna constituía seu senso de verdade histórica. Assim ele o expressou em *Le differend*: “Com Auschwitz aconteceu algo novo na história [...]: os fatos, os testemunhos que trazem os rastros dos aqui e dos agora, os documentos que indicavam o sentido ou os sentidos dos fatos e dos nomes [...] tudo isso foi destruído o máximo possível”.<sup>29</sup>

Do mesmo modo, para Giorgio Agamben, Auschwitz desafia o pensamento histórico a partir da sua opacidade e da sua dimensão lacunar. Mas nisso Agamben vai além da destruição das provas e de eventuais testemunhas e se refere, particularmente, à dimensão lacunar do próprio testemunho dos sobreviventes. Testemunhos que em todos os casos estão atravessados pela parcialidade e pela insuficiência. É precisamente na tensão entre a necessidade e uma impossibilidade do testemunho – expressa, inclusive, pelos sobreviventes – que Agamben identifica a aporia do próprio conhecimento histórico dada pelo desencontro entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão.<sup>30</sup>

As importantes contribuições de Lyotard e de Agamben, como de tantos outros que se voltaram para os “dilemas de Auschwitz”, no entanto, parecem partir de algo que estava latente na interpretação do século XX como era das catástrofes. Quero dizer com isso: eles abordam a questão do Holocausto a partir dos seus restos. O próprio título do livro de Agamben, *O que resta de Auschwitz*, deixa isso claro. Agamben, por exemplo, aborda o que ele chama de “paradoxo de Levi” sobre certo reconhecimento por parte dos sobreviventes da Shoah de que seu próprio testemunho é incompleto e insuficiente e que “as verdadeiras testemunhas” do genocídio seriam aquelas que sucumbiram à total dimensão e magnitude daquele horror.

Em outras palavras, a destruição dos fatos, dos testemunhos e dos documentos, como disse Lyotard, toda essa dimensão lacunar à qual se refere Agamben, não é o que “resta” de Auschwitz, não são essas as suas “consequências”. Essas lacunas, essas interdições e esses limites são as características que marcam a dimensão catastrófica de uma vontade. A “Solução Final” foi organizada e executada para produzir ao máximo possível essas destruições, essas ausências, essas lacunas. Se Auschwitz existiu como tal, é unicamente porque existiu essa premeditação pelo

---

<sup>29</sup> LYOTARD, Jean-Françoise. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988, p. 75.

<sup>30</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 20.

apagamento. É esse componente de premeditação que começou a se manifestar quando a violência contra os judeus aos poucos foi se deslocando da dimensão pública e explícita – como na “Noite dos Cristais” – para uma dimensão do segredo e da dissimulação que culmina, precisamente, na destruição das provas e no cerceamento do testemunho do sobrevivente. É essa premeditação que se revela também nas advertências dos SS lembradas por Wiesenthal. A premeditação e a confiança na premissa de que, apagando os rastros materiais e documentais do extermínio, os nazistas venceriam a guerra da história. O que é estarrecedor, por fim, é que essa fala nos sugere que, na mentalidade dos perpetradores, eles não só haviam previsto e almejado a crise da história e do conhecimento que Lyotard e Agamben advertiriam mais tarde. Eles a conceberam e a planejaram.

Indo mais longe que Déotte, Didi-Huberman vai afirmar que, para além do apagamento físico, a “Solução Final” tinha sido montada como um verdadeiro *maquinário de desimaginação*,<sup>31</sup> que se autoalimentava da própria magnitude e dimensão infernal. Como diz o filósofo e historiador, antes dele Hanna Arendt já tinha analisado que os nazistas “estavam totalmente convencidos de que uma das probabilidades de êxito da sua empresa residia em que ninguém do exterior poderia acreditar”<sup>32</sup>. Aqui também ecoa a advertência do SS: “[...] as pessoas irão dizer que os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar [...]”. A partir dessa fala, inquieta pensar se as atrocidades e os horrores dos algozes contra aqueles que submetem à sua vontade nascem de um perverso sentimento de impunidade ou se, pelo contrário, acreditavam que, com ações cada vez mais extremas e cruéis, seus atos estariam precisamente sentando as bases da impunidade por meio da incredulidade. Talvez as duas coisas sejam uma mesma. Seja como for, este *maquinário de desimaginação* se complementa com o aparelho de desaparecimento. E ambos, logo, se retroalimentam: por um lado, a logística do desaparecimento envolve em si mesma procedimentos atroz e “difíceis de acreditar”: as câmeras de gás e os crematórios em Auschwitz, os voos da morte na Argentina e no Brasil, as execuções com picaretas no Camboja, os massacres com machados em Ruanda, os massacres e os enterros coletivos e clandestinos nos Bálcãs, etc., etc., etc. E, do outro, *o maquinário de desimaginação* se alimenta, precisamente, dessa carência de

---

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós 2004, p. 38.

<sup>32</sup> Hanna Arendt apud DIDI-HUBERMAN, ib., p. 38.

provas que ele mesmo produz e, então, quando os testemunhos dos eventuais sobreviventes – caso houver! – tenta dar conta de tais atrocidades, do lado dos perpetradores se ouvirá a pergunta: cadê a prova?

Entender que Auschwitz é o nome mais emblemático de um lugar-evento concebido e planejado a priori, e executado premeditadamente para ser precisamente esse maquinário de desaparecimento e de desimaginação, é o primeiro passo fundamental para adentrar nesses eventos para além da sua dimensão catastrófica. Mas é também o primeiro passo para entender a dimensão do testemunho na Era do desaparecimento. Interpretado sob o prisma da “catástrofe”, o testemunho seria abordado, unicamente, na sua dimensão narrativa, como uma tentativa de dar conta dos padecimentos e dos horrores vividos. É inegável que os sobreviventes de genocídios, da tortura e do desaparecimento atravessaram eventos de uma violência e um horror descomunais. Também são reais as consequências traumáticas que a violência extrema produz tanto no nível dos indivíduos quanto no nível social, ao ponto de poder se falar em “catástrofe psíquica” e “catástrofe social”<sup>33</sup>, conceitos, entretanto, que podem ser vinculados não só às violências do desaparecimento, mas a situações de sofrimento coletivo em geral, sejam ou não premeditadas. É verdade também que o gesto testemunhal está assombrado e, muitas vezes, é cerceado por essa dimensão traumática e que o sentimento de impossibilidade de dar conta da realidade traumática, por meio dos recursos simbólicos e expressivos habituais, constitui uma das aporias do testemunho. Todas essas questões, de fato, estão ligadas à dimensão catastrófica.<sup>34</sup>

Se levar em conta a natureza premeditada da “catástrofe” é o primeiro passo para adentrar mais fundo nesses horrores, é também o primeiro passo para abordar a questão do testemunho para além dos condicionamentos traumáticos impostos pela magnitude do evento. Implica ir além do hiato entre o que se consegue e não se consegue dar testemunho. Implica abordar o testemunho, como já disséramos, para

---

<sup>33</sup> O conceito de “catástrofe social” é utilizado por Elizabeth Jelin, que toma esse conceito de René Kaës. Ver JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 11.

<sup>34</sup> Em relação a isto, parece-me também mais adequado falarmos em uma era de traumas do que de catástrofes. Como dizem Claudia Perrone e Eureka Gallo de Moraes: “com ênfases diversas, o trauma foi o centro da história e da cultura contemporânea, definido exatamente pelas suas circunstâncias extremas como ‘o século do trauma’ ou o ‘paradigma do trauma’, marcando a centralidade do traumático no laço social”. GALLO DE MORAES, Eureka; PERRONE, Claudia. *Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação*. In SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 31.

além da sua narrativa denotativa e compreendê-lo como gesto de contramedida, como reação não só diante da premeditação, mas diante daquilo que essa premeditação denuncia: por trás de todo ato premeditado, há um objetivo e por trás de todo objetivo, há um desejo, uma vontade. Auschwitz é mais do que o nome mais emblemático de um lugar-evento, é um local-desejo, é nome emblemático que simboliza, na sua dimensão mais catastrófica, a máxima expressão do desaparecimento não como consequência, mas como vontade.

## **1.2 O testemunho e a vontade de desaparecimento**

Ao propor-me a falar, subsidiado por Déotte, em doutrina do desaparecimento, fica claro que não estou abordando a devastação e a destruição das provas materiais e documentais como consequências, mas como sendo, ao mesmo tempo um fim e um meio. É por isso que, nesses casos, os lugares, os procedimentos, as ações, os documentos, tudo foi concebido e elaborado por e para o desaparecimento e a autofagia.

Não é a inexistência absoluta de restos, de provas, de documentos ou de testemunhos que define por si só a doutrina do desaparecimento; do mesmo modo a sobrevivência concreta de provas e de testemunhas não a refuta. Isso porque, assim como a ausência de provas e documentos de um evento pode ocorrer independentemente de que haja premeditação para isso; inversamente, havendo premeditação, a eventual sobrevivência de provas, documentos e/ou testemunhos dos eventos só serviria para medir o sucesso e a eficácia do esforço dos perpetradores, e não para negar que ela tivesse existido. Assim, por exemplo, as estarrecedoras imagens de pilhas de cadáveres divulgadas após liberação dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial não negam a existência do plano autofágico, mas a incompletude do plano nesses campos. Do mesmo modo, nem a descoberta de covas clandestinas no Brasil ou no Camboja nem o aparecimento de corpos nas margens do litoral argentino ou uruguaio negam que esses países tivessem implementado um plano sistemático de desaparecimento. Como dissera Hanna Arendt, recordada por Sontag, “todas as fotografias e noticiários cinematográficos sobre os campos de concentração são enganosos”. Para Arendt, essas imagens não representavam realmente a verdadeira dimensão da catástrofe e do cotidiano do processo industrial e sistematizado de assassinato e desaparecimento. É possível que assim seja e, efetivamente, diante da realidade

concentraci3naria, aquelas imagens, aqueles sobreviventes e, mais tarde, seus testemunhos s3o o refugio da doutrina do desaparecimento. Ressacas do desaparecimento que, como veremos mais adiante, serviram elas mesmas para embasar o cinismo negacionista. É considerando tudo isso que o define a doutrina do desaparecimento é, antes que os restos e os vazios, a premedita33o dos perpetradores e a sua vontade de desaparecimento.

Como segurando o fio de Ariadne, este texto vem desandando, e desmontando, os maquin3rios de desaparecimento e desimagina33o. Sendo assim, as ressacas e as lacunas s3o mais do que restos, mas as portas de entrada para ir mais fundo no desaparecimento. Precisamos, eu daqui e você daí, continuar a desconstruir o maquin3rio do desaparecimento, n3o para sair, mas para entrar. Foi assim que, atentando para os sinais, os restos, os testemunhos e, inclusive, para as confiss3es, mesmo que fragment3rias e lacunares, chegamos 3 quest3o da premedita33o e o que isso indica: que, antes de ser um acontecimento, o desaparecimento foi uma ideia. Que os lugares e os procedimentos do desaparecimento foram concebidos antes de ser o que foram. E ent3o cabe avan3ar: qual é o objetivo dessa premedita33o? O que os perpetradores das modernas violências genocidas e de extermínio buscam alcan3ar indo além do aniquilamento, empenhando-se por fazer desaparecer os corpos, apagar os rastros, destruir as provas e cercear a possibilidade testemunho? E, mais do que isso, que vontade os move? Como vimos, para Didi-Huberman, o verdadeiro fim da “Solu33o Final” seria atingir o desaparecimento do desaparecimento. No entanto, se voltamos para a mem3ria de Simon Wiesenthal, h3 algo que parece n3o fazer sentido: se o fim da “Solu33o Final” é o desaparecimento do desaparecimento, por que os pr3prios SS previam seu êxito mesmo diante da possibilidade de que alguém ou algo sobrevivesse?<sup>35</sup>

Talvez porque a fase autof3gica da destrui33o – o desaparecimento do desaparecimento –, embora possa ser um objetivo pr3tico dos maquin3rios genocidas, n3o seja realmente um fim que se esgota em si mesmo, mas que seja mais um meio para algo ainda além do evento. Um meio também nos dois sentidos da palavra: como procedimento para alcan3ar um fim, mas também, e isto é estarrecedor, como um est3gio intermedi3rio de algo que segue funcionando para além da conclus3o das

---

<sup>35</sup> Do mesmo modo, a sistematiza33o da tortura e do desaparecimento como método ilegal de repress3o política na América do Sul durante as décadas de 1960 e 1970 selecionava quem seria executado e desaparecido e quem, finalmente, seria liberado.

ações de destruição, que ultrapassa os marcos históricos. Algo que continua em pleno funcionamento.

É questionando a leitura meramente catastrófica da destruição como consequência, mas indo ainda além da ideia do desaparecimento como fim em si mesmo, que Marc Nichanian desdobra de maneira contundente a definição descritiva de Lyotard: “o genocídio não é um fato. Não é um fato porque é a destruição mesma do fato, da noção de fato, da fatualidade do fato”<sup>36</sup>. É esta, para Nichanian, a diretriz final do que ele chama de “vontade genocida” (*volonté genocidaire*): destruir o fato.

O “fato” é aquilo cuja existência é constatada, é uma verdade, é o indiscutível: “um fato é isso diante do qual não pode haver nenhuma ‘opinião diferente’. Nem pode mesmo ser questão de opinião”<sup>37</sup>. A destruição da fatualidade significa a destruição das condições exigidas num determinado contexto epistêmico para a enunciação legítima dos fatos; isto é, a destruição das condições que validam e legitimam a premissa “isto foi” como verdade indiscutível. Por influência do positivismo, a prova e o documento se converteram em condições de fatualidade moderna; aliás, mais precisamente: a *prova como documento e o documento como prova*.<sup>38</sup> É isso que está por trás da destruição e do desaparecimento dos cadáveres. Eles não são destruídos na sua condição de corpos, mas na sua condição de documento histórico, de documento probatório.<sup>39</sup> É nessa condição de documento probatório, então, que também são destruídos as ferramentas e os arquivos do desaparecimento.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Le genocide n'est pas un fait. Ce n'est pas un fait parce que c'est la destruction même du fait, de la notion de fait, de la faculté du fait. NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006, p. 6. A premissa de Nichanian é uma das bases desta tese. Agradeço meu amigo Michel Peterson, professor e coordenador do projeto ROBAA (Roads of bones and ashes) que me sugeriu a leitura da obra de Nichanian após reconhecer as afinidades e os contatos conceituais entre minha dissertação de mestrado e minha pesquisa doutoral com as abordagens e as análises de Nichanian.

<sup>37</sup> *Ib.*, p. 51.

<sup>38</sup> Como expõe Jaques Le Goff, em termos historiográficos, a noção de “documento” tem sido ampliada assim como seu valor “probante” baseado na “objetividade e imparcialidade” tem sido relativizado por diferentes correntes historiográficas do século XX. Ver LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. *In*: \_\_\_\_\_. História e memória. Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em: [https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o\\_2020.1/LE\\_GOFF\\_-\\_Documento\\_monumento.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/LE_GOFF_-_Documento_monumento.pdf). Acesso em 25 de jan. 2021.

No entanto, a noção de documento e de prova, mesmo que ampliadas e submetidas a procedimentos de crítica documental, continuam a ter um peso de autoridade em relação à determinação e interpretação dos eventos e dos fatos.

<sup>39</sup> No Brasil, inclusive, a linguagem figurada revela essa consciência quando se refere a certos crimes como “queima de arquivo”.

<sup>40</sup> A palavra “genocídio” foi criada em 1944 pelo advogado judeu polonês Raphael Lemkin (1900-1959) para definir “um plano coordenado, com ações de vários tipos, que objetiva à destruição dos alicerces fundamentais da vida de grupos nacionais com o objetivo de aniquilá-los”. Lemkin combinou a palavra grega *geno*, que significa “povo” ou “raça”, com o sufixo de origem latina *-cídio*, matar. Em 1948, a

No fundo, a doutrina do desaparecimento está assentada sobre uma reflexão de base filosófica que acredita – e explora – nas condições de verdade de uma consciência histórica ocidental e moderna que funde o senso de verdade histórica (os fatos) com o de verdade historiográfica (os fatos convalidados pelo princípio do documento probante). Seu fundo filosófico está endereçado para o pós-evento: para invalidar sua dimensão factual a partir da destruição ou do esgotamento dos princípios constituintes da noção de “fato”. Sob essa perspectiva, o inverossímil contido na advertência perversa feita em tom de divertimento pelos SS, lembrada por Wiesenthal e citada por Levi, vai além do inacreditável em que podiam resultar os eventuais testemunhos que sobrevivessem a Auschwitz. Eles resultarão inverossímeis também porque um testemunho jamais será um documento.<sup>41</sup> É por isso que, ainda que o empenho autofágico pelo desaparecimento absoluto fracasse pela sobrevivência de eventuais vestígios ou vítimas, isso não ameaça o verdadeiro objetivo da vontade de desaparecimento: a destruição do fato enquanto verdade incontestável: “[...] a guerra contra vocês nos já vencemos”.

A certeza da “guerra já vencida” sobre os judeus, mesmo que “algo ou alguém sobreviva” não estava fundada na confiança em que seria possível a negação

---

Organização das Nações Unidas ampliaria e detalharia o termo, dando a ele peso jurídico e internacional. A ONU passou a definir genocídio como “*quaisquer dos atos abaixo relacionados, cometidos com a intenção de destruir, total ou parcialmente, um grupo nacional, étnico, racial, ou religioso*” e enumera: (a) Assassinar membros do grupo; (b) Causar danos à integridade física ou mental de membros do grupo; (c) Impor deliberadamente ao grupo condições de vida que possam causar sua destruição física total ou parcial; (d) Impor medidas que impeçam a reprodução física dos membros do grupo; (e) Transferir à força crianças de um grupo para outro. Está claro que a definição de genocídio não tem o caráter quantitativo com que muitas vezes o senso comum a associa. Chegado o caso, a dimensão do crime de massa é consequência dos objetivos genocidas. Por outra parte, as definições qualitativas de Lemkin e mais tarde da ONU vinculam a noção de genocídio não só aos atos, mas ao perfil das vítimas. Sendo assim, ao se restringir às identidades nacionais, étnicas, raciais e/ou religiosas, ficariam excluídas dessa definição as violências endereçadas para a perseguição e o aniquilamento de setores da população por causa da sua ideologia e militância política ou, inclusive, pelo seu perfil socioeconômico, identidade de gênero ou orientação sexual. Em vista disso, a definição também de tipo quantitativo de Nichanian permite entender como genocídios uma série de eventos que ficariam excluídos como tais sob a definição dada pela ONU. Por esse motivo, neste trabalho, o uso das palavras “genocídio” ou “genocida/s” se refere ao sentido proposto pelo historiador franco-armênio. Não obstante, acredito que seja mais adequado continuar falar em “doutrina do desaparecimento” para me referir àquilo que Nichanian chama de “vontade genocida”, pois me parece que a minha definição é menos problemática na hora de identificar e de apontar esse tipo de lógica e de vontade em vários eventos e, inclusive, em políticas de “exclusão” do século XX e sua correlação no século XXI. Sobre a origem e as definições da palavra genocídio, foi consultada a Enciclopédia do Holocausto do *United States Holocaust Memorial Museum*, disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/what-is-genocide>>. Acesso em set. 2019.

<sup>41</sup> Esta questão será aprofundada nos dilemas da relação testemunho-documento, quando abordarei as fotografias de prisioneiros de Tuol Sleng-S21, no Camboja, e do centro clandestino de detenção ESMA, na Argentina. Fotografias, neste caso, feitas pelos próprios perpetradores como parte de uma burocracia do desaparecimento.



absoluta da “Solução Final” sob a premissa “isso não aconteceu”. Isso porque um “fato” é destruído não pela negação (“isso não foi”), pela invalidação do “isso foi” enquanto enunciado de um fato. A vontade genocida – como a chama Nichanian – não pretende opor ao enunciado “isso foi” a sua negação, mas impedir que ele possa ser enunciado “legitimamente”. Em definitivo, o que pretende aquilo que Nichanian define como vontade genocida – e que eu tenho chamado de doutrina de desaparecimento – é, por meio da ausência ou da insuficiência de “documentos probatórios”, invalidar a premissa “isso foi” a partir da fórmula “*isso pode ou não pode ter acontecido, não há provas suficientes para afirmar isso*”. O estarrecedor de tudo isto é que, sob as conjunturas e os princípios que norteiam os campos de legitimação do conhecimento, esse não seria apenas um raciocínio possível; é também um raciocínio legítimo. É nisso que se funda o negacionismo. O evento não como fato, mas como versão, como mera subjetividade, como algo cuja negação seria epistêmica e filosoficamente válida. Essa é a “destruição do fato”; é essa a finalidade que transcende o evento e que permite a Nichanian definir a máquina genocida-negacionista como a primeira máquina filosófica do século XX. Uma máquina filosófica de desaparecimento e de negação que é moderna não porque foi concebida nesse século, mas porque foi na modernidade que se consolidaram as condições de possibilidade para que tal vontade fosse concebida e executada.

Quando escrevi minha dissertação de mestrado, considerei que a doutrina do desaparecimento estava fundada num anseio distópico pelo apagamento absoluto e autofágico. Embora essa pudesse ser a máxima expressão de um desejo de apagamento por parte dos perpetradores, eu também entendia que esse anseio estava fundado numa sobre-expectativa absurda sobre o alcance concreto e o sucesso dessas violências. Nichanian, no entanto, convida-nos a pensar a doutrina do desaparecimento para além do desaparecimento como finalidade que se encerra em si mesma, mas como voltada para interditar a possibilidade de sentença dos “fatos”. Nesse caso, alcançar a autofagia absoluta do evento, isto é, a distopia do desaparecimento absoluto, seria, inclusive, desnecessário para atingir o objetivo de obliterar a possibilidade do enunciado “isso foi”. Mas, à primeira vista, também poderíamos considerar isso como parte do delírio megalômico por parte dos perpetradores no seu empenho por serem os “escribas da *História*”, com maiúscula, e que, empenhados em alcançar esse sucesso, incorreram em ações atroz, horrendas e cruéis. No entanto, Nichanian vai mais longe e, para isso, ele sai de

“Auschwitz” e se volta para o genocídio armênio para revelar que, para além da vontade genocida, para além da doutrina do desaparecimento, o negacionismo é muito mais do que uma narrativa montada sobre o álibi da falta de provas e da insuficiência do testemunho. Muito mais do que isso, o negacionismo funciona como um vírus parasitário que se adapta aos contextos epistêmicos e, em particular, ao campo historiográfico e que deles se alimenta e que neles se fortalece.

### 1.3 A infecção negacionista

“Com vocês serão destruídas todas as provas.” “Nós seremos quem escreverá a história do Lager.” Como disse antes, essas duas premissas ditas pelos SS anunciam algo mais do que um plano de aniquilamento. Elas não estavam se referindo apenas ao presente, mas falavam do futuro. Elas prenunciavam que toda esta lógica do apagamento sobre a qual o genocídio tinha sido montado apontava para assentar as bases de um negacionismo. Um negacionismo que viria a explorar os próprios dilemas que um apagamento desse tipo geraria para certo pensamento historiográfico, em particular, para a história positivista.

Jaques Le Goff<sup>42</sup> comenta que foi a partir do século XVII que o termo latino *documentum* foi evoluindo para um sentido de “prova”, amplamente utilizado no vocabulário legislativo. O autor explica que foi a partir dessa perspectiva que a escola histórica positivista do fim do século XIX e início do século XX fez do “documento” seu fundamento do fato histórico. Ainda, por documento, essa escola se referia, exclusivamente, ao documento escrito.<sup>43</sup> Ao longo do século XX, no entanto, diferentes correntes contestariam essa noção de documento histórico ancorada unicamente no texto. Eles apontariam a necessidade – e a legitimidade – de se lidar com outras fontes e suportes de memória. Do mesmo modo, a noção de objetividade e de imparcialidade atribuída aos documentos por parte da história tradicional, cuja crítica documental se concentrava unicamente na determinação da autenticidade,

---

<sup>42</sup> LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em:

[https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o\\_2020.1/LE\\_GOFF\\_-\\_Documento\\_monumento.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/LE_GOFF_-_Documento_monumento.pdf). Acesso em 25 de jan. 2021

<sup>43</sup> Márcio Seligmann-Silva também faz menção à noção de documento no sentido de “prova” para uma historiografia iluminista fundada sobre o paradigma da verdade jurídica e empenhada em separar a noção de “narrativa” e a história factual, real”. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros*. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014, p. 91-124.

também seria contestada. Essas outras correntes vão finalmente afirmar que todo “documento” é produto de condições históricas e de intencionalidades, conscientes ou inconscientes. Por esse ângulo, vão defender a importância de, sob as devidas críticas documentais, reconhecer em todo vestígio do passado um valor “documental” para a história. Diante disso, cabe uma reflexão: mesmo tendo seu sentido ampliado e seu valor de verdade relativizado, a noção de documento histórico continuou fundada sobre a necessidade dos vestígios.<sup>44</sup> É por isso que, como advertiram Lyotard e Agamben, a ocorrência de eventos planejados a partir da lógica do apagamento dos rastros – tanto os materiais quanto os documentais – continuou sendo um desafio para a história.

“Auschwitz” representa dilemas que desafiam, inclusive ética e moralmente, o campo historiográfico. Isso, porque, afinal de contas, só existem duas alternativas para que algo que se define como um apagamento ou uma lacuna possa ser validado como um “fato” por campos fundados sobre os princípios dos vestígios, da prova e/ou dos documentos.

Um das alternativas seria a redefinição dos protocolos com que esses campos validam a realidade, especialmente no que se refere à validação como “prova” daquilo que não teria esse estatuto. Agora legitimadas, essas fontes até então “não documentais” preencheriam as “lacunas” do desaparecimento. Desse modo, a ausência ou a insuficiência de vestígios/documentos probatórios não mais seria um empecilho epistemológico. Mas isso implicaria, além de uma reformulação paradigmática, a própria diluição do sentido de “fato” baseado no princípio da prova.

Em certa medida, é isso que ocorre com as diferentes correntes historiográficas que contestaram os princípios do paradigma positivista. Se, por um lado, elas conseguiram ampliar e relativizar o conceito de documento, por outro, isso veio acompanhado pela relativização da noção de fato e de verdade histórica. Portanto, esses novos paradigmas poderiam resultar insuficientes se o que se pretende é a certificação da factualidade dos eventos genocidas.

A outra alternativa de lidar com os dilemas de Auschwitz era cerrar fileiras e entrincheirar-se atrás dos princípios epistemológicos da disciplina tradicional. Sob tais princípios, apenas poderiam ser validadas aquelas proposições cujas premissas

---

<sup>44</sup> Algumas dessas correntes são anteriores à Segunda Guerra Mundial. Tal é o caso da *Escola dos Annales*, que já na década de 1920 questionava a hegemonia do documento escrito e propunha uma historiografia aberta a outras fontes.

estivessem baseadas em documentos probatórios que permitissem a elucidação dos “fatos”. Nesse caso, o campo estaria mantendo a noção positivista de “documento” e de “prova”, mas também estaria salvaguardando sua noção de “fato histórico”. Esse posicionamento implicava que grandes parcelas do passado continuassem excluídas da história, e é sobre esse pensamento que se sustenta uma parte importante das narrativas negacionistas.

Em resumo, de um extremo, partindo dos protocolos da história tradicional positivista, os eventos do desaparecimento ficariam “fora da história”, pois sua “documentação” resultaria inexistente ou insuficiente. Em outro extremo, partindo das correntes modernas, o caráter de verdade histórica ou de fato de certos eventos ficaria comprometido, não por insuficiência de “provas”, mas pela própria relativização desses conceitos.

Aquela que talvez seja a maior prova de que “Auschwitz” permaneceu – e até mesmo permanece – como problema histórico cuja verdade foi antes “decretada” do que “validada” pela história é o surgimento e a persistência das vozes negacionistas. Vozes e discursos que surgiram e perduram porque se filtraram através das fissuras que esses dilemas representam para o campo da história. Afinal de contas, o negacionismo se agarra onde o evento não está consolidado como “fato”.

O certo é que, diante de tamanha “catástrofe”, foi política, social e moralmente necessário que tudo aquilo fosse confirmado como verdade, mesmo diante da sua dimensão lacunar. Essa urgência em validar como fato toda essa destruição, todo esse apagamento, ficou evidente quando diferentes países promulgaram suas leis contra o negacionismo. Mas, além disso, a promulgação dessas leis sugere que há algo que, consciente ou inconscientemente, não deixa que esses eventos se constituam “por si só” em “fato”. Sendo assim, e considerando, como diz Nichanian, que um “fato” é aquilo que já não é matéria de debate, a promulgação das leis, mais do que encerrar o debate, impõe sua restrição. O que quero apontar com tudo isso é que, como consequência dessas leis, algo do debate historiográfico sobre “Auschwitz” acaba, em certa medida, sendo constrangido.

O problema desse constrangimento legal é que ele não resolve os dilemas historiográficos, apenas os suspende. Não resolve o problema epistemológico e historiográfico de como lidar com as lacunas e os hiatos e, mesmo assim, poder legitimar o “fato”. Não resolve diante de cada vazío material e/ou documental possa

haver uma fissura onde o negacionismo penetre. A única coisa que resolve, por pressão, é que Auschwitz fique fora do debate.

Por isso, não é em relação a Auschwitz que os sintomas da infecção negacionista na historiografia se expressam de maneira mais eloquente e aberta. Revelam-se quando saímos desse lugar-evento emblemático e voltamos nossas atenções para o tratamento historiográfico de outros eventos genocidas do século XX e percebemos, então, a contrariedade e a dificuldade por parte de muitos historiadores modernos em reconhecer sua factualidade com base, precisamente, na insuficiência ou na inexistência probatória. É em torno desses outros eventos que alguns historiadores se entrincheiraram nos dogmas e nos cânones da historiografia moderna e positivista como forma de preservar a integridade do campo, inclusive perante o “avanço” de correntes cada vez mais abertas a outras fontes e a uma visão menos “objetiva” da história. É com a relativização do genocídio armênio feita não por parte do Estado turco, mas por parte de importantes historiadores, que Marc Nichanian coloca, definitivamente, a historiografia no olho da tormenta para falar do dilema do testemunho, não mais diante do cinismo e da vontade dos perpetradores, mas da própria história como disciplina de legitimação dos “fatos” históricos.

Os disparadores da reação de Nichanian contra aquilo que ele chamou de “a perversão historiográfica” foram os depoimentos de historiadores como Bernard Lewis, em 1993, ou Jay Winter, em 1994, afirmando a impossibilidade de se falar em genocídio armênio por falta de provas ou de documentos que comprovem a execução premeditada de um plano de extermínio por parte do Império Otomano. Para Nichanian, as posições de Lewis e de Winter eram parte de uma onda crescente, mas sutil, de negacionismo dentro do campo da história. Sem negar a morte de milhares de armênios no território otomano entre 1915 e 1916, esses historiadores questionavam a validade do termo “Genocídio”, alegando, entre outras coisas, que tal adjetivação correspondia a uma “versão armênia dos acontecimentos” – como afirmou Lewis – ou achavam essa definição improcedente em virtude das características “artesanal” do extermínio. Os intelectuais explicavam então a aniquilação do povo armênio em termos de consequências de “uma deportação malsucedida”.<sup>45</sup> Os

---

<sup>45</sup> Bernard Lewis, um reconhecido historiador do mundo islâmico e do Império Otomano, fez suas afirmações numa entrevista concedida ao jornal *Le Monde* que foi publicada em 16 de novembro de 1993. Ele estava respondendo à pergunta do jornal sobre a recusa do Estado turco em reconhecer o genocídio armênio; daí sua resposta “você quer dizer a versão armênia dessa história?”. Em janeiro do mesmo ano, o jornal publicou a réplica do mesmo historiador às críticas que sua entrevista tinha gerado.

assassinatos em massa, os métodos de extermínio coletivo e de destruição dos corpos, as crianças jogadas no mar e outras atrocidades narradas por sobreviventes ou inclusive por adidos diplomáticos não foram citados pelos historiadores. Afinal, um testemunho não é um documento. Não temos como deixar de recordar, diante dos posicionamentos desses historiadores e dos que se levantavam em defesa da integridade da historiografia, aquele sentido implícito na ideia da “Eras das catástrofes”: embora eles nunca negaram a dimensão “catastrófica” do evento, interpretaram-no como consequência ou como resultado de uma política de deportação, e nunca como um fim em si mesmo. Portanto, aqui também a ideia de “catástrofe” é convocada, consciente ou inconscientemente, como um modo de escamotear a dimensão premeditada e sistematizada dos eventos assim descritos.

Nichanian analisa a polêmica desatada a partir do processamento de Lewis na justiça francesa e a reação por parte de muitos colegas em defesa do historiador e contra o posicionamento da justiça. Os historiadores acusavam à justiça francesa de imiscuir-se nos assuntos de outra disciplina, determinando se o genocídio tinha ou não sido um fato, por meio de instrumentos jurídicos e não historiográficos. Mas a reação principal, demonstra Nichanian, estava vinculada ao veredito que estabelecia a fatualidade do genocídio armênio e que condenava seu negacionismo mesmo diante da ausência ou da insuficiência dos “documentos probatórios”. Paradoxalmente, esses historiadores esqueciam que a determinação da fatualidade de um evento, quero dizer, a determinação do que é ou não é um fato, é também um dos princípios fundamentais do processo judicial. E aqui, cabe lembrar, a justiça também é um campo de recepção de testemunhos.

#### **1.4 Contra isso, diante disso**

Como expliquei no início do capítulo, abordar o testemunho como gesto implica ir além da pergunta sobre o que é um testemunho e avançar sobre os contextos e as circunstâncias que levam ao testemunho não só como narrativa, mas como necessidade. Daí que o título deste capítulo se perguntara antes por aquilo que o

---

Lewis foi demandado judicialmente pela comunidade armênia na França. O debate em torno da questão e do processamento e da condenação de Lewis por negacionismo revelou precisamente esse entrincheiramento historiográfico que, embora reconhecesse o crime de guerra, resistia em reconhecer, alegando, precisamente, pela falta de provas, a natureza genocida do extermínio armênio no território otomano. Foi nesse contexto que Jay Winter concedeu sua entrevista também a *Le monde* em 3 de agosto de 1994. NICHANIAN, op. cit., p. 35-43.

testemunho vem a enfrentar. A minha intenção é definir o *superstes*, o sobrevivente-testemunha da doutrina do desaparecimento e seu gesto testemunhal em relação àquilo que o fez ser. Quero dizer com isso: a vítima existe porque alguém, em algum momento, concebeu seu suplício, porque alguém concebeu e desejou sua destruição. Se as perguntas iniciais deste capítulo eram “contra o quê? e diante do quê?”, nesta altura, acredito, é possível ensaiar algumas respostas.

Em primeiro lugar, os sobreviventes das doutrinas do desaparecimento, da violência política, dos crimes de guerra, das perseguições, das deportações em massa e outras violências sociais e coletivas não são as ruínas humanas de meras catástrofes e tragédias, mas de algo perpetrado. Eles *não foram vítimas, mas foram feitos vítimas*. Eles sobreviveram àquilo que se fez e se quis fazer deles. Diante das campanhas de aniquilamento total, eles sobreviveram à vontade do seu próprio desaparecimento.

Sobreviver às doutrinas do desaparecimento representa voltar ao mundo de fora como uma ressaca de um projeto de destruição do fato montado sobre três princípios: dissimulação, destruição e negação. É sair dos interiores do desaparecimento, esses territórios e lugares em que o suplício pode ser aplicado sem pudores e sem receios. Mas também diante da eliminação das provas e dos documentos, o sobrevivente pode ser um único resto do maquinário de destruição e seu testemunho o único que pode ligar, mesmo precariamente, seu conhecimento do mundo de dentro com o mundo de fora.

Se a doutrina do desaparecimento anseia o apagamento, e se a vontade genocida almeja a destruição do fato, a vontade de testemunho do sobrevivente visa não só contar, mas revelar os vazios e instaurar a sentença do fato. Nessa perspectiva, seu testemunho parece endereçado para duas funções principais: a denúncia e a memória. No primeiro caso, ele espera que seu testemunho seja recolhido pela justiça, no segundo, pelo campo da história. A esperança do sobrevivente é que esses campos da verdade legitimem sua vivência por meio do veredito: *sim, isso, de fato, foi*. Mas será então, quando um sobrevivente começar a tentar dar conta dos padecimentos próprios e alheios, logo perceberá que seu testemunho está atravessado não só pelas suas próprias limitações, da sua própria capacidade de dar conta ou não do suplício e dos horrores padecidos ou testemunhados dos interiores do desaparecimento, mas estará sempre assombrado pela *possibilidade da negação*, ou seja, pelas condições que fazem possível a

negação do testemunho. A existência dessa possibilidade de negação é a que sentença, finalmente, a impossibilidade da afirmação.

Precisamente por isso Nichanian identificou a vontade genocida com uma maquinaria filosófica moderna. A *possibilidade de negação* está sustentada na Era do arquivo. E, sob a lógica da Era do arquivo, a sobrevivência do testemunho preocupa menos a vontade genocida que a sobrevivência da prova. Perante as ausências das provas e dos documentos, num contexto epistêmico em que a prova é condição para a validação do enunciado dos fatos, a testemunha-sobrevivente enfrenta alguns dos seus dilemas mais angustiantes. Em primeiro lugar, convocada a que seu testemunho preencha as lacunas abertas pela destruição, exige-se do sobrevivente que seu testemunho tenha uma dimensão comprobatória que ele não possui. Aliás, ao mesmo tempo que ele é convocado para preencher essa lacuna, seu depoimento é relativizado com base no próprio vazio documental/material que ele é chamado a preencher ou, ainda pior, exige-se que comprove seus dizeres. Seja como for, é do sobrevivente – caso houver – que se passa a exigir a comprovação daquilo cujas provas foram apagadas. É dele que se exige, como diz Nichanian, a refutação da negação. Em definitivo, é sobre a testemunha que recai o ônus da prova.

Como Nichanian mostrou, mesmo tendo espaço de fala, mesmo convocado como depoimento e mesmo sendo citado no lugar da prova ausente, o testemunho não é um documento probatório. Um testemunho não é evidência, um testemunho não é prova. A vontade genocida e as doutrinas do desaparecimento se fundam nesta certeza – nesse “saber” – de que a destruição das provas e dos arquivos, em algum ponto, suspende a possibilidade do enunciado como fato. É aí que a doutrina do desaparecimento deseja triunfar; e é aí quando aquele empenho pelo desaparecimento parece ter dado resultado, quando a falta de provas impede “legitimamente” o veredito final. E então, quando as condições de faturalidade foram destruídas, a testemunha sobrevivente não só precisa confrontar a negação dos perpetradores, mas a sociedade. Pois são as próprias disciplinas e o próprio regime de verdade imperante da sociedade e na cultura os que relativizam a condição de verdade do seu testemunho e o limitam como enunciado de um “fato”. Para as disciplinas e para a sociedade, o testemunho não é a expressão “da” verdade, mas de “uma” verdade, “sua” verdade, é uma “versão”, enfim, é um “testemunho”.<sup>46</sup> O que

---

<sup>46</sup> A relativização da verdade no testemunho está também implícita nas maneiras como, em todos os âmbitos, os testemunhos costumam ser introduzidos quando citados. Formas de linguagem como



faz desse um dos mais angustiosos impasses do testemunho em relação ao mundo de fora é que essa impossibilidade de convalidação não reside numa vontade, de querer ou não querer validar o fato, mas numa impossibilidade. Não é que não queremos convalidar o testemunho; nós não poderemos. Não podemos porque, no nosso contexto epistemológico, validamos “a” verdade por meio das provas e das evidências, por meio daquilo que, em definitivo, o testemunho não é. E aqueles que caíram no buraco secreto, de algum modo, já previam isso. Recordemos o sonho que assombrava as noites de Primo Levi e outros prisioneiros: poder contar e não serem acreditados. Ao falar desse sonho, Levi já sugeria que os próprios prisioneiros reconheciam a inverossimilhança e o horror absurdo da própria experiência. Embora não fale sobre diretamente sobre a disparidade do peso da prova e do testemunho como validação da verdade, os receios de Levi antecipavam-se às armadilhas que a doutrina genocida tinha montado.<sup>47</sup>

É nessa expectativa que se funda, como já disse, a vontade genocida: não no pleno apagamento do evento, mas na expectativa de impossibilitar que ele “ascenda” à condição de fato. Por isso, não é só para ocultar o crime que todo o maquinário de desimaginação é colocado a funcionar, mas para legitimar a possibilidade de sua negação: “não há provas de que isso tenha acontecido” ou, de forma cínica, exige as provas que validem o testemunho.

Como já foi sugerido, esta dimensão da violência extrema como máquina filosófica endereçada para a autofagia do evento para, com isso, implodir a possibilidade do “fato”, é possível no momento em que a cultura e a sociedade definem e consolidam certas instâncias e instrumentos de legitimação da verdade factual, condenando outras a uma instância inferior de “verdade”. Além disso, a discriminação hierárquica entre fato e versão é atravessada pela hierarquização de certas formas de narrativa sobre outras. É isso que leva Nchanian a contrapor a resistência por parte

---

“segundo tal...”, “conforme tal...”, “tal conta que...”, etc. são usadas mesmo quando acreditamos em um testemunho e a ele damos fé.

<sup>47</sup> A meu ver, um exemplo paradigmático desse saber por parte do sobrevivente, às vezes consciente, às vezes inconsciente, é o caso das chamadas Fotos de Bastera. Durante a última ditadura civil e militar argentina, Victor Melchor Bastera foi sequestrado e desaparecido no CCD ESMA. Ali dentro, foi definido como “recuperável” e designado a trabalhar num laboratório fotográfico e de falsificação que funcionava nesse centro clandestino de detenção. No final da ditadura, ele foi informado de que seria liberado aos poucos. Nesse processo de saídas vigiadas, Bastera aproveitou para, aos poucos, levar para fora alguns negativos que tinha secretamente escondido. Seu gesto, que poderia ter-lhe custado a vida, sugere essa necessidade de que ele precisava voltar para o mundo de fora com algo mais do que seu testemunho, algo que “provasse” o que ele teria para dizer. Essa questão será ampliada no capítulo dedicado, precisamente, às “imagens do dentro”.

de certa historiografia moderna em reconhecer como “fato” os eventos “sem arquivo” e a validação histórica do extermínio do povo de Troia, que constituiu as bases da civilização europeia. Dirá o filósofo franco armênio: mas então não havia arquivo, havia epopeia.<sup>48</sup>

Mas o sobrevivente não só deve enfrentar as retóricas e os constrangimentos negacionistas, a incredulidade e a relativização do seu testemunho. Quando ele volta para o mundo de fora, logo se depara com os impasses e os paradoxos do próprio ato de dar testemunho e do seu lugar como aquele que ficou entre nós, os de fora, e aqueles que caíram no mais profundo abismo.

### 1.5 Os limites do testemunho e o testemunho como limite <sup>49</sup>

A questão da cisão entre um mundo de dentro e um mundo de fora que representam os interiores do desaparecimento atravessa a problemática levantada por Agamben sobre os dilemas do testemunho e sobre a aporia do conhecimento histórico. Como foi dito, sob a doutrina do desaparecimento, os perpetradores empenham-se tanto pela administração da violência quanto pela administração da visualidade. Por conseguinte, os interiores do desaparecimento respondem a essa dupla gestão: lugares separados, ocultos ou interditados e inacessíveis à visualidade pública, onde os suplícios são acometidos sem censura e sem pudores. É nestas condições de suplício e de horror sem pudores e em condições de segredo que a doutrina do desaparecimento traça um limite de acessibilidade; nesse caso, a acessibilidade do que o mundo de fora pode e poderá chegar a saber sobre o mundo de dentro. Um limite de saber que vai além das informações concretas que podem chegar a nós e que dizem, precisamente, da dimensão fenomenológica do horror que representa esse sentimento de ser tirado de um mundo e lançado para os interiores do desaparecimento.

Como diz Agamben, há um saber concreto e detalhado sobre Auschwitz: sabemos, por exemplo, que os nazistas tinham montado um esquadrão especial conformado por judeus, o *Sonderkommando*, que estava encarregado de levar os deportados para as câmeras de gás, e como depois os corpos eram então retirados

---

<sup>48</sup> NICHANIAN, op. cit., p. 27.

<sup>49</sup> A questão dos alcances e dos limites do testemunho e da representação diante da magnitude dos eventos volta em diferentes momentos desta tese e se encerra no último capítulo, em que a questão do irrepresentável será debatida.

para fora para arrancar-lhes os dentes e cortar seus cabelos e que depois carregavam esses corpos e os desintegravam nos fornos crematórios. É esse um saber que adquirimos ao ouvir e ler e que também podemos compartilhar. Mas se podemos ouvi-lo e lê-lo, adquiri-lo e compartilhá-lo, é porque esse “saber” tem uma forma. Uma *forma de conhecimento* no sentido quase plástico da palavra. Uma forma que faz o saber como algo ouvível, legível, adquirível e compartilhável. O conhecimento de um evento é, precisamente, aquilo que desse evento, da sua fenomenologia, é traduzido e transposto para essas formas assimiláveis e reconhecíveis para o entendimento. Nesse caso, para o entendimento dos de fora. Os dilemas e os impasses que a testemunha-sobrevivente enfrenta no mundo de fora, quando tenta reagir à destruição e ao desaparecimento, quando tenta enfrentar a própria dificuldade da sociedade em ouvir e entender, quando se depara com as armadilhas epistêmicas montadas pela máquina filosófica desaparecedora-negacionista, todos eles estão agravados pelas interdições, os limites e os dilemas internos. Limites e dilemas que têm a ver com essa necessidade de traduzir para alguma forma todo esse suplício e todo esse horror, o que ele sofreu e viu sofrer. Nisso reside o núcleo do debate sobre os alcances e os limites da representação “depois de Auschwitz”.

Há coisas que parecem não poder assumir tais formas, pelo menos não totalmente. Algo disso aparece na frase com a qual Agamben completa aquela abertura de *O que resta de Auschwitz*: “mesmo assim, tais conhecimentos, que podemos descrever e ordenar cronologicamente um após outro, continuam sendo opacos quando realmente queremos compreendê-los”<sup>50</sup>. A advertência de Agamben se assenta na feita por Primo Levi, que as únicas e verdadeiras testemunhas da Shoah não seriam os sobreviventes, mas aqueles que, dentro do universo concentracionário, ganharam o nome de *muçulmanos*. Esse era o nome que os próprios prisioneiros deram àqueles que tinham sucumbido definitivamente a um estado de latência e apatia profunda, que tinham abandonado toda e qualquer pretensão de sobrevivência, um estágio profundo de desumanização em que não mais se reconhecia a vida neles. São essas as verdadeiras testemunhas, diz Levi, ele próprio sobrevivente de Auschwitz. A verdadeira testemunha é aquela que teria alcançado o abismo final, do qual não haveria retorno. Ao falar nelas, Levi reconhece uma dimensão do horror e do padecimento do qual não se sobrevive, não se retorna, e sobre o qual, portanto, não

---

<sup>50</sup> AGAMBEN, op. cit., p. 20.

poderia haver testemunho algum. Contudo, apesar dessa impossibilidade, é disso que o sobrevivente deve, ao menos, tentar dar testemunho. Dar testemunho pelos que não podem dar testemunho, mas prestar testemunho pela impossibilidade de testemunho e do limite do testemunho implica convocar o sobrevivente para um duplo lugar, o de *superstes* e o de *testis*.

Assim como o “muçulmano”, outras instâncias, como as câmeras de gás, os voos ou os campos da morte, são o núcleo profundo dos interiores do desaparecimento, são o abismo dentro do buraco, o que chupa, engole, devora. E daí, nada nem ninguém voltou, não há *superstes*; são, literalmente, um limite de conhecimento, pois estão além do limite do testemunho, não há testemunho do que não se pode voltar para contar.

Essa opacidade é a que está no centro das lacunas da qual nos fala o autor e a que marca um limite de compreensão. É essa uma revelação do evento Auschwitz. A de que, mesmo que algo tenha sobrevivido ao empenho autofágico do desaparecimento, há também o que ficou efetivamente desaparecido ou, pelo menos, algo que desafia o pensamento e o nosso entendimento sobre a realidade. O conhecimento, ou seja, aquilo que de tudo isso conseguiu ganhar forma é o que está, pelo menos, um passo atrás das beiradas desse abismo. Na beirada mesmo, está o *superstes*.

No mundo de fora, o sobrevivente, convocado como *superstes* e como *testis*, tenta dar conta por si e pelos outros. E, ao tentar, tenta fazer do horror uma forma. Mas como dar forma àquilo que não pode ser traduzido porque simplesmente não se atravessou? E como saber a forma adequada, quando o horror e o suplício não conseguem sequer ser assimilados, que dirá traduzidos?<sup>51</sup> Tentar fazer da vivência concentracionária e genocida um conhecimento implica traduzi-la para uma forma de conhecimento, adequá-la a uma forma cognoscível e, portanto, reconhecível. Mas as explicações, as cronologias e as descrições precisam de lugares comuns, lugares de encontro entre aquele que dá testemunho e aquele que o recebe. Como encontrar esses lugares, se é precisamente a perda de toda referencialidade e a extrapolação de todos os parâmetros do concebível como dor e como terror o que precisamente faz com que a cisão entre o mundo de fora e os interiores do desaparecimento seja muito mais fenomenológica do que propriamente física? Então, a tentativa testemunhal se

---

<sup>51</sup> Essas questões serão abordadas no capítulo sobre o irrepresentável.

defronta com um paradoxo: adequar o testemunho a uma forma reconhecível implica, finalmente, apagar a excepcionalidade do horror concentracionário. Sobre isto, Primo Levi escreveu:

Temos sido capazes os sobreviventes de compreender e de fazer compreender nossa experiência? O que geralmente entendemos por 'compreender' coincide com 'simplificar'. [...] Estamos obrigados a reduzir o cognoscível a um esquema. É para esse fim que pendem os admiráveis instrumentos que temos construído no curso da nossa evolução e que são específicos do gênero humano: a linguagem e o pensamento conceitual.<sup>52</sup>

Mas a demanda sobre o sobrevivente não se esgota na exigência de enformar a vivência numa forma reconhecível. Com receio da incredulidade e das armadilhas negacionistas, o sobrevivente é obcecado tanto pela veridicidade quanto pela verossimilhança do seu próprio relato. E então, ante o mundo de fora, ele não apenas tenta adequar seu testemunho a uma forma cognoscível, mas também a uma *convenção de gênero*. É isso que observa Marc Nichanian quando transcreve a última página do relato que o escritor e sobrevivente do genocídio armênio Yervant Odian (1869-1926) publicou por partes num jornal armênio de Constantinopla, hoje Istambul, em 1919:

Portanto, esta foi a história dos meus três anos e meio de deportação. Certamente, os leitores terão notado que escrevi esta história da maneira mais simples possível, até mesmo num estilo inculto. Perante tudo, eu quis ser verídico e dizer as coisas como foram, sem distorcer nenhum fato, sem exagerar nenhum acontecimento. Mas ainda a realidade foi tão atroz que muitos leitores pensaram que eu exagerei. Esses que passaram pelo suplício da deportação e que conseguiram sobreviver, esses testemunharão que eu não deforme a realidade. [...] Meus três anos de deportação tomaram o lugar [*ont pris la place*] dos meus trinta anos de atividade literária.<sup>53</sup>

Ser o mais sóbrio possível e contar apenas o que viu como se fosse apenas uma testemunha externa das atrocidades e, portanto, externa a si mesma; essa é a convenção do gênero, “sem a qual não poderia haver história verdadeira e, portanto, nenhuma história de sobrevivência”.<sup>54</sup> Nichanian ainda se pergunta pelo sentido da última linha do texto de Odian. Se estaria dizendo que aprendeu mais nesses três anos do que nos 30 anos em que escreveu; ou que foi graças a essa trajetória como

---

<sup>52</sup> LEVI, op. cit., 2015a, p. 33.

<sup>53</sup> Yervant Odian apud NICHANIAN, op. cit., p. 184.

<sup>54</sup> NICHANIAN, Loc. cit.

escritor reconhecido, graças à qual outros deportados o ajudavam sabendo que seria por meio dele que seus padecimentos seriam conhecidos. Ou acaso, pergunta Nichanian, Odian estaria dizendo que, para ser fiel à experiência de deportado, ele precisava abandonar a escrita literária? Seja como for, encerra Nichanian, as três hipóteses podem ser verdadeiras e formar uma constelação com a qual Odian expressa uma ética da representação.<sup>55</sup>

Esta “ética da representação” seria uma espécie de dever e compromisso com a “verdade” que não deixa de ser um compromisso com um senso de verossimilhança que, de algum modo, parece querer imbuir o testemunho de uma aparência documental. Afinal de contas, antes mesmo de serem as convenções de verdade às quais o testemunho deve se submeter, a sobriedade, a clareza e, principalmente, a objetividade e a exterioridade são as convenções de veridicidade próprias do documento. Sob essas condições, e em “favor das convenções de verdade”, o sobrevivente é levado a suprimir tudo aquilo que faz do horror uma vivência que, entre outras coisas, é profundamente pessoal, ambígua, exacerbada e indefinível.

Tanto aquela convenção do gênero quanto esta ética da representação, da qual fala Nichanian, coincidem com o publicado por diferentes profissionais do campo da psicanálise que, a partir de 2012, se incorporaram ao projeto “Clínicas do testemunho”, com o objetivo de implementar, no Brasil, núcleos de apoio e de atenção psicológica aos indivíduos, às famílias e aos grupos afetados pela violência de Estado no período da última ditadura no país. Promovido pela Comissão de Anistia do Ministério de Justiça desde 2012, o projeto busca criar âmbitos de escuta num contexto clínico que permitam trazer uma reparação simbólica também no nível psicológico. Entre as instituições que se incorporaram ao projeto a partir da chamada pública realizada em 2012 se encontra a Sigmund Freud Associação Psicanalítica do Rio Grande do Sul, que, em 2014, publicou um livro dividido em dois assuntos: a reparação psíquica e a construção de memórias.

Desde esse lugar, Claudia Perrone e Eurema Gallo de Moraes, por exemplo, falam da incompatibilidade entre o caráter lacunar, fragmentário e falho que o trauma imprime ao testemunho e a “pretensão de verdade e da totalidade” da “narrativa

---

<sup>55</sup> NICHANIAN, op. cit., p. 185.

jurídica”; recordando, em outro momento do seu texto, uma afirmação de Jean-Philippe Pierron de que “o testemunho [...] é heterogêneo à linguagem da prova”.<sup>56</sup>

Em concordância com a questão do estilo ou convenção da qual falava Nichanian, essas autoras vão afirmar também, sempre se apoiando em outros autores, que “o trauma como evento em relação à história é mediado ou regulado por formas narrativas ou convenções”<sup>57</sup>. Mas, nesse caso, Perrone e Gallo de Moraes não se referem unicamente às convenções da justiça ou de certas correntes historiográficas, mas também às convenções de uma indústria cultural onde “paradoxalmente, o trabalho estético, que tem a intenção de transmitir a singularidade do traumático, tornou-se altamente convencionalizado” e, assim, “as narrativas e tropos de ficção traumática são facilmente identificados”.<sup>58</sup>

Ainda sobre as problemáticas e os dilemas do testemunho ante os estilos e os protocolos de veracidade, em outro texto, Karine Szuchman e Alexei Conte Indursky falarão tanto do caráter lacunar e até ficcional do testemunho tanto diante do que eles chamam de “paradigma jurídico do depoimento”, quanto daquela corrente historiográfica “interessada em conhecer os fatos tais como foram”. Em particular, sobre o constrangimento que esse “paradigma jurídico do depoimento” impõe ao sobrevivente de situações traumáticas, Szuchman e Indursky comentam que:

‘dizer a verdade, somete a verdade, nada mais do que a verdade’ implica o sujeito em depor sobre um fato do qual participou e que, quando demandado, ele repita a mesma versão deste sem modificá-la, sob os auspícios de cair em contradição. A testemunha aqui vem colocar-se como álibi da Verdade [sic] dos fatos, que deve permanecer sempre a mesma, inabalável.<sup>59</sup>

Lendo esta última citação, fica claro que a heterogeneidade do testemunho em relação à linguagem da prova não é apenas da ordem da objetividade, da clareza, a neutralidade e da exterioridade, mas também, em certa medida, da aparente “estabilidade”, “coerência” e “imobilidade”.

---

<sup>56</sup> GALLO DE MORAES, Eurema; PERRONE, Claudia. Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, pp., 31-46.

<sup>57</sup> GALLO DE MORAES; PERRONE, op. cit., p. 36.

<sup>58</sup> Este assunto particular sobre o que essas autoras chamam de “convenções” da indústria cultural será abordado em profundidade no terceiro e no quarto capítulos desta tese.

<sup>59</sup> INDURSKY, Alexei Conte; SZUCHMAN, Karine. Grupos do testemunho: função e ética do processo testemunhal. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 50.

## 1.6 A arte como lugar para o testemunho

Até este ponto do trabalho, tenho tentado apresentar algumas das questões principais para definir o testemunho dos sobreviventes de situações-limite como um gesto de necessidade, de reação e de resistência. O testemunho pode surgir como resistência contra o evento autofágico, uma contramedida diante do empenho pelo desaparecimento total executado por fora das fronteiras da visualidade pública. Mas ele também pode enfrentar tanto as demandas e as expectativas quanto a incapacidade ou a resistência do mundo de fora por ouvir o que tem para contar, assim como o próprio sentimento de impossibilidade de dar conta dos padecimentos próprios e alheios.

O testemunho como reação ou como resistência contra o perpetrador é a reação contra a máquina filosófica da vontade genocida. Nesse caso, o testemunho pode assumir o caráter de uma denúncia que pode ser jurídica ou histórica. Em ambos os casos, o testemunho procura uma sentença. Não a sentença só em termos de uma condenação dos perpetradores, mas a sentença como ditame, como veredito incontestável do que ele tenta expressar e comunicar, a sentença do testemunho como fato.

Entretanto, aqueles *campos peritos*<sup>60</sup> estão regidos sob determinados protocolos de conhecimento e de verdade que orbitam em torno da noção de prova e de evidência, impondo, sob esses dogmas, um limite para a sentença. O testemunho endereçado para o campo da história ou para a justiça pode enfrentar aqueles paradoxos que suspendem ou que relativizam os vereditos na dimensão da “versão”. Diante disso, diante dessa impossibilidade da sentença, como ante a dificuldade da escuta, cabem ao testemunha, ao *superstes*, algumas poucas alternativas: insistir angustiosamente, tentando adaptar e adequar sua fala às formas e aos dogmas disciplinares ou epistêmicos; ou calar e guardar a verdade para si, tentando se resguardar da dor que infunde o parasita negacionista; ou pode tentar endereçar seu testemunho para instâncias distintas daquelas, à procura de outros territórios e procedimentos que possam ligar o mundo de fora e o mundo de dentro.

---

<sup>60</sup> Refiro-me à história e ao direito como “campos peritos”, em relação à sentença do “fato”, a partir do conceito de “sistemas peritos” proposto em GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991. Giddens define estes sistemas peritos como: “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje” (ib., p. 30). Como diz este autor, é sobre o conhecimento perito que o cidadão leigo deposita sua confiança (ib., p. 20).



Se o testemunho por si só é insuficiente para validar os fatos conforme os protocolos e os fundamentos que regem a sentença da verdade histórica - até porque a própria noção de “verdade histórica” entrou em crise –, ele pode, entretanto, disputar a verdade no campo da memória social ou cultural. Ou seja, buscar que o testemunho promova uma percepção e a sensibilização sobre “a catástrofe” na sociedade a partir de outros circuitos de construção de sentido da realidade e do passado. Ou seja, endereçar seu testemunho para a memória.<sup>61</sup>

Como explicam Lvovich e Bisquert,<sup>62</sup> diferente da história, que procura explicar, compreender e interpretar o passado a partir dos seus conceitos e seus princípios metodológicos, a memória vincula-se, entre outras, com as necessidades de legitimar, honrar e condenar. Mas, além dessa diferença de objetivos entre essas duas maneiras de significar o passado, a memória não está sujeita a exigências disciplinares e procedimentos aos quais a história não pode renunciar se quer manter sua especificidade. Do mesmo modo, enquanto construção social, o estatuto de “verdade” adquire, sob os princípios da memória outro estatuto. Mas também, diferente dos procedimentos da história, as práticas sociais da memória estão muitas vezes empenhadas em manter um vínculo ativo entre o presente e aquele passado. Ou seja, estão empenhadas em que aquele passado continue vivo – que continue a sentir-se vivo – no presente”.

É por isso que o testemunho busca novos espaços e formas de expressão no meio da crise de confiança nos campos peritos, nas narrativas, nos valores e nos princípios hegemônicos e norteadores da modernidade. Uma crise de confiança para a qual a própria reflexão intelectual e cultural sobre o evento genocida mais esmagador do século XX contribuiu.<sup>63</sup>

Essa crise de confiança possibilitou tanto o surgimento de novas narrativas, quanto ajudou a alavancar outros agentes e circuitos de formação de sentido que “concorrem” com os “campos peritos”. A indústria cultural, o jornalismo e, mais

---

<sup>61</sup> Estou me referindo aqui à memória no sentido de uma construção social e coletiva de sentidos e de representações do passado.

<sup>62</sup> LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jorgelina. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

<sup>63</sup> Zygmunt Bauman também advertiu sobre o enfraquecimento da autoridade das instituições modernas de legitimação de interpretações e narrativas do mundo ao falar, pouco antes de elaborar seu conceito de modernidade líquida, na queda do legislador e na ascensão do intérprete. BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

recentemente, as redes sociais, passaram a disputar ativamente a constituição do senso de verdade, inclusive, tornando o campo social um campo de disputas de “memórias”. Na contemporaneidade, o campo da arte se configurou também como território a partir do qual, além de ganhar visibilidade, o testemunho pode se consolidar como memória social e cultural.

Mas a relação entre arte e testemunho vai muito além dessa receptividade. O testemunho encontra na arte uma possibilidade simbólica e expressiva que não precisa responder nem se adequar a formas preestabelecidas de linguagem e de comunicação. Karine Szhuchman e Alexei Conte Indursky apontam a importância de criarem-se lugares e instâncias para a expressão dos sobreviventes de eventos traumáticos, assim como uma nova ética do e para o testemunho, em que “no lugar da objetividade do depoimento jurídico, imutável, a ser repetida à exaustão, elaborar-se-ão novas formas de se aproximar do horror, costeando o irrepresentável do vivido”.<sup>64</sup> A partir da perspectiva psicanalítica, eles destacam importância de iniciativas como as Clínicas do testemunho aqui no Brasil. Mas, do mesmo modo, cabe pensar também a importância do ato criativo, de um gesto artístico que permita inverter a lógica comunicacional do testemunho: não é a testemunha que deve se adequar às formas de conhecimento do mundo de fora, mas o gesto artístico que busca formas para o testemunho. Assim, a arte pode surgir como gesto que busca, de algum modo, expressar as dimensões lacunares e limiáres que atravessam e exigem o testemunho. Nesse sentido, o testemunho expresso por meio do gesto artístico antecede e excede o próprio campo da arte.

### **1.7 A arte como possibilidade de gesto testemunhal**

Por *gesto artístico* refiro-me ao ato procedente daquilo que já chamei na minha dissertação de mestrado de *necessidade* ou de *pulsão de arte*. O termo foi proposto para significar uma noção não institucional do ato criativo em função de uma perspectiva antropológica ou, inclusive, psicanalítica da arte. Trata-se de significar a instância em que os indivíduos assumem as rédeas de uma ação simbólica ou estética em função de um desejo ou de uma necessidade de criação suscitados pelo sentimento de inconformidade com os recursos simbólicos, estéticos ou materiais disponíveis, no seu contexto, para dar conta de tais necessidades. Essa proposta

---

<sup>64</sup> INDURSKY; SZUCHMAN, op. cit., p. 55.

teórica encontra seus subsídios na tese de Régis Debray sobre a origem da imagem que o autor expõe no primeiro capítulo de *Vida e morte da imagem em Ocidente*<sup>65</sup>.

Debray dedicou esse capítulo à reflexão sobre a origem das imagens e seu papel antes do seu desencantamento. A pergunta disparadora é simples, porém instigante: *por que motivo há imagem em vez de nada?* O interessante da pergunta de Debray é que ela não está endereçada para a imagem em si mesma, como se fosse uma entidade, nem busca como resposta uma definição ou a enumeração das suas funções. Também não é uma pergunta – num primeiro momento – sobre a fenomenologia ou a neuropsicofisiologia de ver imagens, sobre o porquê de as vermos ou o como as vemos. Perguntas todas essas que trabalhos como *A imagem*, de Jaques Aumont, poderiam responder. Mas, ao se perguntar por que há imagens em vez de nada, Debray lança uma questão sobre o agir humano. O que a pergunta convida a refletir é sobre os motivos e o momento em que os seres humanos não só perceberam que era possível manipular a matéria concreta e transfigurá-la e, na transfiguração, que essa mesma coisa seja encarnada por outra coisa, por algo ausente.

Apoiado na arqueologia e na etimologia, Debray vinculou o surgimento da imagem aos primórdios da autoconsciência da nossa finitude enquanto devir de um desaparecimento, uma espécie de horror original, “primeira experiência metafísica do animal humano, indissolivelmente estética e religiosa”.<sup>66</sup> É então que a imagem nasce como um *gesto de contramedida*, de reação e de interdição do *horror ao nada e do nada como horror*. A imagem é então, ao mesmo tempo, uma coisa e um agir. É a coisa e a ação que tenta se opor esse não-sei-o-quê feito de vazio e de ausência. Como poderia dizer Didi-Huberman, um vazio que olha para nós. A imagem como contramedida é aquela que surge como interdição material e gestual do vazio. É no próprio gesto fundador da primeira imagem que Debray vê nascer, ao mesmo tempo, a pulsão religiosa e a pulsão pelas artes visuais.<sup>67</sup>

A partir da tese de Debray, tenho pensado nessa ação originária de surgimento da pulsão pelas artes como motor do gesto artístico. Isso não quer dizer que toda imagem seja produto dessa mesma pulsão. Pelo contrário, os gestos artísticos podem

---

<sup>65</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

<sup>66</sup> DEBRAY, op. cit., p. 29.

<sup>67</sup> Voltarei para essa tese de Debray no próximo capítulo para tratar da relação entre arte e horror.

fundar símbolos, práticas, formas de se relacionar com os outros e com o mundo, em definitivo, outras formas de inserção no mundo, de dar-lhe sentido e de lidar com ele. Uma vez fundadas, tais práticas podem ser assimiladas como práticas simbólicas e culturais, novos meios de linguagem etc.; ou seja, elas se tornam *formas de conhecimento*. Enfim, esses gestos contribuem, paulatinamente, com o nosso repositório simbólico e estético, com o *background cultural*<sup>68</sup> desde o qual pensamos, e significamos e vivemos o mundo. A exemplo do gesto original – a imagem como contramedida diante do vazio da morte –, não quer dizer que a assimilação e a reiteração das práticas decorrentes dessa primeira ação signifiquem a reiteração de gestos artísticos.

A pulsão ou a necessidade de arte se expressa da tensão entre a necessidade/vontade de dar conta ou de reagir a algo e a impossibilidade ou a insatisfação de fazê-lo recorrendo ao repositório simbólico cultural disponível. Quando o que está disponível e acessível no background cultural parece não dar conta daquilo que se precisa ou que se quer. Diante desse conflito entre necessidade/vontade e possibilidade/impossibilidade, cabem os mesmos três caminhos já anunciados: adaptar o não assimilado àquilo que já está dado e que é acessível no mundo de fora; a inação, ou seja, suprimir a necessidade/vontade; ou agir na busca e na criação de algo, de uma forma, de um signo, de um símbolo, do que for que, ao menos, tente exprimir a necessidade de reagir a esse “nada”. É a esse terceiro caminho que me refiro como gesto artístico.

Preciso aqui fazer um esclarecimento em relação a esta tese que estou propondo. Se a teoria de Debray se funda a partir do surgimento da arte como contramedida a uma angústia, a minha tese busca ser mais ampla, pois entendo que tais gestos não são só decorrentes da angústia. Como sugeri antes, este gesto também pode responder a um desejo de propor outras formas de se relacionar com o mundo e de criar outras significações e experiências. Mas aqui, igualmente, o gesto continua a se fundar como alternativa ou alteridade em relação àquilo que conforma o *background cultural*. Por isso, o conceito de gesto artístico também pode ser definido como aquilo que expressa desejos, anseios, gostos, etc. que se inserem

---

<sup>68</sup> O conceito de *background cultural* será desenvolvido no último capítulo, a partir do exposto em APFELBAUM, Erika. Halbwachs and the social properties of memory. In: RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010.

contextualmente na cultura, mas mantendo certo grau de alteridade com o repositório simbólico comum.

O sobrevivente de situações-limite se defronta com um conjunto de dificuldades e desafios. Reagir à doutrina do desaparecimento ou à vontade genocida, que orchestra suas ações autofágicas preparando o terreno para a interdição do fato e para legitimar a negação dos seus crimes, desautorizando cinicamente o testemunho do *superstes*, é um desses desafios. Mas é só um. O testemunho também deve confrontar suas próprias impossibilidades e aquelas impostas pelo mundo de fora. Ao mesmo tempo, o sobrevivente carrega o fardo da responsabilidade de dar conta, além do próprio padecimento, do padecimento dos outros. Para tentar dar conta disso, ele dispõe, inicialmente, do seu terror, sua angústia, sua fala e de seu gesto. O que fazer com isso? Adequar o sofrimento e o horror à medida do repositório simbólico e expressivo já disponíveis no mundo de fora? Constranger a memória acessível e a memória inacessível às convenções de veracidade e de verossimilhança sob as quais o testemunho tenta se mimetizar com o documento? Ou talvez forçar o gesto, desgastar a linguagem, elaborar outras formas simbólicas para, de algum modo, forçar esses recursos em função não do mundo de fora, mas em função da dimensão do horror que se carrega? Se isso acontecer, se a arte tentar reagir ao horror e confrontá-lo, mesmo quando esse gesto possa parecer insuficiente e estar fadado ao fracasso, então repetir-se-á algo daquele gesto fundador em que, no mesmo movimento, o ser humano deu origem à imagem, à arte e à religião.

O objetivo dos próximos capítulos será identificar e refletir sobre de que maneira a arte será convocada para lidar e reagir perante as lacunas, os paradoxos, os impasses e as armadilhas negacionistas montados pela doutrina do desaparecimento e pela vontade genocida. Questões que expressam a necessidade de arte não só para enfrentar os perpetradores e suas vontades de apagamento, mas que também surgem da necessidade de lidar com a sociedade e com a cultura. Em vista disso, faz-se necessário, inclusive, refletir sobre a maneira com que a própria arte e a cultura têm simbolizado e representado o horror desde o “mundo de fora”. Imagens e representações que, como tais, deram ao horror uma forma e, como tal, um sentido. Formas ou sentidos que “depois de Auschwitz” precisavam ser revisadas. É por isso que o próximo capítulo convida a uma revisão genealógica da relação entre arte e horror.

## 2 O HORROR NO IMAGINÁRIO E NA ARTE ANTES DA FOTOGRAFIA

Falar em arte e testemunho a partir do século XX envolve abordar a problemática da representação do horror. Embora a representação ou a evocação do suplício e do horror atravessem a arte desde tempos remotos, a representação da violência e do sofrimento humano passou a ser questão de debates também “a partir de Auschwitz”. As querelas sobre a representação, especialmente da Shoah, são tão amplas que vão desde debates sobre algumas maneiras em que isso foi proposto até diretamente problematizar se acaso qualquer representação seria adequada ou, até mesmo, possível. Em termos filosóficos, chegou-se a declarar, inclusive, a impossibilidade de continuar a se falar em arte e cultura nos termos da oposição dialética e idealista entre civilização e barbárie.<sup>1</sup> Foi assim que, nesse contexto de debates e de embates da segunda metade do século XX, enquanto a literatura de testemunho se consolidava não apenas como espaço, mas como recurso para uma fala “livre”, a representação do horror concentracionário através da imagem esteve sempre no olho da tormenta; em particular a representação cinematográfica da chamada experiência concentracionária.

A representação visual do horror sempre foi vista com desconfiança por alguns críticos que a acusavam, às vezes, de apelar para o abjeto, em outras, de matizar o horror numa forma estetizante, de ofuscar, por meio do explícito e do eloquente, a dimensão lacunar e a natureza “não espetacular” dos campos de extermínio. Em definitivo, as reações contra a imagem “depois de Auschwitz” estavam fundadas num entendimento da imagem como pura positividade. Quer dizer, o entendimento da imagem como pura literalidade representacional que se esgotaria no que positivamente mostrava. Essa crítica, por outra parte, funda-se na oposição com a

---

<sup>1</sup> O dilema da arte e da cultura depois de Auschwitz levantado por Theodore Adorno em 1949 e a partir da década de 1960 passou a ser objeto de interpretações e reinterpretações. Naquela oportunidade, Adorno afirmou que escrever poesia depois de Auschwitz seria um ato de barbárie e, portanto, seria impossível pensar em poesia. Uma das questões que levaria a Adorno a tais conclusões estaria no próprio colapso da oposição dialética entre cultura e barbárie sobre a qual a própria noção de arte estaria fundada. Se a arte seria uma expressão “superior” da “cultura” e se “a cultura” seria o que define a “civilização” em oposição à “barbárie”, quando tais antinomias colapsassem e só existisse barbárie, então a próprias noções de cultura e de arte ruiriam junto. Por isso, Adorno não estaria falando de uma impossibilidade da “poesia” – e, por extensão, da “arte” – enquanto forma ou escrita, mas da “poesia” enquanto conceito antinômico à barbárie. Essas questões serão retomadas em outro momento da tese.

palavra, defendida como sendo o único recurso pelo qual seria possível expressar o horror por meio da negatividade.

A questão da representação do horror das situações-limite depois de Auschwitz será assunto do próximo capítulo. Do mesmo modo, a questão da tensão entre palavra e imagem em torno da noção do irrepresentável será retomada no final deste trabalho. O que me interessa abordar aqui é a relação entre arte e horror e acompanhar de que maneira a literatura e as artes visuais foram, ao mesmo tempo, lidando e construindo um imaginário ligado a essa experiência fenomenológica desde antes do século XX e, portanto, antes de Auschwitz. Mais precisamente, este capítulo seleciona momentos, artistas e obras significativos da história da arte para indagar como a arte e o horror se relacionam, e como foram se conformando mutuamente enquanto ideias, conceitos e imaginários.

O presente capítulo surge de uma necessidade de entendimento genealógico da relação entre arte e horror que permita, mais adiante, identificar como tal relação ecoa na representação moderna e contemporânea do horror e na arte de testemunho. Esta parte da tese inicia com uma abordagem ensaística sobre os sentidos implícitos na etimologia da palavra “horror” para, então, começar a costurar a relação entre arte e horror desde a origem do que aqui chamarei de protoarte e os desdobramentos dessa relação para o surgimento da tragédia e, com isso, da arte.

Uma análise do horror em *Édipo Rei*, de Sófocles, vai mostrar já na Antiguidade a identificação do horror com o intolerável e sua evocação indireta por meio das falas que advertem sobre tal dimensão. A partir daí, será possível realizar uma análise comparativa entre a obra de Sófocles e a representação do horror na arte helenística, tomando como exemplo a que talvez seja uma das obras mais icônicas do período. O horror na arte católica e cristã abordará a representação do Inferno, do demônio, da crucificação e dos martírios em que é possível inferir, ao mesmo tempo, uma idealização do horror e uma desumanização do mal radical que só será contestada de maneira contundente no século XIX, quando Goya recria a truculência da primeira guerra de guerrilha da história europeia. Uma obra que, entregando pela primeira vez uma representação da guerra e do horror que, além de contundente e reveladora, era, principalmente, “humana”, antecipa, ainda no século XIX, a era das catástrofes antes do desaparecimento.

## 2.1 Uma revisão etimológica

Etimologicamente, a palavra “horror” encontra sua origem no termo latino “*horrere*”, que se traduz como “arrepiar” ou “tremar”. Literalmente, a palavra define os efeitos fisiológicos produzidos pelo medo intenso. Quando ligada à palavra “*pilus*” (“fio de cabelo”, “pelos”), chegamos à palavra “horripilante”, e a referência fisiológica torna-se ainda mais gráfica: “aquilo que arrepia os cabelos”, ou seja, o ser ou o evento que produz o horror. Sendo assim, vemos que a palavra horripilante não é uma descrição direta. Pelo contrário, é uma descrição indireta, que se refere não à coisa/evento, mas aos efeitos que a coisa/evento produz nos outros e que se manifestam nos outros: algo é horripilante, pois produz terror no outro, estremece-o e arrepia seus cabelos, o faz tremer. Isso pode parecer óbvio, mas merece certa atenção para pensarmos na ideia subjacente de que o horror flerta com o irrepresentável ou, pelo menos, com aquilo que não consegue ser descrito pelo que concretamente é, que não permite uma descrição “autônoma” daquilo. Quero dizer com isso: não existe uma aparência concreta do horror, do mesmo modo que a palavra horripilante não convoca em nós nenhuma figuração concreta daquilo que “arrepia os cabelos”. Isso ocorre tanto com a palavra “horripilante” quanto com a palavra “horror”. Metonimicamente, o efeito que é usado para significar a causa, ou seja, é se referindo a efeitos fisiológicos concretos que a palavra “horror” simboliza uma emoção abstrata.

Essa revisão etimológica, feita antes de abordar-se de que maneira o sentimento de horror se expressou – e, em certa medida, também se definiu – por meio de práticas simbólicas e artísticas, é importante para chamar a atenção para algumas questões. Primeiramente, dado que a noção de horror não está ligada a nenhuma característica objetiva e concreta da coisa/evento que suscita a emoção e, concomitantemente, estando os sentidos das palavras “horror” e “horripilante” associados aos efeitos somáticos do medo, tais palavras conotam um sentido subjetivo e pessoal. Considerar isso é importante, primeiro, porque ajuda a explicar a recorrência com que a palavra “horror” é utilizada por sobreviventes de eventos-limites – mas também na literatura e na arte – para se referir a instâncias em que a descrição objetiva parece insuficiente para transmitir a angústia, o medo e/ou o espanto. E, segundo, porque convoca-nos a refletir sobre de que maneira, apesar dessa dimensão subjetiva que expressa a insuficiência da descrição, as noções de “horror” e de “horripilante” buscam dar um sentido universal àquilo a que se referem, de forma



semelhante àquilo que a estética kantiana aponta a respeito do belo. Sobre isso, não devemos confundir o sentido de universalidade com o sentido de objetividade –, confusão essa que geraria um paradoxo. Como diria Kant em relação ao juízo do gosto, não uma universalidade fundada nos objetos, mas uma universalidade subjetiva ligada à faculdade de emitir juízo.<sup>2</sup> Dentro do que aqui está sendo analisado, não se trata de afirmar – nem se pode – que algo é objetivamente horripilante para todos, ou seja, que seja uma faculdade do objeto ser horrível, o que significa dizer que nem todos sentem horror perante o mesmo evento. O que é universal, portanto, é o senso do horror, a faculdade estética – no sentido quase literal de estesia – de sentir espanto no mais profundo das nossas entranhas.<sup>3</sup>

Entretanto, a não objetividade do horror que explica por que a dor e o terror de uns não são a dor e o terror de todos é ainda mais terrível quando se revela que o terror de uns é, inclusive, o prazer de outros. Os milhares de fotografias realizadas ou – em tempos de redes sociais – compartilhadas por aqueles que se congoçam e se aprazem com a violência e seus efeitos são o exemplo gráfico disso. Para muitos, inclusive, a própria ideia da complacência sádica diante da crueldade já é motivo de espanto. O foi para Goya (1746-1828), que incorpora essa complacência sádica com a crueldade e a dor dos outros em *Os desastres da guerra* (1810-1814) (Figura 3); e é para muitos de nós, quando nos deparamos com a multidão que, em 7 de agosto de 1930, posou sem pudores, e até sorridente, congregada em torno dos corpos pendurados de Thomas Shipp e Abram Smith (Figura 4).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

<sup>3</sup> Desde já o horror não procede em termos estéticos do mesmo modo que o belo kantiano, principalmente no que se refere à questão do conceito e do desinteresse, como será comentado em outra parte deste capítulo.

<sup>4</sup> Roger I. Simon conta que as fotografias de linchamentos eram vendidas por fotógrafos profissionais àqueles que apareciam nelas. SIMON, Roger I. Curatorial judgment, the pedagogical framing of exhibitions, and the relation of affect and thought. In: \_\_\_\_\_. *A pedagogy of witnessing*. Nova Iorque: Suny Press, 2014, p. 174.



Figura 3 - Francisco Goya y Lucientes, *Tampoco* (gravura nº 36), da série *Los desastres de la guerra*, 1810-1814, água-forte. Fonte: Museu do Prado.

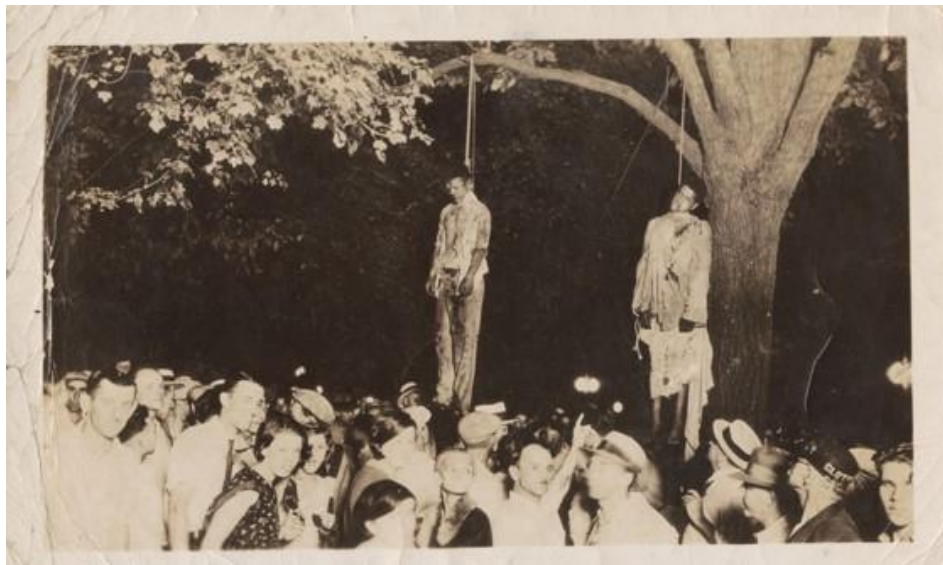


Figura 4 – Anônimo, linchamento de Thomas Shipp e de Abram Smith, Marion, Indiana, 7 de agosto de 1930, fotografia. Fonte: Cornell University Digital Library.<sup>5</sup>

Separadas por aproximadamente 120 anos, as imagens ecoam uma na outra. Em cada uma, os corpos esticam as cordas formando verticais pesadamente descendentes. Em cada uma das imagens, uma dessas verticais atravessa

<sup>5</sup> Disponível em: < <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:1508533>>. Acesso em 15 de nov. de 2019.

exatamente o meio da imagem. Redimensionadas para uma mesma escala e colocadas uma sobre a outra, esse eco reverbera no alinhamento quase exato desse eixo macabro. Com seus fundos neutros, as imagens expressam uma economia concentrada unicamente no espetáculo do patíbulo e do patíbulo como espetáculo: a árvore, os corpos, o público/algoz. Porém, a coincidência nas imagens é quebrada por um fato essencial. Se, em sua gravura, Goya incorpora a complacência sádica como imagem do desastre, a fotografia de Indiana – como tantas outras do tipo – é em si mesma a encarnação desse olhar complacente. É a essa complacência que o *ethos* original dessa fotografia responde.<sup>6</sup> A complacência sádica nos adverte sobre a dificuldade de falar sobre as fontes do horror em termos universais. Mas também, o pro fato de que para alguns de nós essa mesma complacência nos resulte espantosa, revela que o horror também pode suscitado por uma profunda degeneração ética (Figura 5).



Figura 5 – Recorte e edição da fotografia do linchamento de Thomas Shipp e de Abram Smith em Marion, Indiana, em 7 de agosto de 1930. Fonte: imagem editada pelo autor.

Nessas imagens, portanto, o intolerável ou o inadmissível não emanam, unicamente, do espetáculo concretamente abjeto dos corpos pendurados, mas também da cândida imagem da multidão satisfeita. De fato, visualmente não há nada nesses rostos que possa causar em nós qualquer repulsa ou nojo. Há rostos jovens, belos, contentes. O que espanta, então, não é uma aparência, mas uma condição ética, emocional, humana. Há algo ligado, como veremos mais adiante, a uma

<sup>6</sup> Afirmo isso, pois tudo indica que o fotógrafo anônimo de Indiana era parte da multidão. As fotografias de linchamentos raciais nos Estados Unidos formam quase uma categoria que repete suas próprias fórmulas: grupos heterogêneos de pessoas brancas congregadas em torno de negros enforcados ou queimados desviam por um momento seu olhar do espetáculo da morte e o dirigem para a câmera. Elas fazem parte das chamadas fotografias dos perpetradores, como o são as fotografias de identificação de prisioneiros de S-21, no Camboja. Entretanto, se as da prisão secreta tinham uma função de organização e de controle, estas correspondem muitas vezes a registros comemorativos.

violação do tolerável para além das aparências. E isso expressa outra das caras do horror: de que ele esteja ligado não apenas aos efeitos físicos e concretos da violência – o da sua possibilidade –, mas também que encontre sua fonte nos contextos éticos dessa violência. Sendo assim, são também nossos parâmetros éticos e morais os que nos colocam na possibilidade de confrontarmos não só o horror dos eventos concretos, mas também o horror de uma ideia, de um pensamento, de uma circunstância ética.

Mas esse caso serve também de exemplo para mostrar que, diferentemente da noção irrepresentável de Deus, a noção de “horror” não está, exclusivamente, associada a instâncias ou entidades especulativas pertencentes a um plano metafísico. Como será descrito em outro momento, um dos princípios que sustentam a dimensão inconcebível de Deus é que tal existência extrapolaria os alcances da compreensão humana. Entretanto, ao falarmos de uma situação ou de uma experiência “horripilante”, estamos nos referindo a uma dimensão intrinsecamente humana. O sentimento de horror decorre de algo revelado na vivência humana, a eventos ligados a *nosso* plano de experiências, de valores e de pensamento. Em outras palavras, se o irrepresentável teológico está definido pela medida de Deus, a experiência do horror está definida pela nossa própria medida. É no contexto das nossas vivências e da nossa tolerância que ocorre a vivência do espanto. Somos nós que nos estremecemos pelo que nos excede e que extrapola e abala nossas tolerâncias psíquicas, físicas, éticas e/ou cognitivas. A palavra “horror” serve para dar nome e, assim, poder expressar, essa emoção humana de espanto ao mesmo tempo subjetiva e universal disparada por eventos e concepções que extrapolam nossa tolerância. E, por ser uma emoção humana, ela nos acompanha desde nossas origens.

Inspirado na sua etimologia, até aqui foi exposto o sentido complexo que guarda a noção de horror e a emoção que essa palavra nomeia. Com isso, vou tentar retroceder no tempo para me deter em alguns contextos específicos. A meu ver, uma vez que várias das criações artísticas ligadas ao testemunho e à memória de situações-limite dialogam e lidam com a dimensão do irrepresentável e do horror – e do horror como algo irrepresentável! –, esta revisão genealógica buscará apontar de que maneira a arte surge e se desenvolve, em parte, também como forma de lidar com a emoção que chamamos “horror” e como, desde a antiguidade, tem servido na

formação de diferentes concepções do horror. Concepções que vão desde a noção do horror como um intolerável até aquelas que apelam para sua espetacularização.

Portanto, a seguir, voltaremos no tempo e examinaremos diferentes momentos. E começaremos com um longo salto para indagar onde, como e por que se inicia essa relação entre arte e horror. Como veremos a seguir, a teoria proposta por Régis Debray de que a imagem, a arte e a religião surgem como parte de um mesmo gesto de contramedida perante a morte permite pensar num momento fundacional em que uma protoarte mágica nasce da necessidade de exorcizar o horror. A reflexão sobre os resquícios dessa protoarte na arte já secularizada ocorrerá num segundo momento, dedicado ao surgimento da tragédia. Aliás, será começando com uma análise do sentido e da representação do horror em *Édipo Rei*, de Sófocles, que continuará esta revisão sobre a representação e a construção de sentidos do horror a partir da arte.

## **2.2 Do horror à arte: morte, contramedida e protoarte <sup>7</sup>**

Como comentei no capítulo anterior, a perspectiva antropológica da arte como contramedida que proponho neste trabalho de pesquisa é subsidiária da tese de Régis Debray. Como foi explicado, Debray defende a hipótese de um surgimento conjunto da primeira imagem com as pulsões de arte e de religião como contramedida perante a autoconsciência da morte como destino implacável que, em algum momento, passou a assombrar a espécie humana. Diante disto, é importante recordar que os seres humanos somos a única espécie que manifesta essa consciência da própria finitude. Sabemos que esse não é um saber inato, mas que o adquirimos mais cedo ou mais tarde durante nossas vidas. Considerando tudo isso, pode-se especular que houve algum momento em que nossos ancestrais mais distantes também não dispunham desse saber e que, portanto, teve que haver algum momento em que nossa espécie foi capaz de forjar a consciência sobre a própria finitude. Um momento que, de alguma maneira, poderia ser considerado como um marco, um antes e um depois da morte, ou seja, de passar a ter consciência da finitude ao ponto de nomeá-la, de fazê-la um “saber”. É esse marco remoto de um saber que Debray considera nada menos que *o clarão fundador* que acabou por definir, finalmente, o “homo” como “sapiens”. É esse um saber, entretanto, acompanhado de mistérios e de ignorâncias,

---

<sup>7</sup> Neste subcapítulo, uso a palavra “horror” de maneira anacrônica para referir-me a esta emoção em contextos espaciais, temporais e linguísticos em que a palavra latina, obviamente, ainda não tinha surgido.

mas também de terror. É o terror à inexorável inexistência à qual estamos condenados que Debray considera, e eu comparto dessa ideia, uma espécie de horror fundamental – e fundacional – que nos assombra ainda hoje.

O horror à morte seria o terror ao vazio inefável da inexistência que se revelou – como se revela ainda hoje – quando, em algum momento, nossos antepassados previram o próprio destino na desintegração material de um corpo alheio abandonado pela vida. Para Debray, essa constituiu a primeira experiência metafísica humana. Uma experiência tão perturbadora que exigiu que algo lhe fosse anteposto. Esse algo, defende Debray, seria a imagem material e duradoura. A criação e a presença concreta da imagem como contramedida ao desaparecimento não foi – nem é – só uma reação material que interditava o “nada” ao opor o “algo”, mas também foi uma reação de ordem mística que tentava interditar a “inexistência” opondo-lhe a “existência”. É aqui que “a primeira imagem” teria conjugado em si as pulsões pela religião e pelas artes plásticas. É esta teoria do nascimento conjunto da imagem, da arte e da religião que nos permite considerar que a cultura nasce de um *horror original*.

Embora Debray fale da sideração e do entendimento da morte em termos de uma experiência metafísica, essa experiência nasce de um evento natural – a morte. Isso já é, por si só, diferente do que representaria a experiência metafísica em termos religiosos uma vez que esta nasce da noção sobrenatural de um Deus irrepresentável. Isto posto, ligada ou não à religião, a morte é, para o plano terrenal, o evento-limite por excelência. É preciso conceber algum plano metafísico de existência que se contraponha à morte e assim trazer algum tipo de conforto. Aliás, a própria pergunta sobre o que poderia haver após o fim da vida já é uma indagação sobre o que há além de nosso plano físico. Por conseguinte, o terror original à morte se conforma como experiência metafísica no sentido “ascendente”, ou seja, do plano natural da vida para o sobrenatural do além-túmulo. Portanto, diferente de Deus, cuja existência seria especulada a partir da manifestação dos seus atos na terra, o que se especula em relação à morte não é o fenômeno em si, mas o que pode haver para além do seu acontecimento concreto. É por isso que, mesmo que metafísica, a experiência da sideração da morte nasce de algo testemunhável (diferente da figura de um Deus não testemunhável).

O horror original é uma espécie de primeiro mistério com o qual o jovem *homo sapiens* se defronta. Nos tempos mais remotos da nossa vida como espécie, as capacidades cognitivas dos nossos antepassados se voltaram para um mundo que

não lhes foi explicado, sem instruções, e que precisavam compreender. O concreto e o visível, assim como as certezas, respondiam só a uma pequena parcela de uma realidade, de um universo, cheia de mistérios, de incertezas e de trevas na quais não se percebia um limite definido entre o natural e o sobrenatural, diluindo um no outro. Para Debray, para nossos antepassados, o visível não passava de um arquipélago do invisível. E, na economia desse real, o sobrenatural – o invisível – é o espaço, *de onde vêm e para onde voltam as coisas*.<sup>8</sup> Mas, se a realidade concreta seria uma manifestação da realidade invisível, então criar uma imagem representaria um gesto de agência sobre esse plano sobrenatural. Como diz Debray, ao tornar visível o intangível, a imagem arcaica é o instrumento de conciliação com o invisível.

A imagem arcaica foi imbuída de um poder que conjugou a concretude da matéria com o poder do intangível: se a decomposição da morte transforma o corpo em matéria bruta, a matéria se recompõe em corpo através da imagem; e, ante o metafísico, a imagem age *em* representação do invisível. Como representação substitutiva – termo com que Hans Belting define essa função arcaica –, a imagem não é mero instrumento inanimado, mas um *médium* encarnado e, portanto, imbuído de agência.<sup>9</sup>

Aquela imagem arcaica, portanto, fundiu numa densa unidade o visível com o invisível, a matéria com o intangível, o natural com o sobrenatural, enfim, o físico com o metafísico. Isso todo, no contexto de uma cosmovisão que também fundia de maneira indiscernível o que, só mais tarde, os seres humanos separaríamos como realidade e magia. Mas isso não se restringia, unicamente, ao que chamamos, literalmente, de imagem – escultura, desenho, etc. –; também ocorria com o próprio corpo, a palavra ou a sonoridade quando esses se tornaram meios – ou médiums – para a encarnação, para a representação substitutiva ou para a intermediação entre os planos naturais e sobrenaturais. São essas imagens, palavras, sons e performances imbuídos de poder que conformam antes de uma “arte pré-histórica”, uma *protoarte*.

Refiro-me como protoarte a este conjunto de práticas imagéticas, performáticas, sonoras, etc. que, mais do que associadas a práticas mágicas, são as

---

<sup>8</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994, p. 32.

<sup>9</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

próprias práticas mágicas. Para tentar ilustrar melhor, e tomando emprestado um conceito da física, no contexto arcaico, a prática artística e a prática mágico-religiosa compreendiam um único sistema homogêneo, ou seja, um sistema sem interfaces distinguíveis. É por isso que um termo como “arte pré-histórica” me parece inadequado para transmitir essa noção. Primeiro, porque, diferentemente deste, o termo protoarte prioriza a perspectiva antropológica à delimitação histórica. Mas, segundo, e principal, porque o conceito de “arte pré-histórica”, mesmo quando reconhece a funcionalidade mágica das práticas arcaicas, transmite a ideia de que se tivesse sido possível delimitar a esfera “artística” e a esfera “mágica” ou, inclusive, discerni-las, além de explicar a “arte” em termos da sua “eficácia mágica”. Pois bem, embora seja verdade que a protoarte só tinha seu valor atribuído pela sua eficácia mágica, aquela não poderia ter sido “subordinada” a esta, pois arte e magia, como dito, eram uma mesma coisa e nada pode estar “subordinado” a si mesmo. É por esse mesmo argumento que, como logo defenderei, não pode ter ocorrido uma “emancipação da arte” ante a religião até que, efetivamente, não tivesse acontecido a ruptura daquela unidade, daquele sistema homogêneo que era a protoarte e, com isso, que fossem constituídas as heteronomias arte/religião ou arte/magia, como resultado de um processo de desencantamento dessas práticas em concomitância com o desencantamento do mundo. Afinal de contas, o uso plástico e estético das imagens e das práticas performativas só foi possível quando houve certeza de que tais práticas não mais trariam “consequências”.<sup>10</sup>

Entretanto, e devemos dar importância para isto, a atribuição de poder mágico à protoarte, em especial às suas imagens, não deve ser vista como uma atribuição arbitrária dada por parte dos nossos antepassados. Isso, porque, efetivamente, nossa capacidade de identificar imagens e, mais adiante, de produzi-las, é possibilitada pela faculdade humana de romper com a literalidade imposta pela natureza, pela nossa assombrosa capacidade de abstração. Quero dizer com isso: identificar uma figura animal numa nuvem ou nas formas de uma pedra, ou encontrar um rosto nas rugas da casca de uma árvore, ou uma paisagem lunar na tela dos nossos celulares, é ver algo além do que está concretamente aí presente e determinado pela natureza. Para

---

<sup>10</sup> Não estou utilizando aqui o conceito de “práticas performativas” no sentido habitualmente utilizado na arte contemporânea, mas num sentido antropológico e associado às práticas ritualísticas. Sob esse conceito, incorporo como parte da protoarte aquilo que mais tarde, emancipado das práticas ritualísticas, dará lugar às artes da palavra, do som e do movimento. Isso será aprofundado ainda neste capítulo.



além de qualquer superstição, toda imagem, primeiro “revelada” na natureza e mais tarde criada pelos seres humanos, implica um movimento concomitante de abstração, de encarnação e de transfiguração: ao mesmo tempo que, numa imagem, vemos encarnado algo que, efetivamente, não está ali, nós nos abstraímos do concretamente real e o que de fato está diante de nós se retira – ou pelo menos se afasta – para um segundo plano da nossa consciência. Sem essa faculdade, uma escultura não passaria de um empilhado de pedras e uma pintura não seria mais do que o acúmulo de matéria colorida sobre uma superfície plana. O que é importante recordar é que, milhares de anos depois do seu surgimento, nossa capacidade de ver e de produzir imagens continua dependendo desse duplo movimento psíquico em que o aparecimento de algo ausente é concomitante com o recuo do meio ou do *medium*, como o define Hans Belting.<sup>11</sup> Sem a persistência desse duplo movimento, hoje voltaríamos a contemplar um mundo sem imagens e plenamente literal. Do mesmo modo, que tenha ocorrido a profanação e o desencantamento da imagem – o que a liberou para usos e funções “não mágicos” – não significou nem significa que não persistam vestígios, mesmo que inconscientes, daquele “poder”. O que a cultura fez foi racionalizar e profanar<sup>12</sup> esse fenômeno. Ela “naturalizou” o “sobrenatural”. E mesmo racionalizada e naturalizada, a transfiguração da matéria e o aparecimento da presença ausente continuam a se manifestar nas telas brilhantes dos nossos celulares. Está aí, persistente, a maravilha que a imagem encarna: o poder da transmutação.<sup>13</sup>

Sendo assim, devemos considerar a importância e o empoderamento que esta faculdade de produzir imagens deveria ter significado para nossos antepassados: atemorizado num universo de mistérios, produzir uma imagem é umas das poucas ações contramedidas mágicas concretas – se não for a única – que o ser humano é capaz de produzir: ver uma imagem não é um ato de fé. É esse componente “mágico” intrínseco a ela que, acredito eu, habilitou a imagem para funções transcendentais

---

<sup>11</sup> Entendendo por *medium* o corpo material no qual a imagem se manifesta: a pedra, as manchas de tina sobre uma superfície, os pulsos luminosos sobre uma placa de vidro, etc. Ver BELTING, op. cit..

<sup>12</sup> Não me refiro aqui a profanar no sentido de ofensa, mas de desprover a protoarte do seu componente sagrado, secularizá-la e, desse modo, dar lugar à arte.

<sup>13</sup> A descrição da experiência do espelho feita por Emanuele Coccia serve também de exemplo de como, ao pensar as imagens e refletir sobre o que elas são, mesmo a mais banal e cotidiana, se revela esse fenômeno maravilhoso em que a imagem parece ainda flertar com o mágico: “nossa forma torna-se imagem quando ela torna-se capaz de viver para além de nós, para além de nossa alma e para além de nosso corpo, mas sem se tornar um outro corpo, quando ela se torna capaz de viver sobre a superfície das outras coisas”. COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: Emmanuel Alloa (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 81.

que iam além da transfiguração. E a persistência dessa concepção mágica da imagem se revela quando a imagem continua a ser convocada, ainda hoje, como intermediadora entre os planos físicos e metafísicos em processos ritualísticos, psíquicos ou religiosos. Afinal de contas, ver qualquer imagem, mesmo a mais banal, é uma experiência metafísica que acontece quase literalmente ao nível da visão: vemos o que fisicamente não está ali. Esta curiosa e aparente contradição de ser um *fenômeno metafísico concreto e evidente* é outra das maravilhas da imagem, e aí reside esse poder residual atribuído a certos usos e funções da imagem.

Tudo isso reforça que seja compreensível, e inclusive lógico, que a representação e, em particular, a imagem tenham sido os meios adequados para lidar com um universo mágico, principalmente como intermediações ou *medium* – e aqui também no sentido de mediúnic – entre os planos físicos e metafísicos. A associação da imagem com a morte pode ser interpretada também neste sentido de fronteira ou limite: a imagem como aquele fenômeno *metafísico concreto*, e a morte como processo de desintegração da matéria e como passagem do plano físico para o metafísico. A contramedida da imagem – e da representação – diante da morte pode ser pensada como a busca por acabar com esse corte da existência que a morte implicaria, para trazer uma continuidade de diferentes níveis. Por um lado, dar continuidade material ao corpo desaparecido a partir da presença da imagem ou do monumento, como no caso do túmulo. E, por outro, estabelecer uma continuidade através da narrativa mágica, de que, além da presença material, há uma existência além-túmulo. Em ambos os casos, sustentada pelos seus próprios argumentos e sua “legitimidade mágica”, a protoarte vem a apaziguar a ansiedade, a angústia e o horror, que a ideia do nada, do vazio e da inexistência gerou nos nossos antepassados e que nos gera ainda hoje.

Com o tempo, a protoarte foi objeto de um processo paulatino de racionalização e, com isso, de secularização atrelado à própria racionalização do mundo. Max Weber se referia a esse processo como desencantamento do mundo. O desencantamento da protoarte representa o estágio ou o processo necessário para que ocorresse a heteronomia “arte” e “magia”. Por desencantamento da protoarte, em particular da imagem (embora talvez também corresponda falar em “protoimagem”), refiro-me à “naturalização” da maravilha da transmutação e da transfiguração. E por naturalização me refiro a passar a entender o jogo entre imagem e *medium*, intrínseco à percepção das imagens, como um fenômeno “natural” e não mais “sobrenatural”. É por isso que

o desencantamento não significa a “separação” da imagem e da magia, mas primeiro que a protoimagem deixa de ser uma manifestação mágica, dando lugar à “imagem”. Sem este momento de desencantamento ou de “naturalização” da imagem e das práticas da arte, não teria sido possível conceber a ideia de uma emancipação “arte”/“magia”, pois é essa naturalização que dá lugar à heteronomia necessária para que seja possível conceber uma “separação” – embora a própria heteronomia já trace um limite. O desencantamento e a naturalização da protoarte não representaram a emancipação da arte, mas foi um estágio precedente e necessário para que isso ocorresse.

O desencantamento da protoarte também não significou um rompimento dessas práticas com as práticas mágicas. O que o desencantamento representa é que as próprias imagens deixam de ser elas mesmas concebidas como entidades mágicas. É por isso que, mesmo “naturalizadas”, elas continuaram a ser instrumentos ou meios para finalidades sobrenaturais. Algo que, a rigor da verdade, continua a acontecer quando continuamos a atribuir a certas práticas da imagem e da representação funções ou atribuições metafísicas. O que a chamada emancipação ou separação da relação arte/magia vai determinar é o fim da exclusividade do *ethos* mágico dessas práticas. Em resumo, a emancipação e secularização da arte são decorrentes do desencantamento da protoarte, ou seja, do desencantamento das práticas da imagem, da performance e do som e da palavra.

Desatrelado do componente mágico, o processo de desencantamento virá também acompanhado de uma perda do direito de uso exclusivo da imagem e das práticas performáticas por parte da autoridade mágica – xamã, sacerdote, etc. –, assim como, aos poucos, será possível validar a arte não só pela sua eficiência mágica, mas também pela sua qualidade estética. Walter Benjamin acompanha essa ideia quando fala da arte em termos de uma substituição do valor de culto pelo valor de exibição.

Como tenho dito a partir do defendido por Regis Debray, diante da morte e do horror que ela suscita, a protoarte enquanto prática mágica servia como instrumento de perpetuação da existência, permitindo, assim, que algo desse horror fosse exorcizado. Contudo, cabe se perguntar se acaso o processo de desencantamento da protoarte não afetou também algo desse poder de enfrentar o horror. Afinal de contas, muito da efetividade da protoarte enquanto contramedida residia, precisamente, na sua natureza mágica. Uma primeira resposta seria afirmar que, de alguma maneira,

continuamos a depositar certa expectativa mágica sobre as imagens. Fazemo-lo, por exemplo, quando guardamos uma fotografia de quem está longe ou de quem nos deixou ou quando depositamos uma flor sobre um túmulo. Outra resposta é que, mesmo desencantadas, as práticas da arte continuam a ser um meio para lidar com o horror, seja representando-o, seja fazendo dele seu assunto. E será lidando com o horror que a arte contribuirá para a configuração de uma noção cultural do horror que persiste ainda hoje. É por esse caminho que continua este capítulo.

### 2.3 Exorcismo e catarse

A tragédia grega é central para se pensar a articulação entre arte e horror na medida em que seu surgimento, datado entre os séculos VI e IV antes de Cristo, é atribuído à emancipação de práticas que, embora desencantadas, ainda estavam circunscritas ao culto. Inclusive, a própria etimologia da palavra “tragédia”, quase literalmente “canto do bode”,<sup>14</sup> é uma referência direta às celebrações dionisíacas. Tais celebrações consistiam em procissões dedicadas ao deus Dionísio que marchavam entoando o ditirambo e que incluíam o sacrifício de um bode por parte de um sacerdote. Bebendo e cantando banhados no sangue do bode até desfalecer, os que resistiam ganhavam a carne do animal e sua pele embebida no vinho.

Com o tempo, do coral de vozes começa a se destacar um indivíduo que, assumindo uma personagem, passa a dialogar com o coro. Como ensina Suzana Yolanda Machado Cánovas, esta unidade autônoma que canta ou recita como solista recebeu primeiro o nome de *exaconte* e, mais adiante, quando ele passou a incluir a representação, o nome de *hypócrites*, “aquele que finge”, dando origem àquele que seria o primeiro ator.<sup>15</sup>

Em sua *Poética*, aponta Machado Cánovas<sup>16</sup> (2017, p. 146), Aristóteles já tinha identificado essa origem histórica da tragédia como sendo uma “evolução natural” da improvisação dos solistas do ditirambo. A essa informação de ordem histórica o filósofo grego acrescentou uma explicação que, hoje, classificaríamos de antropológica, sobre o surgimento da arte, ligando-a a uma tendência natural para a

---

<sup>14</sup> Do grego *Tragos* = bode; *Oide* = ode; canto. MACHADO CÁNOVAS, Susana Yolanda. As origens da tragédia grega. In: SÓFOCLES. *Édipo rei; Antígona*. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 146.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

imitação. Uma tendência para imitar, mas também para se comprazer com a imitação que, instintiva – sempre segundo Aristóteles –, nos acompanha desde a infância.<sup>17</sup>

Contudo, o teatro definir-se-á a partir de uma outra separação: a delimitação que separa a “arte” e a “vida” em termos concretos, tangíveis e, portanto, discerníveis. É essa uma separação que se manifesta de maneira inclusive física e que, no teatro, se materializou na forma do palco. O palco como espaço, mas, principalmente, como território que delimita a arte e a separa da vida. A importância do palco como limite físico e fenomenológico que separou o lugar onde se representa, o território da representação – e da arte – do mundo real foi destacada numa palestra ministrada por Josep María Catalá na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), em 2012.<sup>18</sup> Como comentou Catalá, a invenção do palco permitiu discernir aquilo que nos bacanais – nome da versão romana das festas dionisíacas – era, pelo menos, ambíguo; discernir o que no meio dos cantos repetitivos, da bebida em excesso, da dança sobre o sangue do bode era ou não era representação. Até a separação produzida pelo palco, a representação se mimetizava com a vida e vice-versa.<sup>19</sup>

Portanto, tomando como referência o surgimento do teatro, e em particular da tragédia, esse estado da arte foi alcançado a partir de uma sucessão de estágios desencadeados com o desencantamento da protoarte. Se, como dissera antes, esse processo possibilitou que as práticas da arte se emancipassem da sua função mágico/religiosa e a subsequente secularização de práticas até então sagradas, isso deu lugar a que, logo, essas práticas se emancipassem física e fenomenologicamente da vida. Emancipada, a arte poderá tratar da vida, mas não se confundir com ela,

---

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. *Poética e Tópicos I, II, III, e IV*. Tradução de Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013, p. 25.

<sup>18</sup> Palestra ministrada no contexto do *Simpósio internacional Imagem, cultura visual e história da arte*, ocorrido na PUC-RS em 2012.

<sup>19</sup> Numa comunicação intitulada “*La estética de lo siniestro en la construcción de memorias del terrorismo de estado a través del arte*”, apresentada no IX Congreso internacional de Teoría e Historia del Arte de Buenos Aires, em 2017, chamei a atenção para a mimetização da arte nas Trouxas ensanguentadas de Arthur Barrio. Naquela oportunidade, defendi que, para as trouxas – como para uma parte importante da arte contemporânea –, o território institucional da arte não só legitima uma obra, mas também a identifica e a circunscreve como obra de arte. Ao despejar os seus pacotes informes longe desses territórios, sem nenhum tipo de indicação e de orientação museográfica que permitisse sua identificação, Arthur Barrio interdita a possibilidade de discernimento sobre os objetos, gerando um grau de perplexidade e incerteza sobre sua natureza. A obra de Barrio serve de exemplo de como a arte contemporânea abriu-se para propostas que buscam, precisamente, apagar aquela delimitação que separaria arte e vida, recuperando, a meu ver, essa mimetização de uma com a outra. Essa leitura do trabalho de Barrio foi inspirada, primeiramente, na fala de Josep María Catalá que estou comentando aqui.

mimetizar-se nela.<sup>20</sup> Essa emancipação acontece no plano da arte e reverbera na representação, em particular, no teatro. Mas então, a partir dali, se a protoarte servia de intermediação com o metafísico, o palco trágico grego exploraria uma metarrealidade.

Como foi sugerido, a emancipação e a separação entre arte e religião não significaram que a religião tivesse dispensado a prática da imagem e da representação dos seus ritos nem que, nesses casos, as práticas não estivessem mais embebidas de consideração mágica ou metafísica. Mas, pelo contrário, como foi dito, significou que tais práticas deixaram de ser de sua exclusividade, do mesmo modo que passaram a servir a outras práticas, dando lugar a novos e diferentes *ethos* da imagem e da representação. O que me interessa desse processo, especialmente me voltando para a tragédia grega, é que mesmo sendo uma derivação quase imediata de tal separação – sua derivação das festas dionisíacas –, por meio dos seus próprios mecanismos poéticos, estéticos e fenomenológicos, a tragédia funcionou – e a arte funciona – também como um meio de expurgo emocional; porém, distinto daquele exercido pela função mágica da protoarte.

Aristóteles definiu como catarse essa experiência que hoje descreveríamos como fenomenológica. Para o filósofo, a catarse, como finalidade da tragédia, é a purgação das emoções de terror e de compaixão que a obra trágica suscita. Para isso, assumindo uma posição antitética em relação ao rechaço platônico da mimese, Aristóteles advertiu a importância central da verossimilhança da representação, não tanto como sendo essa sua finalidade estética, mas pela necessidade de uma representação plausível para alcançar o convencimento necessário sobre o espectador e poder levá-lo a essa situação de catarse. Em resumo, se Platão fundamentou sua crítica à arte por acreditar que a mimese fosse a sua finalidade “imperfeita”, para Aristóteles a mimese não é um fim, mas o meio necessário por meio do qual a arte alcançaria sua verdadeira meta: a catarse.

Esta ideia de catarse pela verossimilhança ecoa na noção de suspensão da incredulidade. Entretanto, se a verossimilhança é o vetor que prende o espectador na metarrealidade da encenação – e podemos ampliar isso não só para boa parte da arte, mas também para nossa relação com as imagens –, ela é só um dos vetores necessários para que a catarse aconteça. Embora a plausibilidade mimética seja

---

<sup>20</sup> Esse será o tom da arte ocidental por vários séculos, até que, no século XX, se multipliquem as iniciativas que buscam a religião dessas duas esferas.

fundamental, a experiência da catarse só será possível enquanto o espectador mantiver um pé na metarrealidade e outro na realidade. Esse segundo pé é que mantém certo grau de consciência de que aquilo que se manifesta diante dele é parte da sua realidade direta e literal. É esse hiato ou vão entre o real do palco e o real fora do palco que permite, finalmente, que o espectador se entregue em segurança à contemplação para experimentar certos sentimentos e emoções. A experiência da catarse depende, portanto, do jogo simultâneo da verossimilhança, que nos “convence”, e do palco, que nos recorda que aquilo não é real. Se essa fronteira se apagasse e a verossimilhança tomasse conta de toda a experiência, ao ponto de se mimetizar com o real fora do palco, a dimensão contemplativa seria interrompida, assim como o discernimento entre o real e a representação. É essa fronteira que faz com que, por mais espanto que o monstro na tela do cinema nos provoque, nós não fujamos da sala. A tragédia, como o cinema a partir da modernidade, mas também como muitas matérias nos telejornais, conduzem-nos, muitas vezes, a experiências passageiras, mas em segurança, de medo, de terror, de angústia diante de representações daquilo que nós evitaríamos confrontar diretamente. Nós sabemos que, afinal de contas, vivemos uma experiência meramente contemplativa.

É aqui que me parece pertinente levantar a conexão entre a função da protoarte ou da arte-magia como contramedida e a concepção catártica da arte. Se aquela se tornava um meio para exorcizar o horror e dos mistérios, a tragédia, assim como muito do cinema e das instalações e das intervenções urbanas da arte contemporânea, buscam conscientemente estratégias para, como diria Aristóteles, purgar as emoções. Mas, nesse caso, a conexão entre a protoarte e a arte em relação àquilo que nos espanta pode ir no sentido contrário. Se a imagem arcaica, como defende Régis Debray, servia como o escudo de Perseu, para afastar o que nos horroriza, a ficção trágica buscava, pelo contrário, a aproximação.

Ao contextualizar o que chama de “fenômeno trágico”, Machado Cánovas<sup>21</sup> ensina que a cosmovisão grega concebia um universo regido por leis que garantiam a ordem e a justiça. Leis que nem sequer aos deuses cabia o direito de subverter. Ao mesmo tempo, os gregos desconheciam tanto a noção de um mundo em crise quanto a ideia cristã de pecado. Ao invés disso, o que eles concebiam, e que a tragédia explorava, era a ideia de uma perturbação momentânea da ordem. E essa

---

<sup>21</sup> MACHADO CANOVAS, op. cit., p. 150

perturbação era concebida em termos de um limite que era excedido: “quando o homem ultrapassa o seu *métron* (medida de cada um) ele comete uma *hybris* (desmedida, arrogância). O trágico nasce precisamente quando o ser humano ultrapassa seus limites, advindo daí a punição desmedida”.<sup>22</sup>

A pesquisadora completa essa explicação com a análise de Gerd Bornheim, para quem, partindo das reflexões de Aristóteles, o fenômeno clássico eclodiria da crise entre dois polos: num extremo, a natureza da ordem e, do outro, o herói, que está inevitavelmente inserido nessa natureza. Como diz a autora, essa natureza da ordem diz respeito antes a categorias históricas do que a essências permanentes, citando, entre elas: o cosmos, os deuses, o bem ou outros valores morais, o amor e, sobretudo, o sentido de realidade.<sup>23</sup>

Portanto, o fenômeno trágico envolve a noção do extravasamento do limite que, assim como exemplificado na fotografia do linchamento de Thomas Shipp e de Abram Smith, pode ser tanto do real quanto do moral. É essa noção de extravasamento dos limites que foi explorada por Sófocles, servindo não só como meio de purgar as emoções, mas também contribuindo para dar forma à noção de horror. Um horror, como veremos, que se expressa, às vezes, para definir o intolerável físico e, em outras, o intolerável moral e para anunciar o desfecho catastrófico da tragédia.

#### **2.4 Édipo Rei (da arte ao horror)**

Escrita por Sófocles em 430 a. C., *Édipo Rei* compõe, junto com *Édipo em Colono* e *Antígona*, a trilogia trágica centrada no mito dos Labdácidas, a dinastia que reinou Tebas. A trama conjunta das três obras abarca desde a maldição que recai sobre Laio, pai biológico de Édipo, até a morte de todos os filhos deste último e, portanto, o fim da dinastia, em *Antígona*.<sup>24</sup>

Após ter casado com Jocasta, Laio, filho de Lábdaco e rei de Tebas, consulta o oráculo de Delfos, que lhe revela a maldição que recai sobre ele pelo rapto de Crisipo, filho do rei Pélops: se o casal tivesse um filho, ele estaria destinado a matar

---

<sup>22</sup> MACHADO CANOVAS, op. cit., p. 151.

<sup>23</sup> *Ib.*

<sup>24</sup> Embora por ordem cronológica os eventos narrados em “Antígona” ocorressem, respectivamente, depois de “Édipo Rei” e de “Édipo em Colono”, “Antígona” foi encenada pela primeira vez em 441 a. C., onze anos antes de que Sófocles escrevesse as outras duas.



o pai e a se casar com sua mãe: “A *hybris* de Laio recai em toda a sua descendência”.<sup>25</sup>

Como sabemos, o mito de Édipo – assim como a obra de Sófocles – gira em torno da combinação de eventos fortuitos com as decisões e as escolhas desencadeadas a partir do momento em que Laio toma conhecimento da maldição que recai sobre ele e de como tais decisões e eventos se encaminham para o trágico desfecho.

Especialistas na tragédia grega explicam que, embora a obra de Sófocles gire em torno da profecia do parricídio e do incesto e suas consequências, ela não segue à risca os eventos narrados no mito antigo. Trata-se, antes, de uma “reinvenção necessariamente transformadora.”<sup>26</sup> Aliás, a inventiva é fundamental para a arte trágica – assim como para a poesia. Como Aristóteles escreveu anos mais tarde, não cabe ao poeta narrar os eventos com exatidão, esse seria o papel do historiador. Chegado o caso, o que cabe ao poeta é narrar “o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade [...], [o historiador] escreveu o que aconteceu e [o poeta] o que poderia ter acontecido”.<sup>27</sup> O posicionamento de Aristóteles, portanto, não só justifica a inventiva do artista, mas a defende como necessária e, inclusive, como um valor filosófico.

*Édipo Rei* tem lugar em Tebas e inicia-se com Édipo já casado com Jocasta, viúva de Laio, morto num confuso episódio. São as indagações que comanda Édipo para esclarecer o crime as que irão revelando a verdade dos acontecimentos para os personagens na medida em que avança a trama. Desse modo, no terceiro e quarto episódio da obra, Jocasta e Édipo, respectivamente, confirmam que a profecia que desgraçara Laio, sua descendência e, portanto, eles mesmos, tinha se cumprido: Édipo tinha assassinado quem, sem sabê-lo, era seu pai e desposado quem era sua mãe e tido filhos com ela.

O quarto ato finaliza com Édipo saindo de cena, correndo para dentro do palácio à procura de Jocasta, que, havendo compreendido os acontecimentos, tinha fugido para seus aposentos, tomada pela loucura e pelo desespero. É então no êxodo – a parte que encerra a obra – que as consequências da descoberta da verdade são

---

<sup>25</sup> MACHADO CANOVAS, op. cit., p. 152.

<sup>26</sup> SERRA, Ordep. Introdução. In: SOFOCLES. *Édipo rei; Antígona*. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 10.

<sup>27</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p. 35.

anunciadas. É aqui que o horror se expressa como a revelação de uma verdade intolerável. Essa verdade excessiva é, por extensão, uma realidade excessiva, um excesso de realidade que resulta intolerável.

Porém, essas consequências imediatas da revelação ocorrem fora de cena e da vista da plateia. O horror final não mostrado, mas comunicado por um laçao palaciano: a morte de Jocasta e a automutilação de Édipo. Contudo, antes mesmo de narrar os acontecimentos, o coro – e, por meio dele, a plateia – é advertido dos “horrores” que está prestes a ver e a ouvir.<sup>28</sup>

O laçao, como testemunha direta, *testis* dos eventos que agora ele comunica, responde ao ser perguntado pelo culpado da morte da rainha:

LACAIO: - Ela mesma. Porém, o que ainda se deu de mais dor, não sabeis – longe vos foi dos olhos. Tanto quanto a memória me ajude, em todo caso, sabereis da infeliz a paixão que penou. Tão logo de arrebatou passou do umbral do tálamo, à cama conjugal direto se atirou. Já com ambas as mãos a arrancar-se os cabelos. Tendo pronto batido as portas na passagem, pôs-se a chamar por Laio, morto há muito; lembrava as antigas sementes deste, de que ele mesmo tivera de morrer, e que lhe deixou geração de degeneração para os seus. Pranteava na cama em que dúplice fez com o marido, um marido – e filhos a seu filho. Mas não sei como foi que em seguida morreu: é que Édipo então nos surgiu, aos clamores. Por sua causa, não vimos o finar-se da outra, só prestando atenção às voltas que ele dava. Ele andou-nos à roda a buscar-nos espada e a esposa não esposa – dizia – mas materna, seara onde ele mesmo, semeado, semeara. Ao furioso, mostrou-lhe o rumo algum demônio: nenhum dos homens foi, de nós a seu redor. Como se alguém o guiasse, dando brados horrendos, contra as folhas das portas atirou-se, arrancando o ferrolho do encaixe, e irrompeu no aposento. Vimos então, lá dentro, a mulher pendurada, enforcada de um nó, num balanço dobrado. O infeliz, quando o viu, com um bramido horroroso o laço relaxou pendente; quando em terra esse corpo caiu, foi horrível a cena. Alfinetes de ouro tirando do vestido com que ela se arrumava, ele os ergueu para o alto e pegou a ferir-se o globo de seus olhos, aos brados de que assim já não veriam mais no porvir os seus males, feitos ou padecidos – sós na treva com a vista daqueles que não eram de ver, e dos que quis, porém não conheceram. Assim, nessa toada, não uma vez, mas várias, suas mãos a elevar golpeava-se as pálpebras e as pupilas em sangue o queixo lhe regavam –, não só gotas de cruor, mas uma chuva negra e granizo de sangue formando a correnteza. Estes males brotam de dois, que não de um só: felicidade antiga que eles outrora tinham felicidade foi; é, no presente pranto, dano, vergonha, morte – é mal, enfim, de tudo quanto é nome: não lhes falta nenhum.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> “LACAIO: - Ó homens, nesta terra sempre honrados, que horrores ouvireis e vereis! Que lamentos altos elevareis, se, com nobreza, interesse mantendes pela Casa de Lábdaco”. SOFOCLES, op. cit, 2017, p. 109.

Para esta análise estou utilizando a tradução de *Édipo Rei* realizada por Ordep Serra e Sueli Regino publicada em 2017 pela Martin Claret. No entanto, são várias as traduções feitas para o português dessa obra e entre elas há diferenças tanto semânticas quanto de estilo. Além da versão da edição da Martin Claret, também foram consultadas as versões publicadas, em diferentes formatos, pela editora Zahar, em 2013 (tradução de Mario da Gama Kuri); pela Perspectiva, em 2016 (tradução de Trajano Vieira); e pela L&PM em 2018 (tradução de Paulo Neves).

<sup>29</sup> *Ib.*, p. 110.

A verdade excessiva que tornou a realidade intolerável suscitou a concatenação trágica: o arrebatamento de loucura da rainha, o corpo pendurado achado pelo seu filho-amante e a automutilação de Édipo, que vazou seus olhos aos quais não cabe mais o direito nem o desejo de mais nada ver. Após esse testemunho, Édipo retorna à cena, mutilado. É então que o corifeu reage e manifesta expressamente seu horror:

CORIFEU: - Oh, desgraça horrorosa para a vista dos homens! Oh, horror mais horrível de todos quanto eu jamais vi! Oh, infeliz, que demência atacou-te? Que sobre-humano deu seu bote mais medonho sobre tua triste sina? Ai, ai, oh, infeliz! Nem te olhar posso, ainda que muito queira perquirir, muito indagar, muito saber de ti, tamanho horror me toma!<sup>30</sup>

Quanto da noção de horror que hoje utilizamos não está já anunciada nestes trechos!<sup>31</sup> A tensão entre o desejo e o medo de saber; a referência à dimensão do visual associada à emoção do espanto; mas também o horrível evidente concatenado com o horrível não evidente. Está aí, em relação ao horror, essa relação entre visão e conhecimento que se expressa de maneira tão eloquente na palavra “descobrir”: remover o que cobre, “desocultar”.<sup>32</sup> É em todo o desfecho trágico de Édipo que acompanhamos uma sucessão de gestos que “descobrem” e “recobrem” o que passa a ser visto/sabido e o que passa a ser ocultado/secreto: os testemunhos e as confissões que revelam os segredos e as portas que se abrem para revelar o corpo pendurado e ainda balançando de Jocasta, num sentido, e a automutilação de Édipo e o sangue que passa a cobrir seu rosto, no outro, são os gestos que “descobrem” e “recobrem” o intolerável. Que descubram e que recobram tanto o que é visualmente chocante – respectivamente, o corpo pendurado; o sangue sobre olhos vazados – quanto o que resulta moralmente intolerável: o filicídio, o parricídio, o incesto, o suicídio, a automutilação.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> SÓFOCLES, op. cit., 2017, p. 11.

<sup>31</sup> Refiro-me aqui à menção a essa emoção humana suscitada pela contemplação ou pela concepção do intolerável, independentemente da presença literal da palavra “horror”. Aliás, levando em conta sua origem latina, a presença do termo “horror” nessas citações de *Édipo Rei* se deve às escolhas dos tradutores. Assim, por exemplo, a palavra “horror” também é utilizada na tradução de Trajano Vieira, mas não na de Paulo Neves nem na de Mário da Gama Kury.

<sup>32</sup> E aqui também aparece a palavra “o oculto”, a noção visual que usamos para significar o desconhecido ou o secreto.

<sup>33</sup> Excetuando o incesto, essas são todas violências cometidas sobre o corpo e que, portanto, entregam visualidades também violentas e, muitas vezes, horripilantes. Contudo, essa violência é ressignificada nesses casos pelos seus sentidos simbólicos, sociais, culturais e morais. Embora esses sentidos não sejam visíveis, em Édipo o intolerável não radica só violência sobre o corpo, mas a violação de limites que dizem sobre as relações de parentesco, os direitos sobre o próprio corpo, a autopreservação, etc.

A tensão entre o que se deve expor e o que deve ser preservado do olhar se estende para o que se busca saber e o que se pretende preservado do conhecimento. A revelação do corpo pendurado de Jocasta é para Édipo insuportável tanto visual quanto espiritualmente; essa mulher enforcada pela sua própria decisão é a síntese e a consequência de uma revelação tão dolorosa quanto ofuscante que leva Édipo a vaziar seus olhos. A revelação do evento trágico alcança a dimensão de um arrebatamento; de uma descoberta repentina e, especialmente, involuntária, de algo que escapa às expectativas de possibilidade. Portanto, a realidade se torna excessiva quando é tomada por assalto pelo que até então parecia inconcebível.

No seu retorno à cena, o sangue que cobre seu rosto é a evidência da culpa e da autopunição; a sua marca simbólica e visual. Mas o rosto ensanguentado é também a máscara que, embora chocante, preserva nosso olhar do que se sugere que não pode – ou que não deve – ser olhado diretamente. Ela é tanto uma sinalização, um índice do horror, da culpa e da punição de Édipo, quanto uma barreira rubra que se antepõe entre nós e a visão dos olhos vazados e, por extensão, do que eles previamente viram e sentiram. Do mesmo modo, não é única nem concretamente a visão do rosto ensanguentado de Édipo o que desperta o terror e a angústia do corifeu, mas todo o intolerável trágico e moral imbuído nessa presença e anunciado sob essa máscara. E é isso que atravessa todo o desenrolar da tragédia sofocliana: o horror como algo contido nos eventos, nos gestos, nos símbolos. É então que Édipo clama perguntando para onde a desgraça e a fatalidade o arrojaram, “em horror inaudito e nunca visto”, respondem-lhe.<sup>34</sup>

A relação entre horror e visualidade atravessa todo o desfecho trágico em diferentes sentidos e em diferentes níveis. As descobertas sobre sua linhagem e logo o suicídio de Jocasta são, além de verdades insuportáveis, também visões insuportáveis, que levam Édipo a furar os olhos. Ele pune seus olhos pela verdade que “enxergaram”; uma verdade difícil que não mais se quer ver – “[...] assim já não veriam mais no porvir os seus males, feitos ou padecidos [...]”. Parece haver aqui um arrependimento por descobrir a verdade e, por efeito, suas consequências: era preferível não saber, era preferível não ter visto. Em outras edições da obra de

---

<sup>34</sup> SÓFOCLES, op. cit., 2017, p. 112. A palavra horror não aparece em todas as versões consultadas. No entanto, todas mantêm a essência dessa fala. Na de Trajano Vieira está escrito: “A um horror não audível, não visível” (VIEIRA, 2016, p. 102); na de Mário da Gama Kury: “Num turbilhão de imensa dor, insuportável até na descrição, até à simples vista!” (SÓFOCLES, 2013, p. 177); e na de Paulo Neves, “Num desastre, oh! Tão terrível de ver quanto de ouvir” (SÓFOCLES, 2018, p. 80).

Sófocles, este arrependimento do ver/saber foi traduzido de maneira mais sucinta e direta: “[...] furou os próprios olhos, gritando que eles não seriam testemunhas nem de seus infortúnios nem de seus pecados”.<sup>35</sup> Mas colocada sob a perspectiva da cultura grega, a automutilação de Édipo adquire ainda uma conotação particular. Como ensina Régis Debray, os gregos tinham um apreço particular pelo sentido da visão, ao ponto de equipará-lo com o gesto de viver: “para um antigo grego, viver não é respirar, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos ‘seu último suspiro’; quanto eles, ‘seu último olhar’. Pior que castrar seu inimigo era vazar-lhe os olhos.”<sup>36</sup> Isso leva o próprio Debray a observar que Édipo se converte num morto com vida. É verdade. Porém, acrescento eu, não qualquer morto, mas aquele que provoca sua própria morte. Talvez possamos interpretar isso como uma equivalência ou uma simetria especular entre os atos de Jocasta e de seu filho-amante. O suicídio concreto de Jocasta, por um lado, e o suicídio simbólico de Édipo, por outro. Cada um cometido como um gesto final que recusa a realidade, por excessiva, deixando de ser parte dela. Contudo, com seu suicídio simbólico, Édipo incorpora à sua punição o fardo de carregar sua morte em vida.

Furando seus olhos, Édipo exterioriza que a dor e o espanto que sente ultrapassaram o limite do tolerável. Ele não consegue, não suporta ver/saber mais nada. Aliás, acaso resta para Édipo algo por saber ou por ver?

A visão do cadáver de Jocasta foi para Édipo a visão-limite em todo sentido: é a visão que ultrapassa os limites do suportável assim como é a última visão antes de adentrar nas trevas da cegueira. Mas, apesar de ter sido essa a visão-limite, a tragédia sofocliana está estruturada de maneira que a plateia é resguardada dessa visão. Como foi dito, o suicídio de Jocasta, a descoberta do corpo por parte de Édipo e sua automutilação ocorrem no intervalo entre o fim do quarto episódio – quando, após tomar consciência da sua origem, Édipo corre desvairado para dentro do palácio – e o início do êxodo, com a entrada em cena do laçao que se dirige ao coro para narrar os trágicos eventos. É então por via indireta, por meio das palavras desta personagem, que os acontecimentos finais chegam ao público que, como júri, ouve o testemunho.

---

<sup>35</sup> SÓFOCLES. Édipo Rei. In. EURÍPEDES et al. *O melhor do teatro grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 175. Essa citação corresponde à tradução de Mário Gama Kury. Trajano Vieira, por sua parte, traduziu: “[...] erguendo as mãos, o círculo dos olhos golpeou. Gritava então que não veriam o mal causado nem o mal sofrido [...]” (VIEIRA, 2016, p. 1001). Mantendo o sentido, Paulo Neves traduziu: “Assim eles não mais verão, disse ele, o mal que sofri, nem o que causei [...]” (SÓFOCLES, 2018, p. 79).

<sup>36</sup> DEBRAY, op. cit., p. 23.

Aliás, quase toda *Édipo Rei* está estruturada em torno de inquéritos e de testemunhos que tentam lançar luz sobre a morte de Laio e, logo depois, sobre a origem de Édipo.

É nesse testemunho final que confluem diferentes sentidos do horror como “aquilo-que-não-pode-ser-contemplado”. Primeiro, como argumentado até aqui, o sentido de uma incapacidade de suportar; de uma visão/revelação que é intolerável e após a qual nada resta para ver. Em seguida, no sentido daquilo que não deveria ser visto e que se expressa nas falas do mensageiro, do corifeu e nos cantos do coro: em que a revelação não só é insuportável, mas também evitada: “[...] nem te olhar posso, ainda que muito queira inquirir, [...] tamanho horror me toma..<sup>37</sup> É aqui que parece haver uma aproximação entre a noção de horror e a noção de irrepresentabilidade de Deus: a ideia de uma impossibilidade tanto em termos de capacidade quanto de interdição.

O horror ofuscante, cuja visão se torna difícil ou é insuportável, está encarnado no célebre mito de Medusa. Sendo uma das três górgonas, qualquer um que olhasse diretamente para seus olhos era convertido em pedra. Encarar a Medusa era dar o *último olhar*. Entretanto, para além da personificação do monstruoso na pessoa da górgona, o mito também nos fala da representação, em particular da imagem, como intermediação com o real. Como muitos sabem, Perseu conseguiu dar morte a Medusa seguindo sua imagem refletida sobre a superfície polida do seu escudo de bronze, evitando assim olhar direto para o rosto da górgona.

A morte de Medusa contém uma referência clara ao hiato de realidade que se interpõe entre a imagem e aquilo que nela está representado; inclusive, na imagem espelho, aquela que revela o *analogon* do que nela se reflete. Não por nada, é recorrente a menção ao escudo de Perseu em textos que discutem o papel, a relação e a “proximidade” da imagem – em particular a imagem de matriz fotográfica – e as situações de violência extrema. O enfrentamento entre Perseu e Medusa se define, precisamente, graças a essa dissociação entre ver a coisa em si e ver a imagem da coisa. Esta dissociação entre a imagem e a coisa em si, entretanto, já está contida justamente naquele processo de desencantamento da protoarte e na conseqüente secularização e emancipação das práticas da arte; e sustenta, por outra parte, os princípios da catarse defendidos por Aristóteles e presentes na obra de Sófocles.

---

<sup>37</sup> SÓFOCLES, op. cit., 2017, p. 111.

Sobre esse último aspecto, há uma relação óbvia entre a visão petrificante de Medusa e o ato de automutilação de Édipo. Tanto o rei desgraçado quanto as vítimas da górgona não suportam a realidade excessiva do que se revelou perante eles e lançam aí seu último olhar. Como foi dito antes, na equivalência grega entre ver e viver, a visão petrificante serve de metáfora para vivência intolerável e realidade excessiva. Além disso, do mesmo modo que Perseu é advertido sobre a natureza da criatura – ao ponto que se prepara para confrontá-la sem olhar –, o laçao que retorna do palácio no início do êxodo da obra de Sófocles adverte ao coro dos horrores que estaria por ver e por ouvir. Depois das advertências, nos dois casos, o horror passa a ser encarado indiretamente. Perseu através do reflexo no seu escudo, e o coro trágico – e sua plateia – através do testemunho do mensageiro.

Mas em *Édipo Rei*, sobretudo, é Sófocles – condicionado pelas próprias características do gênero trágico e do teatro grego – quem acaba regulando o que e o quanto de toda a violência contida na obra sobra visualmente para o público. Com exceção do retorno ao palco de Édipo ensanguentado, o assassinato de Laio, o suicídio de Jocasta e a autopunição de Édipo são descritos em detalhe pelos diferentes testemunhos, mas ocorrem completamente fora de cena.

A imagem ou a visão recusada ou interdita se expressam inclusive na própria visão de Édipo ferido. Seus olhos cegados, ausentes ou cobertos por um véu de sangue são a expressão visual da interdição da imagem. Mas também, do salto ao vazio, desse último olhar que tem o peso de um último suspiro. A visão de Édipo cegado é a visão simbólica desse limiar ultrapassado. Assim como o último ato de Jocasta, a automutilação de Édipo é, embora um gesto intolerável, um gesto de expressão. Como se as palavras já não dessem conta, o gesto autodestrutivo é a expressão encontrada para exprimir a profundidade do abismo ao qual eles foram jogados. A eventos sem retorno – o parricídio, o incesto – Jocasta e Édipo respondem com gestos sem retorno – o suicídio literal e o suicídio simbólico: o horror como reação ao horror. Nessas reações, a vivência do horror se manifesta como um fardo que não consegue ser dividido ou compartilhado; que não consegue ser explicado, mas só expressado por meio de um gesto-limite.

Mas se o gesto-limite, em definitivo, não serve para explicar o horror – mas só para expressá-lo –, a arte e o testemunho também não. Chegado o caso, eles surgem para anunciar a experiência, mas não para compartilhar a vivência do horror. As palavras e as imagens, sejam do testemunho, seja da arte, são um refugio da vivência

e nunca a vivência em si. Se assim o fosse, se o horror radical que invadiu Jocasta e Édipo pudesse de fato ser compartilhado, transmitido, então nós seríamos carregados para o abismo junto com eles. É precisamente o medo de ser assombrado por esse abismo que faz o coro se recusar a ver e saber mais. É o medo de ser inundado pelo horror profundo; é o horror ao horror. Fazer isso seria passar o umbral da catarse para a vivência plena e verdadeiramente insuportável.

O horror profundo é essa vivência, essa revelação, da qual não há ou não parece haver retorno; o horror que não pode ser dividido, mas talvez anunciado; é um limiar sem retorno.

## 2.5 O horror como espetáculo cativante

A consolidação da estética como ramo independente dentro da filosofia com Baumgarten e, principalmente, com Kant, no século XVIII, marcou o rompimento com aquelas correntes filosóficas que defendiam que as qualidades morais de uma coisa ou evento interferiam ou condicionavam a experiência ou o juízo estético. Correntes cujas raízes estão fincadas no ideal grego da *kallokagathia*, fundado, precisamente, na relação entre a beleza formal e a virtude moral.

Mais do que um ideal de beleza, como demonstra Eco com simples exemplos clássicos, a noção da *kallokagathia*, originalmente, representou um ideal de perfeição que conjugava o “bem” e uma série de outros valores positivos – definidos na palavra *agathós* –, com o “belo” – *kállos*. Segundo Eco, ainda hoje não está claro se os antigos “entendiam como ‘belo’ tudo aquilo que, em virtude da sua forma, satisfaz os sentidos; ou a beleza ‘espiritual’, uma qualidade da alma que pode, às vezes, não coincidir com a beleza do corpo.”<sup>38</sup> Talvez a própria semântica sugira a resposta: se toda palavra composta resulta da junção de duas palavras de sentido distinto e independente para a formar um terceiro sentido, então a própria palavra *kallokagathia* carrega a heteronomia entre as ideias de “beleza formal” e de “beleza moral”, dois conceitos que, embora se relacionem, não necessariamente precisam coincidir. Sendo assim, o encontro de ambos os conceitos expressa menos uma definição clássica de “beleza” do que a condição idealizada de perfeição. Helena não deixou de ser “bela” por ter traído Menelau, fugindo com Paris, abandonando sua filha de nove anos, Hermíone,

---

<sup>38</sup> ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 24.



e sendo o pivô de uma guerra que aniquilou todos os homens de Troia. O que ela deixou foi de ser perfeita.

Por outra parte, também está claro que, do mesmo modo que a cultura grega entendia que a beleza física e a virtude moral podiam seguir por caminhos separados uma da outra, ela não associava a feiura formal como condição do horror moral, nem a feiura formal com a falta de virtude. A própria tragédia sofocliana está montada sobre belos personagens que, muitas vezes arrastados pelas circunstâncias, são levados a realizar gestos intoleráveis. Mas mesmo não havendo tal condicionamento do horror à feiura – ou vice-versa –, acaso os gregos não considerariam que os atos mais desprezíveis eram feitos pelas criaturas de aparência mais horrenda e que os eventos mais terríveis deviam buscar uma representação terrível também para o olhar? Mais precisamente: se o conceito de *kallokagathia* expressava o entendimento grego de que por meio da conjunção da beleza e da virtude era possível alcançar um ideal positivo, um suprassumo da perfeição, não existiria acaso uma condição exatamente oposta? Se podemos rastrear até a cultura grega essa associação entre o belo e o bem que seria contestada – e separada – por Baumgarten e Kant no século XVIII, não estaria também subjacente na nossa consciência cultural, desde tempos remotos, um equivalente negativo à *kallokagathia*? Acaso uma parcela importante da nossa história cultural não refletiu, e reflete ainda hoje, uma noção de que o suprassumo do padecimento insuportável, da degeneração moral absoluta, expressa também uma aparência insuportável? Uma noção para a qual o suprassumo do horror, mesmo sendo uma emoção subjetiva que se expressa nas palavras de quem a padece (“tanto horror me provoca!”) ou nos seus atos (o suicídio de Jocasta, a automutilação de Édipo), é magnificado pela imagem que evoca? Uma noção que, finalmente, associou o horror a uma visualidade eloquente?<sup>39</sup>

De novo, o mito de Medusa seja talvez o que melhor represente essa ideia na mitologia antiga. Mas não era esse o único ser do panteão mítico grego cuja aparência detestável servia de advertência sobre suas ações. Além das górgonas, Eco faz menção a um conjunto de criaturas tão vis quanto desagradáveis: as sereias, que, como as Harpias, tinham corpo de ave de rapina e rosto de mulher;<sup>40</sup> o Polifemo,

---

<sup>39</sup> A persistência dessa noção nos séculos XX e XXI em relação aos meios massivos de comunicação e de entretenimento será um dos assuntos a partir dos quais será discutida a arte como gesto de contraimagem.

<sup>40</sup> A representação das sereias como belas mulheres com cauda de peixe é posterior à sua representação monstruosa como demônios marinhos semelhantes às Harpias.

gigante de um olho só que devora humanos; o cão Cérbero, que guarda a entrada ao mundo dos mortos; etc. Manifestações do horrendo que, para Eco, inclusive, ajudaram a inspirar, pelo seu oposto, a fantasia da *kallokagathia* desde Dante até nossos dias.<sup>41</sup>



Figura 6 - Representações de Medusa no Mundo Antigo. Acima: Antefix de terracota, c. 500 a. C. encontrada na província de Casserta, Itália. Abaixo: Rosto de Medusa e da deusa Nike nos lados de uma moeda de prata macedônica, c. 500 a. C. Fonte: Museu Britânico.<sup>42</sup>

De fato, uma representação particular da cabeça da górgona, muito distante das representações idealizadas de beleza e do estilo gracioso que tanto caracterizam a arte antiga, é recorrente em ornamentações arquitetônicas, pintada ou esculpida em peças votivas e, inclusive, impressa em moedas (Figura 6). Quase um ícone, a representação é praticamente sempre a mesma: totalmente de frente, com o rosto redondo, o nariz largo, com sua boca esticada e arqueada mostrando os dentes e com

<sup>41</sup> ECO, op. cit., p. 34.

<sup>42</sup> Disponíveis em:

<[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1877-0802-4](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1877-0802-4)> Acesso jun. 2020.

<[https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1927-0403-22](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1927-0403-22)> Acesso em jun. 2020.

as presas projetadas para fora, assim como suas maçãs do rosto, mostrando sua língua, com seus olhos totalmente arregalados e com as serpentes coroando sua cabeça, às vezes projetadas, às vezes correndo em redor do seu rosto. O ícone da górgona não poderia estar mais distante da representação clássica e idealizada do rosto belo. Uma antítese que se ressalta naquelas moedas em cujo anverso se representa o rosto da deusa Nice, num perfil que valoriza a graça desse rosto feminino. Na arquitetura, a cabeça da górgona era com frequência usada como *antefix* tanto em telhados de templos quanto em alguns prédios seculares etruscos e latinos. Sobre essas peças, o Museu Britânico explica que as cabeças das górgonas serviam para afugentar espíritos do mal. Sendo assim, a representação grotesca, quase uma antítese dos modelos formais seguidos pela escultura grega, explica-se pela função. Não sendo feitas para uma contemplação agradável, mas para a repulsão. E, para isso, elas não só devem evocar a ideia da Medusa, mas também sua imagem. Nesses casos, feito para repelir os maus espíritos, o ícone encarna certa idealização do monstruoso ao mesmo tempo que se afasta radicalmente dos cânones clássicos da representação.<sup>43</sup>

Contudo, se a cultura mítica e visual antiga confirma certa analogia entre a ideia do monstruoso e sua imagem, a arte grega desenvolveu outras maneiras de representação do horror. Uma, como vimos, também remete a essa equivalência entre o evento horrendo e sua visualidade. Contudo, diferentemente da representação votiva da górgona, *Édipo Rei* o faz recorrendo à ideia da visão insuportável e não à sua imagem. Entretanto, quando olhamos, desviamos o olhar da tragédia e voltamos para as artes visuais, em especial para a escultura, notamos que a arte antiga desenvolveu um outro modo de representar o horror: o horror como imagem cativante. É particularmente a partir da arte helenística que nos deparamos, precisamente, com uma evocação visual do horror e da violência que, longe de entregar imagens desagradáveis, ou da menção ao intolerável, parece ter sido explorada por meio dos valores estéticos, ao gosto e ao estilo e, inclusive, a modelos formais preestabelecidos da época. O conjunto escultórico do *Laocoonte* cuja autoria é atribuída a Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, talvez seja um dos exemplos mais notórios de uma representação do horror a partir do belo na antiguidade (Figura 7).

---

<sup>43</sup> Curiosamente, o ícone da górgona compartilha marcadas características com figuras orientais e com representações do Deus Jaguar nas culturas pré-colombianas centro-americanas.

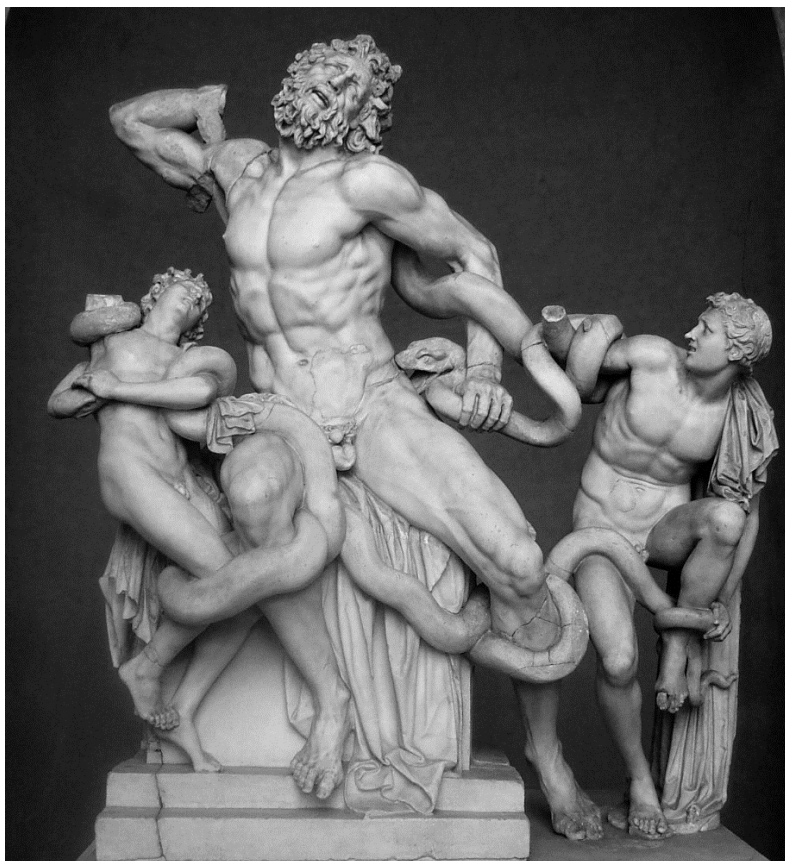


Figura 7 - Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas. *Laocoonte e seus filhos*, c. 175-50 a. C., mármore, Fonte: GOMBRICH, 2009 (imagem editada pelo autor).

A célebre escultura descoberta perto de Roma em 1506, e que influenciou a arte da época, representa um evento da Eneida, quando o sacerdote Laocoonte tentara advertir seus compatriotas troianos a não aceitarem o cavalo de madeira onde se escondiam os gregos. Contrariados na sua vontade sobre a destruição de Troia, os deuses enviaram duas serpentes marinhas que envolveram o sacerdote e seus dois filhos até asfixiá-los. Os escultores compuseram a obra de maneira a representar três momentos do padecimento: o filho menor, cujo corpo lânguido parece já ter sucumbido; o sacerdote, que contorciona e estica seu corpo tentando resistir enquanto uma das cobras o morde e seu rosto parece expressar, ao mesmo tempo, a inutilidade do gesto de resistência, o esgotamento, a dor e o terror; e o filho maior, que em plena angústia e pavor tenta se desvencilhar dos monstros que parecem estar começando a se enroscar no seu corpo.

Todo o conjunto, assim como cada uma das partes, é terrível e dramático. O histrionismo gestual e a dinâmica da composição como um todo contribuem para transmitir a sensação de dramaticidade, de desespero e de urgência da cena. Porém,

quando analisamos a composição, logo se percebe como esse conjunto dinâmico está montado seguindo rigorosamente os princípios da harmonia e do equilíbrio já presentes na escultura clássica e, em particular, na helenística.<sup>44</sup> Igualmente, os corpos também foram esculpidos repetindo o ideal físico e canônico da época e seus movimentos replicam certa fluidez, às vezes heroica, às vezes graciosa, semelhante – ou até idêntica – à dedicada a outros motivos também presentes na arte antiga. De tal modo, ecoa no corpo e no movimento de Laocoonte a memória de heróis e de atletas; assim como no gesto do seu filho maior ecoa o movimento gracioso de um alto-relevo encontrado em torno do Templo da Vitória, na Acrópole de Atenas (Figura 8). Se a ideia de uma “*kallokagathia negativa*” implica que o suprassumo do horror se manifesta numa imagem tão horrenda quanto o evento que é, não há dúvida de que o *Laocoonte* está longe disso. Isso porque a finalidade da escultura não é reproduzir o horror, isto é, o evento em si, mas explorar sua evocação para imbuir de dramaticidade a contemplação das formas escultóricas.

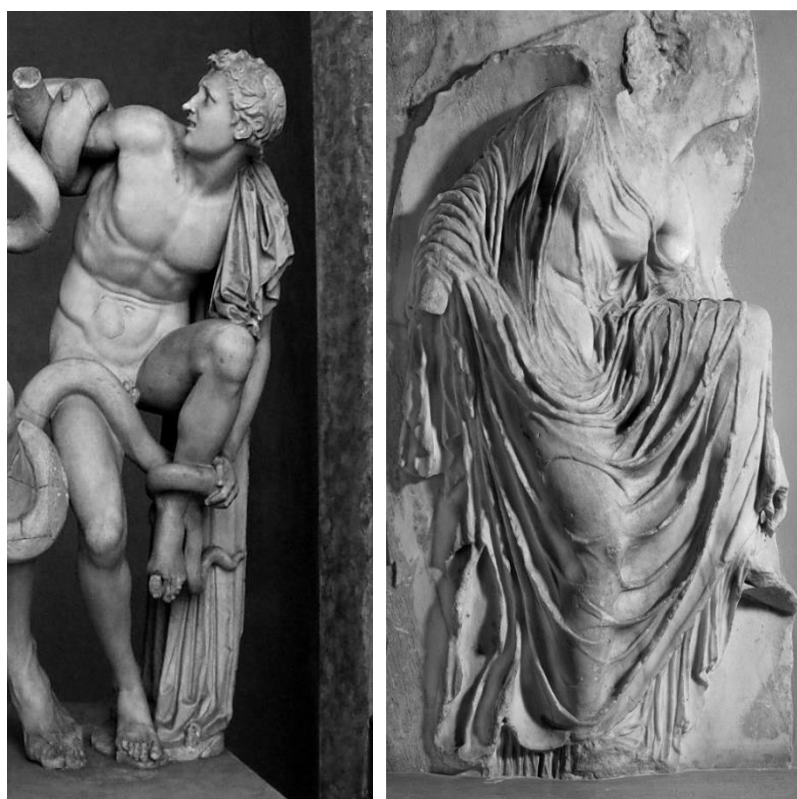


Figura 8 - Comparação de um detalhe do Laocoonte com um alto relevo da deusa Nike ajustando uma sandália (balaustrada do Templo da Vitória de Atenas, 480 a. C.). Fonte das imagens: GOOMBRICH, 2009.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Associado com a expansão do império Macedônico e a crise da pólis, o estilo helenístico teve origem nos séculos V a. C. e IV a. C. Esse estilo ficou caracterizado pela representação enfática da emoção e das paixões por meio de formas e composições mais expressivas e dinâmicas, em comparação com o antecessor estilo clássico.

<sup>45</sup> As imagens foram editadas e espelhadas pelo autor.

A aparente ambiguidade entre terror e beleza presente no *Laocoonte*, entretanto, não representa uma excepcionalidade na arte antiga. Pelo contrário, a obra de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes parece replicar, na escultura, alguns dos princípios desenvolvidos por Aristóteles na sua poética, dedicados, originalmente, para a tragédia e a epopeia.

Em primeiro lugar, tal e qual o mito de Édipo, a história de Laocoonte se identifica como fenômeno trágico enquanto narrativa de uma *hibrys*, uma desmedida, do ser humano – aqui uma afronta aos deuses – que, como tal, merece uma punição também desmedida. Mas, diferentemente de *Édipo Rei*, no qual as ações horrendas ocorrem fora da vista, e as testemunhas desses eventos nos advertem sobre uma visão excessiva, insuportável e que convém evitar, a escultura do *Laocoonte* convoca o horror do evento por meio de uma imagem fascinante que o conclama como espetáculo.

Poderia ser dito que a fascinação que desperta a escultura do *Laocoonte* esteja ligada ao primor técnico da representação. É verdade. Inclusive Aristóteles se refere a essa satisfação que suscitam as “representações mais exatas”, mesmo quando se trata daquelas dedicadas a “objetos reais que não conseguimos olhar sem custo [...] tal é, por exemplo, o caso dos mais repugnantes animais e dos cadáveres.”<sup>46</sup> Contudo, assim como na tragédia, no *Laocoonte* há mais do que uma representação “exata” e primorosa. Em primeiro lugar, porque, como toda a arte defendida por Aristóteles, a obra não está voltada para a representação fidedigna, mas para a representação convincente, verossimilhante, mas, também, agradável. É isso que o filósofo deixa em claro ao defender que a arte não está comprometida com uma representação fidedigna e verdadeira dos personagens e dos eventos que imita, mas com uma representação que, além de clara e sem trivialidades,<sup>47</sup> entregue “um belo espetáculo oferecido aos olhos.”<sup>48</sup> Para isso, Aristóteles orienta que as emoções de terror e de compaixão sejam suscitadas por meio da evocação de ações trágicas sob um “estilo tornado agradável”. Um estilo que ele define como aquele “que reúne ritmo, harmonia e canto.”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p. 25.

<sup>47</sup> Segundo o filósofo, a capacidade de transmitir com uma clareza sem trivialidades seria a qualidade mais importante da elocução poética. *Ib.*, 58.

<sup>48</sup> *Ib.*, p. 30.

<sup>49</sup> *Ib.*, p. 29.

Aristóteles também defende que a arte trágica deve imitar de maneira “ascendente”: “sendo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, querendo reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, pintam-nos mais belos.”<sup>50</sup> Do mesmo modo, quando trata da epopeia, a que descreve como um gênero que compartilha os mesmos elementos essenciais da tragédia, o filósofo afirma que, como aquela, esta deve apresentar “uma beleza de linguagem”.

Ao longo do texto, Aristóteles se refere à beleza em termos técnicos, formais e inclusive com uma certa autonomia em relação ao assunto que a obra ou, neste caso, a imitação, retrata. Assim, por exemplo, ele escreve: “se acontece de alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra coisa do mesmo gênero.”<sup>51</sup>

Sob a perspectiva do tratado poético aristotélico, a representação do horror não é um fim, mas um meio. Ou seja, a evocação do horror ou da ação trágica como meio para uma experiência que, em definitivo, conjuga temática patética com deleite estético. Sob a perspectiva aristotélica, a arte trágica convoca dois “opostos”: o horror como ideia e o belo como forma. Para esses fins, como já foi sugerido ao tratar da catarse na tragédia, está claro que o horror deve ser convocado, mas não ao ponto de tomar conta da experiência. O que se expressa no tratado aristotélico é que a arte trágica deve encontrar o ponto em que o impacto emocional e o deleite estético não só se articulam para suscitar a catarse, mas que essa articulação encontre a medida em que o conteúdo (trágico) e a forma (bela) se intensifiquem um por meio do outro. Isto é, uma medida em que a evocação do horror infle de sentido dramático as formas e que as formas convoquem a emoção sem que essa evocação se reverta em repulsa.

No *Laocoonte* essa medida parece ter sido encontrada concentrando-se as referências à angústia, à dor e ao terror em alguns pontos específicos da obra, permitindo que as demais partes mantenham seu compromisso com as formas idealizadas da imitação “ascendente” e do estilo “agradável”. Contudo, a partir desses pontos de referência, as demais partes se contextualizam e a composição, como um todo, ganha seu sentido dramático. Detalhes como parte da musculatura e dos tendões mais marcados – transmitindo a tentativa de resistir – e as partes em que as serpentes se enroscam nos corpos, pressionando a carne, ou a mordida sobre uns

---

<sup>50</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p. 46.

<sup>51</sup> *Ib.*, p. 25.

dos flancos do sacerdote servem, sem dúvida, para interpretar as poses e contextualizar a cena. Mas é nos rostos, entretanto, que os escultores concentraram a carga de expressividade dramática até um ponto que, inclusive, quase destoa da harmonia do conjunto. Especialmente o rosto do pai, que foi sobrecarregado de linhas de expressão que acentuam o gesto de dor e de agonia. De tão marcadas, as feições do Laocoonte parecem levar seu rosto à beira da deformação, ao ponto de quase transformá-lo numa máscara do teatro trágico. Do mesmo modo, o gesto de penúria com que seu filho mais velho o olha também parece estar acentuado em relação ao todo. É desse rosto que, como se de uma fonte se tratasse, verte a urgência que banha de sentido dramático aquela mesma pose que, como num jogo de espelhos, o jovem repete o gesto banal com que a Deusa Nice acomodava sua sandália no alto-relevo da Acrópole. É essa força expressiva concentrada nos rostos que banha de sentido dramático a composição como um todo.

A comparação das poses do *Laocoonte* com outras esculturas dedicadas aos mais variados assuntos reforça a ideia de que o estilo helenístico, tão afim com a dramaticidade, combinou a evocação do horror com os modelos canônicos de forma e de composição inclusive preexistentes adequando tal representação ao gosto e ao estilo geral. Esculturas como um torso de Minotauro do século I d. C. ou *O suicídio do Gálata*, do século III a.C.,<sup>52</sup> apresentam os mesmos princípios da representação do terrível – ou do monstruoso – como “belo espetáculo aos olhos”, conforme os valores técnicos e formais comentados por Aristóteles no seu tratado poético: a clareza sem trivialidade; a imitação verossimilhante, porém “ascendente”; uma representação dinâmica, porém agradável e a harmônica (Figura 9).

*Édipo Rei* e *Laocoonte e seus filhos* são exemplos da arte que, a partir dois gêneros distintos, se volta para o horror não precisamente para lidar com ele enquanto assunto, mas para evocá-lo e articulá-lo como meio para a experiência patética idealizada por Aristóteles. Nos dois casos, confirma-se a afirmação de que, já não como contramedida contra o horror, a arte trágica busca antes sua evocação. Mas

---

<sup>52</sup> Realizada em Pérgamo em comemoração da vitória na guerra contra os gálatas, a escultura é uma representação heroica do derrotado: “o nobre adversário, que vê a derrota como inevitável, é orgulhoso demais para render-se. Só a morte o conquistará. Matou a mulher porque a ama. Na *Ilíada*, Heitor lamenta-se pelo que o destino reserva a sua esposa, prevendo que, quando Troia cair, ela se tornará uma escrava. O gálata não permitirá que isso aconteça a sua mulher”. WOODFORD, Susan. *Grécia e Roma: História da arte* da Universidade de Cambridge. São Paulo: Círculo do livro, 1987, p. 60.



uma evocação moldada e adequada pelas formas e/ou pelas linguagens poéticas e sendo antes um meio do que um fim.



Figura 9 – Estatua de Minotauro, sec. I d. C., mármore. Fonte: Wikimedia Commons<sup>53</sup>. / *O suicídio do Gálata*, sec. III d. C., mármore. Fonte: Cabiriams.com<sup>54</sup>

A arte trágica representa a conversão completa de um tipo de prática simbólica e representacional que, nascido da necessidade de ser uma contramedida ante o horror, não só se emancipou, quanto reverte sua relação. Em certa medida, porque a arte trágica não só representa uma mudança na concepção da arte, mas também revela uma mudança em relação à convivência humana com aquilo que nos horroriza. Se as pulsões da imagem, da religião e das artes plásticas nascem, como disséramos, de uma necessidade de reação, foi precisamente pela presença concreta ou latente de um horror que assedia a consciência. Pelo contrário, se a tragédia procura uma evocação da emoção – uma evocação controlada e satisfatória, é claro –, isso

<sup>53</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torso\\_of\\_the\\_Minotaur,\\_late\\_1st\\_century\\_AD\\_Roman\\_copy\\_of\\_5th\\_century\\_BC\\_Greek\\_original,\\_from\\_Rome,\\_Monsters.\\_Fantastic\\_Creatures\\_of\\_Fear\\_and\\_Myth\\_Exhibition,\\_Palazzo\\_Massimo\\_alle\\_Terne,\\_Rome\\_\(12817683813\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torso_of_the_Minotaur,_late_1st_century_AD_Roman_copy_of_5th_century_BC_Greek_original,_from_Rome,_Monsters._Fantastic_Creatures_of_Fear_and_Myth_Exhibition,_Palazzo_Massimo_alle_Terne,_Rome_(12817683813).jpg)> Acesso em jun. 2020.

<sup>54</sup> Disponível em <<https://cabiriams.com/2020/07/09/il-gruppo-scultoreo-dei-galati-vinti-lonore-della-sconfitta/>> Acesso em jul. 2020.

acontece porque, embora humanas, essas mesmas emoções estão, de algum modo, afastadas da consciência cotidiana. Em outras palavras, enquanto a arte nasce convocada pelo horror, a tragédia marca a convocação do horror por meio da arte.

Representante dos princípios poéticos aristotélicos, esta convocação do horror pela arte acontece tanto em *Édipo Rei* quanto em *Laocoonte e seus filhos*, conforme as formas de seus respectivos gêneros. Contudo, ao adequarem-se às formas de cada gênero, essas obras não só entregam uma representação do horror, mas também duas concepções diferentes que, de algum modo, antecipam os debates e as polêmicas, muito mais próximos da nossa era, sobre a representação do horror através da imagem e da palavra.

Como vimos, Sófocles optou que as ações trágicas ocorressem fora de cena, fazendo não só com que tais ações chegassem ao espectador de maneira indireta, através da palavra, e não só como crônica objetiva, mas imbuída da subjetividade testemunhal. É nas palavras do Lacaio e depois do Corifeu que os componentes poéticos da tragédia são colocados não só para descrever as ações trágicas, mas para dimensioná-las a partir de uma noção do horror como visão insuportável de algo que se preferiria nunca ter visto e para o qual se desaconselha olhar. O horror, então, não se expressa pela perturbação e pela comoção que ele provoca.

É precisamente o que em Sófocles acontece fora de cena que a escultura helenística reivindica para o olhar; moldado, entretanto, ao estilo e ao gosto do período. O que em Sófocles é marginalizado e anunciado como insuportável, em *Laocoonte* se torna espetáculo. O que em *Édipo* se conclama, indiretamente, como repulsivo, aqui se torna fascinante e cativante.

Entre *Édipo Rei* e *Laocoonte e seus filhos* se expressam na cultura grega duas noções de violência extrema associadas a uma dimensão contemplativa. Uma mais literária e voltada para uma magnificação do horror como visão insuportável e outra que apela para o horror como espetáculo.

Já no Império Romano, as influências clássicas e helenísticas foram dando lugar para uma arte, em comparação às anteriores, que cede nos princípios fundamentais da harmonia, da beleza e da expressão, para dar maior relevância a uma representação menos idealizada e mais realista e, em certa medida, naturalista. Essa corrente se manifestou claramente na arte de Estado nos bustos póstumos e solenes dedicados aos imperadores e na arte mais narrativa, celebratória dos feitos militares.

A ascensão do cristianismo marcará uma mudança radical no sentido, nas funções e no estilo da arte pelos menos durante os seguintes 500 anos. Primeiro perseguida – entre outras coisas – pela recusa cristã por adorar as imagens dos imperadores, a pressão de uma crença que se espalhava no império levou a que Constantino declarasse o cristianismo como única religião oficial de Roma no ano 311 d. C.

Num primeiro momento, os artistas foram convocados para representar as novas deidades. Para isso, eles adaptaram o estilo e a iconografia pagãos preexistentes. No entanto, a influência da raiz judaica na doutrina cristã irá aos poucos impondo limites às imagens.

A proibição às imagens expressa no Antigo Testamento no Mandamento que condenava a idolatria suscitou uma reação contra o que poderia ser considerado um realismo pretensioso.<sup>55</sup> Na arte, isso se refletiu em diferentes aspectos: desde a incorporação de um estilo esquemático mais simbólico e menos naturalista até, diretamente, a destruição de imagens levada a cabo pela doutrina iconoclasta.<sup>56</sup> A arte cristã, definitivamente, não estava voltada para a contemplação do agradável, mas para a evocação pedagógica e evangelizadora. Sendo assim, a pintura mural, os mosaicos e os relevos arquitetônicos poderiam cumprir sua função de maneira mais prática, direta e, inclusive, econômica que a estatuária. Pelo receio de que uma imagem realista pudesse ser assimilada – e adorada – como uma encarnação de Deus no mundo, até quase o ano 1000 d. C. a arte cristã se expressou a partir de imagens que transmitiam uma emotividade austera ou até mesmo apática, inclusive na representação dos martírios. Mas, sobretudo, eram representações inverossímeis enquanto à aparência.<sup>57</sup>

Não será até avançada a Idade Média e entrado o Renascimento que os artistas se voltarão novamente para os valores da verossimilhança e, com isso, para a

---

<sup>55</sup> Isso será desenvolvido mais profundamente no capítulo dedicado à noção do “irrepresentável”.

<sup>56</sup> Entre os anos 730 e 843, vigorou o decreto do Imperador Bizantino Leão III que tornou ilegal qualquer imagem em forma humana de Cristo, da Virgem, dos santos ou dos anjos. BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 2002, p. 27.

<sup>57</sup> Ver, por exemplo, as iluminuras dedicadas à morte de São Gerão e seus companheiros e ao martírio de Santa Úrsula com suas 11.000 virgens do manuscrito de Württembergische Landesbibliothek realizado entre 1137 e 1147. Sobre as iluminuras cristãs e em particular sobre a imagem do suplício da Santa, Gombrich escreveu: “[...] o artista não estava empenhado numa imitação de formas naturais e se preocupava tão-somente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados [...]. E como o artista pode dispensar qualquer ilusão de espaço ou qualquer ação dramática, está em condições de dispor suas figuras e formas de acordo com linhas puramente ornamentais”. GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009, p. 181

representação cada vez mais pormenorizada da natureza. Nesse contexto, a arte, especialmente a pintura, ao mesmo tempo reproduzirá e alimentará visualmente o imaginário sobre o horror e a agonia.

## **2.6 O monstruoso, o abjeto, o passional: representações cristãs do horror, do mal e da agonia**

A Idade Média foi prolífera em textos com descrições das profundezas e crônicas de viagens infernais<sup>58</sup> que estavam inspiradas na descrição gráfica da visão do Apocalipse presente no Evangelho de São João e que entregavam um repertório de criaturas infames e detalhes de tormentos e penúrias aos quais as almas pecadoras eram condenadas. Isso apesar de nas sagradas escrituras, com exceção daquele evangelho, as menções aos padecimentos dos pecadores serem bastante genéricas. Do mesmo modo, o Diabo foi aos poucos ganhando uma representação cada vez mais monstruosa, mesmo quando nas escrituras ele era descrito antes pelas suas ações do que pela sua aparência.<sup>59</sup> Esses textos logo serão acompanhados de imagens dirigidas a uma população iletrada que devia ser tanto instruída quanto advertida:

Por influência seja da literatura apocalíptica, seja dos vários relatos de viagens infernais, proliferam nas abadias românicas e nas catedrais góticas, nas miniaturas, nos afrescos, todas aquelas representações que possam recordar ao fiel, dia após dia, as penas que esperam pelos pecadores.<sup>60</sup>

Por volta dos séculos XIII e XIV, o crescimento das cidades e da economia comercial tornou possível a ascensão de uma classe que não pertencia aos grupos nobiliários ou eclesiásticos. Nesse contexto, fortalece-se a profissionalização do artista a partir das guildas ou dos mecenas, e estes se voltam, cada vez mais, a uma arte mais requintada de acordo com o gosto da nova classe. Ao mesmo tempo, com a paulatina consolidação das ideias humanistas e a revalorização – e idealização – da cultura clássica, os artistas, em particular os pintores, começam, cada vez mais, a experimentar maneiras de representação que aos poucos se distanciavam da escrita pictórica – ligada à escrita monasterial – e da iconografia bizantina. Dessa forma, por

---

<sup>58</sup> Das quais, com seu repertório de monstruosidades e catalogação de tormentos, a *Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri (1265-1321) durante as primeiras décadas do século XIV, é a mais recordada e influente.

<sup>59</sup> Com exceção do *Gênesis*, em que assume a forma de uma serpente.

<sup>60</sup> ECO, op. cit., p. 82.

exemplo, as figuras hierarquizadas que flutuavam no espaço metafísico luminoso bizantino passaram a circular e interagir em paisagens ou interiores cada vez mais concretos e reconhecíveis no mundo terrenal até, no século XV, combinar a ilusão de profundidade da perspectiva linear com a precisão anatômica. Nesse processo, as representações do Inferno, do Diabo e do Apocalipse, assim como as da agonia de Cristo e os martírios dos santos não só replicarão o imaginário cristão de horrores, monstruosidades e de agonias, quanto lhe darão forma.

Situados como um estilo de transição entre o medieval e o gosto moderno, os dípticos e os trípticos de Hieronymus Bosch (c.1450-1516) apresentaram uma representação do infernal que replicava a associação do mal com o monstruoso, representando essas visões também por meio de oposições pictóricas formais. A mais célebre delas, o *Jardim das Delícias*, apresenta três visões interpretadas como três momentos da humanidade: o mundo recém-criado, quando Deus apresenta – na verdade, entrega – Eva a Adão; o mundo após a expulsão do Paraíso, em que uma jovem humanidade aparentemente se entrega ao livre arbítrio; e a visão apocalíptica que remete ao Evangelho de João, em que a terra é tomada pelas forças infernais.

No estilo característico da pintura gótica tardia, cada pintura está repleta de elementos e de cenas e eventos que ocorrem simultaneamente. Mas, mesmo nessa profusão de seres e personagens, o painel dedicado ao paraíso apresenta um mundo ainda sendo povoado. O céu límpido entrega uma paisagem luminosa em que predominam verdes, azuis e rosas brilhantes e límpidos. Essa paisagem permanece no painel central; no entanto, a humanidade toma conta da cena como toma conta do mundo e da natureza: monta nos animais, explora as frutas, mas também vai se entregando aos prazeres e, aos poucos, Bosch sugere, à degeneração. O pintor parece apontar que, ao se entregar aos prazeres, esta humanidade jovem e bela se afasta ainda mais do Paraíso perdido. As consequências desse afastamento, então, Bosch as representa no terceiro painel. A paisagem diáfana dá lugar agora a um mundo inóspito, árido e tomado por uma escuridão quebrada por algo que tanto poderia ser o resplendor de cidades em chama ou os edifícios do próprio Inferno. As cores vibrantes cedem ao preto, ao ocre, e as águas límpidas agora parecem densos e escuros fluidos. A juventude bela dá lugar para uma humanidade em desespero, assediada e torturada por híbridos grotescos. O que antes era prazer, agora se deforma em suplício.

A oposição entre o mundo edílico e o mundo dominado pelo mal é ainda mais eloquente nos painéis laterais do tríptico *O carro de feno* (Figura 10). Embora chamados de *Paraíso* e *Inferno*, quando comparados lado a lado, notamos a continuidade dos tons do solo e dos acidentes geográficos entre um e outro painel, deixando claro que não se trata de dois lugares distintos, mas de dois momentos diferentes do mundo terrenal: o Éden perdido e o devir infernal.



Figura 10 - Hieronymus Bosch, painéis laterais do tríptico *O carro de feno*, 1512-1515, óleo sobre madeira, 135 x 45 (cada painel). Fonte: Museu do Prado (imagens editadas pelo autor).<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-haywain-triptych/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce>> Acesso jul. 2021.

Na passagem entre os dois momentos, notamos, entretanto, a transformação da geografia idílica numa paisagem apocalíptica: o rio se escureceu, a vegetação sumiu e a arquitetura incipiente e em formação aparece agora em ruínas e ardendo em chamas. Sobre os eventos que ocorrem nessas duas cenas, Gombrich escreveu:

No painel da esquerda vemos as legiões do mal invadindo o mundo. À criação de Eva segue-se a tentação de Adão, e ambos são expulsos do Paraíso, enquanto bem no alto assistimos à queda dos anjos rebeldes, os quais são tirados fora do céu como um enxame de repugnantes insetos. No outro painel exhibe-se uma visão do inferno. Amontoam-se horrores sobre horrores, labaredas, tormentos de toda espécie, e todos os tipos de demônios pavorosos, meio animais, meio humanos ou meio máquinas, que flagelam e castigam por toda a eternidade as pobres almas pecadoras. Pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obsecravam o espírito dos homens da Idade Média.<sup>62</sup>

A pintura de Bosch expressa um moralismo cristão que alerta a humanidade sobre as consequências dos seus pecados. Mas ainda que na pintura se mostre o próprio mundo transformado em Inferno, como descreve Gombrich, os tormentos aos quais as pessoas são submetidas não são acometidos por outros seres humanos, mas “por demônios pavorosos” e seres híbridos, meio bestas, meio plantas, mas nunca homens ou mulheres. Se no pensamento cristão o Inferno representa o abismo tomado pelo mal para onde os pecadores são condenados ao sofrimento eterno, as representações desse lugar e das hostes que o habitam deviam refletir uma dimensão do horror e do mal sem paralelo na realidade. O Inferno – assim como o Paraíso – deve ser uma heterotopia – seja no espaço, seja no tempo –, um lugar ou um momento tomado pelo sobrenatural.

A representação sobrenatural e monstruosa do Apocalipse, do Inferno e do Diabo se repete em vários lugares sob o estilo de diferentes artistas, alcançando algumas vezes representações mais explícitas e até perturbadoras que as realizadas por Bosch. Ainda anterior a Bosch, a pintura *O Juízo Universal* (1431), de Fra Angélico (1395-1455), feita também num estilo de transição, repete a imagem de Deus separando os justos dos pecadores. Do lado direito, demônios furiosos açoitam os condenados e os conduzem para dentro da terra. Sendo um claro exemplo de como a pintura foi inspirada pelos textos apocalípticos e pela narrativa das viagens infernais, como a *Divina Comédia*, Fra Angélico entrega quase uma planta do Inferno, com ambientes dedicados a diferentes tormentos enquanto os condenados ardem. No

---

<sup>62</sup> GOMBRICH, op. cit., p. 356.



círculo inferior, uma imagem do demônio, já transfigurado na sua representação monstruosa, despedaça pecadores enquanto os devora (Figura 11).<sup>63</sup> São também horrendos os demônios que puxam e empurram até com ganchos uma multidão de pecadores para dentro do Inferno no tríptico apocalíptico de Hans Memling. Nesse tríptico, em que o estilo avança no naturalismo, os contrastes entre o bem e o mal, a salvação e a condenação, glória e tortura se expressam também no contraste gestual: enquanto as forças divinas e aqueles que ganharam a entrada para o Reino dos Céus se mantêm calmos e serenos – expressando a serenidade e a pureza de espírito –, o lado infernal se divide entre o frenesi enfurecido dos demônios e os gestos de terror e de agonia dos condenados (Figura 11).



Figura 11 - Fra Angélico, *O Juízo final* (detalhe), 1425-1430, têmpera sobre madeira. Fonte: Pinterest.  
<sup>64</sup> / Hans Memling, *O Juízo final* (detalhe), 1466-1473, óleo sobre madeira. Fonte: Wikimedia Commons (editada pelo autor).<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Numa outra versão de *O Juízo Final* cuja data de criação se mantém indefinida, Fra Angélico repete a fórmula narrativa e a composição, mas dessa vez as figuras apresentam uma anatomia e uma gestualidade mais próximas do Renascimento.

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/298785756504291462/>> Acesso jun. 2020.

<sup>65</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das\\_J%C3%BCngste\\_Gericht\\_\(Memling\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg)> Acesso em jun. 2020.



Ao tratar da representação sobrenatural do Diabo e dos demônios, refiro-me a uma idealização literalmente sobrenatural e sobre-humana do mal e do horror. Se as criaturas que surgem do Inferno não existem no mundo terrenal, é porque o mal que carregam também não é deste mundo. E nem os humanos nem os animais de nosso mundo são capazes de executar tais tormentos. O que Bosch e os demais artistas que se empenharam em traduzir em imagens as visões do infernal fizeram foi dar imagem à ideia de um mal superior, de um horror superior, que está além do humano, que, embora permaneça como uma ameaça latente, não pertence a este mundo. A mensagem implícita para a sofrida população medieval – e já comunicada nos sermões – era que, embora opressivos e angustiantes, os males e os horrores da terra nem se comparariam aos horrores e aos tormentos que esperavam os condenados. Em certa medida, essa ideia de que o “mal radical”, o “horror radical” não pertencem a este mundo, como se houvesse uma dimensão supra-humana ou supranatural de horror, replica-se nas recorrentes pinturas dedicadas a temas como o “triumfo da morte” ou a “dança macabra”. É esta ideia de uma anomalia, de uma perturbação do mundo terrenal que reverbera na ideia de “Inferno na terra” muitas vezes usada para descrever as violências extremas do último século. Uma expressão que, ademais, parece querer redimir a humanidade da sua própria capacidade de executar o mal.<sup>66</sup>

*O Triunfo da Morte* (1562), de Pieter Bruegel (1525-1569), ilustra essa ideia do “Inferno na terra” remetendo antes a uma cena de guerra do que a uma imagem bíblica. Repleta de pequenos eventos e simbolismos, a pintura remete a um campo de batalha em que os dois bandos estão bem definidos: de um lado os seres humanos, do outro as forças da morte, formadas por cadáveres e esqueletos. Os detalhes que simbolizam os vícios e os pecados da humanidade remetem à ideia do Juízo Final; no entanto, não há aqui anjos nem forças divinas. Os seres humanos tentam enfrentar o horror com suas próprias armas.

Nas suas imagens infernais, Bosch, Fra Angélico e Hans Memling, como outros artistas da época, voltaram-se para uma representação que buscava suscitar certa perturbação do espírito, antes mesmo do que algo necessariamente “agradável aos olhos”. É claro que tais representações eram colocadas em contraste, dentro das

---

<sup>66</sup> Esta representação do mal radical como algo inclusive alheio ao humano sintetiza-se na diferente maneira como Bosch representa Deus e o Diabo no painel dedicado ao Paraíso: enquanto Deus, como criador que concentra tudo o que é positivo, é retratado com uma figura humana, o Diabo é representado como um híbrido, metade homem, metade cobra, que tenta convencer Adão a aceitar o fruto proibido.

mesmas obras, com cenas que prometiam a glória e a salvação para as almas puras. Mas ao retratar as criaturas e os tormentos infernais, esses artistas tenderam para uma apresentação explícita dos tormentos que apelava, inclusive, para o abjeto. Desse modo, embora o período apresente um paulatino retorno da verossimilhança, diferentemente da arte antiga, aqui o espectador não é poupado do desagradável.

Entretanto, o apelo para o explícito e o abjeto não ficou restrito à representação do Inferno. Aos poucos, a arte cristã foi introduzindo também uma imagem do Cristo flagelado e crucificado que buscou reproduzir na pintura os sinais de uma agonia através da qual, na visão de Agostinho, se exprimia a beleza interior do seu sacrifício e a glória que prometia. Sobre essa representação, Umberto Eco comenta:

Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, abatido, ensanguentado desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão, torna-se então dramaticamente realista e celebra, em seu sofrimento, a humanidade de Cristo [...]. É desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de *erótica da dor*, em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambiguidade, como acontece com o Cristo, mais que ensanguentado, sanguinolento, da *Paixão* de Mel Gibson.<sup>67</sup>

Lendo esse trecho fica claro por que Eco inicia o capítulo dedicado à representações da Paixão, da morte e dos martírios de sua *História da feiura* com uma reprodução de página completa do detalhe do corpo de Cristo crucificado do Altar de Isenheim.

Finalizado em 1515, o altar está composto por um conjunto de nove painéis dispostos em três trípticos e uma predela pintados por Matthias Grünewald (c. 1470-1528) e que, quando aberto completamente, descobre o altar original com as estatuetas de Nicolas de Haguenau. É no painel central da posição fechada do altar que Grünewald entrega a imagem perturbadora de Jesus crucificado (Figura 12).

Como poucas vezes antes, a pintura transmite a tensão do corpo sobre os braços pregados e o peso do corpo deformando a cruz. A tensão não só estica, mas também imobiliza quase todo o corpo. Literalmente pregado, só os dedos dos pés e das mãos parecem ter algo de liberdade para emitir um gesto de dor. Toda a superfície do corpo está rasgada por pequenas feridas abertas cujo vermelho contrasta com o tom esverdeado, pálido e doentio da pele, que também está repleta de espinhos

---

<sup>67</sup> ECO, op. cit., p. 49. Na última frase, o autor se refere ao filme *A Paixão de Cristo* (2004), dirigido por Gibson.

encravados. Sua cabeça, também cheia de feridas, jaz contra o peito. Sua boca está aberta, mas inexpressiva. Seus lábios estão impregnados de um azul esbranquiçado que também mancha parte do queixo. Se a arte antiga – como também o faria o Barroco – concentrava os sinais de reconhecimento da dor e do terror em certos detalhes que depois projetavam seu sentido para o resto da obra, aqui todo o corpo de Jesus, cada detalhe, expressa dor e agonia. O Cristo de Grünewald é o contrário de uma imagem agradável.

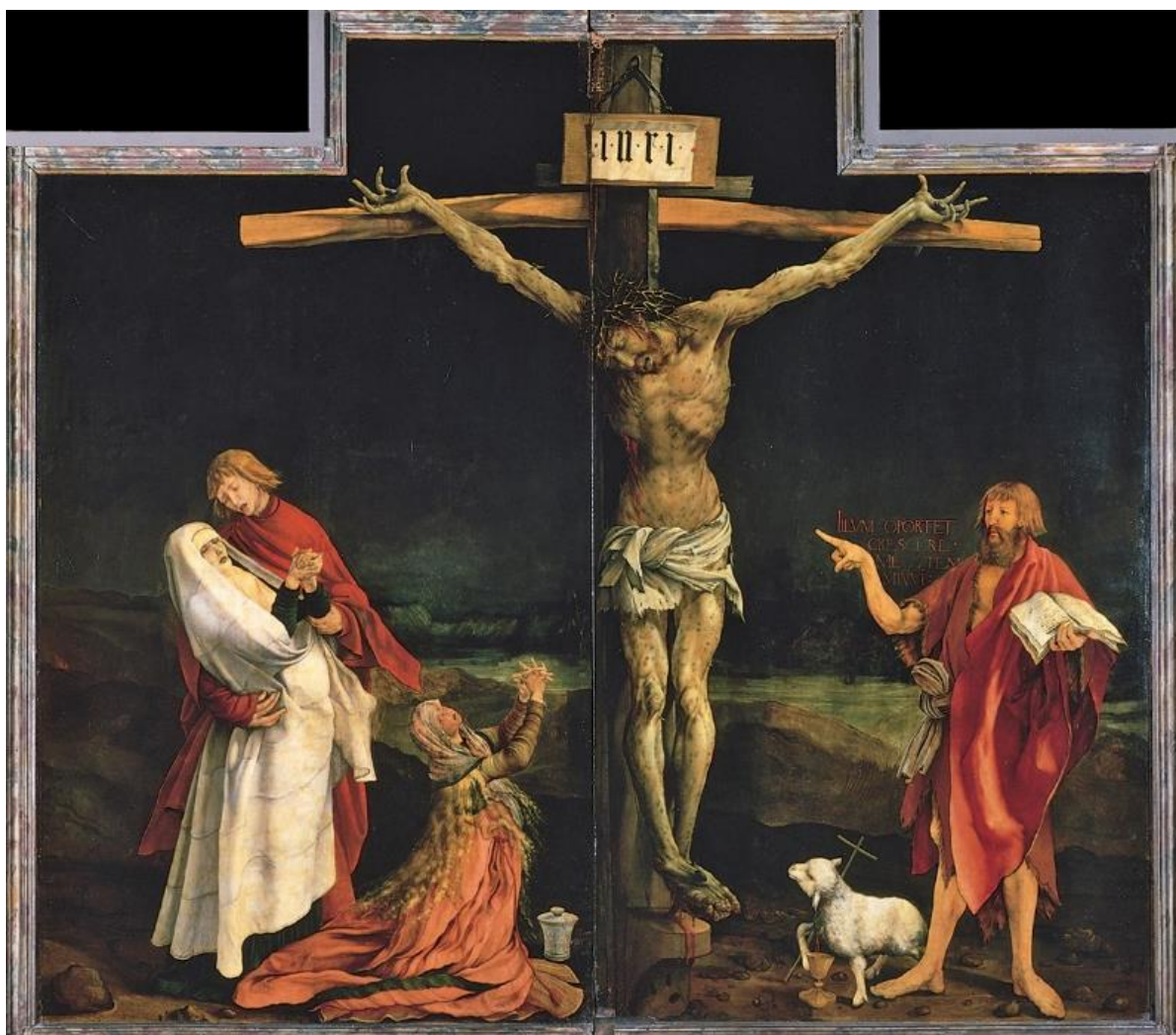


Figura 12 - Matthias Grünewald, *A crucificação de Cristo*, painel central do Altar de Isenheim (fechado), 1512, óleo sobre madeira, 269 x 307 cm. (retábulo completo). Fonte: Wikimedia Commons (editada pelo autor).<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald\\_Isenheim1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald_Isenheim1.jpg)> Acesso em jun. 2020.

Como na arte clássica, o pintor não busca uma representação fidedigna da realidade a partir da pretensão de representar a crucificação como ela teria sido, mas está apelando para uma idealização. Só que aqui não se trata da idealização do belo, mas da agonia. É a idealização da agonia no sentido de tentar conceber – e tentar representar – o padecimento imensurável e inaudito de um só homem que deve sofrer pelos pecados de toda a humanidade. É essa a desmedida da dor de Cristo. É, de novo, uma dimensão sobre-humana da agonia a que deve ditar a representação. Portanto, não se trataria da representação da tortura, da dor e da agonia de Cristo “como foi”, mas como “deveria ter sido”. É essa dor “por nossos pecados” que legitima as palavras de São João Batista escritas junto a ele enquanto aponta para Cristo: “convém que ele cresça e que eu diminua”.

Sobre esse retábulo, Gombrich notou que, ao pintar Jesus num tamanho consideravelmente maior, Grünewald rejeitou as regras que tinham se desenvolvido desde a Renascença e retomado princípios medievais, variando a dimensão dos personagens de acordo com sua importância no quadro.<sup>69</sup> De igual forma, o pintor apelou para a desproporção ao pintar o corpo de Jesus, especialmente aumentando de tamanho os pés e as mãos. Essa desproporção anatômica pode ser interpretada como um recurso pelo qual o artista acentuou a expressividade da agonia. Mas também, a desproporção do corpo de Jesus remete mais à imagem de um cadáver após dias de ocorrido o óbito do que a um corpo recém-falecido. Na imagem de Cristo, Grünewald apela, em cada detalhe, para o explícito e o abjeto ao mesmo tempo que sacrifica qualquer característica que possa evocar o belo ou o agradável. É como se o pintor se empenhasse por conjugar nessa única imagem uma oposição absoluta em relação a tudo aquilo que poderia ser considerado belo, harmonioso, sereno, contemplativo. Como se, a partir do explícito e do abjeto, procurasse evocar no espectador o sentimento da visão intolerável que Batista com seu gesto obriga a ver. Uma visão insuportável que se expressa também por meio de Maria, que desfalece nos braços de São João Evangelista na presença do seu filho martirizado. Pareceria que apelando para o choque, para uma imagem antes repulsiva do que fascinante, Grünewald pretendesse comover o espírito a partir da perturbação do olhar.

É tamanho o empenho por focalizar e concentrar a agonia no corpo de Cristo que ele, inclusive, escamoteia qualquer gesto de dor ou de padecimento na

---

<sup>69</sup> GOMBRICH, op. cit., 2009, p. 353.

representação do martírio de São Sebastião que acompanha, do painel lateral, a cena do calvário. Sua pose serena e indiferente ao martírio faz com que as flechas que atravessaram seu peito e que estão cravadas na sua perna passem quase despercebidas. Até mesmo na pintura da predela, de Jesus sendo preparado para o túmulo, o pintor ameniza alguns dos sinais e das expressões da agonia.

De igual forma, se as pinturas do Juízo Final de artistas como Bosch e Fra Angélico sinalizavam um estilo que reproduzia as oposições entre o bem e o mal, o êxtase e a agonia, o agradável e o desagradável, por meio de oposições estéticas, formais e compositivas, Grünewald aplica essa concepção na própria figura de Cristo. Assim, a aparência que ele assume no painel dedicado à ressurreição difere completamente da do seu Calvário: pintado como painel lateral da primeira posição aberta do altar, Cristo se ergue sobre o túmulo, vigoroso e belo. O tom esverdeado e pálido dá lugar à pele clara e irradiante de luz. Seu rosto é sereno. Das feridas que rasgavam seu corpo na Cruz, agora só restam os estigmas das mãos e dos pés; extremidades que antes estavam deformadas e que agora recuperam sua proporção. Da parte superior do seu corpo irradia uma luz intensa que funciona como foco de luz da cena e na qual seu rosto parece se fundir.

O apelo explícito para o abjeto e o desagradável se repete na configuração completamente aberta do Altar, combinado aqui com a representação do monstruoso. Trata-se de uma representação de Santo Antônio assediado pelas tentações, que assumem aqui a forma de monstros híbridos. No canto inferior esquerdo, um ser humano está tomado pela doença. Seu corpo azulado está cheio de escoriações e de erupções repugnantes.

A maneira como Grünewald escolhe representar o perturbador através de uma imagem perturbadora e não aplacada pelo belo e pelo agradável influenciou, inclusive, artistas como Hans Holbein (1497-1543), que, inspirado nessas representações do cristo morto, executou uma visão verdadeiramente cadavérica do *Corpo de cristo na sepultura* (1521). Sobre esta outra imagem perturbadora, Norbert Wolff resgatou uma nota de Anna Dostoievskaya na qual descreve a impressão que a pintura de Holbein causou no seu marido, Fyodor Dostoiévski, o autor de *Crime e Castigo*, entre outras obras: “Permaneceu de pé, descreve ela, petrificado, tomado pelo horror, como se estivesse à beira de um dos seus ataques epiléticos”. Mais tarde, no seu romance *O*

*idiota*, o romancista russo descreveria a pintura a partir de um dos seus personagens, advertindo que ela era capaz de “roubar a fé de qualquer pessoa”.<sup>70</sup>

Se, no norte dos Alpes, Grünewald suscita a perturbação – para depois ceder à compaixão e à paz – por meio de uma imagem eloquente baseada no explícito e no abjeto, na Itália o estilo que mais tarde será definido como Barroco também vai se voltar para uma representação eloquente. No entanto, o estilo italiano – que logo se propagaria pelo resto da Europa – apelaria – como na arte helenística – a uma eloquência dramática que, ainda que violenta, é menos escatológica.

A descoberta, em 1506, da estátua do *Laocoonte* causou uma grande impressão nos artistas e nos amantes da arte do Renascimento. Poucas décadas mais tarde, no contexto do fervor religioso da Contrarreforma (1545), começou a se impor na preferência eclesiástica um estilo que evocava eloquência dramática e expressiva – e até mesmo histriônica –, mas preocupada com a harmonia e com a forma da arte helenística. Por meio de artistas como Annibale Carracci (1560-1609), Caravaggio (1571-1610) e Artemisia Gentileschi (1593-1653), na Itália; José de Ribera (1591-1652), na Espanha; e Peter Rubens (1577-1640), no norte da Europa, foram as cenas do Antigo Testamento e dos novos evangelhos, assim como as vidas dos santos foram os motivos retratados de acordo com novo-velho estilo.

Mas, nas mãos de alguns desses pintores, a verossimilhança idealizada antiga recebeu uma dose de naturalismo sem precedentes na arte antiga, principalmente na corrente italiana do *caravaggismo*. Inclusive, Argan chega a descrever essa corrente como uma pintura unicamente voltada para a “imitação” que, mais do que abdicar da idealização, rechaçaria as “infinitas possibilidades do verossímil” e, com isso, os valores da “pintura-poesia”.<sup>71</sup> É verdade que, a partir do desenvolvimento das tintas à base de óleo e da divulgação de estudos e pesquisas pictóricas, os artistas do século XV tinham alcançado um conhecimento técnico que lhes permitia pintar texturas e superfícies de maneira totalmente fidedigna. Do mesmo modo, o domínio da figura humana e a qualidade retratista deu lugar a representações de personagens bíblicos que, embora continuassem repetindo certas tipologias, evocavam feições muito mais cotidianas do que a monótona e até certo ponto artificial representação idealizada.

---

<sup>70</sup> WOLFF, Norbert. *Holbein*. Colônia: Taschen, 2005, p. 32.

<sup>71</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A ‘retórica’ e a arte barroca. In: *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 33-39.

Contudo, a afirmação de Argan de que esses artistas tenham abandonado a idealização em favor da pura imitação é discutível. Quando nos voltamos para os martírios dos santos ou outras truculentas cenas bíblicas pintadas por Caravaggio, por exemplo, percebemos que o artista imprime a seus personagens uma temperança e convicção inabaláveis mesmo nos momentos de maior agonia. Na *Crucificação de São Pedro* (1601), por exemplo, o apóstolo não expressa nenhum gesto de medo ou de dor, mas uma virtuosa dignidade enquanto, já crucificado, é erguido de cabeça para abaixo. A idealização no estilo “imitativo”, portanto, expressa-se antes no semblante do que na forma dos personagens. Uma idealização voltada, portanto, para a exaltação da virtude moral, da pureza espiritual e, principalmente, da convicção cristã. E foi com o intuito de idealizar o temperamento e o espírito que, acredito eu, os artistas barrocos representaram esses personagens, buscando expressar a dignidade e a convicção inabalável nos momentos – instantes – mais terríveis. Mas é, provavelmente, também por isso que esses artistas precisaram encontrar maneiras de evocar essas cenas de sofrimento sem que – como no altar de Isenheim – aplacassem a dignidade dos personagens. A decapitação de Holofernes pintada por Artemisia Gentileschi representa um bom exemplo de como os artistas barrocos resolveram o dilema (Figura 13).

Igualmente à escultura helenística, Artemisia concentrou o componente explícito da pintura numa parte específica da composição que funcionava como núcleo para o qual e desde o qual irradiava e se projetava toda a violência da obra. Na pintura, esse núcleo preenche uma pequena área composta pela empunhadura da espada que desce cortando a garganta de Holofernes. É para essa área que confluem as linhas de força, e logo empurra nosso olhar para abaixo, como executando o corte, atravessando a carne e escorrendo com o sangue nos lençóis. Nesse momento, nosso olhar se recupera da força descendente e sobe para o olhar perdido do general e logo para o punho de Judith, que segura com força a cabeça do general. Tudo está nessa pequena área e daí, junto com nosso olhar, toda essa violência se projeta e flui para o resto da obra e descansa nos rostos das jovens que, firmes e decididas, expressam sua convicção.

Ainda, um denso tenebrismo substitui a paisagem e o espaço renascentistas, fazendo com a cena emergja de um abismo profundo. Este último recurso faz com que a obra de Artemisia – como as de Caravaggio – não só replique o princípio aristotélico da representação clara e sem trivialidades, mas imbui a cena de um ar cenográfico.



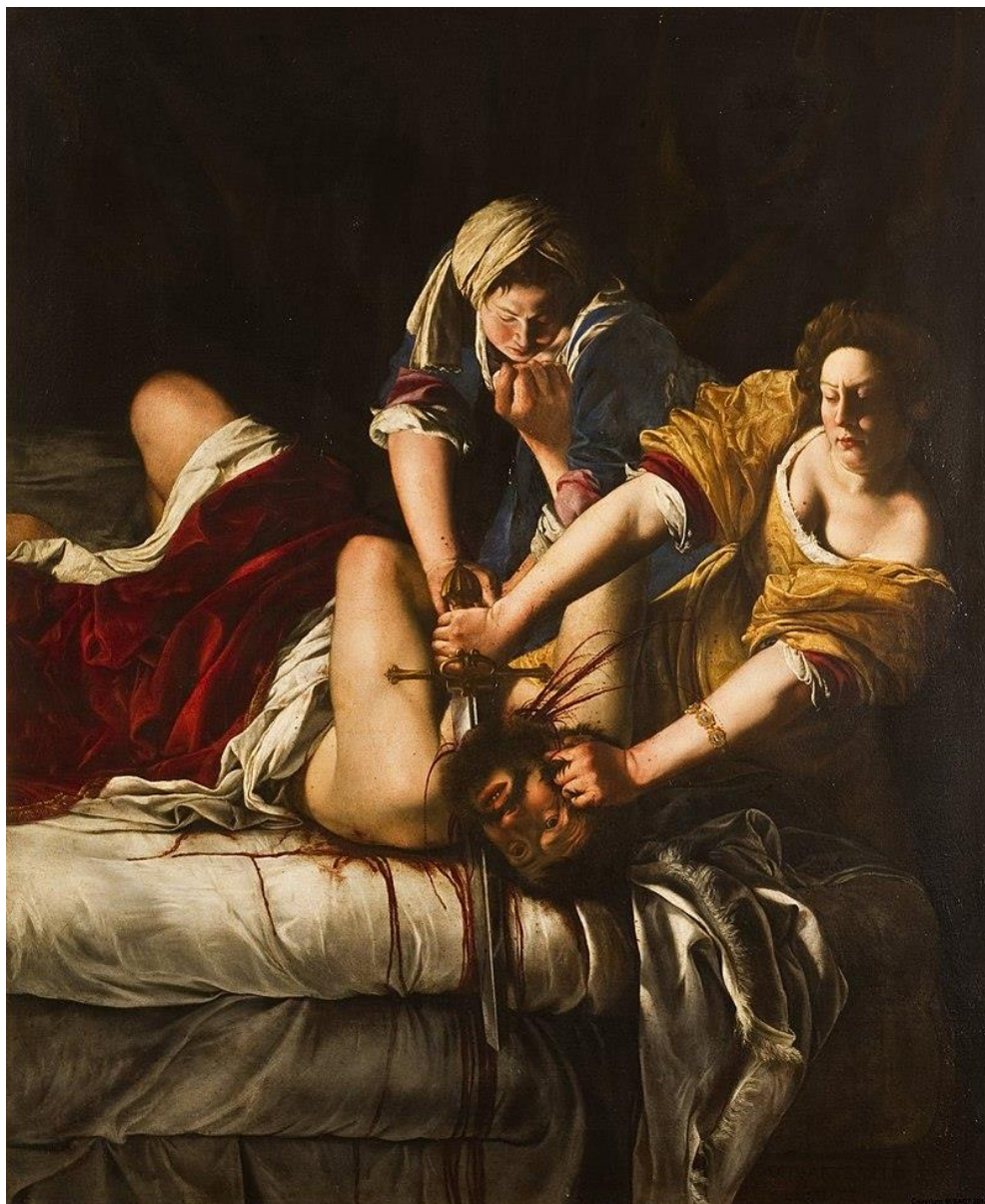


Figura 13 - Artemísia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes*, 1614-20, óleo sobre tela, 199 x 162 cm. Fonte: Wikimedia Commons.<sup>72</sup>

Argan vinculou a arte barroca com os princípios da Retórica aristotélica no sentido de uma representação configurada como discurso demonstrativo, mas articulado segundo um método de persuasão fundado na comoção afetiva.<sup>73</sup> Contudo, assim como ditavam os princípios da *Poética*, o caráter persuasivo e comovente da

---

<sup>72</sup> Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith\\_decapitando\\_a\\_Holofernes,\\_por\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_decapitando_a_Holofernes,_por_Artemisia_Gentileschi.jpg)> Acesso em jun. 2020.

<sup>73</sup> ARGAN, op. cit., p. 37.



pintura não poderia produzir “a perda ou a anulação das qualidades estéticas da obra”.<sup>74</sup>

Como na arte antiga, a arte barroca repetiu os mesmos recursos “persuasivos” para representar os assuntos variados. A dramaticidade alcançada pela composição dinâmica, a iluminação tenebrista, o naturalismo etc. servia tanto para representar a dor quanto a glória, o drama e o êxtase. É precisamente essa constância formal que permite definir o barroco como um estilo. E, por ser um estilo, ele contribui para o imaginário sobre o horror com uma fórmula visual, um *phatosformel*, como poderia dizer Aby Warburg, que associa as situações-limite de dor, de sofrimento e de horror a uma visualidade enfática, dinâmica e arrebatadora. E, enquanto associação visual, a preocupação dos pintores e dos escultores não passa por tentar decifrar o horror – ou a êxtase – e conformar uma imagem do que ele é, enquanto emoção real, mas uma imagem convincente – literalmente –, independente da sua correspondência com a realidade.

Embora tenham surgido como tradução em imagens do que estava descrito nos textos bíblicos ou na literatura dedicada às viagens infernais, as representações pictóricas do Apocalipse, do Inferno e suas criaturas, da agonia de Cristo e dos martírios dos santos, a arte cristã desde o final da Idade Média até avançado o período Barroco contribuíram dando forma e alimentando tanto um imaginário quanto uma série de concepções do horror que se replicaram e expandiram para diferentes assuntos e mídias até os dias de hoje: a ideia do monstruoso como uma representação de um mal radical, como uma dimensão sobrenatural; ou a representação da agonia através do explícito e do abjeto; ou, ao contrário, a representação eloquente e persuasiva, porém estetizada e regulada, da violência. Contudo, seja de maneira idealizada, seja alegórica ou, inclusive, naturalista, a representação cristã na arte consolida a associação do horror a uma visualidade eloquente.

Ainda que busquem suscitar a comoção afetiva dos fiéis, a violência e os horrores representados dizem de um mundo que, embora latente, não pertence à realidade concreta do seu período. Será principalmente no contexto da formação do Estado moderno que a arte dará maior ênfase para a representação da violência secular.

---

<sup>74</sup> Loc. cit.

## 2.7 Goya

Como explica Celso Lafer, desde que Tucídides narrou a guerra do Peloponeso entre Esparta e Atenas, no sec. V. a. C. – da qual participou e testemunhou –, a historiografia fez da guerra seu assunto: “pois a mudança histórica tem sido, de maneira significativa, um produto de várias formas de guerra.”<sup>75</sup> Entretanto, três séculos antes que Tucídides escrevesse *História da Guerra do Peloponeso*, a guerra de Troia (c. 1.200 a. C.) já era narrada, a partir dos seus personagens míticos e lendários, nos versos épicos da *Ilíada*. Desde muito antes do que pela história, a guerra já era contada pela arte.

Como vimos, Aristóteles defendia que só cabia ao historiador o compromisso com a narrativa fidedigna dos fatos, enquanto o artista devia fazê-lo por meio da verossimilhança e adequando-a às formas. E, de fato, desde a Antiguidade, a arte entregou uma outra narrativa dos conflitos. Uma narrativa estetizada na palavra e nas imagens, conforme o estilo e o gosto de cada época, mas também a serviço de uma representação oficial:

A glorificação dos combates e dos triunfos, na história das artes plásticas, tem a ver com o sistema das encomendas, ou seja, com a perspectiva dos governantes que encomendavam quadros dos artistas tendo como objetivo comemorar pictoricamente triunfos político-militares, para ornar a sala das batalhas.<sup>76</sup>

Não só isso. Assim como serviram para enaltecer as glórias e o poder do soberano, mais tarde, com a conformação do Estado moderno, quadros e monumentos passaram também a promover sentimentos identitários e patrióticos por meio da idealização de heróis nacionais.<sup>77</sup> Para isso, a exaltação do vencedor virtuoso precisava escamotear os detalhes mais atrozes. Em outras palavras, paradoxalmente, a guerra não era representada como expressão do horror nem era comum evocar o horror para representar a guerra. Chegado o caso, as menções à guerra como evento catastrófico apelava, como vimos, para a representação do monstruoso, como na pintura de Bruegel, em obras de temática mais alegórica que históricas nos temas

---

<sup>75</sup> LAFER, Celso. Visões de Guerra 1940-43 de Lasar Segall. In. *VISÕES de guerra: Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Centro da Cultura Judaica, 2012, p. 113.

<sup>76</sup> *Ib.*, 115.

<sup>77</sup> Essa identificação é patente na icônica pintura de Delacroix em que a liberdade é representada como parte do povo que a segue em combate. Aqui, é o próprio povo que é identificado como herói e porta-bandeira do patriotismo.

ligados ao “triumfo da morte” do que ligadas, diretamente, a eventos históricos e políticos concretos.

Foi principalmente no contexto dos conflitos pela reordenação do poder na Europa do século XVI que começaram a circular imagens em tom de crítica e de denúncia. Gravuras como as de Jaques Callot (1592-1635)<sup>78</sup> ou de Hans Ulrich Franck (1603-1675)<sup>79</sup> retratavam, por exemplo, a brutalidade de soldados contra milícias ou contra populações civis. No entanto, o marco da representação dos males da guerra através da representação da violência e da atrocidade chegaria ainda mais tarde, quando Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) finalizasse sua crônica visual e condenatória da primeira guerra de guerrilhas da história.

Em 1808, numa Europa já submergida nas guerras napoleônicas, as tropas francesas de Napoleão Bonaparte entraram na Espanha com o objetivo de atacar Portugal, aliado continental da Inglaterra. Na época, a Espanha atravessava um período de acirradas disputas políticas entre reformistas identificados com as proclamas iluministas e apoiadores do governo mais ou menos liberal de Manuel Godoy – que tinha sido nomeado como primeiro-ministro por Carlos IV – e os conservadores que, ressentidos pela perda de privilégios, se agrupavam sob as bandeiras da defesa da religião, da monarquia e da moral e se identificavam na figura do príncipe herdeiro. Nesse contexto, o grupo conservador celebrava as tropas francesas, acreditando que elas o ajudariam a se livrar de Godoy e que, assim, alavancariam a figura do príncipe.

Em março de 1808, uma revolta popular derruba o governo de Godoy e força o rei Carlos IV a abdicar em nome do seu filho, agora chamado de Fernando VII. É uma situação confusa e até paradoxal e, em abril, Napoleão obriga Fernando VII a devolver a coroa para seu pai, que abdica novamente, mas dessa vez entregando a coroa para o irmão do imperador, José Bonaparte. É nesse clima de um país ocupado por uma nação estrangeira e, ao mesmo tempo, rajado por divisões internas, que o território espanhol é atravessado por sublevações violentas brutalmente reprimidas. A partir daí, desenvolve-se uma nova modalidade de guerra, uma guerra sem batalhas abertas, uma guerra de assédio e de importunação que trará inovações que se

---

<sup>78</sup> *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633), retratando o cerco de Lorene, na França, cidade natal de Callot.

<sup>79</sup> Uma série de 25 gravuras em que se reproduzem os atos de violência de soldados contra camponeses durante a Guerra dos Trinta Anos.

replicarão na próxima geração de conflitos: “o primeiro exército moderno, o de Napoleão, enfrenta a primeira resistência armada organizada, a *guerrilla*.”<sup>80</sup>



Figura 14 - Francisco Goya y Lucientes, *Los desastres de la guerra* (gravuras 2, 3, 7, 11, 28 e 29), 1810-1820, água-forte. Fonte: Museu do Prado.<sup>81</sup>

À guerra de guerrilha proposta pelos espanhóis – conscientes de sua inferioridade militar –, os franceses respondem com uma guerra total que atinge não

<sup>80</sup> TODOROV, Tzvetan. *Goya: à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das letras, 2014, p. 116.

<sup>81</sup> Série disponível em: <[http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx\\_gbgonline\\_pi1\[gocollectionids\]=27](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=27)> Acesso mar. 2013.

só soldados, mas toda a população. Nesse contexto, a violência entre espanhóis e franceses seguirá a lógica de ataque e retaliação, aumentando, paulatinamente, a truculência dos bandos.

Em 31 de maio, é a vez da cidade de Saragoça enfrentar os franceses. Após mais de dois meses de resistência ao sítio e aos bombardeios, os franceses dão uma pausa na ofensiva. É nesse momento que o general Palafox, que comanda a defesa da cidade espanhola convoca ao pintor real,<sup>82</sup> Francisco Goya y Lucientes, natural da região, para “ver e examinar as ruínas da cidade, com o objetivo de pintar as glórias dos seus habitantes.”<sup>83</sup> Goya respondeu ao chamado do general, visitou Saragoça e voltou para Madri em dezembro de 1808.<sup>84</sup>

Dois anos depois, Goya começará um trabalho de quase dez anos produzindo numerosas imagens de guerra. Mas não pintará “as glórias dos habitantes”, não haverá nada de heroico nem de glorioso nas dezenas de gravuras e nos outros tantos estudos nos quais o artista se empenhará em representar a violência, o desespero e o horror de uma maneira contundente e sem atenuantes.

Goya compôs a série de águas-fortes que ficaria conhecida como *Los desastres de la guerra* entre 1810 e 1820.<sup>85</sup> Goya organizou as 82 gravuras, numeradas, em uma ordem narrativa que permite ordenar seu retrato da guerra e suas consequências em três momentos, após a primeira estampa de um homem que, ajoelhando, abre seus braços olhando com pesar para um céu completamente negro e em cuja epígrafe Goya escreveu: “tristes pressentimentos do que virá a acontecer”.<sup>86</sup> O primeiro momento, da gravura 2 à 47, retrata os horrores da guerra. São cenas de estupro, de fuzilamentos, mutilações, campos de cadáveres, feridos, mortos, execuções, populações fugindo em desespero e saqueios, quase sem nenhuma cena de combate. Os *Desastres* 48 a 64 tratam da fome que assolou Madri entre 1811 e 1812 e que custou a vida de 20.000 pessoas e inclui ilustrações da retirada dos mortos e das covas comuns, mas também da solidariedade entre os pobres, ao mesmo tempo

---

<sup>82</sup> Obrigado a jurar “amor e fidelidade” ao rei José, Goya manteve seu status como pintor da corte.

<sup>83</sup> José de Palafox apud TODOROV, op. cit., p. 118.

<sup>84</sup> A cidade de Saragoça caiu em fevereiro de 1809, depois de um bombardeio de 42 dias sem interrupção e uma epidemia de tifo que inundou a cidade de cadáveres que não podiam ser enterrados. *GOYA: Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 90.

<sup>85</sup> Em espanhol, “tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”. Esse foi o título dado pelos editores da primeira publicação da obra. Goya tinha titulado a série como *Fatales consecuencias de la guerra sangrienta en España contra Bonaparte y otros caprichos enfáticos*. Segundo Todorov, o título original estabelece uma continuidade com a série anterior de gravuras publicadas por Goya, *Caprichos* (1767-8), e o termo “enfáticos” teria o sentido de “alegóricos”. TODOROV, op. cit., p. 126.

<sup>86</sup> Para Todorov, esta seria uma autoimagem simbólica de Goya. Loc. cit.

que criticava a insensibilidade dos ricos diante da miséria. O último grupo, os *Desastres* 65 a 82, trazem, por meio de simbolismos e alegorias, uma forte crítica anticlerical e uma visão pessimista da restauração da monarquia reacionária de Fernando VII<sup>87</sup> que se encerra, no entanto, com uma imagem alegórica e esperançada de um triunfo final da verdade e da paz.

A série, em particular os dois primeiros momentos, traz uma visão da guerra e suas consequências totalmente encarniçada e tão impiedosa, nas imagens e nos comentários, quanto a própria guerra. No primeiro momento, as imagens mostram tanto a violência sendo cometida quanto seus rastros. As imagens são explícitas, mas sem a afetação dramática da representação barroca dos martírios. Embora Goya tenha produzido as imagens no seu ateliê e realizado estudos para cada uma, a composição e o estilo estão dedicados não só à representação clara e sem trivialidades – como diria Aristóteles –, mas sem pretensão estetizante. Pelo contrário. Goya não procura produzir obras para serem admiradas como obras de arte, mas um manifesto condenatório tanto da guerra quanto da própria humanidade.

É por isso que, embora na maioria das vezes é a população civil que sofre a violência dos franceses, Goya também produz imagens em que os espanhóis não só resistem, mas comentem também as maiores crueldades. Essa ambiguidade que mostra a brutalidade tomando conta dos dois bandos está declarada logo de cara nas duas primeiras gravuras que seguem a imagem de abertura. Na gravura 2, soldados franceses estão prontos para executar dois homens. Os corpos no chão, no segundo plano, sugerem um massacre. A seguir, a gravura 3, soldados caídos, alguns já mortos, são massacrados por espanhóis a golpes de machado e a facadas. Do mesmo modo, as gravuras 28 e 29 trazem cenas de linchamentos. Na primeira, um homem está caído, de boca contra o chão e com as calças abaixadas, provavelmente já esteja morto ou desfalecido. Mesmo assim, enquanto uma mulher alça um pau para continuar a bater nele, um homem está prestes a empalá-lo. Atrás, o povo observa a cena que parece continuar na gravura seguinte, quando quem talvez seja o mesmo infeliz da cena anterior está sendo arrastado por uma corda amarrada nas suas pernas. Como eu já disse na minha dissertação, essas imagens – como quase toda a série – estão atravessadas de uma total indignidade. É talvez querendo acentuar essa indignidade que quase não há imagens de combate. Pelo contrário, o que vemos é

---

<sup>87</sup> Acredita-se que Goya não publicou a série pelo receio de uma possível retaliação pelas críticas e pelas ironias dirigidas aos poderes monárquico e clerical.

sempre uma violência covarde de armados contra desarmados, de muitos contra poucos. Aliás, só as mulheres recebem algum tipo de reconhecimento por parte de Goya. São elas que “dão valor” (gravura 4) e que lutam como “feras” (gravura 5) numa das poucas cenas de combate em que, com lanças e pedras, enfrentam os soldados franceses. E, na gravura 7, na que talvez seja a única imagem laudatória da série, é uma mulher que acende o pavio de um canhão. No entanto, mesmo nessa imagem – que pode remeter ao papel das mulheres na resistência de Saragoça –, Goya traz elementos perturbadores: a mulher alcança o canhão caminhando sobre uma pilha de cadáveres. Mas a resistência das mulheres está movida pelo desespero. Seu destino é serem estupradas e assassinadas (gravuras 9, 10, 11 e 13).

Fora daquelas imagens dedicadas às mulheres, evita qualquer simbolismo ou imagem que possa remeter ao virtuosismo ou ao heroísmo. Tudo é revestido de indignidade, porque a indignidade da guerra não respeita ninguém, nem sequer os mortos. Eles regam os campos por todas as partes (grav. 12, 22 e 23), são pilhados (grav. 16) e deixados para apodrecer (grav. 18) (Figura 15). Afortunados são aqueles que serão despejados sem cerimônia – e sem orações – nas covas comuns (grav. 27). Nem mesmo Gericault (1791-1824), que acorreu até ao estudo de cadáveres e corpos em decomposição para executar sua monumental *A balsa do Medusa* (1818) tinha ido tão longe. Menos ainda Delacroix (1798-1863), com sua romantização exótica e monumentalizada do estupro e dos massacres em pinturas como *O massacre de Quios* (1824) ou *A morte de Sardanápalo* (1827) (Figura 16).

As execuções são um grupo dentro do primeiro momento. A brutalidade do que Goya nos mostra supera tanto na forma quanto no estilo qualquer representação dos martírios cristãos. Entre as imagens de enforcamentos, na gravura 32, três soldados executam um homem. O galho da árvore onde está amarrado é baixo, e então dois soldados o puxam pelas pernas enquanto outro coloca seu pé nas suas costas e o empurra para abaixo. O homem se sufoca num gesto horrendo. Impossível não comparar essa expressão de agonia com a beata serenidade de São Pedro sendo crucificado na pintura de Caravaggio. Na gravura seguinte, outros dois soldados começam a partir ao meio um homem com uma serra. A gravura 37 mostra o homem empalado numa árvore. Seus braços foram arrancados. A 39 traz três cadáveres nus amarrados em outra árvore. Um deles está desmembrado e decapitado. Sua cabeça está cravada num galho e seus braços pendem de outro.





Figura 15 - Francisco Goya y Lucientes, *Los desastres de la guerra* (gravura nº 12), 1810-1820, água-forte. Fonte: Museu do Prado.<sup>88</sup>



Figura 16 - Eugene Delacroix. *O massacre de Quíos*, 1824, óleo sobre tela, 419 x 354 cm. Fonte: Wikimedia Commons.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Disponível em: <[http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/para-eso-habeis-nacido/?tx\\_gbgonline\\_pi1\[gocollectionids\]=27&tx\\_gbgonline\\_pi1\[gosort\]=d](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/para-eso-habeis-nacido/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=27&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d)> Acesso em mar. 2013.

<sup>89</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_Le\\_Massacre\\_de\\_Scio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg)> Acesso em jun. 2020.





Figura 17 - Francisco Goya y Lucientes, *Los desastres de la guerra* (gravuras nº 26, 32 e 37), 1810-1820, aguar-forte. Fonte: Museu do Prado.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Série disponível em: <[http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx\\_gbgonline\\_pi1\[gocollectionids\]=27](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=27)> Acesso mar. 2013.

Todos os aspectos da representação do horror na história da arte foram convocados por Goya. Ele é explícito quando produz as torturas e seus efeitos. Mas ele também apela para o abjeto: diante dos corpos empilhados, um homem vomita (Figura 15); o nojo se impõe à compaixão. Goya parece querer evocar a ideia da visão insuportável. Não só através da imagem desse homem ou de outras daqueles que se cobrem os olhos diante dos cadáveres, mas também quando adverte que o fim iminente não se pode olhar. É isso que ele escreve embaixo na gravura 27. Nela, um grupo de pessoas está ajoelhado. Uns se abraçam. Outro ora cabisbaixo. Uma mulher cobre seus olhos. Outra parece pedir para os céus e outro homem parece rogar para a borda da imagem da qual assomam as pontas de nove baionetas. Uma para cada uma dessas pessoas. A imagem exala angústia (Figura 17, acima).

Se a arte cristã havia associado o mal radical com a monstruosidade, na série de Goya ela assume com clareza e contundência a forma humana. Tzvetan Todorov percebeu essa transfiguração do horror do demoníaco para o humano na própria consciência de Goya. Décadas antes, o pintor espanhol tinha se dedicado a representar e a censurar os horrores humanos através de alegóricas criaturas e feiticeiros demoníacos. Mas, confrontado com a guerra, não mais precisou mais pintar demônios:

[...] já que o real ultrapassou sua imaginação, não é necessário nos mostrar o que lhe vai no íntimo. Convocar o diabo para que, se os homens se comportam de maneira diabólica? A loucura do mundo foi ao encontro dos delírios mais desenfreados do pintor; ambos formam agora um todo.<sup>91</sup>

Em Goya, o mal radical recupera sua face humana. Mas não é essa humanização do horror que faz de *Los desastres* um marco na história da relação entre a arte o horror. Esse rosto humano é só um componente de uma questão mais profunda. Afinal de contas, não foi Goya, como vimos, o primeiro a produzir imagens de sofrimento nem o primeiro a fazê-lo de maneira mais ou menos eloquente e realista e, inclusive, abjeta. Afinal de contas, a representação da dor, da agonia, do terror, de guerras e de massacres atravessou a história da arte desde os escultores helenísticos e Delacroix, passando por Bosch e Caravaggio. Nesse caso, poderíamos alegar que o que faz de *Os desastres* uma obra excepcional é sua representação não idealizada dos eventos. Não há nas imagens dos dois primeiros momentos nenhuma pretensão de idealizar ou estetizar as formas, nem, como vimos, de heroicizar as vítimas nem

---

<sup>91</sup> TODOROV, op. cit., p. 127.

de justificar os algozes, sejam quem sejam. Mas isso é mais um componente do que, me parece, seja a questão de fundo.

O que Goya fez como nenhum artista do seu peso tinha ousado fazer antes foi reintroduzir o horror dentro do horizonte de realidade dos seus contemporâneos e dos seus conterrâneos. Ao longo deste capítulo, vimos como, desde a antiguidade, por mais que em diferentes momentos os artistas entregassem imagens que podiam chocar ou impressionar, a arte buscou antes suscitar uma fascinação que uma repulsa por suas imagens. E isso era possível não só pela qualidade estética ou artística das obras, mas também porque, apesar de apelativas e explícitas, aquelas cenas de atrocidades mitológicas, monstruosidades infernais ou o sofrimento dos martírios ocorriam fora do horizonte de realidade dos seu público, por mais crente e fiel que este fosse. Como exemplificara Griselda Pollock, o sofrimento excepcional da condenação dos pecadores, da agonia de Cristo ou o sofrimento excepcional do martírio, que convocava e exaltava a fidelidade a toda prova como condição para felicidade eterna como recompensa, entretanto, não localizava a experiência extrema no âmbito cotidiano.<sup>92</sup>

Como disse quando revisei os princípios da catarse e da verossimilhança, há um limite entre a realidade e a ficção que a representação trágica não poderia ultrapassar sem quebrar o efeito catártico: o limite em que evita que os eventos do palco se confundam com a realidade concreta do público. No momento em que o que está em representação se funde – ou se aproxima – com o horizonte do real do público, então, o que era “perturbador” na imagem passa a ser “perturbador” no real. E aí, é outra experiência. Portanto, o ineditismo da série de Goya em relação àquelas representações é que aquelas não são só perturbadoras e feitas para perturbar visualmente, mas que, pela primeira vez, a arte entregava uma representação perturbadora de algo que fazia parte – ou que fez parte – de uma realidade não só concreta, mas inquietantemente próxima.

É por isso que Goya não foi o primeiro a produzir imagens eloquentes de sofrimento extremo. Nem o primeiro a evocar o horror ou apelar para o abjeto. Mas o que Goya faz é ligar essas representações com a experiência cotidiana e social de uma maneira inédita até então. Ele traz o horror ligado ao real, a seu real e a ao real

---

<sup>92</sup> POLLOCK, Griselda. Sin olvidar África: dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008, p. 100.

dos seus contemporâneos e seus conterrâneos. Goya antecipa-se ao realismo de Millet e de Coubert. Porém, diferentemente do primeiro, não se volta para a angustiante e melancólica realidade da miséria camponesa e, diferentemente do segundo, não está interessado em promover um programa artístico.

O horror em Goya continua associado ao visual, sim, mas não é magnificado pela alegoria do monstruoso – não precisa – nem pelo histrionismo. Ele não é matizado nem pela graça romântica nem idealizado pelo ufanismo ou o vitimismo patriótico. Ele é pateticamente terrenal, quase perturbadoramente familiar.

Todorov destaca no trabalho de Goya como que uma recusa total pela estetização. Não só pela representação estetizada da catástrofe, mas da própria visão romântica e estetizada do horror:

Os estetas estão prontos a admirar a beleza de um ato mesmo quando este é posto a serviço desolador: assim foi que, muito tempo depois de Nero diante de Roma em chamas e de Napoleão evocando os incêndios de Moscou, Albert Speer, ministro de Armamento de Hitler, não pode impedir-se de admirar o belo espetáculo das bombas incendiárias caindo sobre a cidade onde ele se encontrava, Berlim.  
A Goya, o “destino trágico da guerra” inspirará unicamente um sentimento: o horror.<sup>93</sup>

Após essas linhas, o sentimento que me invade é de que a história da arte, tão abundante em imagens violentas que apelam para nossa sensibilidade, nos mostra, também, o receio dos artistas – e dos que os fomentavam – por olhar para esse horror real e concreto que rega a história da humanidade. É como se, até esse momento em que Goya se empenhou por trazer esse relato cru da violência real que acabara de atravessar a Espanha, os artistas tivessem resguardado a arte – e seu público – do horror que nos circunda. Seria essa a maneira de a arte continuar atuando como contramedida diante do horror? Eu mesmo disse, páginas atrás, que se a protoarte nos afastava do horror, a arte o evocava. Mas que horror evocava? É isso que Goya acaba de colocar de maneira manifesta. A arte evocava um horror cenográfico, distante, estetizado e dissociado da nossa realidade imediata. Talvez isso trouxesse a ilusão de dominar ou inclusive de reconciliarmo-nos com o horrendo, podendo olhar para ele, ou, melhor, para sua miragem. Goya evocou o horror tangível, aquele que efetivamente é difícil de ver. Não só por ser explícito, mas por ter sido pateticamente real.

---

<sup>93</sup> TODOROV, op. cit., p. 124.

Buscamos, constantemente, manter o horror real longe da nossa consciência. Nós o negamos ou o afastamos, como afastamos nossos cemitérios; ou também o fantasiamos e o evocamos ficcionalmente, como se o domesticássemos para perder o medo dele. Fizemos do horror não só algo que podíamos ver, mas, principalmente, algo que queremos ver. O horror real, no entanto, acaba sendo diferente. Desse, tentamos esquivar-nos, tirá-lo da nossa consciência. É essa consciência do horror, em particular do horror que o ser humano inflige ao ser humano, o horror que nos assombra, mesmo quando queremos evitá-lo, que Goya assumiu tornar imagem na sua série, como se, em algum ponto, nele se antecipasse aquele sentimento que Charles Marlow, o narrador no conto de Joseph Conrad, sentiu percorrendo novamente as ruas da metrópole imperial depois de ter alcançado as margens de *O coração das trevas*:

Encontrei-me mais uma vez na cidade sepulcral, sem poder tolerar a contemplação das pessoas que se apressavam pelas ruas para extrair uns dos outros um pouco de dinheiro [...]. eram intrusos cujo conhecimento da vida constituía para mim uma pretensão irritante, porque tinha certeza de que não era possível que soubessem as coisas que eu sabia.<sup>94</sup>

No final do conto, Marlow decidiu guardar para si o que o coração das trevas lhe tinha revelado: a fragilidade da fantasia civilizatória e a facilidade com que a brutalidade e a bestialidade podiam aflorar até no melhor dos homens; de que não só vive em nós a capacidade de sentir o horror, mas também de produzi-lo. As gravuras de Goya expressam essa verdade. De que a humanidade reserva para si as duas caras do horror. Mas como Marlow no conto de Conrad, Goya também decidiu “calar”. Ele jamais publicou em vida seu relato sobre a brutalidade da guerra, o primeiro desse tipo e magnitude na história da arte.

*Os desastres da guerra* só seriam publicados pela primeira vez 28 anos depois da morte do artista espanhol, em 1863. Quis o destino que aquela obra que marcou, a meu ver, o momento em que a arte finalmente se volta para o horror real, saísse à luz um ano depois que as fotografias de Alexander Gardner de cadáveres inchados regando os campos de Antietam, em plena Guerra Civil norte-americana, fossem

---

<sup>94</sup> CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. p. 132. Considerado um conto longo ou um romance curto, *O coração das trevas* narra a travessia de Charles Marlow, contratado por uma companhia colonial para buscar, no interior da África, outro funcionário, Kuntz. Conrad teria baseado sua obra na situação do Congo, colonizado e devastado pelo rei Leopoldo II da Bélgica. A obra é considerada uma crítica ao colonialismo, à violência humana. *O coração das trevas* é também um questionamento sobre a ideia – e a idealização – da cultura civilizada e civilizatória.

expostas na Galeria de Mathew Brady em Nova Iorque. Eram fotografias tomadas em outubro daquele ano e que se complementariam com as que Gardner faria, junto com Timothy O'Sullivan, um ano mais tarde, após a batalha de Gettysburg. Mal tinha a arte começado a lidar com essa realidade, e logo ela cederia o protagonismo como maneira de narrar para a nova mídia (Figura 18).<sup>95</sup>

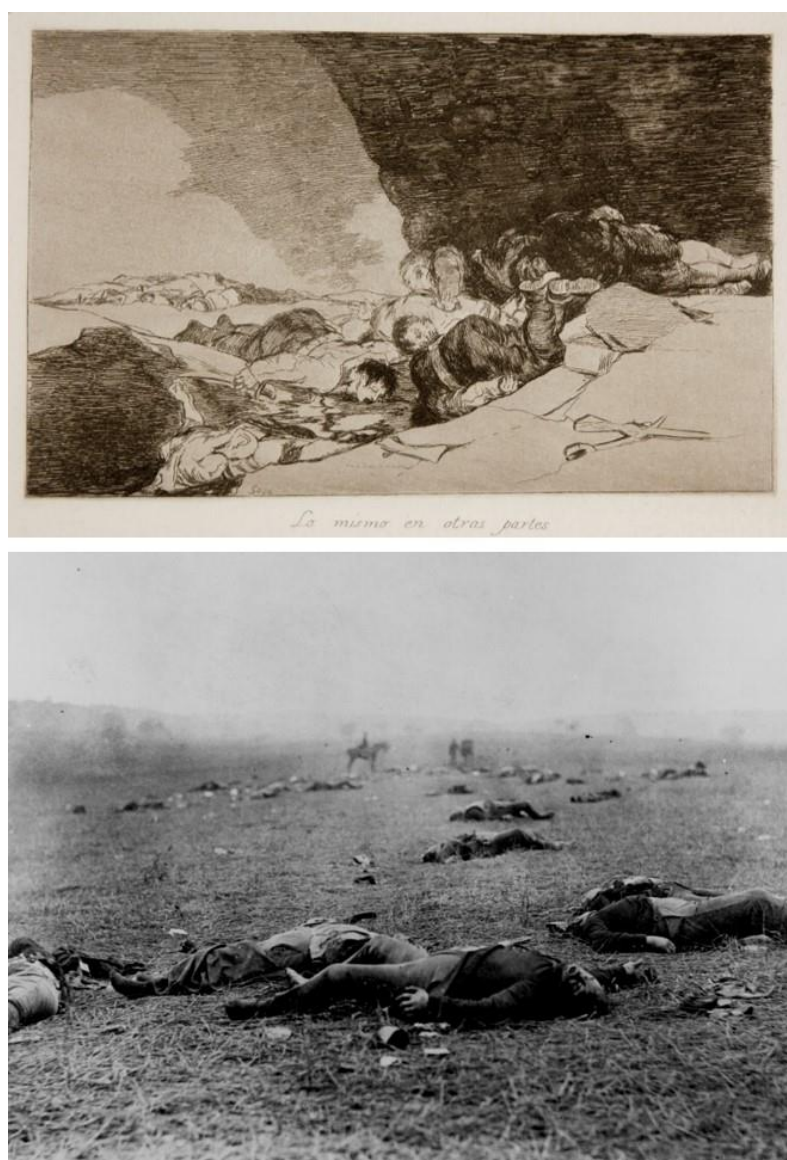


Figura 18 - Francisco Goya y Lucientes, *Los desastres de la guerra* (gravura nº 23), 1810-1820, aguaforte. Fonte: Museu do Prado.<sup>96</sup> / Alexander Gardner; Timothy H. O'Sullivan, mortos confederados e da União, batalha de Gettysburg, 1863, fotografia. Fonte: National Archives.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Associado a Mathew Brady, Gardner um ano antes já tinha fotografado as trincheiras cheias de cadáveres após a batalha de Antietam onde, num único dia, 23.000 soldados foram mortos.

<sup>96</sup> Disponível em: < [http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/lo-mismo-en-otras-partes/?tx\\_gbgonline\\_pi1\[gocollectionids\]=27&tx\\_gbgonline\\_pi1\[gosort\]=d](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/lo-mismo-en-otras-partes/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=27&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d) Acesso em mar. 2013.

<sup>97</sup> O MoMA de Nova Iorque credita esta imagem aos dois fotógrafos. No entanto, no acervo da página National Archives dos Estados Unidos, ela é creditada apenas a O'Sullivan. Disponível em: <



Sabemos que, a partir da apresentação oficial do daguerreótipo, tão só 10 anos após a morte de Goya e 19 depois da conclusão de *Los desastres*, a fotografia, paulatinamente, iria assumindo várias das funções sociais que pertenciam aos pintores, tais como a produção de retratos, vistas de cidades e de campos, ilustrações e, inclusive, reportagens. Mas, se a pintura perde espaço como serviço social, por outro lado, ela busca se afirmar, nas palavras de Argan, “num nível mais elevado”, reafirmando-se como produto de qualidades excepcionais e dedicado a uma elite social e intelectual – e inclusive espiritual –, reagindo à imagem técnica em dois sentidos: sustentando a arte como atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico ou defendendo uma clara divisão de “tipos” e de “funções” entre a imagem pictórica e a imagem fotográfica.<sup>98</sup>

Sendo assim, durante boa parte do século seguinte, a sociedade e a cultura irão confirmar a fotografia e a imagem técnica em geral como os meios idôneos para a representação e a constatação da realidade. Mas também será nesse século que a incipiente arte moderna e, mais tarde, o modernismo cederão sem muita resistência esse papel, intuindo nisso talvez um último estágio para alcançar sua plena emancipação. Em certa medida, é precisamente quando o mundo ocidental está entrando na sua “Era de catástrofes” que a consolidação da dimensão visual do horror passará pela imagem técnica no contexto de uma sociedade midiaticizada. Assunto do nosso próximo capítulo.

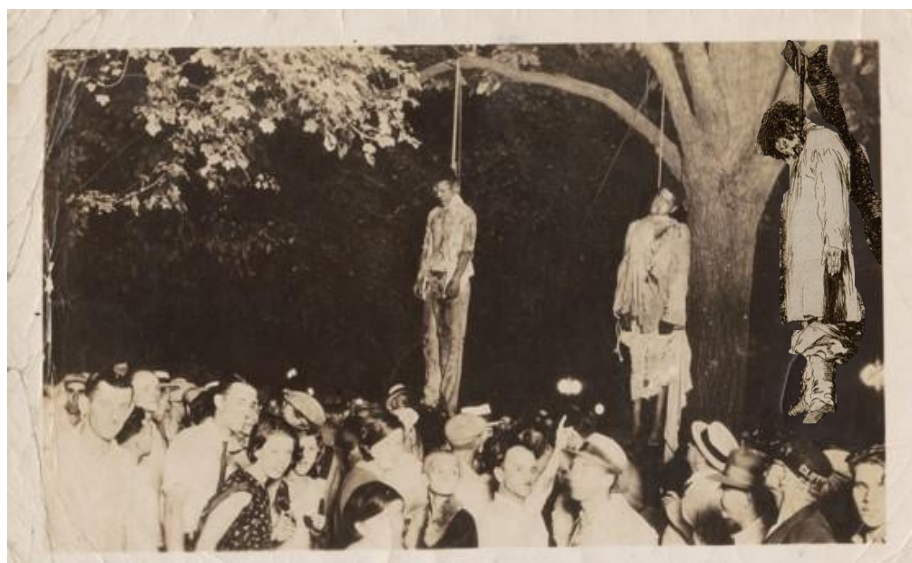


Figura 19 - Rodrigo Montero, [sem título], 2020, fotomontagem. Fonte: arquivo do autor.

<https://www.archives.gov/files/styles/full-size/public/images/civil-war/civil-war-099.jpg?itok=t3cv6f0M>> Acesso em jun. 2020.

<sup>98</sup> Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 78.

### 3 A TODA HORA, EM TODO LUGAR: A DOUTRINAS DO DESAPARECIMENTO NA CULTURA MIDIATIZADA

Como foi dito no primeiro capítulo, a vontade genocida e as doutrinas do desaparecimento anseiam a destruição da possibilidade de validação dos fatos. O empenho autofágico pela destruição e pela ocultação da morte está fundado no princípio de cisão do mundo sobre o qual a máquina de desaparecimento-negação está montada. A cisão que separa os interiores do desaparecimento do mundo de fora, como também foi dito, é muito mais uma fronteira fenomenológica do que meramente física: as palavras e os testemunhos dos sobreviventes expressam essa sensação de que, trasladados para esses locais, estavam sendo tirados do mundo e sugados para uma dimensão territorial/fenomenológica inconcebível. A cisão também representa, como sugeria Agamben, um limite cognitivo entre o que se conhece e o que não se conhece, entre o que conseguiu tomar “forma de conhecimento” e o que parece ficar condenado ao informe ou lacunar. A cisão do mundo entre o público e o secreto, entre o que fica do nosso lado e o que se perde no abismo mais profundo, entre o que assimilável e o inassimilável, entre o verossímil e o inverossímil, é o que conduz, do princípio ao fim, as estratégias do genocídio e do desaparecimento. A testemunha-sobrevivente, o *superstes*<sup>1</sup>, é precisamente aquele que, retornando ao mundo de fora como sobra ou como ressaca, está nos interstícios dessas cisões.

Mas, como também foi dito, as estratégias e as ações dos perpetradores de violências genocidas guiadas pela vontade de apagamento estão fundamentadas nos próprios princípios epistêmico-filosóficos positivistas e modernos. A dissimulação da violência, a criação dos territórios clandestinos ou secretos, os traslados, a destruição e o desaparecimento dos corpos, o empenho pela gestão da visualidade pública – o que envolve o controle sobre as imagens – e a preocupação com a destruição dos rastros e dos arquivos da violência, etc., tudo responde à necessidade de interditar os documentos probatórios enquanto condição de validação da verdade no contexto epistêmico moderno. Como diz Nichanian, o genocídio não é um evento moderno porque ocorreu na modernidade, mas porque é na modernidade que se consolidaram

---

<sup>1</sup> Como dito no primeiro capítulo, a palavra *superstes* refere-se àquele que dá testemunho do próprio padecimento, enquanto o termo *testis* diz respeito àquele que assiste a um evento externamente como um terceiro.



as condições de possibilidade necessária para que tais projetos e vontades pudessem ser concebidos.

Nichanian se refere, em particular, à exigência do documento probatório como condição para a validação dos fatos e dos enunciados históricos e à depreciação do valor do testemunho. Por esse ângulo, o autor sugere que a lógica de desaparecimento e de negação explora e usufrui de um contexto epistemológico da ciência e, em particular, da historiografia. No entanto, sabemos que não é apenas por meio dos princípios epistemológicos ou pelas revelações da ciência que uma sociedade e seus indivíduos estabelecem seu senso de realidade. Também não é apenas por meio da validação científica ou da análise epistemológica dos enunciados que os homens e as mulheres de uma sociedade analisam e pensam a realidade, separando o “verdadeiro”, o “falso”, o “possível”, o “impossível”, etc. Levando isso em conta, cabe refletir se as doutrinas do desaparecimento também operaram explorando outras dimensões da validação da realidade na cultura e na sociedade a partir do século XX. Em particular, tendo em vista o empenho dos perpetradores por cecear ou destruir os registros visuais da própria violência, é válida a hipótese de que a doutrina do desaparecimento, ao mesmo tempo que se empenha em restringir as imagens, usufrui de um senso de realidade – também moderno – fundado no valor probante da imagem de matriz fotográfica numa sociedade de cidadãos-espectadores.<sup>2</sup>

O primeiro capítulo finalizou propondo que se pensasse a arte como um gesto de contramedida que não apenas reage e resiste ao apagamento programado e seus vazios, mas também às reverberações e às consequências desses apagamentos e dessas cisões no mundo de fora. Este capítulo busca situar a arte e o testemunho em relação às maneiras como os regimes de visualidade e de verdade tentam assimilar os eventos de violência extrema. Regimes sobre os quais, paradoxalmente, a própria vontade genocida e a doutrina do desaparecimento estão assentadas. Diante disso, a arte servirá tanto como uma alternativa distinta para o testemunho quanto para revelar e problematizar os próprios regimes de visualidade-verdade, suas limitações, inadequações e, inclusive, suas contribuições. Nesse caso, a contramedida assume a forma de uma contraimagem ou de contravisualidade que, no contexto moderno e contemporâneo, se traduz em contrassentido.

---

<sup>2</sup> Por imagens de matriz fotográfica, englobo tanto o sentido de imagem-técnica quanto a dimensão icônico-indicial atribuída a elas. Essa definição envolve tanto a imagem fixa quanto a imagem em movimento, sejam resultado de dispositivos e processos ótico-químico-analógicos ou ótico-digitais.

### 3.1 A cultura midiaticizada

Como já foi dito, os projetos de desaparecimento estão montados sobre três princípios: a dissimulação, a destruição e a negação. Embora seja possível identificar certos atos e ações dos perpetradores com um determinado princípio, esses princípios estão interligados e se alimentam mutuamente. Assim, por exemplo, se a etapa do sequestro e a internação nos interiores do desaparecimento podem ser identificadas com o princípio da dissimulação, ao mesmo tempo a dissimulação é fundamental para interditar o *testis* e, assim, começar a assentar as bases para os argumentos negacionistas. Do mesmo modo, a autofagia, como ápice da destruição, está voltada, precisamente, para concluir a dissimulação e fundamentar a negação. Mas, por outra parte, também já foi dito que toda a lógica da vontade genocida e das doutrinas do desaparecimento só foi colocada em prática porque o contexto epistêmico moderno deu as condições de possibilidade para que isso fosse concebido.

Como foi apontado no primeiro capítulo, o pensamento positivista teve um papel fundamental na definição desse contexto. Mas também foi comentado que certos princípios e noções da historiografia positivista foram contestados por outras correntes historiográficas. No entanto, o contexto epistêmico da modernidade não foi definido apenas pelas disciplinas acadêmicas, ou seja, pela epistemologia científica. Ele também foi definido pelas novas maneiras – maneiras modernas – de se relacionar com o mundo e com o real, introduzidas e consolidadas pela evolução e integração das telecomunicações, dos meios de comunicação e pela imagem-técnica. Em outras palavras, acredito que em termos sociais, o contexto epistêmico moderno está também definido pelos regimes de verdade e de visualidade próprios de uma cultura cada vez mais midiaticizada, na qual o cidadão se torna um cidadão-espectador. Como apontarei mais adiante, essa nova “condição moderna” também gerou ambiente favorável para as lógicas do apagamento. Quero dizer com isso que, apesar de os princípios de dissimulação, destruição e negação tentarem suprimir o evento da consciência da cultura moderna, é essa mesma cultura moderna que reforça e alimenta esses princípios.

A cultura midiaticizada, diz Griselda Pollock, “é a imagem-cultura dos jornais, da televisão, do jornalismo fotográfico” cujo objetivo é informar o que acontece no mundo, “trazê-lo dos lugares distantes para nossas casas, produzir informação instantânea

sobre fatos terríveis que podem produzir traumas virtuais e respostas de dissociação”.<sup>3</sup>

Para além da questão do sofrimento como assunto principal dessa cultura, o que define de fato a cultura como midiaticizada é este sentimento de apreensão “constante e instantânea” do mundo. Por meio da mídia, nosso horizonte de percepção do que incorporamos como “nosso” mundo é cada vez maior e passamos, cada vez mais, a pensar nossa realidade concreta a partir dessa realidade que chega a nós pelas tecnologias da informação. E assim também passamos, cada vez mais, a participar e a agir nessa parcela do real que está além da nossa percepção concreta e imediata. A isso se refere Hans Belting quando afirma que “adjudicamos [à produção de imagens dos meios massivos] maior autoridade que à experiência própria com o mundo. Agora o mundo somente é acessível através dos meios [...]”<sup>4</sup>. Jaques Ellul vai um pouco mais longe para afirmar que vivemos “encapsulados numa era de visualização extrema”, em que tudo estaria subordinado à visualização e que nada teria sentido fora dela.<sup>5</sup> Guy Debord expressou, em 1967, algo parecido na sua tese de ordem sociopolítica sobre a sociedade do espetáculo. Ao falar em espetáculo, Debord não se refere a um conjunto de imagens, mas ao surgimento de uma relação social mediada pelas imagens. Para o filósofo, nesta sociedade em que tudo parece passar pelo crivo do espetáculo, a relação entre imagem e realidade se inverte: “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação é a base da sociedade existente.”<sup>6</sup> Uma década depois, Sontag escreveu, sobre certa apreensão ilusória do mundo através da fotografia, que “a onipresença das fotografias exerce um efeito incalculável na nossa sensibilidade ética” e que “a fotografia nos persuade de que o mundo está mais disponível do que está na realidade”, para concluir que “a necessidade de confirmar a realidade e dilatar a experiência por meio de fotografias é um consumismo estético ao qual hoje estão todos viciados.”<sup>7</sup>

Independentemente da maneira como esses diferentes autores se referem a essa relação e apreensão do mundo e do real midiaticizada pela relação entre

---

<sup>3</sup> POLLOCK, Griselda. Sin olvidar África: dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008, p. 101.

<sup>4</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007, p. p. 37.

<sup>5</sup> Jaques Ellul apud JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 18.

<sup>6</sup> DEBORD, Guy. *Asociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.15.

<sup>7</sup> SONTAG, Susan. En la caverna de Platón. In: \_\_\_\_\_. *Sobre la fotografía*. 3ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2016, p. 33.

tecnologias da imagem e tecnologias da informação, muitos deles parecem fundar sua posição na ideia da nossa exposição a uma superabundância de imagens e de informações. Inclusive críticos à ideia de “excesso de imagens”, como Jaques Rancière, não refutam essa superabundância. Porém, parece-me superficial interpretar nossa percepção midiática do mundo a partir de uma explicação de ordem quantitativa. Ou seja, explicar a “cultura midiática” pela abundância e o fluxo de imagens e de informações sem levar em conta como esses regimes da imagem e da informação se legitimaram como mediadores com o “real” ao ponto de justificar a necessidade e a demanda por tais imagens e informações. Por isso, sendo mais preciso, a *ilusão de onicontemplação do mundo* está atrelada a uma *ilusão de abundância e de imediatez da informação* que se conjuga com a autoridade da imagem de matriz fotográfica na sua recepção como prova ou validação do real.

A ilusão de onicontemplação do mundo começou a se manifestar muito antes de que a rede de informação nos acompanhasse constantemente, como mostra Susan Sontag ao citar o depoimento de Gustave Moyner, o fundador da Cruz Vermelha, em 1899:

Sabemos agora o que acontece todo o dia, em todo o mundo [...] as informações transmitidas pelos jornalistas diários põem, por assim dizer, aqueles que sofrem nos campos de batalha diante dos olhos dos leitores, em cujos ouvidos seus gritos ressoam.<sup>8</sup>

A observação de Moyner foi escrita há 120 anos. Faltava uma década para que Charles Pathé introduzisse o cinejornal e duas para que ocorressem as primeiras transmissões radiofônicas comerciais. Os primeiros semanários ilustrados chegariam um pouco mais tarde e demoraria mais algumas décadas para que a televisão entrasse em quase todas as casas. Passaria ainda um século até a irrupção da Internet e mais 20 anos para que esta se tornasse o principal meio global de comunicação e de informação. Vistas à distância, a certeza e a confiança de Moyner em relação ao acesso à informação na sua época surpreendem e até parecem ingênuas. Mas uma afirmação desse tipo poderia ter sido feita com o mesmo entusiasmo por um âncora na abertura de um telejornal em 1960, em 1970, 80, 90 ou em 2001. E, retrospectivamente, levando-se em conta nosso contexto tecnológico, todas essas aberturas parecerão imprecisas e ingênuas. Mesmo assim, ainda tendo

---

<sup>8</sup> Gustave Moyner apud SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 20.

passado 121 anos, hoje qualquer um poderia *retweetar* confiante aquela citação, como se Moynier a tivesse acabado de postar nas redes sociais. E ela vai parecer atual até que um novo salto tecnológico exponha também a ingenuidade do nosso entusiasmo.

É inegável que o fluxo e a acessibilidade de imagens e de informações – e, com isso, de “apreensões” – do mundo são hoje absurdamente maiores que há 120 anos. Mas é igualmente verdade que esse fluxo e essa acessibilidade são também muito maiores que há duas décadas. No entanto, a certeza e a demanda são sempre as mesmas. Saber o que acontece “a toda hora, em todo lugar” é mais do que o simples chavão ou um lugar comum que se repete e atualiza desde o século XIX até os nossos dias. É o enunciado de uma *ilusão de onicontemplação do mundo* que se prendeu na consciência como uma capacidade moderna, mas também como exigência. E na persistência e na renovação desse enunciado se revela a atualização e o reforço paulatino dessa ilusão: de “saber” o que acontece a cada dia, passamos a “saber” o que acontece a cada hora e, agora, a cada instante. A ilusão de onicontemplação que caracteriza a cultura midiaticizada – e que reforça sua modernidade – está apoiada sobre um tripé: o desenvolvimento constante das tecnologias de registro da imagem e das tecnologias de comunicação; a integração dessas tecnologias por parte dos meios de comunicação/informação; e, a mais importante e fundamental, a assimilação da imagem de matriz fotográfica como imagem-evidência.

No campo das telecomunicações, a invenção do telégrafo, na primeira metade do século XIX, introduziu o sentimento moderno de encurtamento e até mesmo da anulação das relações entre tempo e espaço. Na década de 1860, os cabos transatlânticos já comunicavam, em questão de horas, informações que até então demoravam dias para chegar. A telegrafia suscitou na consciência moderna um sentimento inédito de simultaneidade entre o evento distante, sua difusão e sua recepção que ecoa na nossa era de informações em “tempo real”. Portanto, a instrumentalização das telecomunicações por parte dos meios da informação foi algo lógico e imediato. A telefonia, as emissões de rádio e, logo, de televisão, e as transmissões por satélite não só aprimoraram, mas também ratificaram o projeto telegráfico: eliminar a distância, o hiato, entre os eventos e seu conhecimento. A partir da modernidade a crônica dos eventos deixará de ser escrita em tempo pretérito para, cada vez mais, passar a ser narrada em presente contínuo: sabemos agora o que está acontecendo neste momento.

Entretanto, se as telecomunicações suscitam o sentimento de contiguidade entre os eventos e seu conhecimento, não é nessa simultaneidade entre evento e notícia que se apoia a confiança na validade da informação, ou pelo menos não é apenas nisso. A fotografia contribuirá de maneira determinante para consolidar o sentimento de onicontemplação do mundo como base sobre a qual se apoia e se desenvolve a cultura midiaticizada.

Tão logo o daguerreótipo foi apresentado publicamente, no dia 7 de janeiro de 1839, por Louis Daguerre (1787-1851), na Academia de Ciências em Paris, a fotografia será ao mesmo tempo reconhecida e encarregada de registrar o mundo. Embora, desde seu surgimento, muitos se interessaram por explorar e experimentar as possibilidades artísticas do novo meio, o que vai se impor é a atribuição à fotografia de um valor de objetividade que a diferenciaria da subjetividade intrínseca das artes.<sup>9</sup> A nova mídia ainda se distinguia da demais artes da imagem pela substituição da técnica e do conhecimento plástico do artista pelo conhecimento técnico operacional, o que, para muitos, a situava do lado da modernidade tecnológica e a afastava da tradição artística. Mas, além dessa caracterização tecnológico-operacional, o novo meio conjuga a precisão mimética com uma relação indicial entre a imagem e seu referente.<sup>10</sup>

Se a telegrafia encurtou como nunca o hiato entre os eventos e seu conhecimento, a fotografia introduziu um sentimento de simultaneidade e de concomitância inédita entre os eventos, seus registros e a “forma” como os eventos se tornam conhecimento. Ainda, a dimensão indicial da imagem fotográfica ajudou a defini-la como um instrumento de registro documental e comprobatório da realidade. A fotografia, portanto, foi vista como um meio visual que cumpriria e fortaleceria a um ideal documental baseado nos princípios de clareza, de objetividade e de exterioridade. Mas, para alcançar esse lugar, a fotografia não dependia apenas de si mesma. Para além do que o dispositivo fotográfico e suas imagens possam efetivamente ser, o que finalmente consolida a imagem-técnica como dispositivo de

---

<sup>9</sup> É claro que a visão da fotografia como dispositivo desprovido de subjetividade não foi, desde o começo, unânime. O próprio surgimento de indivíduos e grupos, como os pictorialistas, que exploraram e defenderam um uso artístico da fotografia são prova de uma outra posição.

<sup>10</sup> Comentei a relação sinérgica entre a precisão mimética e a natureza indicial da imagem fotográfica na minha dissertação de mestrado, mas, basicamente, poderia ser resumida da seguinte maneira: a natureza indicial da imagem fotográfica valida a qualidade mimética sem necessidade de compará-la com o que foi fotografado ao mesmo tempo que é a aparente precisão mimética que confirma a validade do signo indicial.

comprovação da realidade são os discursos e as narrativas que se montaram em torno dela. Discursos e narrativas que legitimavam sua instrumentalização como dispositivo de registro pela ciência e pelos meios de informação. Uma instrumentalização que, retroativamente, fortalecia esses mesmos discursos e narrativas. É assim que se estabelece uma espécie de relação simbiótico-mutualista<sup>11</sup> entre o novo meio e os campos da informação e do conhecimento. Tal como o telégrafo, a fotografia é uma invenção moderna não porque surja na modernidade, mas da modernidade: de seus programas, seus desejos, demandas e expectativas.

Como eu disse, são certos discursos que vão a alavancar essa noção idealizada da fotografia como dispositivo de captação da realidade. Por exemplo, como lembra Susie Linfield, em 1859, preocupado com que “a capacidade superior da fotografia por capturar o real” pudesse destruir a pintura, Baudelaire convoca que se salvguarde a arte ante o progresso, exigindo que a fotografia fique confinada a uma função estritamente documental: “deixemos que enfeite a biblioteca do naturalista, que amplie insetos e até que fortaleça, com alguns fatos, as hipóteses do astrônomo”.<sup>12</sup> Poucos anos depois, Mathew Brady (1822-1896) justificaria as chocantes fotografias de cadáveres de ambos os lados da Guerra Civil Americana nos campos de batalha de Antietam (1862) e Gettysburg (1863), feitas, principalmente, por Alexander Gardner e Timothy O’Sullivan para a empresa de fotógrafos que Brady liderava, alegando que a câmara era o verdadeiro “olho da história”.<sup>13</sup>

Está claro que a fotografia não ficou circunscrita nem à ciência nem à função documental. Assim como logo ela logo foi incorporada por artistas, seja como instrumento, seja como meio artístico poético e experimental, paulatinamente e em poucas décadas, desbancou a pintura de muitos dos seus serviços sociais. Aliás, mais

---

<sup>11</sup> Está mais do que claro hoje em dia que, longe de ser uma imagem neutra e objetiva, a imagem fotográfica está atravessada e ressignificada por um constante fluxo de subjetividades que vão da subjetividade de quem fotografa à subjetividade de quem a observa. Do mesmo modo, a ideia de uma imagem sem código ou transparente também se revelou mais uma ilusão do que uma realidade sobre a fotografia, que, como todo produto de uma cultura, está atravessado por ideologia, modos de ver e de pensar etc. Porém, o que eu proponho aqui não é problematizar a fotografia em si mesma, mas a maneira como ela é social e culturalmente assimilada e utilizada na configuração de um regime de visualidade e de verdade. O que segue não é a afirmação de que a fotografia seja o meio comprobatório incontestável, mas que foi assimilada pela modernidade como se assim o fosse. Como disse, o valor comprobatório dado à imagem fotográfica – o que a tornou o meio arquivístico moderno por excelência – é o resultado não apenas da conjugação da verossimilhança com o aparelho indicial, mas também de um sentido sobre a fotografia fortemente cravado na consciência social e reforçado pelos meios da sua circulação.

<sup>12</sup> Baudelaire apud LINFIELD, Susie. *The cruel radiance: photography and political violence*. The University of Chicago Press: Chicago/Londres, 2010, p. 14.

<sup>13</sup> SONTAG, op. cit., 2003, p. 46.

do que ocupar esses serviços, o novo meio os ressignificou, ao mesmo tempo que surgiram novos usos e funções para a imagem. Os novos serviços da imagem – assim como aqueles que tinham sido “ressignificados” – aproveitaram as vantagens técnicas e econômicas do novo dispositivo. Mas foi principalmente sua potência evidenciária que consolidou a nova imagem-técnica como o instrumento idôneo para cumprir funções documentais e arquivísticas que nem mesmo o pintor mais talentoso poderia assumir.<sup>14</sup>

Essa competência documental atribuída à fotografia conduziu, ainda, a uma reformulação da relação entre palavra e imagem na apresentação e na representação do real. A imagem fotográfica tirou a imagem de uma função ilustrativa e complementar e a colocou numa função comprobatória na qual o texto passou a assumir, não poucas vezes, a forma de legenda complementar. Os diários de viagens, por exemplo, deram lugar aos álbuns como o publicado por Maxime du Camp (1822-1894) em 1852: *Egypt, Nubie et Sirye: dessins photographiques*. A obra traz 125 fotografias de monumentos e sítios arqueológicos realizadas entre 1849 e 1851. As fotografias, como se pode ler na capa da publicação, são acompanhadas de uma introdução e de “um texto explicativo”. Na Inglaterra, John Thompson (1837-1921) publicou, em 1873, 200 calótipos em quatro volumes com um título bastante autoexplicativo: *Illustrations of China and Its people. A series of two hundred photographs, with letterpress descriptive of the places and people represented*. Álbuns como esses, destinados a uma sociedade ávida por consumir imagens do mundo “exótico”, ajudaram a consolidar estereótipos que, em certa medida, serviram para legitimar a política colonial do século XIX. Junto a eles, iniciativas como as levadas a cabo pela companhia de Mathew Brady foram, aos poucos, alimentando a ilusão da onipresença do fotógrafo como cronista, um antecessor do fotojornalista.

Como disse Sontag, a fotografia nasce com a promessa de um mundo inventariado como uma antologia de imagens.<sup>15</sup> Fotógrafos como du Camp, Thomson, Brady e Gardner são alguns dos pioneiros que estão na linha mais avançada dessa missão ou vontade antológica. Mas mais aqui, na “civilização”, a antologia vai se construindo também com os intuitos documentais e arquivísticos. Estão aí as fotografias de Eugene Atget (1857-1927) de uma Paris que começa a desaparecer

---

<sup>14</sup> Sobre a recepção social da fotografia no século XIX, ver FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1991.

<sup>15</sup> SONTAG, op. cit., 2016, p. 13.



ante as transformações da modernidade e as de São Paulo feitas por Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Também estão os “retratos da loucura” do Dr. H. W. Diamon (1809-1863) feitas entre 1853 e 1856 e as “revelações iconográficas da histeria” feitas no *Le Salpetrière* entre 1875 e 1915; os estudos fisionômicos de Cesare Lombroso (1835-1909) e as tipologias antropométricas de Alphonse Bertillon (1853-1914), etc.

Como disse antes, o que consolida a fotografia como dispositivo idôneo para registro, divulgação e documentação é a relação mutualista que ela estabelece com a ciência e com o jornalismo. Uma relação mutualista voltada para a legitimação recíproca do valor documental da imagem e da verdade dos enunciados e, com isso, para a consolidação da fotografia, da ciência e do jornalismo como pilares do regime de verdade moderno. A legitimação recíproca consiste em que, se pela sua “natureza probatória”, numa direção, a fotografia não apenas exhibe, mas certifica as informações e os enunciados do jornalismo e da ciência, na outra direção, a própria instrumentalização da fotografia pela ciência e pelo jornalismo implica o reconhecimento e a legitimação dessa “natureza probatória” por parte desses campos de mediação e de “revelação” do real. Em síntese, ao mesmo tempo que a fotografia certifica o real apresentado pela ciência e pelo jornalismo, a ciência e o jornalismo convalidam, com seus métodos e discursos, a própria certificação fotográfica. Como disse John Tagg, a fotografia não é um mero instrumento dos discursos privilegiados, ou seja, os que transmitem “a verdade”; ela é um discurso privilegiado. E, como tal, estabelece essa relação circular de verdade com esses outros discursos privilegiados.<sup>16</sup>

Não há como se deixar de pensar que, com a massificação da informação e da divulgação científica, a convalidação circular da imagem fotográfica com a ciência e com o jornalismo tenha consolidado a confiança do senso comum moderno nesses três meios de certificação da realidade. O que finalmente se consolida na mentalidade moderna, tanto científica quanto social e culturalmente, é uma noção hegemônica que vê no dispositivo fotográfico um meio de registro e de certificação do real: a fotografia como uma *imagem-evidência*.

Eu já propus o conceito de imagem-evidência na minha dissertação de mestrado em 2013. Naquela oportunidade, a partir de uma revisão primeiro

---

<sup>16</sup> TAGG, John. Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica. In: \_\_\_\_\_. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

etimológica e depois epistemológica do conceito de evidência e seu valor para a cultura “ocidental e cristã”,<sup>17</sup> sugeri a seguinte definição:

[...] ao falar em *imagem-evidência*, não se está dando uma definição sobre o que de fato seja a imagem técnica na sua relação com a realidade, mas de como essa imagem se consolidou no imaginário social, principalmente, entre o final do século XIX e meados do século XX. Sendo assim, uma definição de imagem-evidência poderia ser: a imagem a partir da qual seu espectador “certifica” o real acontecimento do que visualmente é representado na imagem, pelo valor que esse espectador dá ao meio imagético. Por este motivo, não é toda imagem técnica que adquire estatuto de *imagem-evidência*; contudo, somente uma imagem técnica – pela sua natureza de pura contingência, como diria Barthes – poderia vir a ser uma *imagem-evidência*.<sup>18</sup>

Naquela oportunidade, não desenvolvi com maior profundidade a questão da relação mutualista entre a fotografia e os campos e os discursos hegemônicos de construção e mediação do real. Portanto, também não tinha avaliado a importância dessa relação na consolidação da imagem-evidência. Sendo assim, mais do que complementar a construção conceitual de 2013, esta nova análise me permite reformular de maneira mais precisa aquela definição. Em primeiro lugar, cabe reforçar que imagem-evidência não é uma definição ontológica da fotografia; pelo contrário, é um conceito que define um *ethos* da imagem técnica, ou seja, uma identidade definida não como inerente à sua “natureza”, mas construída e conformada pelo “comportamento”. Na imagem técnica, esses “comportamentos” estão definidos pelos usos e pelas funções que lhe são atribuídos. Usos e funções – e também discursos – que refletem como a fotografia é concebida e recebida, assim como revelam as pretensões e as expectativas depositadas sobre ela. Circularmente, essas concepções, pretensões e expectativas convocam a imagem técnica a agir com sentidos arquivísticos, demonstrativos e memorialísticos nos mais variados contextos sociais cotidianos. A imagem técnica se consolida como imagem-evidência não apenas pelo que ela é, mas, principalmente, pelo que se diz que ela é, pelo que se faz para que o seja.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> O próprio conceito de “evidência” contém uma associação direta entre a noção de realidade e o visual. Significando expressamente “certeza manifesta”, a sua raiz etimológica latina “*evidentia*” (tradução do grego “*euárgeia*”) deriva do verbo “*videre*”, “ver”.

<sup>18</sup> MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem* (Argentina 1976-2013). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p. 35.

<sup>19</sup> Obviamente, o *ethos* evidenciário é só um entre vários sentidos e usos atribuídos à imagem técnica. No entanto, só a imagem técnica é apreendida social e culturalmente como imagem-evidência.

Portanto, talvez mais importante que a “abundância” das imagens e das informações e o encurtamento até a quase simultaneidade entre os eventos e sua divulgação, a consolidação da imagem técnica como imagem-evidência é outra condição sobre a qual se apoia a ilusão de onicontemplação provocada pela cultura midiaticizada.

Mas se há algo que marca a ilusão de onicontemplação na cultura midiaticizada é que, sob uma lógica de oferta e de demanda, ela precisa ser constantemente alimentada e renovada. A onicontemplação do mundo é uma das principais marcas, chavões e demandas dessa cultura até nossos dias e, portanto, numa sociedade e uma cultura de consumo massificada, os projetos tecnológicos e comunicacionais buscam, constantemente, tornar a imagem-evidência mais presente, mais precisa, mais abundante e mais imediata para ser consumida.

A cada nova inovação técnica, a cada novo dispositivo de registro e divulgação, a cada revolução tecnológica nas telecomunicações, esse sentimento de onicontemplação é atualizado e reforçado. Assim, por exemplo, o constante desenvolvimento de aparelhos mais práticos e compactos foi permitindo dispositivos cada vez mais leves e equipamentos menores. Em paralelo, a invenção do filme e a terceirização da etapa química de revelação permitiram que fotografar fosse cada vez mais acessível e menos especializado em relação aos conhecimentos técnicos. O desenvolvimento tecnológico e a produção em massa da câmera ajudaram a cumprir – e continuam a fazê-lo – aquela “promessa inerente à fotografia desde sua origem” da qual fala Susan Sontag: “democratizar todas as experiências traduzindo-as em imagem”.<sup>20</sup> Mas, por outro, esse desenvolvimento permitiu que as câmeras chegassem cada vez mais longe e mais “dentro” dos eventos. Aliás, fazer com que as câmeras vão mais longe, que cheguem mais perto e que entrem mais fundo é uma das metas permanentes do projeto industrial e tecnológico das câmeras. E os resultados desse constante projeto tecnológico logo reverberou nos meios da informação. Assim, surgiram as revistas semanais como *Vu* (França, 1929), *Life* (Estados Unidos, 1936) ou *Picture Post* (Inglaterra, 1938). Pelas páginas dessas revistas, a opinião pública internacional passou a acompanhar, semana após semana, e certificados pelas imagens e pelo jogo de capital de legitimação simbólica do texto e da imagem-evidência, conflitos como a Guerra Civil Espanhola. O cinema também

---

<sup>20</sup> SONTAG, op. cit., 2016, p. 17.

ocupou um lugar importante na propagação da *tele(in)formação* visual em massa, até ceder protagonismo para a televisão. As transmissões por satélite praticamente anularam a distância entre os eventos e sua recepção. “Ao vivo” é mais do que uma metáfora, é quase uma descrição fenomenológica.

Embora seja correto afirmar que a ilusão de onicontemplação é uma experiência surgida na modernidade, ela se expande, renova-se e é reforçada no nosso contexto tecnológico e comunicacional de dispositivos inteligentes e redes sociais.

As pesquisas que mapeiam a aquisição de tais dispositivos expõem isso de maneira eloquente: em 2020, a pesquisa sobre tecnologia da informação promovida anualmente pela Fundação Getúlio Vargas<sup>21</sup> informou que, em proporção *per capita*, 90 de cada 100 habitantes do planeta possuem um *smartphone*.<sup>22</sup> Isso quer dizer que, proporcionalmente, 90 em cada 100 habitantes estão tecnologicamente equipados para registrar o mundo 24 horas ao dia. Mas não apenas isso: eles também estão preparados para divulgar imediatamente, em escala global, esses registros. O momento atual representa um estado quase perfeito de simbiose entre registro audiovisual e comunicação em que cada habitante deste planeta se torna um potencial fotógrafo, um potencial cinegrafista, um potencial informante; ou, pelo menos, é nisso que, persistentemente, somos levados a acreditar. Em paralelo, isso também significa uma perda de hegemonia dos grandes meios da informação, assim como uma diluição confusa entre produtores e consumidores da “realidade mediada”.

O estado de observação aparentemente onipresente se completa com milhões de dispositivos automatizados. Dispositivos que dispensam operadores e que estão em funcionamento permanente, observando, registrando, transmitindo e produzindo imagens. São câmeras de segurança em espaços públicos ou privados; satélites científicos, comerciais e militares; câmeras com sensores de presença para captar imagens de animais nos seus habitats naturais; sondas marinhas e espaciais; etc. No século XXI, a profusão de dispositivos, a multiplicação dos circuitos e das redes de compartilhamento das imagens-evidência e a diluição ou até mesmo o apagamento das fronteiras entre produtores e consumidores se combinaram para que, finalmente,

---

<sup>21</sup> Disponível em < <https://eaesp.fgv.br/producao-intelectual/pesquisa-anual-uso-ti>>. Acesso em 05 de set. de 2020.

<sup>22</sup> Em 2018, era 88%. No Brasil, o número de dispositivos ativos já supera em 12 por cento o número de habitantes.

a relação espaço-temporal entre os eventos e seu registro/divulgação não apenas se suprima, mas se inverta: as câmeras já estão aí, expectantes ou em constante funcionamento. Aliás, o evento que marcou o início do século XXI é também o evento que renovou e redefiniu nossa ilusão de onicontemplação. É sobre isso que escreveu o antigo editor e diretor dos *Cahiers do cinema*, Jean-Louis Comolli, em 2002:

O espetáculo desta vez não apenas terá seguido [o evento], eco a-sincrônico [*asincrónico*], também [o] terá precedido, esperado, encoberto, captado, compreendido, enquadrado. As câmeras estavam no local, elas não abrangem apenas o espaço, mas o tempo. Na Guerra do Golfo o espetáculo tinha-se convertido no espetáculo da espera do espetáculo; na Somália, aparecia a possibilidade de que as câmeras fossem mais rápidas do que as coisas; aqui é confirmada a possibilidade de que as câmeras já estivessem aí; há duas torres e dois aviões, são torres gêmeas, portanto está uma junto à outra; as câmeras filmam a torre número um quando o avião dois bate na torre número dois: as câmeras já estão no local e em ação para filmar ao “vivo” [*en “directo”*] os efeitos do cúmulo de um posto em cena. O posto em imagens espetacular do crime de massa é no que se segue ao fruto amargo de uma cooperação não desejada, mas bem efetiva entre os mestres do terror e os mestres do espetáculo. Casal infernal. Ao programa terrorista encadeia-se, sinistro, outro programa: o da nossa televisão.<sup>23</sup>

Ainda faltavam cinco anos para que a Apple apresentasse seu primeiro Iphone quando Comolli escreveu esse texto.

### 3.2 O horror como espetáculo cotidiano

Não é casualidade que o marco que deu início ao novo século e ao novo milênio sejam os atentados ao WTC de Nova Iorque em 11 de setembro de 2001. O tempo que separa os impactos do primeiro e do segundo avião sobre as torres gêmeas marca o ponto de quebra definitivo entre a onicontemplação moderna e a onicontemplação contemporânea. Foi isso que percebeu Comolli. Após o primeiro impacto, as câmeras correram para mostrar; no segundo, elas já estavam transmitindo. O que se seguiu foi acompanhado “diretamente”: as janelas sendo quebradas, as pessoas se apinhando para tomar ar, os que se jogaram para o vazio e o colapso das torres. Primeiro uma, depois a outra. O mundo acompanhou tudo enquanto acontecia desde antes que acontecesse.

Mas se, por um lado, o 11 de setembro revitalizou nosso sentimento de onicontemplação, por outro, enquanto marco, confirmou e reforçou a percepção de

---

<sup>23</sup> COMOLLI, Jean-Louis. El silencio de las torres. In: YOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002, p. 255.

que as calamidades e o sofrimento humano são os assuntos principais da cultura midiática, especialmente, como afirma Griselda Pollock, as calamidades e o sofrimento de fabricação humana.

Era precisamente sobre ouvir os gritos de sofrimento de distantes campos de batalha que Moyner escreveu seu comentário em 1899, assim como, para Brady, era expondo a “realidade da guerra” que o “olho da *História*” assumia seu compromisso e se consolidava como “documento”. Assim o revela o comentário de um cronista do *Humphrey’s Journal* citado por Annateresa Fabris:

O público é devedor a Brady de Broadway por suas numerosas e excelentes vistas da “horrorosa guerra”. [...] São seus os únicos documentos sobre Bull Run dignos de fé. Os correspondentes dos jornais rebeldes são verdadeiros falsários; os correspondentes dos jornais do Norte são igualmente confiáveis e os correspondentes da imprensa inglesa são piores que uns e outros, mas Brady não engana nunca. Representa para as campanhas da república aquilo que Van der Meulen representou para as guerras de Luís XIV.<sup>24</sup>

Susan Sontag coincide com Pollock quando afirma que ser espectador de catástrofes é uma experiência moderna fundamental. No seu livro, *Diante da dor dos outros*, é possível acompanhar a progressão da nossa ilusão de onicontemplação em relação a uma teleintimidade cada vez maior com as atrocidades modernas e contemporâneas.

O 11 de setembro de 2001 pode ter sido um marco que evidenciou um novo estágio dessa ilusão de que as câmeras e as telecomunicações nos permitem uma apreensão constante e completa do mundo. Mas tanto antes quanto depois desse evento, houve outros momentos em que essa ilusão foi reafirmada. Por exemplo, a guerra do Vietnã foi a primeira guerra acompanhada e consumida diariamente, consolidando o sentimento de contiguidade entre o acontecimento e seu consumo audiovisual: “batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro no fluxo incessante de entretenimento televisivo

---

<sup>24</sup> Apud FABRIS, Annateresa (org.), op. cit., p. 25. Além da referência às fotografias de Brady serem os “únicos documentos dignos de fé” da Guerra de Secessão, merece atenção a menção a Adam-Frans Van der Meulen (1632-1690). Nascido em Bruxelas, Van der Meulen especializou-se como pintor de batalhas e de caça na corte de Luís XIV. É provável que o cronista se refira a algumas das cenas de batalhas, principalmente de combate de cavalaria, em que alguns corpos jazem no meio da batalha. Embora a pintura de Van der Meulen se encaixe no estilo da pintura de gênero de influência barroca que mais tarde dará lugar ao rococó, o que talvez chame a atenção do cronista seja a neutralidade com que o pintor belga parece retratar as batalhas. Por outra parte, essa citação também recorda o desconhecimento sobre as gravuras de Goya comentadas no capítulo anterior. Como foi dito, *Los desastres...* só foram publicados pela primeira vez no ano em que os fotógrafos de Brady realizavam suas fotografias nos campos de Antietam e Gettysburg.

doméstico”.<sup>25</sup> Com a Internet, as transmissões jornalísticas do assédio bélico no Afeganistão e da posterior invasão do Iraque pelas forças comandadas pelos Estados Unidos foram publicizadas como “a guerra em tempo real”.

Imagens da agonia, imagens de choque, imagens do suplício. Seja como for que se chamem, tais imagens reforçam a ilusão de onicontemplação não tanto no seu sentido extensivo, enquanto divulgadoras de eventos distantes, mas por outros motivos. Primeiro, porque ainda quando as imagens de choque conformam uma categoria visual que se considera já parte do nosso cotidiano, a cada novo evento, a cada nova divulgação e exibição, elas funcionam como revelação e descoberta. Às vezes, fazem-no trazendo a público – à praça pública – aquilo que até o momento podia ser desconhecido ou era dissimulado ou silenciado. A imagem-evidência pode, então, ser tanto um documento de denúncia quanto um dispositivo que busca a consternação, a mobilização da consciência social, para o bem ou para o mal. Dois exemplos desse uso: entre as fotografias publicadas por Thompson em *Illustrations of China and its people*, em 1873, estavam as imagens de presos condenados ao suplício público. Em uma das imagens, um homem está de joelhos na rua, acorrentado, e tem um enorme cepo de madeira no pescoço. Em outra fotografia, o homem está dentro de uma gaiola de madeira alta e estreita. Ao que parece, um outro cepo ao redor do pescoço o obriga a ficar em pé, esticando-se. Nos dois casos, os dispositivos de tortura têm faixas que expõem os crimes. Feitas para serem publicadas na Inglaterra vitoriana e imperial e combinadas com as imagens que reforçavam o exotismo cultural (a maior parte das fotografias), as imagens do suplício público serviam também como forma de reforçar a autoridade “civilizatória” sobre uma cultura ainda submersa na barbárie e, assim, justificar as campanhas imperialistas. No sentido contrário, as fotografias realizadas por Alice Seeley Harris no Congo Belga talvez sejam as primeiras a suscitar as mais profundas dúvidas e desconfianças no relato civilizatório.<sup>26</sup>

Na virada do século XIX para o XX, a coleção de slides de Alice Harris e de seu marido, John Harris, eram projetadas com lanterna-mágica nas ruas de Estados Unidos, Inglaterra e outros países da Europa – além de publicadas por alguns jornais

---

<sup>25</sup> SONTAG, op. cit., 2003, p. 22.

<sup>26</sup> Eu optei por não inserir muitas das fotografias que eu comento neste capítulo com o intuito de que o leitor ou a leitora faça uma pausa na leitura e que busque essas imagens na Internet. Ao fazer isso você poderá descobrir, caso não conheça, quantas outras imagens e fotografias poderiam ser comentadas em trabalhos como este.

–, denunciando as atrocidades cometidas pelas forças mercenárias a serviço do rei Leopoldo II em sua colônia africana. Entre as fotografias de adultos e crianças mutiladas pelo descumprimento das metas de captação de borracha ou de marfim, há uma que é devastadora: a fotografia de homem chamado Nsala, que está sentado numa varanda. Está de lado e está observando, olhando para duas coisinhas apoiadas no piso da varanda, bem pertinho dele. São o pequeno pé e a pequena mão da sua filhinha de 5 anos, mutilada, morta e devorada pela milícia da *Anglo-Belgian India Rubber Company*. Daquela que, calcula-se, foi a primeira campanha multimídia de denúncia de violação de direitos humanos – e na qual se acredita que, pela primeira vez, se utilizou o termo “crime contra a humanidade” –, a fotografia mostrou ser uma nova e poderosa ferramenta de conscientização.<sup>27</sup> A fotografia de Nsala olhando para as sobras miúdas daquele pequeno corpo está entre as imagens que nos fazem duvidar da ideia de anestesia ou de habituação com que muitas vezes se generaliza toda imagem, em particular a fotografia, quando expõe o horror e o padecimento. Mas, como diz Susie Linfield, a fotografia não tem o poder em si mesma de mudar as coisas, ela não substitui a vontade humana. No entanto, o empenho pela divulgação pública – e forçada – daquelas imagens impõe um saber. Ou, melhor dito, mais do que dar um saber, tira do espectador o pretexto para a inação. Ele não poderá mais dizer: “eu não sabia”.

O caráter de “revelação” atrelado à divulgação de imagens estarrecedoras da violência alimenta nossa ilusão de onicontemplação por algo que vai além da sua incorporação e, portanto, reforço ao exaustivo projeto do mundo como antologia de imagens. Elas são fundamentais para nossa ilusão de onicontemplação por algo muito mais ligado ao sentido da sua “intensidade” do que pela sua “multiplicidade”. Um sentido mais intensivo e perturbador que pode ser pensado desdobrando aquele termo de *teleintimidade* usado por Sontag. Uma primeira tendência pode ser interpretar esse termo como se referindo à cotidianidade com que lidamos com imagens de atrocidades cometidas em locais distantes que não fariam, a princípio, parte da nossa realidade imediata. Imagens que hoje não apenas entram nas nossas casas através da mídia, mas que estão disponíveis para serem acessadas online nas

---

<sup>27</sup> Susie Linfield comenta que, além de piedade e sentimentalismo, as fotografias dos Harris criaram uma conexão de preocupação que transcendia a geografia, a cultura e a raça. LINFIELD, op. cit., p. 48.



24 horas do dia.<sup>28</sup> Mas talvez seja necessário avaliar a “teleintimidade” num fluxo inverso àquele sugerido por Sontag das imagens entrando nos nossos lares e se tornando parte do *nosso* cotidiano.<sup>29</sup> Talvez caiba pensar o que gera em nós o fato de *ver-nos vendo*, sendo espectadores, dessas atrocidades. Quando essas imagens chegam a nós, ou as acessamos, experimentamos um tipo diferente de “revelação”. Não se trata da revelação de um desconhecido em estado de latência “à espera” de ser descoberto, mas a revelação de algo que não deveria estar aí e que, às vezes, parecia que se queria ou se preferia “oculto”, algo que não poderia ou não deveria acontecer com a anuência da “consciência pública”.

As fotografias do sofrimento humano infringido pelos próprios seres humanos evocam as condições de possibilidade para que esse sofrimento pudesse ocorrer. Mas não apenas as condições “positivas”, ou seja, as que “precisa haver” para que isso ocorra, tais como as motivações políticas, sociais e ideológicas que mobilizam a brutalidade, ou inclusive os contextos socioeconômicos. Também nos faz pensar nas condições negativas, ou seja, o que “deve faltar” para que aquilo ocorra: a ausência de pudores ou de censura dos algozes; a ausência de empatia; a possível crença de que aquilo não chegará a público; a certeza de impunidade. Em resumo, o que precisa haver e o que precisa faltar para que o inadmissível seja possível.

Mas se, por um lado, as fotografias que surgem dessas condições parecem expor publicamente o que administradores do sofrimento prefeririam oculto ou restrito a certos circuitos, por outro, não são poucas as vezes que essas mesmas imagens suscitam no espectador o sentimento de que a intimidade das vítimas está sendo violada. Trata-se de uma espécie de pudor que alguns sentem – sentimos –, como se não só estivesse errado aquilo que vemos, mas como se também fosse errado que aquilo pudesse ser contemplado. Não é casual que a fotografia de sofrimento costume ser equiparada à imagem pornográfica.

---

<sup>28</sup> Isso não se resume às imagens de conflito. O mesmo acontece com as imagens de celebridades mortas, acidentes automobilísticos, catástrofes aéreas, etc. Na Internet, desde blogs até portais de notícias já nem sequer convidam o consumidor a se informar, mas a consumir as imagens. Em abril deste ano, por exemplo, o portal G1, do principal conglomerado midiático informativo do país, convidava: “Veja as fotos do acidente com voo da Air India Express em Calicute” (disponível em <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/08/07/veja-fotos-do-acidente-com-voo-da-air-india-express-em-calicute.ghtml>> Acesso, 10 de set., 2020). Chamadas como essa a “ver as imagens” são corriqueiras. Como também já é comum a corrida pela busca de fotografias do cadáver de celebridades mortas de maneira trágica ou prematura nos motores de busca e o compartilhamento dessas imagens, depois, pelas redes sociais. Buscas, aliás, que confirmam a expectativa de que tais imagens existem.

<sup>29</sup> Não estou falando aqui da possibilidade historicamente recente de sermos nós os que busquemos as imagens, embora para isso elas devam estar disponíveis para serem acessadas.

Deixando de lado a questionável menção à obscenidade ou a qualquer preconceito moralista a respeito do sexo e da pornografia, tanto aqui quanto ali, a imagem parece expor aquilo que, supostamente, não acontece no âmbito do público, mas que é culturalmente visto como profundamente íntimo e pessoal. É esse o contrafluxo da teleintimidade do horror; é para essa intimidade que as imagens de sofrimento não poucas vezes parecem nos conduzir. Há nisso um outro sentido da ideia de “revelação”.

Para Susie Linfield, o uso do termo pornografia para se referir às fotografias de sofrimento não é totalmente inadequado, mas também não é isento de controvérsias e de confusões. Tomando como exemplo a reflexão de Jorgen Lissner, um trabalhador humanitário, de que a fotografia de uma vítima da fome na África é uma espécie de “pornografia social” que “expõe algo da vida humana tão delicado e profundamente pessoal como a sexualidade, isto é, o sofrimento”<sup>30</sup>, Linfield vai dizer que a morte por inanição de uma criança não é algo “profundamente pessoal e privado – ou, melhor, só profundamente pessoal e privado”. O que Linfield argumenta é que, ao contrário, “a fome é uma condição social compartilhada, assim como muitos outros tipos de miséria e dor.”<sup>31</sup> É essa uma tensão na “revelação” que a imagem de sofrimento suscita: para revelar aquilo que não deveria acontecer, ela expõe aquilo que sentimos que não é para ser “contemplado”. Ou seja, também nessa perspectiva, a imagem de sofrimento concentra a tensão entre o que deve ser mostrado com o que não deve ser visto.<sup>32</sup>

Joan e Arthur Kleinman afirmaram que, “tema principal dos nossos tempos midiáticos”, o sofrimento “é uma das bases existenciais humanas: é uma qualidade definitiva, uma experiência dos limites da condição humana.”<sup>33</sup> A imagem de sofrimento, também alimenta a ilusão de onicontemplação por ser a imagem-evidência do limite da condição humana que alcançamos, precisamente, quando sentimos que nos internamos naquela intimidade do sofrimento. E como tal, a imagem de choque – aliás, imagem-evidência de choque – entrega-se ao cidadão-espectador como limite final: o que resta para ver? O que pode haver além do que se vê ou além do ato de

---

<sup>30</sup> Apud LINFIELD, op. cit., p. 40.

<sup>31</sup> LINFIELD, op. cit., p. 41.

<sup>32</sup> A fotografia do pequeno corpo de Alan Kurdi, deitado de bruços numa praia turca em 2015, é uma imagem que convoca essas mesmas emoções.

<sup>33</sup> Apud POLLOCK, op. cit., p. 100.

ver? Afinal de contas, na nossa cultura midiaticizada, até a “intimidade” do sofrimento e da atrocidade pode ser exposta e contemplada.

É por isso que, como já disse, a importância da imagem de choque para a ilusão de onicontemplação não reside, unicamente, na sua multiplicidade e na sua abundância, mas, principalmente, na sua natureza e nos diferentes níveis de revelação suscitados. É especialmente quando as câmeras parecem uma intromissão, ou quando a imagem parece resultar de uma casualidade – “na hora certa, no lugar certo” – ou ter escapado dos circuitos fechados e privados, contra a própria vontade dos implicados, que o sentimento de onicontemplação se reforça antes qualitativa do que quantitativamente. Ou seja, quanto elas mostram o que não se deveria ou não se queria mostrar. Aliás, quando suas imagens não apenas nos convencem de que podemos ver tudo, mas também quando nos sugerem que nem mesmo querendo é possível escapar delas. Multiplicidade e teleintimidade: quantitativa e qualitativamente as imagens-evidência de sofrimento humano são fundamentais para alimentar o sentimento de onipresença vigilante e de onicontemplação do mundo.

Mas se as imagens-evidência estão constantemente renovando e atualizando o sentimento de onicontemplação, então, paradoxalmente, elas estão permanentemente preenchendo as lacunas de onde até então essa “onicontemplação” não alcançava. Ou seja, cada nova imagem-evidência, cada nova teleinformação de algo que vem de mais longe e de mais dentro não só revela o que mostra. Ela também expõe que até essa revelação aquela antologia visual do mundo estava incompleta. Ou seja, ao mesmo tempo que essas revelações renovam a ilusão de onicontemplação, indiretamente elas sugerem a incompletude da midiaticização do mundo e da cultura ou, ao menos, que aquela promessa do mundo acessado a partir das imagens é um *work in progress*. Isso é muito mais evidente quando arquivos que por diferentes motivos permaneciam “perdidos” ou contidos em esferas restritas – sejam estas governamentais, sejam privadas – vêm a público. Nesses casos, entretanto, o que também se reforça é a ideia de que, de algum modo, públicas ou privadas, as imagens-evidência estão aí para serem descobertas e divulgadas. A ideia de que não existam registros de algo minimamente transcendental parece hoje uma impossibilidade. Aliás, como vimos, já parecia no final do século XIX.

É precisamente pelo fato de que, a cada momento, “surgem” imagens, que Jaques Rancière questiona firmemente o lugar comum de que vivemos numa era de “excesso” de imagens, opondo a tese de que na realidade vivemos uma falta de

imagens. Para Rancière, as grandes máquinas da informação não trabalhariam para fornecer todas as imagens possíveis, mas exerceriam seu poder de influência por meio da sua interdição:

[...] as grandes máquinas de informação [...] não se contentam com reduzir o número de imagens que colocam à disposição. Mais do que nada, ordenam sua *mise-en-scène*. [...] Há *uma mise-en-scène* entre a autoridade da palavra autorizada e o visível que ela seleciona para nós.<sup>34</sup>

Logo, o autor conclui: “um modo de informação é a maneira de selecionar as imagens que valem pelas outras. O sistema de informação dominante o faz selecionando imagens de autoridade”<sup>35</sup>. Embora com a expansão e o poder das redes sociais essas máquinas de informação tenham perdido algo de sua hegemonia como definidoras da visualidade e do repertório imagético contemporâneo, elas ainda guardam, é verdade, uma importante base de autoridade. Mesmo assim, essas “grandes máquinas” de informação se adaptaram aos novos tempos. De produtoras e distribuidoras de imagens, elas cada vez mais passam a ser as que chancelam e legitimam aquilo que se produz e se viraliza: não apenas tomam as imagens das agências internacionais – algo que se consolidou com a globalização –, mas aprovam e reproduzem, ou reprovam e silenciam, o que a produção disseminada de imagens entrega às redes. Elas continuam, com novas estratégias, a exercer este poder de negação/delimitação de realidade por meio da redução, da interdição e da negação de imagens, mas também pela sua desvalorização e relativização.

O que Rancière procura contestar no seu texto é a ideia de que “há imagens demais” – no sentido de que “há imagens de sobra” ou “mais do que as necessárias” – e a ideia de que essas imagens “mostram demais”, ou seja, “mais do que o necessário”. Contra esse lugar comum, Rancière alega que, na realidade, faltam imagens e que é precisamente por meio da interdição, da seleção e da maneira de introduzi-las e apresentá-las que o sistema dominado pelas “máquinas de informação” exerce seu controle. Em virtude disso, o autor acaba afirmando que, diferentemente daquilo que se pensa, as “máquinas de informação” não estariam “nos afogando num mar de imagens”, mas “totalmente o contrário”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jaques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008, p. 74.

<sup>35</sup> *Ib.*, p. 75.

<sup>36</sup> *Ib.*, p. 74.

Nesse último aspecto, eu discordo de Rancière. Pois é, precisamente, sob a superabundância de imagens, sob a ilusão de onicontemplação, que a regulação e o controle sobre as imagens conseguem ser dissimulados. O mar de imagens não apenas é real – é só dar uma pausa a esta leitura e olhar para o lado, acender a tv ou olhar para o celular – como também é indispensável para que o teatro das imagens continue sua performance sem que seja percebido como tal. Afirmar que há imagens em demasia não significa dizer que há imagens de tudo. Do mesmo modo, o fato de que as imagens que circulam cotidianamente sejam uma ínfima parcela das imagens existentes e produzidas a cada segundo no mundo não faz dessa avalanche informativo-visual uma simples garoa.

No primeiro capítulo, apontei que, no contexto do regime moderno de verdade/visualidade, os administradores da violência passaram a se preocupar cada vez mais com a regulação da publicidade – no sentido de “coisa pública” – e da visualidade dos seus atos. E foi esse mesmo contexto que inspirou Moyner a afirmar, em 1899, que se tinha chegado a um estágio em que era possível saber o que acontecia a toda hora e em todo lugar. Foi precisamente sobre essa confiança, depois explorada como um alibi, que a vontade genocida e a doutrina do desaparecimento se gestaram.<sup>37</sup> Um contexto em que ao mesmo tempo que parecia/parece que nada pode escapar ao “olho da História”, a imagem-evidência introduzia uma nova dimensão da prova e do documento. A aparente produção de provas/documento a toda hora em todo lugar, sem pudores ou restrições, normatiza aquilo que poderia ser uma raridade. E então, neste contexto de onicontemplação e tele-intimidade mediado pela imagem-evidência, tudo que vira imagem, vira documento. E se tudo produz documentos, então o testemunho é apenas um complemento.

Mas, se a aparente onipresença das câmeras e seu “permanente assédio” na busca de evidências exigem dos administradores da violência seu maior empenho por ocultar, ao mesmo tempo, quanto maior for a sensação de onicontemplação, maior será o êxito da dissimulação do desaparecimento genocida. Portanto, os gestores do desaparecimento compartilham da mesma lógica do exercício de poder daqueles que controlam o maquinário da informação hegemônica. Uma lógica voltada não apenas para minar a possibilidade de validação dos enunciados sobre a violência, mas também para plantar a semente da incredulidade. Afinal de contas, como legitimar

---

<sup>37</sup> Como também se gestaram novas formas de terrorismo nesta era de espetacularidade pós-11 de setembro.

como verdadeiro um evento sem imagens, sem visualidades, numa era de onicontemplação? Mais adiante, deverei voltar a esse ponto-chave.

### **3.2 O delivery das imagens: o cidadão espectador e a demanda pela imagem-evidência.**

A imagem-evidência, a ilusão de onicontemplação e, inclusive, a tensão entre revelação/dissimulação do real por meio da divulgação/interdição não são o que define o que a cultura midiaticizada é finalmente, mas são os meios e os instrumentos fundamentais para sua consolidação. Chegamos à cultura midiaticizada quando se alcança um estado de consciência social e cultural em que, tal como anunciado a partir de diferentes perspectivas por Sontag, Belting, Ellul e, um pouco antes, por Debord, a mediação das imagens se torna fundamental para que o mundo e o real se tornem experiências. Quando o *dictum* da cultura parece ser, cada vez mais, “serás imagem ou não serás nada”. Quando – como reflete Sontag – a imagem passa a ser o que confirma a realidade, o que então significaria que a realidade só poderia ser tal enquanto mediada ou, ainda, quando traduzida para a imagem.

Mas as imagens técnicas não apenas intermedeiam e conformam o real quando, impregnadas de um *ethos* evidenciário, se consolidam como discurso de autoridade. Elas também o fazem quando entregam uma narrativa ficcional por meio da mesma matriz icônico-indicial que a imagem-evidência: se a fotografia, o fotograma ou o frame são as unidades de veracidade que compõem e autorizam relatórios científicos e judiciais, os semanários informativos, os telejornais, as *news* e as *fake-news*; eles também são a unidade básica, a matéria-prima da narrativa poética e ficcional das foto e telenovelas, dos seriados, do cinema e de práticas artísticas.

Uma parcela importante da cultura e do entretenimento de massa está feita da mesma matéria prima com que a informação de massa intermedeia e conforma o real. É por isso que a indústria cultural, em particular o cinema, também passou a ocupar um lugar preponderante na promoção de sentidos e de narrativas da realidade em grande escala. Aliás, mais do que preponderante, os “*blockbusters*” de cinema e de televisão e, recentemente, dos sistemas de *streaming* veiculam narrativas mais ou menos poetizadas, mais ou menos espetacularizadas e ficcionalizadas do mundo e dos seus eventos, tanto do presente quanto do passado, que alcançam uma penetração muito mais massiva que os meios científicos e acadêmicos: “sabemos” da vida dos dinossauros por *Parque dos dinossauros*; das parábolas e dos “riscos” da

viagem do tempo por *De volta para o futuro*; da teoria da relatividade por *Interestelar*; do Império Romano por filmes que vão desde *Ben-Hur* até *Gladiador*. E assim também “conhecemos” e “imaginamos” mais de Auschwitz pelos Spielberg do que pelos Primo Levi.

Como disse Ana Maria Mauad, a mídia se tornou a principal conformadora da memória contemporânea.<sup>38</sup> Não por nada, como sugere com ressalvas a historiadora social, cada vez mais, os próprios campos acadêmicos e científicos tentam explorar e adequar suas linguagens aos estilos espetaculares e visuais das mídias hegemônicas, o que poderíamos chamar de uma ciência de massa.

Nada disso é novo, é claro, e não poucas vezes o aparente cientificismo é explorado por interesses econômicos ou para reafirmar narrativas hegemônicas.<sup>39</sup> Mas, seja como for, o que ainda em tempos pré-televisivos Adorno e Horkheimer chamaram de “indústria cultural” tem um papel preponderante na conformação de sentidos de e sobre o mundo, seja do presente, seja do passado. E isso inclui a percepção e o entendimento sobre o horror e a violência de massa.

Como já foi dito, um dos primeiros a refletir – e, no seu caso, a reagir contra – o que aqui estou chamando de cultura midiaticizada foi Guy Debord na sua *Sociedade do espetáculo*. Escrito em 1967, o livro surge no clima de mobilização contra os poderes e as hegemonias culturais, intelectuais, políticas e acadêmicas de Córdoba até Paris, passando por México e Praga. As teses de Debord refletem e alimentam esse clima de contracultura que é também um clima de reivindicação por espaços de fala e de participação social, política e cultural de diferentes grupos. O livro de Debord é mais uma tese política ainda centrada na oposição dominante/dominado que uma tese sobre a cultura visual. Mas, independentemente disso, a ideia de uma sociedade do espetáculo permeia o conceito de cultura midiaticizada e ecoa nas opiniões, agora fundadas sobre bases filosóficas, culturais, antropológicas e históricas de Pollock, Sontag, Belting, Ellul, Mauad, etc.

Porém, independentemente das matizações entre elas, todas essas opiniões sobre a cultura mediada por imagens concentram-se, principalmente, no papel e na

---

<sup>38</sup> MAUAD, Ana Maria. Uma história visual e os passados possíveis. A propósito da prática artística de Rosângela Rennó. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p. 133-156.

<sup>39</sup> Canais como *History*, lançado em 1995, por exemplo, promovem, constantemente, uma narrativa bastante maniqueísta centrada na visão internacional estado-unidense. Sem falar, é claro, da existência de programas que apelam para as pseudociências como a ufologia ou *reality shows* sensacionalistas recheados de explicações e justificativas de “especialistas.”

influência das imagens e dos seus “gestores” sobre a consciência da sociedade como um todo. Em certa medida, todos esses autores e autoras responsabilizam às imagens e/ou a seus gestores por esse contexto, no qual o resto das pessoas seriam meras consumidoras passivas, subjugadas pelo sistema escópico moderno e contemporâneo. Não por nada, como notou Susie Linfield, os críticos da fotografia por muito tempo costumaram defini-la pelo seu caráter “dissimulado”, “enganador”, “exploratório”, “fetichista”, “agressivo”, “ideológico”, etc.<sup>40</sup> Em relação a isso, Jaques Rancière tem uma das vozes mais questionadoras da visão passiva e subordinada do “espectador” moderno e contemporâneo. Como afirma Rancière, as fronteiras entre a ação e a passividade estão embaralhadas, principalmente em função do olhar. Nessa perspectiva, ele defende um entendimento do espectador não como mero contemplador passivo, mas como quem, desde seu lugar e seu olhar, também julga, interpreta e dá sentido.

Com certeza, a noção do espectador emancipado de Rancière contribui refutando essa ideia de passividade e inércia diante das imagens do mundo midiático presente, de maneira mais ou menos manifesta, nas outras teorias aqui comentadas. No entanto, cabe pensar a questão da agência do cidadão-espectador não só em relação à recepção das imagens, mas também como uma peça-chave – e ativa – na própria conformação do regime de visualidade e de verdade no qual está inserido. Um regime que, além de ser moldado pela cultura midiática, é também regido pela lógica da oferta e da procura. Neste sentido, o papel do cidadão-espectador numa sociedade de consumo – independente do regime político – é que ele não é apenas quem “consome” as imagens, mas é também aquele que, com sua “procura/demanda”, ajuda a definir a “oferta”.

Seja sob uma lógica de mercado capitalista, seja sob um regime de fascinação populista totalitário, o funcionamento do regime visual nunca segue um fluxo de

---

<sup>40</sup> Linfield se pergunta no título de um dos capítulos do seu livro “por que os críticos da fotografia odeiam a fotografia?” e aponta para Susan Sontag, John Berger e Barthes como os expoentes mais representativos desse “ódio” ou, ao menos, “desconfiança”. Deixando já de lado as frases de impacto, para Linfield, a crítica da fotografia que se consolidou com o chamado pós-modernismo e com o pós-estruturalismo tomou como fonte as críticas e as reflexões da Escola de Frankfurt, em especial de Benjamin e de Krakauer, e do pensamento de Brecht, numa época em que a imagem fotográfica e cinematográfica se converteu em poderoso instrumento de propaganda pelo regime nazista. Assim, por exemplo, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin deixava claros seus receios de a fotografia ser captada pela política como meio de propaganda; para Krakauer, a fotografia seria mais um meio de ocultação que de revelação e, para Brecht, o fotojornalismo, diretamente, não só não contribuiu com a verdadeira revelação do mundo, quanto, nas mãos da burguesia, diretamente era uma arma contra a verdade. LINFELD, op. cit.



sentido único e autoritário que força o cidadão a consumir imagens. Pelo contrário, a conduta desse cidadão é fundamental para a consolidação dessa cultura. Por isso, tentar explicar a cultura midiaticizada a partir das suas imagens, dos seus gestores e dos discursos de autoridade, ou seja, a partir da produção e da divulgação de discursos e narrativas do real, é, como mínimo, incompleto.

Deixando de lado o possível fetichismo que pode mobilizar o cidadão-espectador ao consumo de imagens-evidência, é importante recordar que tais imagens assumem, na cultura midiaticizada, o papel de certificações da realidade. Na medida em que a constituição da realidade passa pelo crivo das imagens, é lógico que os membros dessa cultura passem a exigir essas confirmações – e “conformações” – do real. Por isso, para além de qualquer desejo ou curiosidade, o cidadão-espectador é mobilizado pela necessidade de certificar ou atestar a realidade ou, ainda, de que a realidade assuma sua concretude imagética. Se o mundo é o mundo das imagens, então o cidadão-espectador precisa que a realidade não apenas seja contada, mas, principalmente, intermediada e “mostrada”.

A demanda pelas imagens, numa cultura midiaticizada, é a demanda pela realidade. Isso é assim ao ponto de que a negação ou a ausência de uma imagem pode suscitar no cidadão-espectador sentimentos de incredulidade, dúvida e de suspeitas. Tal foi o caso das dúvidas que se geraram a respeito da eliminação de Osama Bin Laden por parte de tropas especiais dos Estados Unidos, no Paquistão, em 2011. Naquela ocasião, o governo de Barak Obama se recusou a apresentar qualquer imagem da operação ou do cadáver do líder terrorista. Do mesmo modo, as manifestações saudosistas das ditaduras civis-militares, que tem aumentado nos últimos anos no Brasil e nos países vizinhos, costumam vir acompanhadas de argumentos que negam, relativizam ou inclusive, justificam os crimes cometidos pelo terrorismo de Estado. Crimes dos quais, justamente, se carece de imagens-evidência, seja em “número”, seja em “qualidade”. Imagens-evidência que, sob os regimes de verdade modernos, invalidariam e desmoralizariam tais argumentos.

O cidadão-espectador não é só mais um agente da cultura midiaticizada, é talvez o mais importante. É ele que, desde Moyner até hoje, exige as imagens. Aliás, não é “ele”, mas “nós”. Nós somos os cidadãos-espectadores que, nesta sociedade que, além de mediaticizada, é de consumo, movemos a roda da oferta e da procura. E é nosso consumo que exige que as imagens venham de mais longe e que entrem profundamente, cada vez mais para dentro. Somos nós os que procuramos, em filmes

e documentários, “saber como foi”. Somos nós que, mesmo na era de “pós-verdade”, continuamos postando imagens como se fossem a bala de prata em cada discussão ou debate online.

Acaba sendo lógico que, nesse contexto, os que subscreveram as doutrinas do desaparecimento e as vontades genocidas tivessem concebido como real a possibilidade não apenas de dissimular um evento, mas de tirá-lo da consciência. Ou, pelo menos, de tirá-lo da consciência como algo real, como um fato.

No primeiro capítulo, revisamos alguns dos dilemas do testemunho ante a mentalidade, os anseios e as expectativas dos perpetradores. Este capítulo aponta para outro dilema e para um desafio que talvez sejam mais angustiantes na hora de se tentar dar conta dessas violências. Sem rastros materiais e pensada para interditar suas imagens, dentro do contexto da cultura midiaticizada e da sociedade do espetáculo, a construção de memória dessas violências históricas enfrenta desafios e dilemas impostos pela própria cultura midiaticizada: como compartilhar e consolidar, numa sociedade ávida por imagens, a memória de acontecimentos cuja especificidade passa, justamente, pelo esforço dos algozes por dissimular sua violência? Como o testemunho dos sobreviventes, essencialmente oral, mas ao mesmo tempo atravessado pela limitação da linguagem perante a magnitude do sofrimento e do horror, pode atingir a consciência mnêmica desta sociedade de espectadores? Em resumo, como veicular o testemunho, muitas vezes desprovido de imagens e de evidências, ante a lógica desta cultura midiaticizada, que não só produz e consome a realidade por meio das imagens, mas, ainda, demanda essa mediação?

Perante as paisagens arrasadas, a cultura midiaticizada precisou lidar com a tensão entre a ausência do que ver e a demanda pelas imagens. A resposta imediata foi se concentrar, unicamente, nas sobras visuais dessas violências. Com isso, os meios de informação se concentraram em aspectos concretos, em particular, nos aspectos mais estupefacentes. Mas mesmo essas imagens acabaram se revelando insuficientes ou limitadas para tentar dar conta da dimensão de eventos como a Shoah ou o terrorismo de Estado, cujo núcleo mais profundo de destruição se sustentava na lógica da dissimulação e do desaparecimento. Neste contexto de tensão entre a real dimensão do horror e do padecimento das vítimas de situações-limite e uma cultura cuja principal forma de simbolizar e movimentar saberes é insuficiente ou não é totalmente compatível com aquela realidade, é que a indústria cultural e as artes podem surgir para preencher as lacunas.

### 3.4 A arte como contraimagem na cultura midiaticizada

Como foi dito no primeiro capítulo, a marca das violências programadas no século XX é o empenho pelo apagamento, pela destruição das provas – especialmente dos corpos –, com o objetivo de interditar a validade do enunciado dos fatos. Tirar o evento da praça pública é a norma que define as estratégias de apagamento. Num mundo midiaticizado, o controle e a administração das visualidades da violência são fundamentais para essas estratégias. Numa cultura que se sente em estado de onicontemplação permanente e que não apenas certifica, mas que chancela o real pelas imagens, ofuscar as imagens se torna, inclusive, mais importante que dissimular a violência. E, nesse caso, é como se mais importante que interditar a testemunha fosse interditar o espectador.

Também já foi dito que há um momento em que o vírus negacionista encontra no próprio “mundo de fora” o caldo de cultivo ideal para se instalar e se propagar. A centralidade dos conceitos de prova e de documento como condições fundamentais para a determinação epistêmica da verdade e a dificuldade – e até impossibilidade – de validar epistemologicamente um enunciado sobre o real sem essas condições é um dos componentes desse caldo de cultivo. Outro é, precisamente, a necessidade/exigência de dar conta, visualmente, de um evento cuja lógica de apagamento encontra alibis na ilusão de onicontemplação e que constrói seus discursos negacionistas sobre a demanda das imagens-evidência que o mesmo evento tentou destruir.

O cidadão-espectador precisa *ver para saber*. Isso não significa apenas certificar, mas fazer do extermínio em massa, das câmeras de gás, das sessões de tortura, dos campos da morte, uma coisa do mundo midiaticizado, uma experiência “real” sob os princípios e as condições de realidade midiaticizada; incorporá-la, de algum modo, na antologia moderna/contemporânea de imagens/realidade. *Ver para saber* significa transfigurar o desaparecimento em espetáculo e, assim, banhar-se de realidade.

Nesta era da telerrealidade midiaticizada, reverbera a figura de São Tomé, que exige ver com os próprios olhos, ver de perto. Mas, se o cidadão-espectador repete a dúvida do santo incrédulo, a cultura midiaticizada se comporta como Cristo, que não só aceita mostrar, quanto convida a colocar o dedo dentro da ferida, para saciar a necessidade do apóstolo. E, na urgência de dar resposta à necessidade de ver para

saber, a cultura moderna e a contemporânea encontraram vários cristos prontos para dar a imagem. Foi isso que assumiu para si o coletivo de Nova Iorque *Art Workers Coalition* (AWC) quando se apropriou de uma fotografia tirada pelo fotógrafo de guerra Ronald Haeberle, em maio de 1968, no Vietnã. A fotografia tinha sido tirada logo que consumado o massacre de My Lai, quando tropas dos Estados Unidos, sob o comando do tenente William Calley, atacaram o vilarejo e assassinaram mais de 580 pessoas, incluindo mulheres e crianças. A fotografia de Haeberle é um claro exemplo do controle sobre as imagens exercido pelo poder: a imagem chocante se manteve em segredo por mais de um ano até vir a público na mídia e chocar a sociedade. Mais tarde, no entanto, o grupo AWC colocaria essa imagem de novo em circulação, mas dessa vez de uma maneira mais contundente, desenvolvendo o pôster *And babies* (Figura 20).

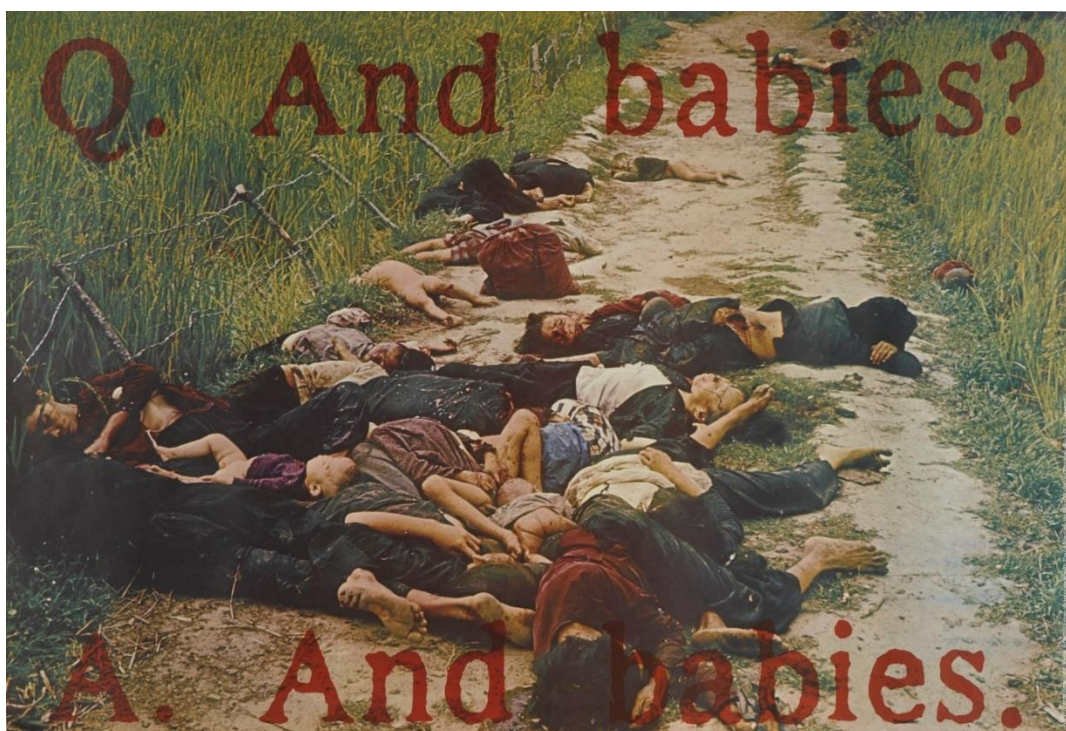


Figura 20 - Art Workers Coalition, *And babies*, 1970, off set sobre papel, 63,5 x 96,5 cm. Fonte: Museu de Brooklin.<sup>41</sup>

Com a parceria da união de litógrafos de Nova Iorque, foram impressas 50.000 cópias de 61 x 90 cm, que passaram a circular mundialmente. A imagem de corpos de mulheres e crianças massacradas numa trilha de My Lai trazia duas inscrições em

<sup>41</sup> Disponível em: < <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/208242>>. Acesso em fev. 2021.

letra vermelha levemente transparente. Na parte superior, lia-se a inscrição “Q: *And babies?*” (“P: e bebês?”), e, na parte inferior, na mesma tipografia, a resposta “A: *and babies*” (“R: e bebês”). Alguns jornais também passaram a distribuir os cartazes, e a imagem ganhou outras mídias. As inscrições que interferiam na imagem foram extraídas da entrevista que o soldado Paul Meadlo concedeu ao jornalista Mike Wallace. Elas transcreviam um trecho mínimo e contundente, uma pergunta e uma resposta, logo depois que Meadlo confirmou a massacre e que ele mesmo agira automaticamente, enquanto as pessoas fugiam, matando “dez ou quinze deles”:

- Homens, mulheres e crianças?
- Homens, mulheres e crianças.
- E bebês?
- E bebês.

Em essência, a ação da AWC repetia o que tinha sido feito no início do século quando, com lanterna mágica, as fotografias de Alice Seeley Harris eram expostas publicamente para denunciar os crimes e a exploração humana no Congo. Porém, há uma diferença importante entre essas duas ações. Isto, porque a campanha encabeçada por Alice e John Harris não era apenas um apelo à consciência, era também uma ação de informação. Neste sentido, a esperança de que a informação/revelação suscite a conscientização da sociedade sustenta-se na ideia de que aquilo que se revela era, até então, ignorado. Entretanto, e inegável que, em 1970, a população dos Estados Unidos era plenamente consciente de que seu país estava participando de uma guerra num país minúsculo do outro lado do mundo.

Para quando a AWC divulgou o poster, haviam passado cinco anos do desembarque das tropas dos Estados Unidos no país do sudeste asiático e, desde então, imagens estupeficientes da guerra circulavam quase diariamente nos jornais e na televisão. Inclusive, foi a partir de uma fotografia de Donald Mc Culling publicada em 1968 – três anos antes da ação da AWC – que John Berger escreveu um texto intitulado *Fotos de agonia*.<sup>42</sup> Portanto, a fotografia de Haeberle usada pela AWC não estava revelando que havia uma guerra. Também não estava revelando que era a população civil que mais sofria com a invasão. Isso já se sabia. É por isso que o pôster parecia mais endereçado a interpelar do que a informar os espectadores.

---

<sup>42</sup> Trata-se da fotografia de um homem velho ensanguentado, agachado e segurando nos seus braços uma criança que também está coberta de sangue. BERGER, John. *Fotos de agonia*. In. \_\_\_\_\_. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, pp. 52-56.

O que suscita essa interpelação é o próprio jogo entre pergunta e resposta que traz o trecho transcrito da entrevista de Paul Meadlo. Se, num primeiro nível, a fotografia poderia vir a certificar como imagem-evidência a confissão do soldado, no nível da interpelação a imagem se endereça para o cidadão-espectador que disfarça sua omissão perante a guerra sob a desculpa a ignorância ou a incredulidade.

Deslocada para o poster, também a pergunta “e bebês?” confronta os omissos. Aqui, “E bebês?” não parece ser somente uma interrogação, mas uma expressão de incredulidade daqueles que preferem negar aquela realidade, chamando-a de exagerada. Do mesmo modo, a resposta, “e bebês”, tenta impor um contradiscurso à narrativa oficial – e promovida pela mídia hegemônica – da luta contra o comunismo e pela defesa do “mundo livre” e dos valores “ocidentais e cristãos”. A fotografia, então, é exposta como documento probatório que, por um lado, tenta desmontar a incredulidade e que, por outro, desconstrói a imagem do inimigo e dobra sobre os próprios defensores da liberdade a noção de barbárie.

A ação levada a cabo pela AWC é um exemplo do valor dado à imagem-evidência como instrumento de verdade necessário não só para “informar”, mas também para constranger a omissão e a incredulidade. Só que para isso, ela também responde à ideia – e à expectativa – de que, quanto mais essa imagem chocar e ferir a sensibilidade, maior será o constrangimento moral capaz de suscitar uma reação naqueles que até então minimizaram ou se omitiram de tais eventos. Da mesma forma, ao se comprometer com a circulação dessa imagem, a AWC age reconhecendo que a interpretação e a narrativa sobre a guerra passam pela imagem com a qual o evento ficará associado. Por isso, para interpelar o cidadão-espectador e tentar desconstruir a narrativa oficial, a AWC buscou alternativas de circulação e de disputa de sentidos à maneira que os conceitualistas sul-americanos vinham propondo alguns anos antes.<sup>43</sup>

Alguns anos antes de a AWC lançar o pôster *And babies*, Martha Rosler (1943) vinha realizando uma série de 12 colagens em que combinava as imagens de cidadãos vietnamitas mutilados pela guerra, tiradas da revista *Life*, com fotografias de

---

<sup>43</sup> Entre as ações artísticas pensadas em termos de informação-contrainformação produzidas na América do Sul na virada da década de 1960 para a de 1970, podem ser incluídas o projeto *Tucumán Arde*, na Argentina, e as propostas de *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. A iniciativa da AWC também dialoga com o trabalho de Antônio Manuel, com painéis formatados como capas de jornais que precisavam ser descortinados pelo público, de 1968. Impressos em preto sobre vermelho, os painéis traziam manchetes e imagens jornalísticas da repressão que tinham sido censuradas pela ditadura militar brasileira.

interiores de casas de norte-americanos abastados tiradas da revista *House Beautiful*. Em *House Beautiful: Bringing the War Home* (*House Beautiful: trazendo a guerra para casa*) (c. 1967-1972), a provocação à sociedade, em particular à sociedade acomodada dos Estados Unidos, é ainda maior. As colagens de Rosler sugeriam de maneira mais direta que o poster de AWC que a omissão não era uma consequência da desinformação, mas uma escolha do cidadão-espectador. Para ela, aquela guerra assistida confortavelmente na sala de estar, fazia do cidadão tanto o consumidor quanto um cúmplice dessa guerra moldada pela mídia como mais um produto de consumo da cultura de massa.

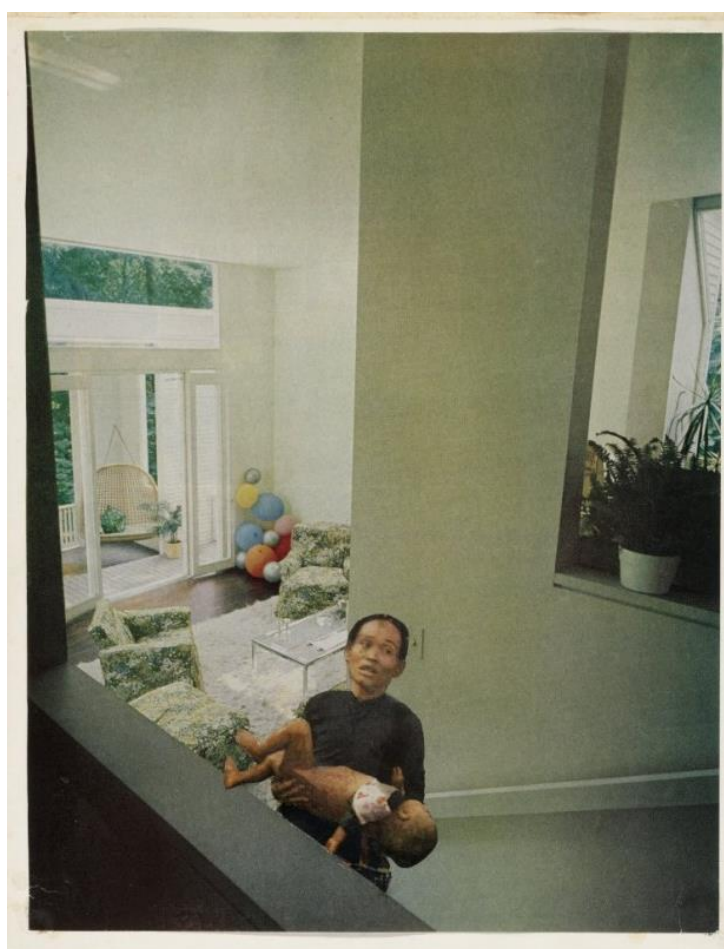


Figura 21 - Martha Rosler, *Ballons*, da série *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972, colagem. Fonte: MoMA.<sup>44</sup>

Coincidentemente, também em 1972, no breve texto em que analisa a divulgação e a recepção das estupefacentes fotografias da guerra do Vietnã, John Berger alegava que, publicados nos jornais, “esses momentos são, na realidade,

---

<sup>44</sup> Disponível em: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/)> Acesso em fev. 2021.

totalmente descontínuos em relação à vida normal.”<sup>45</sup> Para o crítico, apesar da compaixão e da indignação que possa gerar em nós ver o sofrimento de uma pessoa numa fotografia, e por mais que sintamos que isso que vemos exige uma ação de nossa parte, logo tentamos emergir de volta para nossas vidas. Para Berger, essa descontinuidade é sentida como a própria inadequação moral, um descompromisso político do cidadão com essa realidade e com esse sofrimento:

[...] ou ele dá de ombros e se livra dessa sensação de inadequação como sendo apenas demasiadamente familiar, ou ele pensa em realizar alguma espécie de penitência – da qual o mais puro exemplo seria fazer uma contribuição à Oxfam ou à Unicef”.<sup>46</sup>

Seja como for a escolha, diz Berger, a questão da guerra é efetivamente despolitizada, e segue: “a foto torna-se uma evidência da condição humana em geral. Ela não acusa ninguém e acusa a todos.”<sup>47</sup> Em certa medida, o crítico transfere para a fotografia a responsabilidade pela inação e pela omissão social. Ele deixa claro seu ponto de vista quando afirma que “a confrontação com um momento de agonia fotografado pode mascarar uma confrontação muito mais extensa e urgente.”<sup>48</sup> As colagens de Rosler, no entanto, não foram direcionadas diretamente para esses “consumidores”. A artista considerava inadequado expô-las e comercializá-las num circuito de galerias e decidiu publicá-las em revistas *underground* e distribuí-las como panfleto em protestos.<sup>49</sup>

Para o MoMA, as fotomontagens de Rosler “revelam até que ponto uma experiência coletiva de guerra é moldada por imagens da mídia”. Segundo o museu, Rosler leva à reconsideração do “aqui” e do “lá” das imagens do mundo.<sup>50</sup> No entanto, essa mesma descrição coloca outra coisa de manifesto: para que isso seja possível, a imagem (o aqui) é imperativa. A guerra é espetáculo “aqui”. “Lá” é guerra. E, numa cultura midiaticizada, não há “lá” se não houver “aqui”. E é para esse “negar o lá” negando o “aqui” que aponta uma série do chileno Alfredo Jaar (1956) de 1994.

---

<sup>45</sup> BERGER, op. cit., p. 54.

<sup>46</sup> ib., p. 55.

<sup>47</sup> Loc. cit.

<sup>48</sup> Loc. cit.

<sup>49</sup> Entre 2004 e 2008 realizou uma nova versão da série. Nesta versão, intitulada *Bringing the War Home: House Beautiful*, Rosler incorpora, entre outras imagens, recortes das fotografias que expuseram as torturas e as humilhações aos quais prisioneiros de guerra eram submetidos por soldados dos Estados Unidos na prisão de Abu Graib.

<sup>50</sup> Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/150127>



Em 6 de abril de 1994, o avião que transportava o presidente de Ruanda, Juvenal Habyarimana, foi abatido enquanto sobrevoava o aeroporto da capital do país, Kigali. O assassinato de Habyarimana foi a faísca que as milícias hutus esperaram para dar início ao massacre da minoria tutsi. Em apenas 100 dias, mais de 800.000 ruandeses, a maioria deles tutsi, mas também hutus “moderados”, foram assassinados nas vilas e nas cidades do país africano pelas milícias e por forças governamentais.<sup>51</sup> Centenas de milhares de mulheres foram vítimas dos estupros sistemáticos e outros tantos de milhares de pessoas foram desaparecidas enquanto as que podiam se refugiaram em países vizinhos. No final do genocídio, enquanto os tutsis sobreviventes retornavam do exílio, centenas de milhares de hutus se tornaram refugiados, temendo represálias.<sup>52</sup> Logo após o fim desse genocídio em cem dias, Alfredo Jaar viajou a Ruanda para se aprofundar pessoalmente sobre o que tinha acontecido.

Do seu contato direto com os sobreviventes e com os restos presentes e ausentes, materiais e imateriais do genocídio, Jaar desenvolveu, pelos seguintes seis anos, uma série de trabalhos em diferentes mídias e linguagens que ficaram conhecidos como *Projeto Ruanda*. Embora a questão do genocídio, sua representação e seu “consumo” por meio da mídia, assim como a quebra entre o horror e a possibilidade e a impossibilidade de transmiti-lo e, de alguma forma, compreendê-lo, sejam centrais, naqueles anos Jaar se dedicou a problematizar a presença/ausência do continente africano na consciência global.

Um dos trabalhos de Jaar consiste numa sequência das 17 capas do semanário *Newsweek* publicadas entre 6 de abril e 1º de agosto de 1994. O período que a sequência de capas cobre corresponde ao período desde a disparada do massacre – com o atentado que matou o presidente Habyarimana – até a primeira capa que a revista dedicou ao genocídio. Abaixo de cada capa, e seguindo a ordem cronológica, uma legenda vai contando a sequência de eventos e o crescimento exponencial no número de mortos. Entre o início dos massacres e a primeira capa de *Newsweek*

---

<sup>51</sup> Esse é o número mínimo estimado de assassinatos publicado numa matéria divulgada pela ONU em 2012 (ver <https://news.un.org/en/story/2012/04/408442-feature-rwanda-letters-living-dead>). Em 1996, dois anos após o genocídio, um relatório de *Human Right Watch* lançava o número indeterminado entre 500.000 e 1.000.000 de mortos (ver <https://www.hrw.org/legacy/reports/1996/Rwanda.htm>). A imprecisão e a diferença desses números confirmam como a violência do desaparecimento explora a indeterminação, a ponto de hoje, em Ruanda, imperarem leis contra o negacionismo e o revisionismo sobre o genocídio.

<sup>52</sup> Ver HUMAN RIGTH WATCH, *Shattered lives: sexual violence during the Rwandan genocide and its aftermath*. Human Right Watch, set. 1996. ISBN 1-56432-208-4. Disponível em: <https://www.hrw.org/legacy/reports/1996/Rwanda.htm>. Acesso set. 2020.

“denunciando” o genocídio, passaram-se 17 semanas. São 17 capas que cobriram desde os conselhos econômicos ante um “mercado assustador” até a prisão de O. J. Simpson por duplo assassinato, passando pelo suicídio de Kurt Cobain, a morte de Jacqueline Kenedy e o início da Copa do Mundo, entre outros assuntos. Dezesete capas até chegar àquela que anunciava com grandes letras “*Hell on Earth*”, “Inferno na terra”, e que logo alertava para a “corrida contra a morte em Ruanda”. Seguindo a identidade visual da revista, uma imagem preenche toda a capa. Trata-se de uma montagem. No primeiro plano, uma pequena criança. Está coberta por uma manta e está chorando. A imagem da criança se superpõe inclusive à linha que funciona de moldura na capa da revista, dando a sensação de que está saindo da capa. A imagem da criança também se superpõe à fotografia em segundo plano de vários cadáveres deitados no chão, numa paisagem desolada, enquanto, um pouco mais atrás, outras pessoas parecem caminhar no meio dos corpos (Figura 22).

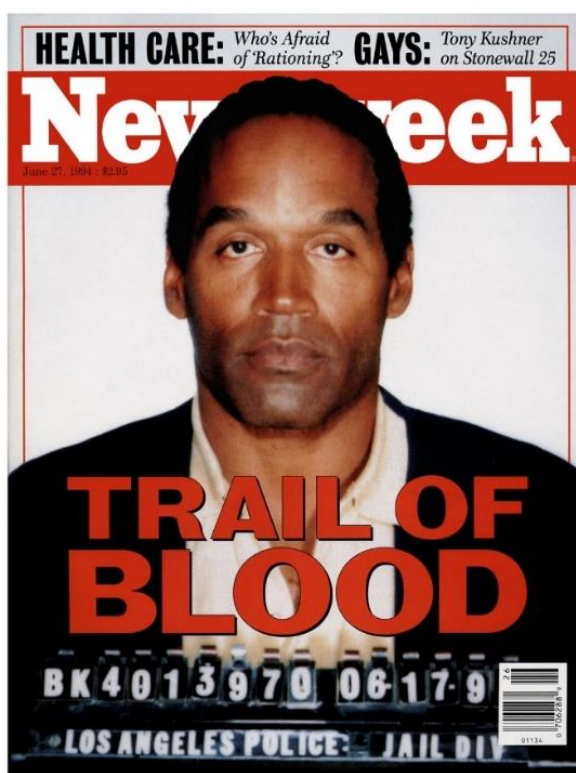


April 6, 1994: A plane carrying the presidents of Rwanda and Burundi is shot down above Kigali, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread massacres, targeting Hutu moderates and the minority Tutsi population, in Kigali and throughout Rwanda. The Rwandan Patriotic Front, which had been encamped along the northern border of Rwanda, starts a new offensive.

August 1, 1994: Newsweek magazine dedicates its first cover to Rwanda.

Figura 22 - Alfredo Jaar, *Sem título* (*Newsweek*), primeira e última capas da série, 1994, instalação, 17 impressões fotográficas (c-print) de capas da revista *Newsweek* e texto do autor, emolduradas individualmente, 48,3 x 33 cm., cada uma. Fonte: JAAR, 2014

Não é por acaso que esse seja um dos trabalhos citados por Rancière para chamar a atenção sobre os procedimentos de poder exercidos pelas grandes máquinas da informação quando selecionam e omitem imagens. Ele está certo. Entretanto, a própria sequência exposta por Jaar evidencia como aquelas ausências e omissões são soterradas e dissimuladas sob a abundância de informações concatenadas pelo bombardeio informativo. Contrapondo as capas com a sequência de eventos em Ruanda, Jaar expõe o jogo entre revelação/ocultação e atenção/desatenção na cultura midiaticizada, mas também a lógica de consumo e de mercantilização do genocídio – e da informação em geral – por parte da estrutura comunicacional da época. A escalada de violência só foi admitida, divulgada e comercializada quando o crime de massa alcançou o número estimado e espetacular de 1.000.000 de vítimas.



June 22, 1994: With still no sign of UN deployment, the United Nations Security Council authorizes the deployment of 2,500 French troops in southwest Rwanda. 800,000 deaths.

Figura 23 – Alfredo Jaar, *Sem título (Newsweek)*, 12º painel, 1994, instalação, 17 impressões emolduradas, 48,3 x 33 cm. cada painel.<sup>53</sup> Fonte: JAAR, 2014.

<sup>53</sup> Transcrição do texto que acompanha a imagem: June 22, 1994: With still no sign of UN deployment, the United Nations Security Council authorizes the deployment of 2,500 French troops in southwest Rwanda. 800,000 deaths. Da instalação *Untitled (Newsweek)*.

O contraponto entre a capa de 27 de junho e o desenrolar do genocídio nessa semana é eloquente nesse sentido. A capa traz a fotografia do registro policial de O. J. Simpson, uma celebridade suspeita do duplo assassinato da sua esposa e seu amante. Embaixo da imagem, Jaar nos conta que, em 22 de junho, a ONU finalmente autorizara o deslocamento de 2.500 soldados franceses para o sudoeste de Ruanda quando se alcançava a cifra de 800.000 mortos (Figura 23). Diante da sequência de capas e de assuntos midiáticos, a chamada a uma “corrida contra a morte” no subtítulo da capa de agosto é, pelo menos, cínica, para não dizer insultante. Durante 17 semanas, os meios internacionais mantiveram a opinião pública informada do que acontecia *a toda hora em outro lugar, em qualquer outro lugar...* menos em Ruanda. Mas não há problema com isso. Afinal de contas, quando a revelação chega – se chega –, chega alarmante, atordoante e deslumbrante. As fotos e as crônicas estão aí, mostram isso que vem de longe, e mostram bem de perto. E revelam no momento certo para consolidar sua própria imagem perante a opinião pública: eles são os que estão atentos; são os vigilantes; são os olhos da história.

Essa instalação funciona como uma introdução de todo o *Projeto Ruanda* nos termos do que Arlindo Machado chamou de arte como metalinguagem da mídia. Um tipo de produção que “se apropria dos próprios produtos midiáticos para propor alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade”.<sup>54</sup> Nesse caso, *Untitled (Newsweek)* introduz a problematização tanto da representação quanto da conscientização da violência de massa num mundo aparentemente globalizado, hiperinformado e onisciente, que atravessará os demais trabalhos da série.

Ao colocar as capas em sequência e justapô-las com os dados sobre a progressão do genocídio, Jaar realiza um procedimento de montagem que tanto desgasta o discurso quanto revela a fragilidade dessa ilusão que confunde abundância de informação com conhecimento. Assim também, ele coloca o espectador numa situação de confrontar o filtro de realidade e o convida a avaliar a pertinência e a relevância das informações justapostas.

---

<sup>54</sup> MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. *Galáxia*: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, n. 4, 2002. São Paulo: EDUC, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289/787>>. Acesso em abr. 2017, p. 26.

Neste caso, o procedimento de montagem de Jaar não consiste na combinação e na transformação concreta do material visual numa “nova” imagem, como o fizeram Kurt Schwitters (1887-1948), John Heartfield (1891-1968) e, mais tarde – e mais próximo de Jaar –, Martha Rosler; mas num reordenamento da imagem existente. Sua ação consiste menos em intervir do que em separar e isolar para reapresentar o material que, no cotidiano, aparece caoticamente como “informação”. Com outros matizes, Jaar não apenas repete o procedimento em outros trabalhos, mas se concentra ainda mais no procedimento de separar, isolar e reapresentar para apresentar os recortes e os discursos subliminais da construção narrativa do mundo nesta realidade midiaticizada, em particular, os discursos e as narrativas sobre o continente africano e sua inserção no mundo “civilizado”.

Em *Searching Africa in Life* (1996), Jaar montou cinco painéis com todas as capas da revista *Life* desde que adquirida por Henry Luce em 1936. São 2.128 capas, 500 enchendo por completo os quatro primeiros painéis e 128 que deixam dois terços do último painel livre. Além de mostrar a sub-representação da África na então representativa publicação, a montagem de Jaar expõe como essa sub-representação estereotipada abafa e simplifica um continente complexo, multiétnico e multicultural de mais de um bilhão de habitantes.

Mais recente, *From time to time* (2006) se concentra nesse último aspecto. Mas, diferentemente do que faz na obra anterior, Jaar não revela a ausência dissimulada sob a abundância – as poucas capas dedicadas à África pela revista *Life* –, mas a representação que, no mundo ocidental, se implantou sobre um continente para, por um lado, negá-lo como território humano e, depois, para revelá-lo como território de barbárie. Aqui, Jaar concentra apenas as capas, desde 1923 até aquele momento, que a revista *Times* dedicou ao continente africano. São apenas nove, montadas num único painel. Nesse caso, o que o trabalho coloca em evidência não é somente essa escassa presença, mas também o tipo de representação promovido a partir dessas capas. Três delas trazem animais selvagens com diferentes manchetes. Outras seis alertam sobre crises humanitárias como a AIDS, a guerra do Congo e, especialmente, a fome. Combinadas por assunto, o tratamento e as manchetes expõem o contraste entre a África como o paraíso natural e a África como catástrofe humana. Ao mesmo tempo, as chamadas para “salvar” os “*big cats*” ou a conhecer o “último paraíso na terra”, numa “jornada a um lugar que nenhum ser humano jamais viu” aparentam entrar em colisão com as que alertam sobre “a agonia da África” ou sobre “o tributo

oculto da guerra mais mortal do mundo”. Mas isso que pareceria ser um contrassenso – paraíso x inferno; vida x agonia – não deixa de ser a atualização da mesma narrativa visual colonialista promovida pelos antecessores vitorianos dos correspondentes e dos fotojornalistas: tanto lá quanto cá, cabe à “civilização” a autoridade moral e tutelar sobre um tesouro da “humanidade” e sobre uma sociedade submersa na barbárie, paupérrima e atrasada, incapaz de estabelecer-se pelos seus próprios meios. Uma narrativa que se reforça ainda no contraste entre os maneirismos visuais dedicados a esses assuntos. Capas coloridas vívidas da África animal e imagens sombrias e em preto e branco para a África humana.

Este último trabalho deixa manifesto que a preocupação de Jaar vai além de uma questão sobre a presença ou a ausência da África, seus conflitos, padecimentos e necessidades na mídia hegemônica e, por meio dela, na consciência ocidental. Os trabalhos estão atravessados também, como disse Marja Sakari<sup>55</sup>, por uma inquietação ética sobre como é possível a representação do sofrimento próprio ou do sofrimento dos outros sem que a experiência acabe banalizada ou diluída pelas convenções da representação. Indiretamente, acrescento eu, isto implica também um questionamento sobre convenções éticas que permeiam essas mesmas convenções dominantes. Sendo assim, os trabalhos do *Projeto Ruanda* e os que se desdobraram dele podem ser divididos entre os que revelam a ilusão de onicontemplação, os que problematizam as convenções e os que – como veremos ainda adiante – tentam, de algum modo, dar conta do sofrimento sem cair nelas.

O trabalho de Jaar se situa no centro do paradoxo da cultura midiaticizada: por um lado, parcelas de realidade – muitas das quais envolvem o sofrimento de seres humanos em mãos de outros seres humanos – são ignoradas e dissimuladas sob uma ilusão de onisciência informativa e, por outro, a necessidade de, de algum modo, incorporar essas realidades dissimuladas na consciência desta sociedade midiaticizada.

Como tenho defendido, o cidadão-espectador da cultura midiaticizada é muito mais do que um mero receptor consumidor de imagens. Ele é um agente ativo que demanda e exige essas imagens. Mas isso não significa que ele tenha uma posição dominante sobre os meios. A relação entre cidadão-espectador e os agentes de

---

<sup>55</sup> SAKARI, Marja. Whereof one cannot speak, thereof one must make art – On the early works of Alfredo Jaar. In. JAAR, Alfredo. *Tonight no poetry will serve/Kun Runous Ei Riitã*. Helsinki: A Museum of Contemporary art Publications, 2014, p. 219.



produção, seleção e distribuição de imagens-informação é muito mais simétrica e circular. Isto é: para certificar o sofrimento, o cidadão-espectador demanda uma imagem-evidência cuja aparência corresponda àquilo que ele entende como aparência do horror e do sofrimento, uma aparência que, sem ter passado por tais experiências, ele apenas conhece por meio do arcabouço imagético disposto pela cultura, pelo entretenimento e pela informação. Ou seja, em resumo, retroativamente, o cidadão-espectador demanda do sistema de informação-entretenimento-cultura imagens adequadas a um imaginário que esse mesmo sistema ajudou a configurar.

AWC, Rosler e Jaar são alguns dos exemplos de como os artistas começaram a assumir um papel mais ativo nesta “revelação” do real a partir, principalmente, do último quarto do século XX. Essa participação, era óbvio, incluiu uma disputa com aqueles que se viam como os principais “intermediários” – a mídia de massa e a fotojornalismo – e seu papel e lugar dominante numa sociedade de consumo. É assim que a obra de Jaar, em particular, pode ser vista como contradiscurso ou contraimagem e, inclusive, como uma obra de dissenso no sentido em que Rancière propõe esse conceito: o dissenso não como contestação e embate, mas como busca por um outro senso.

Contudo, a arte – e muitos críticos da fotografia – chega um pouco atrasada a esta “disputa” pela intermediação com o real e, em particular, pela representação do sofrimento. É o cinema que vai assumir um papel central na construção de um imaginário que preencherá os vazios e as lacunas visuais ali onde as imagens-evidência parecem insuficientes. E assim será com os debates e os embates sobre a representação do horror e do sofrimento numa era de vontades genocidas e de doutrinas do desaparecimento, que surgem no cinema antes do que no campo da arte.



Figura 24 - Rodrigo Montero, [sem título], 2018, fotomontagem. Fonte: arquivo do autor.

#### 4 CINEMA E ARTES VISUAIS CONFRONTADOS COM AS IMAGENS QUE FALTAM

O capítulo anterior foi dedicado à reflexão sobre a formação de uma cultura midiaticizada fundada numa ilusão de onicontemplação e habitada por um cidadão-espectador que não apenas consome as imagens, mas também as exige. Sob esse regime, o acontecimento de eventos abolidos da visualidade pública parece uma anomalia. Mostrar, dar a imagem, é tanto uma demanda quanto uma necessidade nessa cultura midiaticizada. Este capítulo foi pensado, inicialmente, como parte do capítulo anterior. No entanto, a extensão e a complexidade de ambos me levaram a dividi-lo em duas partes. A primeira, dedicada à formação dessa cultura midiaticizada e à possibilidade da arte como sua contraimagem. E esta, dedicada principal, mas não exclusivamente, ao cinema como formador de sentido convocado, precisamente, para tentar preencher as lacunas dessas “anomalias”.

A importância de dar nesta tese espaço ao cinema – assim como no capítulo anterior aos meios de teleinformação – não é uma guinada do assunto da arte para o da cultura visual. Mas sua abordagem é importante pela sua consolidação no século XX como uma das formas mais abrangentes e influentes de promoção e consolidação de sentidos. Definido como uma arte de contar histórias, assumiu para si o papel de narrador e de formador de memórias sociais também das situações-limite. Assim sendo, muitas produções de cinema tentaram ser um meio para a sensibilização social ou para a denúncia das catástrofes sociais. Muitas outras, também é verdade, exploraram tais catástrofes como contexto melodramático e até como fundo estético. Mas, além disso, o que me parece que torna necessário dedicar uma parte importante deste capítulo para o cinema é a própria resistência que houve por parte do campo crítico e institucional da arte moderna em se voltar para essas questões nas primeiras décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial. Como apontarei na primeira parte deste capítulo, as instituições e a crítica mais influentes do modernismo, encerradas em seus próprios dogmas, eximiram-se dos debates sobre “a arte depois de Auschwitz”. Ou seja, que os debates sobre as maneiras de representar aquelas atrocidades invisibilizadas têm surgido antes e de maneira mais recorrente em torno do cinema – e da literatura – do que da arte moderna, ou melhor, modernista. Assim, por exemplo, será a partir do cinema, com o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, que



se estabelecerá, de maneira eloquente, a diferença entre o artista como intérprete do horror e o artista como mediador do testemunho.

Quando, finalmente, os artistas romperam com a bolha modernista, reivindicando seus espaços de fala e o valor de uma arte sem cerceamentos estéticos, teóricos, históricos e/ou ideológicos, questões de política e de micropolítica, de memória social e memória pessoal e suas intersecções entre outros assuntos, ganharam espaço.

É na arte contemporânea, em trabalhos de artistas como Juan Manuel Echavarría e Alfredo Jaar – que serão abordados neste capítulo –, que fica evidente a influência do filme *Shoah*<sup>1</sup> e sua importância nos debates sobre os modos e os limites da representação.

O lugar central, quase canônico que ocupou o filme de Lanzmann ainda será debatido a partir do surgimento, também no cinema, de produções mais recentes que, de alguma forma, representam uma alternativa àquilo que eu chamo de “paradigma *Shoah*”.

#### **4.1 A arte salvaguardada: modernismo e negação**

No final do capítulo 2, comentei que, no mesmo ano em que *Los desastres de la guerra* foram finalmente publicados, Mathew Brady chocava os Estados Unidos exibindo as fotografias realizadas por Alexander Gardner após a batalha de Antietam. Não deixa de parecer uma ironia do destino que o ano da publicação, após décadas guardada, da que talvez fosse a representação artística da crueldade humana mais relevante na história da arte até então, coincidissem com a consolidação como “o olho da História”<sup>2</sup> desse novo meio que não seria incumbido só de representar, mas de mostrar e revelar tais atrocidades. E assim como saiu à luz essa primeira grande manifestação de um artista que decidiu expor e espremer o horror e as atrocidades da guerra e da violência, aos poucos a arte começou a recuar e ceder esse “compromisso” de expor e narrar nossos próprios horrores. Primeiro para o jornalismo e, logo, para o cinema.

---

<sup>1</sup> A palavra “Shoah”, que em hebraico significa “destruição, ruína, catástrofe”, tem sido adotada para se referir a todo o processo de destruição dos judeus pela Alemanha nazista. É esse também o nome do filme de Claude Lanzmann. Por isso, neste trabalho, o uso de itálico indica que estou fazendo referência ao filme. Para me referir ao evento histórico, não usarei esse estilo.

<sup>2</sup> Foi assim que Mathew Brady definiu a câmera fotográfica. Ver SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 46.

Que lhe fosse delegado à fotografia o “registro do real” representou uma oportunidade para os artistas modernos, especialmente para os das vanguardas. Liberados de qualquer compromisso com o real concreto, o realismo e o naturalismo cederam seu lugar ao simbolismo, ao surrealismo, ao expressionismo e, principalmente, à abstração. Isso não significa, entretanto, que no quase um século que separa Goya de Rosler ou de Jaar não houvesse artistas que se debruçaram sobre o horror da guerra e suas consequências. Pelo contrário, houve – e houve muitos. Estão aí, por exemplo, os trabalhos de George Grosz (1893-1959), de Max Beckmann (1884-1950) e de Otto Dix (1891-1968), dentro do que se chamou de Nova Objetividade, realizados principalmente no período de entre guerras.

Como descreve Argan, a deformação agressiva derivada do expressionismo alemão apresenta nos trabalhos desses artistas uma imagem atroz, mas, ao mesmo tempo, verdadeira da sociedade alemã do pós-Primeira Guerra.<sup>3</sup> O quadro *A noite*, de Beckmann, é um bom exemplo disso. Do mesmo modo, a partir de lugares e posições antagônicas, tanto o *Retorno à ordem* quanto o movimento dadaísta de Zurich são, em parte, reações à catástrofe da Primeira Guerra Mundial e à desilusão com a arte e/ou a cultura que aquilo suscitou em muitos artistas..<sup>4</sup> Estão aí também os desenhos e as pinturas de Lasar Segall que parecem inclusive se antecipar às imagens que chegariam anos mais tarde dos campos de extermínio. Inclusive estão aí milhares de desenhos, também aquarelas, feitos nos guetos e nos campos de concentração e nos campos de extermínio. Muitas dessas feitas clandestinamente, com o intuito de evadir o horror ou pela necessidade de alguma vez poder mostrá-lo. Também estão as pinturas dos artistas que sobreviveram ao extermínio e que pintaram o que sofreram ou, até mesmo, o que tiveram que fazer, como o caso de David Olère.<sup>5</sup>

Mas, apesar da existência dessas pinturas e desses desenhos, foi especialmente com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando, precisamente, parecia mais necessário tentar dar conta da destruição e do apagamento, que a arte, ou melhor, a Arte se desvencilhou desse papel. Quando falo em Arte, refiro-me ao campo que tentava se desenvolver de maneira autorreferencial para consolidar sua

---

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 242.

<sup>4</sup> Para os que subscreveram ao Retorno à Ordem, era necessário repor os valores e os princípios culturais e artísticos anteriores às vanguardas, vistas como responsáveis de impor uma cultura anti-humanista que levava à destruição; enquanto, para artistas como Hugo Ball, a 1ª Guerra Mundial era em si mesma mais um produto da cultura europeia como um todo.

<sup>5</sup> A arte feita por vítimas e por sobreviventes dos campos e dos guetos será abordada no último capítulo.

autonomia. Como já foi dito em outro momento, o horror dos campos de extermínio e a magnitude catastrófica da Segunda Guerra levaram a uma revisão profunda de certos princípios e valores sociais, culturais e epistemológicos a partir de diferentes campos. Princípios e valores que esses campos entendiam que podiam estar na raiz da destruição e do horror ou que, inversamente, todo esse horror e destruição colocavam em crise. Não foi diferente com a arte, afinal de contas, Theodore Adorno tinha introduzido a questão – muitas vezes mal interpretada – sobre se era ou não possível se fazer arte depois de Auschwitz:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas.<sup>6</sup>

Nos Estados Unidos, Barnett Newman se perguntava o que os artistas poderiam fazer após a monstruosidade da guerra, o que ainda havia para pintar, e afirmava a necessidade de começar tudo de novo.<sup>7</sup> Mas o questionamento de Adorno e as inquietações de Newman não tiveram eco no campo de uma arte moderna cujas figuras mais determinantes pareciam empenhadas em manter a Arte salvaguardada do horror. Afinal de contas, Adorno era um filósofo e Newman era um artista. Suas vozes tinham pouco peso relativo num período em que a influência sobre as “diretrizes” da arte moderna era, em maior parte, exercida por instituições, por críticos e colecionadores. E, ainda, com o final da guerra, os mais influentes agentes do sistema tinham se apressado para consolidar uma posição teórica, formal e histórica que buscava que a arte retomasse um caminho que tinha sido “interrompido” antes da guerra.

Aliás, mais do que uma reconexão, a narrativa modernista tentou fazer uma ponte de safena na história que, mais do que pular, diretamente ignorava os eventos que tinham acabado de acontecer. Um *by pass* que praticamente conectava, sem escalas e sem interferências, o expressionismo abstrato dos Estados Unidos com o famoso fluxograma que Alfred Barr produziu para a exposição *Cubism and Abstract Art* no MoMA de 1936. Em textos como *Arte abstrata* (1944) e *Pintura modernista*

---

<sup>6</sup> ADORNO, Theodore W. Crítica de la cultura y sociedad. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol I. Madrid: Akal, 2009, p. 25.

<sup>7</sup> FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 321.

(1960), de Clement Greenberg, esse salto, esse recalque e essa sutura são mais do que óbvios.<sup>8</sup> Sobre isso, Benjamin Buchloh opina que:

[...] o sentido do trágico e do traumático não poderia ser a base de uma história afirmativa do modernismo; uma história de continuidade renovada do tipo que Greenberg e outros queriam contar, e que as instituições nesse período de reconstrução precisavam que fosse contada.<sup>9</sup>

A omissão em relação aos dilemas que a guerra e, especialmente, o extermínio representavam para a cultura ocidental, combinada com o discurso restaurador, não se impôs somente na narrativa crítica e institucional modernistas. Isso também está presente em uma parte importante e influente da historiografia moderna da arte. Vejamos: em *Arte moderna*, Argan dedica um capítulo à “crise da arte como ciência Europeia” e comenta sobre a consolidação de Nova Iorque como novo “centro” hegemônico da arte moderna. Argan, pelo menos, reconhece a Segunda Guerra Mundial como uma catalizadora da crise, mas não avança na questão. Do mesmo modo, o questionamento sobre a arte e a cultura depois de Auschwitz é praticamente tangenciado e desmerecido. Essas são praticamente as únicas menções mais ou menos relevantes à problemática da arte no pós-guerra em todo o livro. Não há muito mais que isso em 700 páginas.

Folhemos agora *História da Arte*, de Gombrich: somente uma menção ao nazismo, ao comentar à proibição da arte moderna pelo regime. Nem sequer uma palavra sobre os campos de extermínio nas 80 páginas dedicadas ao século XX. Em 1994, Gombrich revisou, ampliou e converteu em último capítulo um texto originalmente acrescentado na 11ª edição como *Pós-escrito de 1966*. No capítulo que encerra o livro, mas não a “história”, como sugere no título *Uma história sem fim*, Gombrich alavanca o expressionismo abstrato e a figura de Jackson Pollock, além de reconhecer a fotografia como linguagem artística e perceber a passagem para um novo paradigma. O historiador começa esse capítulo contando que o livro foi escrito logo após o fim da II Guerra e publicado em 1950. Essa é a única menção à guerra no capítulo cujo título é *O triunfo do modernismo*.

<sup>8</sup> GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 61-66; GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 101-110.

<sup>9</sup> FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*, op. cit., p. 320.

Outro autor, Edward Lucie-Smith, publicou pela primeira vez *Os movimentos artísticos a partir de 1945* em 1969. O livro foi revisado e atualizado para as edições de 1975, 1984, 1995 e 2001. Ao optar pelo ano de 1945 para começar a falar da arte da “segunda metade do século XX”, Lucie-Smith parece sugerir que o marco que divide o século é o fim da Segunda Guerra. Contudo, aqui também o assunto de “a arte depois de Auschwitz” é, senão completamente ignorado, colocado em segundo plano. Isso se reflete de maneira muito clara no modo como Lucie-Smith analisa a série *Hostages (Refens)*, de Jean Fautrier:

A primeira mostra de Fautrier no pós-guerra na Galeria Droiun em 1945, teve importância para o futuro. A exposição compreendeu uma série de gravuras denominadas *Hostages [Reféns]* [...]. O tema obvio de *Reféns* era a deportação em massa durante o a guerra, mas as pinturas enfatizavam a tutilidade dos materiais do pintor, a qualidade evocativa da própria superfície [...]. Isso denota um narcisismo que deixa transparecer a vitalidade decadente da pintura francesa, mas também uma inovação genuína. Essas pinturas mostram os primeiros passos em direção à *art informel* [...] o estilo que dominaria a década seguinte, e é interessante observar que esses passos foram dados antes que a influência do expressionismo abstrato americanos chegasse à França.<sup>10</sup>

Como explicam outros críticos e historiadores, como os autores de *Art Since 1900*, Fautrier estava mobilizado pela necessidade de dar conta de uma representação humana pós-campos de extermínio. Suas pinturas, citadas pela crítica como exemplos de arte informal, propõem não apenas uma representação disforme, mas até mesmo uma des-identificação da forma humana e, com isso, do ser humano em si mesmo.<sup>11</sup> Em certa medida, Fautrier trazia para a arte a questão levantada por Primo Levi no título do seu livro de 1947: *É isto um homem?*<sup>12</sup> Porém, isso pouco interessa para Lucie-Smith. Como mostra o texto citado acima, o crítico refere à questão das “deportações em massa” apenas como “tema” e não como questão-chave, não só para o artista, mas para a arte em geral. Deixando tudo isso de lado, a obra é então assimilada pelo crítico – e pelo sistema – como uma massa “pictórica”, um estilo, uma “inovação genuína”.

<sup>10</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p 48.

<sup>11</sup> Embora Argan se exima de reconhecer os dilemas que o extermínio podia representar para o paradigma da arte moderna, ele sim reconhece que é esse um assunto que inquieta a Fautrier

<sup>12</sup> O livro foi lançado pela primeira vez na Itália em 1947 e teve, naqueles anos, pouca repercussão.

A série de Fautrier, assim como os dilemas expressados por Newman e Gottlieb<sup>13</sup> entre os “pintores abstratos americanos” diante do horror e da destruição de milhões de pessoas, demonstra que entre os artistas de pós-guerra existiam essas inquietações. O que não houve, foi um reconhecimento e um espaço institucional que legitime essas problematizações. Nem falar, diante de tudo isto, sobre como o campo da arte ignorou por décadas toda a produção imagética realizada dentro e fora dos campos de concentração e de extermínio, por vítimas e por sobreviventes daqueles horrores.

O recalque no campo da arte moderna foi a expressão mais eloquente, mais rígida, mais resistente e perdurável de uma tentativa de restauração da cultura anterior a Auschwitz na segunda metade do século XX. Era uma sugestão para que se virasse a página, como se o nazismo e Auschwitz tivessem sido acidentes históricos que ocorreram por fora e independentemente da cultura. Foi em reação a tudo isso que Adorno escreveu *Crítica cultural e sociedade*.<sup>14</sup>

Esse texto de Adorno, no entanto, não estava endereçado às artes visuais. Era uma reação, principalmente, à literatura e à poesia de pós-guerra. Depois de Adorno, e se opondo às tentativas restauradoras, figuras como Bertolt Brecht (1898-1956) ou os autores e críticos que formaram o Gruppe 47 colocaram a questão da “arte depois de Auschwitz” no centro do debate. Foi assim que, enquanto no campo hegemônico das artes, os críticos e as instituições omitiam-se do assunto, em uma década a poesia e a dramaturgia não apenas contestavam o ideal restaurador como colocavam a problemática de se pensar a arte, a cultura e a representação depois de Auschwitz no centro do debate.<sup>15</sup> Essa centralidade do assunto fez, por exemplo, que se valorasse a obra de Paul Celan (1920-70). Poesias como *Todesfuge [Fuga da morte]* (1945) ou

<sup>13</sup> “Em tempos de violência, as predileções pessoais por sutilezas de cor e forma parecem irrelevantes [...]. Que [os sentimentos de medo e de terror] estão sendo vivenciados por muitas pessoas em todo o mundo nos dias de hoje é um fato lamentável e, para nós, uma arte que passa por alto ou se esquia a esses conhecimentos é superficial e desprovida de significado.” Gottlieb apud HARRISON, Charles. Expressionismo abstrato. In: STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 147-183.

<sup>14</sup> ZULETA, Rodrigo. Escribir después de Auschwitz. Filología: órgano de difusión estudiantil. Red de estudiantes de Filología. Universidad de Antioquia, nº 2, vol. 1, fev. 2018. Medellín: UDEA. 2018, p. 10-23. Disponível em: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUK EwiO0Oz0hq\\_rAhWYlBkGHZBdBhgQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fzenodo.org%2Frecord%2F1292336%2Ffiles%2FGacetilla-2.pdf&usq=AOvVaw2t4XfCWfg9DHhO6jqJfImy](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUK EwiO0Oz0hq_rAhWYlBkGHZBdBhgQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fzenodo.org%2Frecord%2F1292336%2Ffiles%2FGacetilla-2.pdf&usq=AOvVaw2t4XfCWfg9DHhO6jqJfImy)>. Acesso em nov. 2019.

<sup>15</sup> Sobre isso, não é um dado menor que os debates sobre a poesia depois de Auschwitz ocorressem na Alemanha e que, nesse momento, o centro hegemônico das artes visuais já tinha mudado de Europa para os Estados Unidos.

*Sprachgitter* [*Prisão da palavra*] (1959)<sup>16</sup>, em que a linguagem era exaurida, fazendo da própria impotência da palavra um meio de expressão, levaram, inclusive, a que Adorno reconsiderasse sua célebre sentença. A partir da obra de Paul Celan, reconhecia-se que não apenas era possível fazer poesia – e, portanto, arte – depois e sobre Auschwitz, mas que também era necessário.

Se, num primeiro momento, a pintura cedeu para a fotografia suas funções sociais, mais tarde, o paradigma modernista promoveu uma noção da arte que desatende e até que despreza qualquer assunto que se desvie dos princípios de autonomia da arte, de pureza formal e especificidade das linguagens. Sob tal perspectiva, a política e a crítica social e institucional não eram assuntos pertinentes às artes visuais. Do mesmo modo, sob os princípios do paradigma modernista, caberia à literatura e ao cinema, artes “narrativas”, tentar dar conta do real. Isso inclui lidar com o debate sobre a representação da “catástrofe”. Para Lucie-Smith, foi só na década de 1980 que ocorreu uma virada e se impôs uma arte “obcecada” por questões políticas, sociais e comerciais.<sup>17</sup> Mas como as produções de António Manuel, Cildo Meireles, dos coletivos Tucumán Arde, AWC e Marta Rosler entre muitos outros, comprovam, essa guinada começou a se manifestar, nas Américas, na segunda metade da década de 1960. Mas nesse momento, como vimos, esses artistas estavam comprometidos com necessidades mais urgentes e imediatas, como o clima de repressão e de censura no Brasil e na Argentina, a guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Como consequência direta da influência e da hegemonia do paradigma modernista no campo da arte, a arte surgida da necessidade de dar conta das experiências-limite da metade do século XX foi praticamente ignorada ou teve sua relevância omitida ou, inclusive, relativizada. Com isso, nas primeiras décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, foram a indústria cultural e o cinema, em particular, que se encarregaram de dar forma visual às narrativas, de complementar e massificar o imaginário sobre as deportações, os guetos e os campos de extermínio. Foi o cinema, e não a “Arte”, que tentou lidar com imagem e a arte depois de Auschwitz,

---

<sup>16</sup> Filho de judeus alemães mortos em campos de extermínio, Paul Celan esteve confinado em campos de trabalho. Ele escreveu *Todesfuge*, sua obra mais importante, em maio de 1945, após ler um relatório sobre o gueto de Lemberg. O poema, um dos mais importantes da poesia alemã e mundial, foi publicado no primeiro livro de Celan, em 1948, mas sua maior difusão ocorreu a partir de 1951, após de sua leitura nas seções do Grupo 47.

<sup>17</sup> LUCIE-SMITH, op. cit., p. 1.

empenhando-se em preencher as lacunas, em dar materialidade visual, em narrar, mas também em “mostrar” e, inclusive, explorar, o horror da guerra e dos campos de extermínio.

Não podia ser diferente: numa época de entrincheiramentos teóricos, de autonomias e de especificidades de linguagem, cabia à “arte de contar histórias” assumir esse compromisso de preencher as lacunas de um evento que tinha, quase literalmente, engolido milhões delas. Foi por isso também que os relevantes questionamentos sobre a representação desses horrores por meio da narrativa audiovisual surgiram em torno do cinema, antes que nas artes visuais.

#### **4.2 Do cinema de arquivo à reconstrução ficcional**

O cinema é produto de massa para as massas. Não por acaso, quando os estados-maiores dos aliados compilaram as fotografias e as filmagens da liberação dos campos, encomendaram a diretores de cinema a tarefa de editar e montar esses documentos para expor os crimes e as atrocidades nazistas. O estado-maior dos Estados Unidos encarregou a tarefa a George C. Stevens (1904-1975), que contava no seu currículo com uma extensa lista de filmes e de curtas-metragens de diferentes gêneros e que, como outros diretores, estava servindo nas forças armadas. Stevens montou *Os campos de concentração nazistas* (1945)<sup>18</sup> a partir de 25.000 metros de filmagens realizadas pelas tropas dos Estados Unidos imediatamente após a liberação dos campos de concentração, de trabalho e/ou de extermínio de Dachau, Dora, Buchenwald, Mauthausen, Arnstadt, Belsen, Leipzig, Penig, Ohrsruf, Hadamar, Meppene, Münster, Breendonk e Hannover. O filme se resume a 59 minutos, um pouco mais de 1.800 metros de filme. Salvo Mauthausen, na Áustria, e Breendonk, na Bélgica, todos os campos exibidos no filme ficavam na Alemanha. Não há imagens de campos do front oriental, como Auschwitz, liberados pelo exército vermelho. No caso de Auschwitz, Yelizabeta Svilova (1900-1975) foi a diretoria e editora encarregada de editar as filmagens e de montar o filme *Auschwitz* (1945).<sup>19</sup> Entre outros trabalhos anteriores, Svilova tinha editado *O homem com a câmera* (1929), um documentário

---

<sup>18</sup> OS CAMPOS de concentração nazistas. Diretor: George C. Stevens. Produtor: John Ford. Estados Unidos, 1945. 59 min.

<sup>19</sup> AUSCHWITZ. Diretora: Yelizabeta Svilova. Produtor/a: s.n. União Soviética: Central Studio for Documentary Film, 1945 (23 min). Disponível em: <<https://www.net-film.eu/film-55643/>>. Acesso em abr. 2020.



experimental dirigido pelo seu marido, Dziga Vertov (1896-1954).<sup>20</sup> Outro filme editado por Svilova foi apresentado como prova dos crimes nazistas no julgamento de Auschwitz.

Mas assim como essas imagens e esses filmes serviriam como prova nos julgamentos contra os criminosos de guerra, logo foram adequados para expor esses mesmos crimes à opinião pública no que Didi-Huberman define como uma nova era do exame visual, fundada sobre uma pedagogia do horror.<sup>21</sup> Trabalhos como os de Stevens e Svilova deram forma a um cinema de arquivo do qual *Noite e neblina* (1955),<sup>22</sup> de Alain Resnais (1922-2014), seja talvez a obra mais significativa. Esses três filmes impactam pelas suas imagens estupefacentes. Mas, enquanto no filme de Stevens as imagens são apresentadas com o tom impessoal de pretensa objetividade, *Auschwitz* e, em maior medida, *Noite e neblina* incorporam formas e elementos que expressam um posicionamento moral e emocional. Seja a partir da musicalização, da contraposição de imagens ou do próprio ímpeto dado pelo narrador às diferentes situações apresentadas na tela, as obras de Resnais e de Svilova buscam, além do choque, a sensibilização.

Mas se, como tenho afirmado, um genocídio se define também pelo desejo de desaparecimento e pelo empenho pelo apagamento, então uma cinematografia de arquivo do genocídio parece, em certa medida, um contrassenso. E em parte o é. Como diz Susan Sontag, concordando com Hannah Arendt, as impactantes imagens de montanhas de cadáveres e de sobreviventes esqueléticos feitas na liberação dos campos de concentração e de extermínio não representam o funcionamento cotidiano do extermínio, mas a falha do programa genocida.<sup>23</sup> Se os aliados tinham registrado os horrores de campos como Bergen-Belsen, Dachau ou Buchenwald, era porque, quando chegaram lá, havia algo – havia muito – para registrar. Como diz Didi-Huberman, essas imagens se tornaram confusas uma vez que passaram a ser usadas

---

<sup>20</sup> Considerado um dos mais importantes do século XX, o filme, inteiramente mudo, acompanha um dia na vida de uma cidade a partir do olho da câmera. Entre intrépidos e intrometidos, a câmera e o cinegrafista aparecem constantemente no filme: a lente como um olho mecânico, quase autônomo, que consegue penetrar e invadir; o cinegrafista como o agente ousado que porta a câmera para os locais mais inacessíveis. O homem da câmera é um exemplo prático e cinematográfico da autopromoção da onipresença vigilante das câmeras no século XX.

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004, p. 105.

<sup>22</sup> NOITE e neblina. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Daumant, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Argos Films, 1955 (32 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JBGWJ9FDwRs>>. Acesso em fev. 2021.

<sup>23</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 71.

como uma iconografia das câmeras de gás, enquanto da realidade extrema do extermínio não havia nada – ou quase nada. É em vista disso que o autor se refere sobre a oposição simétrica entre a abundância de imagens de *campos de concentração* liberados pelos aliados e a inexistência absoluta de imagens da realidade específica de *campos de extermínio* como Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka.<sup>24</sup>

Mas apesar de, bem ou mal, os documentários e as fotografias da libertação dos campos de concentração serem usados como uma iconografia do extermínio, estava claro que essas imagens correspondiam a um “depois”. Carecia-se quase por completo de imagens/arquivos do “durante”. O cinema, então, vai se dedicar a preencher esse vazio iconográfico por meio da reconstrução dramática e/ou ficcional da experiência concentracionária. Sobre isso, Gilles Lipovetsky diz, precisamente, que a necessidade de reconhecer o genocídio e de, inclusive, dar conta de um dever de memória:

“[...] leva o cinema a ficcionalizá-lo e transformá-lo em tema de filmes espetaculares que buscam suscitar a emoção pelos procedimentos clássicos do drama (*A lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993), do thriller (*A espiã*, Paul Verhoeven, 2006) ou mesmo a comédia (*A vida é bela*, Roberto Benigni, 1997).<sup>25</sup>

A partir da própria gramática, as produções cinematográficas, mas também séries e minisséries, preenchem com adaptações não poucas vezes estetizadas as lacunas dessa antologia de imagens a partir da qual o cidadão-espectador compõe seu imaginário do mundo, do presente e do passado. Mas também, a cada nova forma de fazer cinema, a cada renovação técnica, estética e narrativa da linguagem cinematográfica, o dever de memória volta para renovar nos tempos atuais o imaginário do genocídio.

No entanto, ao recorrer à reconstrução visual dessas lacunas, ao mesmo tempo que a cultura de massa e, em particular, o cinema dão “presença” àquilo que se pretendia que ficasse apagado, acabam dando uma consistência eminentemente

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 141.

<sup>25</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna* / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 169. Embora eu concorde com Lipovetsky em que o cinema tenha assumido um importante papel na construção de uma memória do genocídio, discordo que toda produção cinematográfica sobre o assunto tenha sido suscitada por um “dever de memória”. Tal me parece que seja o caso do filme de Roberto Benigni *A vida é bela*. O filme de 1997 parece ser um caso emblemático de exploração do genocídio como fundo dramático.

visual que parece ofuscar, como veremos adiante, uma dimensão do horror que excede a sua própria materialidade.

Na cultura midiaticizada, a iconografia do extermínio inaugurada pelas imagens de arquivo – e de estética documental – da libertação dos campos se completa com a narrativa audiovisual do cinema. Considerando isso, gostaria de propor nos concentrarmos num estudo de caso: *A lista de Schindler*, de 1993.<sup>26</sup> Dirigido por Steven Spielberg (1946), o filme se tornou um fenômeno de crítica e de bilheteria. Foi reconhecido com sete prêmios Oscar: trilha sonora, direção de arte, melhor montagem, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia, melhor diretor e melhor filme. O filme de Spielberg é um dos casos mais representativos da construção do imaginário e da memória da Shoah nos moldes de consumo de massa, o que também o colocou no centro de críticas. Mas, o que também faz o filme de Spielberg uma obra a ser analisada no contexto da nossa cultura midiaticizada é que parece impropriedade acusar o diretor de qualquer exploração da Shoah, seja por ambições mercantilistas, seja por pretensões “artísticas”. Uma exploração do assunto que parece, sim, acontecer em *A vida é bela* (1997)<sup>27</sup>, de Roberto Benigni (1952), por exemplo.

Spielberg tem sido um militante da memória da Shoah e das suas vítimas, chegando a criar, em 1994, a *Shoah Foundation*, dedicada a criar o arquivo em vídeo do testemunho dos sobreviventes das políticas nazistas em todo o mundo, inicialmente os judeus, mas incorporando logo depois os depoimentos de ciganos, homossexuais, Testemunhas de Jeová e prisioneiros políticos e as pessoas que, ativamente, ajudaram a salvar esses grupos, como membros das tropas que participaram da libertação dos campos no fim da guerra.<sup>28</sup> Aos poucos, o objetivo inicial de arrecadar o testemunho dos sobreviventes do regime nazista se ampliou e passou a incorporar o testemunho de sobreviventes do genocídio cambojano, do genocídio tutsi, do genocídio armênio, do genocídio guatemalteco<sup>29</sup>, do massacre de

---

<sup>26</sup> A LISTA de Schindler. Diretor: Steven Spielberg. Produtores: Steven Spielberg; Branco Lustig; Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993 (197 min).

<sup>27</sup> A VIDA é bela. Diretor: Roberto Benigni. Produtores: Gianluigi Braschi; Elda Ferri. Itália: Cecchi Gori Picture, 1997. 1 bobina cinematográfica (116 min).

<sup>28</sup> Sobre a criação da Fundação, ver LERNER, Kátia. Entrevistando sobreviventes do Holocausto: reflexões sobre a construção de um arquivo. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n 36, julho-dezembro 2005, p. 75-91. Disponível em: <[bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2243](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2243)>. Acesso em jan. 2020.

<sup>29</sup> A Comissão da Verdade da ONU estima que, entre o início da década de 1980 e o fim da Guerra Civil, em 1996, 200.000 pessoas tenham sido mortas ou desaparecidas na Guatemala.

Nanjing na China por tropas japonesas em 1937<sup>30</sup>, da violência anti-Rohingya em Myanmar<sup>31</sup> e de refugiados sírios. Atualmente, a *Shoah Foundation* possui 55.000 testemunhos disponíveis em metadados, 4.000 deles disponíveis para acesso direto *online*. Por conseguinte, me parece pertinente analisar a maneira como a mesma pessoa que empreende um projeto de memória e de testemunho de tamanhas proporções reconstrói cinematograficamente parte dessa história; pensar e refletir sobre algumas das escolhas estéticas e simbólicas deste que é um dos nomes mais representativos do que Adorno e Horkheimer chamaram de indústria cultural.

A primeira escolha de Spielberg para o filme dedicado à história de Oskar Schindler e de centenas de judeus que o industrial alemão salvou do extermínio que merece atenção é a opção da estética monocromática. O filme transcorre praticamente todo em preto e branco. E merece atenção por dois motivos. Em primeiro lugar, porque, ao fazê-lo, Spielberg parece estar realizando uma reconstrução visual dos eventos de violência nos guetos, da deportação em massa e do extermínio nos campos de concentração nazista. Ou, pelo menos, não se trataria de uma simulação direta dos eventos. A estética cinematográfica usada por Spielberg na cor, na fotografia e na iluminação remete diretamente à estética cinematográfica das décadas de 1930 a 1940 e, em algumas passagens, até aos registros documentais da época. Em que medida essa decisão estética não reforça a noção de uma concepção do mundo através das imagens? Afinal de contas, ao fazer esta escolha que impregna o filme de uma temporalidade fílmica simulada, não está Spielberg preenchendo uma lacuna não apenas visual, mas imagética? Quero dizer com isso: Spielberg não está unicamente reconstruindo eventos, mas encenando e simulando como aquela história poderia ter sido filmada pela cinematografia da época.

Uma segunda questão importante na estética do filme são as situações em que essa monocromia é quebrada. E isso acontece em três momentos do longa. Primeiro, na abertura, quando velas são acesas e uma família reza o Shabat. Nessa sequência inicial e colorida, a família desaparece e as velas se consomem. A cor se desvanece com a última brasa da última vela. A câmera eleva-se com a fumaça e, numa

---

<sup>30</sup> A fundação estima que hoje ainda vivam 200 sobreviventes da campanha japonesa de assassinato em massa.

<sup>31</sup> Em agosto de 2017, militares e colaboradores do governo de Myanmar – de maioria budista – começaram uma campanha de violência em massa contra a minoria muçulmana rohingya. Ao menos 6.700 pessoas, entre homens, mulheres e crianças, foram mortos. Hoje, aproximadamente 650.000 rohingya se encontram em campos de refugiados de Bangladesh.

transição, mostra-se, agora em preto e branco, a chaminé de uma locomotiva. Essa cena de abertura representa uma homenagem simbólica que se completa no final do filme, quando a cor retorna para mostrar os sobreviventes do extermínio prestando homenagem ao túmulo de Schindler. Mas o momento de quebra da monocromia mais importante e lembrado do longa ocorre no meio da história, pela interferência da cor vermelha da vestimenta de uma menina judia que capta a atenção de Schindler e a nossa como espectadores.



Figura 25 - Steven Spielberg, *A lista de Schindler*, 1993. Fonte: A LISTA..., 1993.

A recuperação da cor durante a homenagem realizada por sobreviventes no túmulo de Schindler pode ser vista como transição que estetiza a passagem entre dois momentos: o passado e o presente. Mas a mudança plástica entre esses dois momentos também traça uma distinção entre duas lógicas de representação: a do simulacro/encenação cinematográfica e a do registro documental (Figura 25). Na cena, sobreviventes passam, um por um, ao lado do túmulo. Todos deixam uma pedra sobre a lápide. Alguns estão acompanhados pelos atores que os representaram no filme. Este último momento pode ser visto ao mesmo tempo como homenagem, mas também como uma variação do recurso comum no cinema “baseado em fatos reais” de apresentar ao espectador os verdadeiros “personagens” da história. Um recurso convocado como atestado de realidade. Desse modo, a quebra da ficção serve para que, na consciência do espectador, a verossimilhança ficcional ceda lugar para o real e torne o peso do que se acabou de assistir muito mais concreto. Em outras palavras: ciclicamente, o real é convocado para dar mais peso de realidade, mais “efeito real” à sua própria representação.

A outra quebra da monocromia é a interferência da cor pela “menina de vermelho”, numa escolha estética e narrativa icônica e central no filme de Spielberg (Figura 26). A partir da cor vermelha, Spielberg integra a atenção e a percepção do espectador com a de Schindler em dois momentos pontuais e chaves na história: quando o industrial alemão reconhece a mesma menina, pela cor do seu casaco, em dois momentos diferentes. Primeiro, durante a sequência do violento despejo do gueto de Cracóvia para que seus habitantes fossem enviados a um campo de extermínio. Do alto de uma colina, Schindler assiste à repressão, às execuções no meio da rua, até que, em algum momento, algo capta sua atenção. A cena então mostra o despejo desde a perspectiva de Schindler do alto da colina e destaca, no meio do tumulto, um pequeno corpo que anda no meio do caos e da confusão. O jogo de câmera entre esta vista e o rosto de Schindler se concentra sobre essa pequena pessoa que passa a ser destacada pela cor vermelha da roupa que está vestindo. A imagem então sai da perspectiva de Schindler e se coloca no nível da rua, dentro do despejo, e acompanha os passos perdidos de uma menina no meio do tumulto, dos gritos e do desespero. Só nós e Schindler percebemos a menina. Seu casaco vermelho rasga o preto e branco da imagem. O olhar de Schindler a acompanha até ela entrar num prédio para se esconder. Abalada, a esposa de Schindler pede a ele para ir embora, e ambos dão as costas e saem de cena. Nessa hora, quando o casal vai embora, a cor do casaco da menina – que se esconde embaixo de uma cama – volta a perder saturação e se reintegra o preto e branco absoluto.

Mais tarde, o vermelho volta; desta vez, para também rasgar emocionalmente. Nessa segunda cena, o espectador é novamente levado a fundir sua atenção e sua percepção com a de Schindler quando, pela cor, reconhecem o mesmo casaco e, portanto, a mesma menina, sendo levada morta numa carreta para ser incinerada numa pilha de cadáveres a céu aberto. Através do jogo de planos, o espectador é levado a compartilhar o olhar e as atenções de Schindler, que, nessas sequências, acaba também retratado como um espectador dos acontecimentos. Dessa forma, essas cenas parecem entregar uma narrativa visual feita à medida do cidadão-espectador. Uma narrativa visual que não apenas preenche lacunas, mas o faz por meio da encenação de uma violência que se revela quase como uma epifania visual.



Figura 26 - Steven Spielberg, *A lista de Schindler*, 1993. Fonte: A LISTA..., 1993.

É uma obviedade que o filme de Spielberg está carregado de escolhas estéticas e formais que deixam clara a natureza ficcional da obra, contrária a uma simulação pretensamente realista dos eventos que retrata. Spielberg lançou mão do seu reconhecido primor técnico e cinematográfico para criar sua homenagem às vítimas e a Schindler. E, certamente, é essa uma homenagem que reflete sua visão cinematográfica e sua competência como diretor. Entretanto, ao lançar mão de tão eloquentes escolhas estéticas, colocou-se no mesmo olho da tormenta em que, anos antes, tinha estado Gillo Pontecorvo (1919-2006).

Décadas antes do filme de Spielberg, Pontecorvo foi alvo de duras críticas por parte do também cineasta Jaques Rivette. Para Rivette, o *travelling* que encerrava a cena do suicídio de uma prisioneira judia, que se joga contra a cerca eletrificada num

campo de concentração, no filme *Kapo* (Figura 27),<sup>32</sup> não era apenas uma escolha estética:

[...] o homem que decide, neste momento, fazer traveling para adiante para enquadrar o cadáver em contra-plongée, tendo o cuidado de enquadrar exatamente a mão levantada dentro um dos ângulos do seu quadro final, esse homem só merece o mais profundo desprezo.<sup>33</sup>

Como ocorre com Spielberg, a biografia e a filmografia de Gillo Pontecorvo também permitem que o diretor possa ser levemente acusado de propor – pelo menos conscientemente – um cinema apelativo voltado para a exploração mórbida e sensacionalista da violência e do horror.<sup>34</sup> Para o autor de filmes como *A batalha de Argel* (1966) e *Queimada* (1969)<sup>35</sup>, o cinema é também uma forma de denúncia e uma expressão de engajamento e de ação política.



Figura 27 - Gillo Pontecorvo, *Kapo: uma história do Holocausto*, 1960. Fonte: KAPO, 1960.

Para Márcio Seligmann-Silva, Rivette reage a certa estetização da catástrofe.<sup>36</sup> Uma estetização que, como dito, atravessa todo o filme de Spielberg por meio da

<sup>32</sup> KAPO: uma história do Holocausto. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtor: Moris Ergas. Itália, França/Lugoslávia: Vides; Ziebra Films; Cineriz, 1960 (117 min). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=lmJm2Hgip\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=lmJm2Hgip_U)> Acesso em mai. 2017.

<sup>33</sup> Tradução minha, deixo este trecho também em idioma original: “[...] l’homme que decide, à ce moment, de faire un traveling avant pour recadrer le cadavre en contra-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris” Jaques Rivette apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_(org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 82.

<sup>34</sup> Este cinema voltado para a exploração sensacionalista da violência e/ou da sexualidade se tornou um gênero cinematográfico que se promove e se justifica, precisamente, pela exibição altamente gráfica e explícita.

<sup>35</sup> QUEIMADA. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtor: Alberto Grimaldi. Itália: PEA, 1969 (112 min).

<sup>36</sup> SELIGMANN-SILVA, op. cit., 2003, p. 82.



monocromia, do maneirismo da direção e, inclusive, da musicalização. Logo voltarei sobre as implicações da estetização da catástrofe, mas antes cabe um parêntese sobre uma diferença fundamental entre o filme de Pontecorvo e o de Spielberg.

Em *Kapo*, o componente ficcional do filme é muito maior. A história gira em torno de uma adolescente francesa judia que é deportada junto com seus pais para um campo de extermínio. Logo na sua chegada, ela é salva do aniquilamento graças a um médico, também prisioneiro, que troca sua identidade com a de uma criminosa não judia que acabara de morrer. Edith esconde sua identidade inclusive das demais prisioneiras e assume o nome de Nicole. A partir daí, o filme acompanha a mudança na jovem no intuito de sobreviver no meio de toda a violência e o horror do campo. Para isso, Edith/Nicole se prostitui e se converte ela mesma numa das guardas – *Kapo* – e passa a agir com maior crueldade com as demais prisioneiras. A virada do filme ocorre quando um grupo de soldados soviéticos é levado para o campo e Edith/Nicole se apaixona por um dos prisioneiros de guerra e acaba se sacrificando num plano de fuga. Apesar dessa redenção final, a história de Edith remete àquela zona cinzenta à qual se referia Primo Levi.

Além da estetização do horror à qual se refere Seligmann-Silva, o que pode incomodar em *Kapo* é que, mesmo “baseada em fatos reais”, a história de Edith é completamente fictícia. Sendo assim, resulta um pouco desconcertante analisar se em *Kapo* o enredo ficcional serve para uma reconstrução do horror pelo princípio da verossimilhança aristotélica ou, inversamente, se é o horror dos campos de concentração nazistas o que “contribui” contextualmente para a dramaticidade do enredo.<sup>37</sup> Em todo caso, o gênero de ficção histórica se funda nesta relação de mão dupla em que o enredo ficcional se alimenta dramaticamente do evento histórico, e o evento histórico é dramatizado pelo enredo ficcional.<sup>38</sup> Isto posto, cabe refletir se inserir uma história ficcional num contexto de horror real pode, para alguns, ser tão ou mais desconfortável do que a sua estetização. Já o filme de Spielberg tenta se apresentar como uma dramatização histórica não apenas contextualizada no regime nazista e no horror dos guetos e dos campos de extermínio, mas baseada no testemunho de sobreviventes.

---

<sup>37</sup> Esta questão é muito mais desconfortável no filme de Roberto Benigni *A vida é bela* de 1997.

<sup>38</sup> Em *Queimada*, por exemplo, Pontecorvo aborda a transição da opressão colonial e escravocrata para a dominação imperialista e racista num enredo que evoca vários eventos e acontecimentos na história de uma Ilha fictícia.

Mas retomando a questão da crítica à estetização do horror, cabe pensar as escolhas dos diretores em função da própria vontade/necessidade de representar e de dramatizar – no sentido de “arte dramática” – o horror. Como foi dito no segundo capítulo, a arte e a imagem surgem como anteparo diante do horror. Mas um anteparo que se, por um lado, nos afasta do horror, por outro também nos permite que nos aproximemos e que lidemos com ele. A dramatização e a estetização do horror real, concreto, histórico, parecem evocar, ao mesmo tempo, esse duplo papel. Bem ou mal, os filmes de Spielberg e Pontecorvo – como toda arte e imagem que evoca ou expõe tais horrores – se posicionam nesse lugar de intermediação que, por um lado, mostra e, por outro, interdita. Logo, as intermediações da arte, da imagem e do cinema não são unívocas, mas variam conforme o que se busca suscitar ou evitar. Considerando isso, cabe pensar nas escolhas dos diretores diante dessa intermediação para além da ideia de estetização como fim, mas como meio da representação do horror. Por um lado, é possível inferir que, para esses diretores, a apresentação visual do horror é indispensável para conscientizar o espectador. Uma vez que o componente estético possui essa capacidade de modular nossa recepção emocional daquilo que está sendo apresentado na tela, então a dramatização estetizada do cinema – e da arte – seria o meio para suscitar a sensibilização, mitigando ou modulando o componente literal e abjeto com que o senso comum identifica o horror. Portanto, a estetização pode ser convocada para suscitar uma emoção onde o diretor/artista acredita que a mera encenação resulta insuficiente para sensibilizar seu público, ou seja, buscando intensificar a sensibilidade. Mas também, diante da magnitude das vivências, diante do abjeto extremo, a dramatização estetizada, por mais eloquente que pareça aos olhos do espectador, também pode servir para escamotear ou, como já disse, mitigar a representação mais radical e abjeta dos eventos.

Estes filmes parecem responder a uma necessidade de preencher as lacunas visuais de um horror dissimulado na consciência cultural e social moderna, a partir da reconstrução, da dramatização e, inclusive, da ficcionalização. Mas ao fazer isso, eles também justificam e alimentam a própria lógica da sociedade midiaticizada que se apoia sobre o jogo da oferta e da procura entre a vontade de ver e a necessidade de mostrar. Em resumo, essa dramatização estetizada de produções voltadas para o consumo de massa, como *A lista de Schindler* e *Kapo*, não apenas modula a recepção do horror, mas entrega também uma representação/interpretação do horror adequada às exigências e às expectativas ao cidadão-espectador da cultura midiaticizada. Em certa

medida, esses diretores replicam a concepção barroca sobre a eficiência de uma imagem esteticamente eloquente como meio da sensibilização do observador, no sentido equivalente àquele que Argan atribuiu ao barroco em *A “retórica” e a arte barroca*<sup>39</sup>. A partir dessa perspectiva, o cinema de massa é o herdeiro direto da representação e da evocação do horror conforme a história da arte antes de Goya.

Na minha dissertação de mestrado, referi-me à contribuição da imagem-evidência na consolidação de uma dimensão eminentemente visual do horror alimentado pela eloquência visual das imagens de choque. Assim como o cinema de arquivo, a ficção ou a dramatização histórica das violências de massa tendem a alimentar essa noção. Mas a imagem-evidência que compõe os arquivos, diferentemente da dramatização e da ficcionalização, representa e consolida uma parcela de realidade. Enquanto isso, semelhante àquilo que Platão, na República e Aristóteles em Poética – cada um à sua maneira – apontavam como sendo uma das possibilidades da arte, o cinema pode se voltar para as lacunas e os hiatos da história.

No entanto, diferentemente da poesia e da tragédia clássica – alvos e assuntos dos poetas gregos –, o cinema não só preenche ou completa com narrativas verossímeis os hiatos da história, mas com sua contundência imagética dissimula e ofusca as lacunas, incorporando os eventos sem imagem à cultura visual do real. Do palco trágico para a tela cinematográfica, o cinema convoca o espectador a ser um testemunha do simulacro das deportações e dos traslados, das execuções, das câmeras de gás, dos desaparecimentos, das torturas, dos estupros, dos voos da morte etc. E, colocando-nos como espectadores/testemunhas desses eventos sem *testis*, o cinema nos convida a ir cada vez mais longe, a entrar mais profundamente, cada vez mais para dentro: em *O filho de Saul* (2015)<sup>40</sup>, entramos nos vestiários a trabalhar com os *Sonderkommando*; *O menino do pijama listrado* (2008)<sup>41</sup> nos introduziu numa câmara de gás; *A batalha de Argel* (1966)<sup>42</sup>, *A noite dos lápis* (1986)<sup>43</sup>

<sup>39</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A “retórica” e a arte barroca. In: \_\_\_\_\_. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 33-39.

<sup>40</sup> O FILHO de Saul. Diretor: László Nemes. Produtores: Gábor Sipos; Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015 (107 min).

<sup>41</sup> O MENINO do pijama listrado. Diretor: Mark Herman. Produtor: David Heyman. Estados Unidos/ Reino Unido: Miramax films; Heyday Films; BBC Films, 2008 (94 min).

<sup>42</sup> A BATALHA de Argel. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtores: Antonio Musu; Saadi Yacef. Itália/ Argélia: Casbah Film, 1966 (121 min). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PB-xK\\_ViPck](https://www.youtube.com/watch?v=PB-xK_ViPck)> Acesso em nov. 2019.

<sup>43</sup> A NOITE dos lápis. Diretor: Héctor Olivera. Produtor: Fernando Ayala. Argentina: Aries cinematográfica, 1986 (106 min).

e *Batismo de Sangue* (2006)<sup>44</sup>, na sala de tortura; *Koblic* (2016)<sup>45</sup>, na cabine de um voo da morte.

Independentemente do grau de modulação estética ou de realismo na representação cinematográfica da violência ou do suplício extremos presentes nesse tipo de filmes, todos eles contribuem com uma concepção eminentemente gráfica e visual de vivências que, em rigor, não podem ser resumidas unicamente a aspectos materiais e visuais. A vivência do horror expressa pelos sobreviventes de situações-limite é algo às vezes profundo e indefinido que excede a aparência das coisas. Diante disso, a lógica cinematográfica hegemônica que se preocupa em preencher as lacunas com reconstruções visuais mais ou menos eloquentes ofusca essa outra dimensão que excede o visual.

Por isso, para além das críticas de ordem ética e moral, as representações cinematográficas convocam para a reflexão e para o debate sobre como dar conta desse horror real dos eventos sem testemunha sem recorrer a retóricas cinematográficas que apelam para a encenação mais ou menos eloquente da violência e do horror. Como contraponto a essa lógica é que, com o tempo, foram surgindo produções e obras que recusam tanto a imagem de arquivo quanto a encenação e a reconstrução visual eloquente, em favor de uma narrativa que ao invés de ofuscar e preencher as lacunas, as coloca em evidência.

### 4.3 O paradigma *Shoah*

“A história começa no presente, em Chelmno, no rio Narew, na Polônia.” Essa é a primeira frase do texto introdutório que abre o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.<sup>46</sup> Nessa frase, Lanzmann já sugere que Shoah se voltará para o passado não como uma evocação mimética e verossímil dos eventos, mas como tempo a ser narrado desde o agora e que é só desde o agora que se pode ou não ter acesso ao passado. *A história começa no presente*, então, no mesmo local onde os alemães, quatro décadas antes, usaram gás pela primeira vez para o assassinato em massa de

<sup>44</sup> BATISMO de sangue. Diretor: Helvécio Ratton. Produtor: Helvécio Ratton. Brasil: Quimera filmes, 2006 (94 min).

<sup>45</sup> KOBLIC. Diretor: Sebastián Borensztein. Produtores: Pablo Bossi; Juan Pablo Buscarini; Sebastián Borensztein; Axel Kuschevatzky; Mikel Lejarza; José Ibáñez. Argentina: Pampa Films, 2016 (92 min).

<sup>46</sup> SHOAH. Diretor : Claude Lanzmann. Produtora : Brigitte Faure. França: Les Films Aleph, 1985. 4 DVDs (544 min), mais 1 DVD correspondente a *O relatório Karski* (49 min). Produzidos pelo Instituto Moreira Salles.

judeus. O texto introdutório nos informa que, nesse local, 400.000 homens, mulheres e crianças foram assassinados nos chamados “caminhões de gás”. Só duas crianças sobreviveram a esse crime.



Figura 28 - Imagens de Simon Srebnik em Chelmno, no filme *Shoah*. FONTE: SHOAH, 1985.

Repito: 400.000 pessoas assassinadas por asfixia e dois sobreviventes. E com essa informação começam as mais de nove horas do filme. No início, uma paisagem cujo vazio é só interrompido pelo canto e pela presença de um homem, Simon Srebnik, uma das crianças sobreviventes de Chelmno. No meio da floresta, abre-se um amplo descampado. No meio desse campo, linhas de pedra que se levantam alguns centímetros do solo desenham enormes áreas retangulares sobre o campo (Figura 28). Esses retângulos demarcam a área onde estavam as covas comuns que, sob a *Aktion 1005*, foram reabertas. Dezenas de judeus, entre eles Srebnik, foram encarregados de tirar os cadáveres e lançá-los às fogueiras para que desaparecessem. Parado no meio dessa paisagem bucólica, silenciosa e repleta de ausência, Srebnik começa a contar. E ele conta e explica sobre os caminhões adaptados para que os gases do escapamento se reintroduzissem nas caçambas abarrotadas de pessoas às quais se tinha dito que estavam sendo transportadas para outros campos. A distância até aquele descampado estava perfeitamente calculada para dar tempo ao gás de fazer seu trabalho durante o transporte. Simon conta e descreve como os corpos caíam das caçambas quando se abriam a portas; e conta e descreve a visão da carne e dos ossos compactados quando as covas foram reabertas para se tirar e se incinerarem os corpos. E, com o olhar perdido no horizonte, aponta com o dedo, conta e detalha sobre a imensidade das chamas ardendo sobre a montanha de corpos. Simon Srebnik conta e detalha tudo. Sua descrição é tão gráfica que, enquanto o ouvimos, somos induzidos a imaginar, a visualizar o que Srebnik

mostra quando aponta com o dedo. Introduzimos nossas imagens nessa paisagem. As imagens que Srebnik convoca na nossa mente nos levam cada vez mais para dentro. E então nos afligimos e nos perdemos nesse horror. Mas então, quando sentimos que nos perdemos ali dentro, quando acreditamos que vemos tudo, quando damos imagem e forma ao testemunho e acreditamos que o tornamos um saber que preenche as lacunas, quando parece que está tudo ali, surge o “porém”. Surge bem ali, logo que termina de apontar com o dedo as chamas que chegavam até o céu, quando após de uma pausa Simon Srebnik nos diz: “é difícil contar, imaginar, até mesmo para mim”.

A frase de Srebnik revela algo novo, uma coisa que não coube nas suas descrições tão visuais, tão “imagináveis”. Ela adverte que nem a palavra e nem as imagens que ela induz, por terríveis e impactantes que elas sejam, dão conta disso. Ele anuncia que até mesmo sua própria imaginação é incapaz de dar conta desse horror. Ele revela sua insatisfação com a palavra e com a imaginação.

A maior parte das mais de nove horas de *Shoah* está compreendida pelo testemunho de sobreviventes do extermínio e de imagens panorâmicas de paisagens e locais onde nada restou daquele horror. Lanzmann rechaça conscientemente qualquer imagem de arquivo e qualquer reconstrução visual dos eventos, assumindo para si e para o filme a realidade e o peso do apagamento e do desaparecimento: “o que tínhamos ao começar o filme”, explica, “era, por uma parte, o desaparecimento dos rastros: já não há mais nada, é o nada em si, e era necessário fazer um filme desse nada”.<sup>47</sup> Mas o nada com o qual se defrontou Lanzmann é, em parte, o mesmo nada com que se defrontaram Pontecorvo, Spielberg e tantos outros que se empenharam em reagir a esse apagamento. No entanto, Lanzmann não quer acabar com esse nada, dissimulando-o sob a imagem de arquivo ou sob a reconstrução visual, mas colocá-lo em evidência. Por isso, *Shoah* se coloca conscientemente na margem oposta à lógica de representação e comunicação visual do extermínio em massa nazista baseada na retórica visual do horror. Aliás, o filme de Lanzmann provoca toda uma lógica cinematográfica constituída sobre a hierarquização do concretamente visual. Mas isso não significa que *Shoah* não seja uma obra visual. Pelo contrário, a visualidade é fundamental no filme. Por um lado, porque *Shoah* convoca o testemunho não como fonte de um conhecimento formalmente acabado

---

<sup>47</sup> Claude Lanzmann em entrevista a Michel Guerrin apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 141.

que é comunicado através da palavra, mas como um gesto que precisa ser visto e que nele se expressa aquilo que excede as formas. E, por outro, como ocorre com Simon Srebnik, mesmo para evocar aquilo cuja magnitude escapa às imagens e às palavras, o testemunho, frequentemente, convoca um esforço de imaginação. Não para assimilarmos aquilo que é narrado, mas para nos advertir de que há algo naquilo que, se tentar contar, excederá sempre qualquer coisa que alcancemos imaginar. Portanto, é através da imaginação que nos confrontamos com o limite. E isso é algo que, para Lanzmann, a imagem de arquivo é incapaz de suscitar: “eu sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Petrificam o pensamento e aniquilam todo o poder de evocação. É preferível fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento”.<sup>48</sup>

Pelas suas particularidades, *Shoah* é uma referência dentro do cinema. Mas é também, ao mesmo tempo, sua contraimagem; especialmente no que se refere ao cinema de massa. Isso porque o filme de Lanzmann tanto subverte quanto exacerba as lógicas-padrão e as normas imperantes da linguagem cinematográfica. Assim, a visualidade eloquente do arquivo e da reconstrução visual é substituída por longos planos de paisagens vazias ou, pior, de florestas que, inclusive, dissimulam o vazio e, com isso, o apagamento. São longos planos que nos convocam a ver como não há mais nada para ver. A própria duração do filme, pensado para ser exibido de maneira integral, também contraria as formas da mídia cinematográfica. Aliás, já nesse ponto, fica claro que *Shoah* se localiza nas antípodas de filmes como *Noite e neblina* (1956), de Alan Resnais

Embora, como mais tarde faria Lanzmann em *Shoah*, Resnais também propunha uma conexão do presente com o passado, mostrando algumas paisagens neutras e vazias de antigos campos de concentração e de extermínio, *Noite e Neblina* é quase completamente feito de imagens de arquivo. São imagens recompiladas de diferentes fontes, inclusive nazistas; porém, articuladas por meio do texto do poeta Jean Cayrol.<sup>49</sup> A informação sobre os arquivos fílmicos consultados pelo diretor aparece somente nos créditos iniciais. São diferentes institutos e centros documentais. No entanto, ao longo do filme não há menções sobre onde, quando e por quem foi filmada pontualmente cada uma dessas imagens. Assim, a montagem

---

<sup>48</sup> Claude Lanzman apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 43.

<sup>49</sup> Durante a guerra, Cayrol, que tinha sido membro da resistência francesa, foi preso e deportado para Gusen, um subcampo de concentração de Mauthausen, na Áustria.

cinematográfica intercala momentos e às vezes altera temporalidades, assim como fusiona lugares.<sup>50</sup> Levando isso em conta, a obra de Resnais não é um filme de arquivo comprometido com um “rigor documental”, mas é um filme feito de arquivos comprometido com entregar uma história global do extermínio feita de fragmentos diversos.

Esta história do extermínio contada por meio do texto e da montagem e musicalizada por Hanns Eisler dura 32 minutos. Aliás, a média ou a curta durações dos filmes de arquivo que exibem as imagens da libertação dos campos sugerem sua necessidade de suscitar um choque a partir de um contundente e preciso bombardeio de imagens. *Shoah* também se contrapõe a essa brevidade.

O testemunho precisa de tempo para evocar e para que as imagens se formem na mente daqueles que o acompanham. Desse modo, mais do que um choque ou uma pancada direta, as mais de nove horas de depoimentos buscam levar o espectador a uma situação em que o abalo emocional se combina com o esgotamento físico. É por isso que Claude Lanzmann se opunha a que seu filme fosse dividido para ser exibido – como acabou sendo – em duas ou mais seções.<sup>51</sup>

Diferentemente da lógica que entrega para o cidadão-espectador imagens eloquentes já “prontas para consumo”, *Shoah* articula as imagens em três níveis. O primeiro é o das imagens físicas, as que aparecem na tela. São as imagens de paisagens onde funcionaram campos de concentração e de extermínio, tanto daqueles dos quais não sobraram quase rastros quanto de outros que, aparentemente, permanecem em pé, imagens de cidades e de vilas, dos sobreviventes dando testemunho etc. Mas todas elas filmadas durante a produção do filme, décadas depois do extermínio. O segundo nível de imagens é aquele que se forma na mente do espectador pelo jogo entre o que se vê na tela e o que descrevem os sobreviventes. É precisamente no núcleo desses depoimentos que se encontra o terceiro nível, o *das imagens que não dá para imaginar*. São as não-imagens do buraco profundo. Daquilo que o testemunho de Srebrenica e outros estão constantemente advertindo, não só por meio das palavras, mas também da sua

---

<sup>50</sup> Por exemplo, Resnais recorta cenas de *Auschwitz* de Yelizabeta Svilova e as intercala fora de ordem para adequá-las à narrativa do seu filme.

<sup>51</sup> Recordo aqui um comentário de Annateresa Fabris durante sua participação na defesa da minha dissertação de mestrado, sobre o impacto que o filme de Lanzmann lhe causou. De como, após assistir à primeira parte do filme, ao sair da sala de cinema, não compreendia como ainda podia haver sol na rua.



gestualidade. São suas palavras e gestos que finalmente revelam que, perante a verdadeira magnitude do horror, o que nós alcançamos a ver ou imaginar será sempre parcial, limitado e fragmentado. É para essa revelação da imagem inatingível que aponta o filme de Lanzmann. E para isso que ele estabelece uma relação entre imagem e palavra que passa pela observação da fala, nos gestos do dizer e na sonoridade da palavra, mas, principalmente, em *ver e ouvir o interdito*, o momento em que algo irrompe e interrompe.

Assim como aconteceu com Simon Srebnik, todos os testemunhos estão carregados de uma visualidade explícita inerente a uma descrição detalhada das lembranças dos sobreviventes. E do mesmo modo que Srebnik acaba nos advertindo da impossibilidade de imaginar tudo aquilo apesar da angustiante representação que suas falas possibilitam, cada um dos testemunhos acaba invadido, em algum momento, por essa impossibilidade. Os testemunhos acabam sempre interrompidos pelo pranto ou, inclusive, pelo corte repentino e violento da voz engasgada. Esta irrupção do interdito do testemunho nos leva sempre de volta para a advertência de Srebnik. Assim, o que se conta e o que se mostra acaba sempre por confluir no silenciamento e, então, quando toda a imagem se forma na nossa mente, contemplamos a palavra se esgotar e o silêncio se impor. Aqui, a importância visual do cinema não passa pela encenação e pelo simulacro eloquente do horror, mas pela necessária exibição do gesto de narrar. É dar imagem ao ato do testemunho e expor o surgimento esmagador do silêncio. Uma imagem do retorno da memória que emudece e abala o corpo. Desse modo, palavra e imagem se complementam não como simulação ou representação mimética da violência, mas como formas de dimensionar a impossibilidade que ambas têm de dar conta. Se a reconstituição visual do horror parece querer provocar uma epifania pela imagem, aqui a epifania é convocada pela súbita interdição da fala que derruba essas pessoas e as submerge na mais profunda aflição.

Portanto, diferentemente do que alguns possam defender, *Shoah* não é uma obra contra a imagem. Pelo contrário, antes do que uma negação da imagem, é uma contraimagem. Ela representa uma alternativa a uma lógica e a um senso de representação e de comunicação visual do horror hegemônicos numa sociedade midiaticizada. Uma sociedade na qual os meios e a cultura de massa se apressam para entregar imagens feitas na medida e de acordo com as expectativas do cidadão-espectador. *Shoah* também não denega nem recusa a representação. Pelo contrário.

É uma obra inteiramente voltada para a representação, pois é por meio do esgotamento do esforço por representar que, finalmente, se revela a densidade irrepresentável, incomunicável do horror, da angústia e do padecimento. Isso é levado ao extremo quando Lanzmann leva Abraham Bomba a uma barbearia e o coloca a dar testemunho enquanto corta o cabelo de Simon Srebnik.

Na chegada a Treblinka, Bomba foi selecionado para o trabalho forçado. Pouco depois, quando os SS buscaram cabeleireiros para um trabalho especial, ele e outros prisioneiros se voluntariaram. A partir daí, seu trabalho consistiu em cortar os cabelos das mulheres e das crianças levadas para as câmeras de gás. Foi cumprindo essa tarefa, dia após dia, que Abraham Bomba sobreviveu. E é para suscitar sua memória que Lanzmann o coloca a representar seu próprio papel. Então, Bomba vai penteando, vai cortando e vai contando. Vai contando como as mulheres eram obrigadas a se despir, conta as mentiras que precisavam dizer para elas, que diziam que elas precisavam ser “desinfetadas”, que diziam isso enquanto lhes cortavam os cabelos, ali mesmo, dentro das câmeras de gás dissimuladas como chuveiros. É difícil não se sentir abrumado com o relato. É difícil transcrevê-lo sem sentir um nó na garganta. Mas, além do que diz, está como o diz. Bomba parece um autômato que fala com um tom alto, firme e impessoal. Acaso, talvez sem mesmo perceber, Bomba está enquadrando seu próprio testemunho na sobriedade, na objetividade e na exterioridade da convenção de verossimilhança? No estilo de veracidade que o testemunho adapta da convenção do documento? Ou o automatismo e a impessoalidade que exprime, principalmente essa exterioridade, essa distância com que ele se autorrepresenta ali dentro é uma forma de se manter fora, necessariamente fora daquele horror? Mas não adianta. Seja como for, tudo se derruba num instante. E esse caudal de palavra, toda essa firmeza é repentinamente esmagada. Bomba se engasga. Literalmente se engasga. Engasga-se e desaba.

Só depois de muitos apelos, Lanzmann consegue que Bomba volte a falar, que volte para dentro. E estando de novo ali dentro o sobrevivente retoma seu relato. Então ele conta do dia em que outro *Sonderkommando* encontrou sua própria família entre aquelas mulheres e crianças sentadas na câmara de gás. E conta, abalado, como aquele companheiro ficou ali, sem conseguir fazer nada, além acariciar e cortar seus cabelos. Que esse foi o último momento em que estiveram juntos. Instantes antes que elas fossem aniquiladas.

Jaime Guinzburg comenta que Adorno tinha reconhecido a possibilidade e a necessidade de uma arte depois de Auschwitz pela poesia de Paul Celan. Naqueles poemas, o filósofo teria reconhecido a alternativa de exprimir o horror extremo através do silêncio. Não o silêncio como ausência de som, mas o silêncio que permeia e se filtra na insuficiência da linguagem. Para Adorno, segundo Guinzburg, o horror extremo da Segunda Guerra Mundial não admitiria a perspectiva idealista de uma representação totalizante e afirmativa. E a alternativa mostrada por Celan era levar a linguagem à exaustão para expor por si mesma sua impotência e, assim, evocar o horror pela negatividade e o silêncio: “a linguagem poética renuncia à expressão e se volta negativamente, seguindo uma forma brutal de ‘razão antagônica’, para a exposição de seus próprios impasses”<sup>52</sup>. *Shoah* introduz no cinema e, com isso, na cultura midiática o que a poesia de Celan representa para a poesia depois de Auschwitz. De certo modo, ao expor a exaustão da linguagem e trazer para a superfície a negatividade expressa nos silêncios dos sobreviventes, Lanzmann trouxe para o cinema o que Celan tinha feito por meio da poesia. Mas, no seu caso, ao fazê-lo, Lanzmann acabou sugerindo um outro lugar para o cinema e, logo, para o artista. Um lugar de mediação antes do que de interpretação e de encenação.

Até então, por meio da adaptação e da encenação – e às vezes pela montagem de arquivos –, o cinema tinha se empenhado por incorporar o extermínio ao regime de visualidade moderna. Para esse cinema, o testemunho podia ser uma fonte de consulta ou de inspiração. Sob esse paradigma, o cineasta não é apenas um intérprete, mas também um intermediário que adapta e adequa o testemunho para a linguagem cinematográfica e, assim também, para o cidadão-espectador.

*Shoah* também é uma contraimagem nesse aspecto; pois, ao recusar, assim como os arquivos, qualquer tipo de reconstrução visual, Lanzmann afasta-se dos lugares do intérprete e do intermediário. Em vez disso, o diretor empenhou-se por gerar espaços, lugares, situações e formas para o testemunho. Isso não significa que ele não interfira na “narrativa”, isso está claro. Mas não é ele quem define o que finalmente é dito nem como é dito e o que não consegue ser dito. Isso cabe aos

---

<sup>52</sup> GUINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan/jul 2003. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005)> Acesso em jan. 2020.

sobreviventes. Em resumo, *Shoah* marca a diferença entre o artista como aquele que interpreta e adapta e o artista como mediador.

O paradigma *Shoah* também está anunciado por Shoshana Feldman, em seu texto *À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann*. Nesse escrito de 1980, Feldman reflete sobre a relação entre a arte e o testemunho diante de um evento cujo projeto é a destruição mesma do testemunho.

Shoah de Claude Lanzmann é um filme sobre a relação entre a arte e o testemunho; sobre o filme enquanto meio amplificador da capacidade própria do testemunho [...]. [Não simplesmente] a capacidade da arte de dar testemunho, mas também de se colocar no banco da testemunha: o filme assume a responsabilidade da sua época ao revelá-la como uma era de testemunho, uma época durante a qual o próprio ato de testemunhar sofreu um grande trauma. Shoah nos faz testemunhas de uma crise histórica no testemunho e mostra-nos como, a partir dessa crise, testemunhar torna-se [...] uma atividade crítica.<sup>53</sup>

#### 4.4 Bocas de cinza

Como disse no início deste capítulo, é possível reconhecer a influência do paradigma *Shoah* nas artes visuais. Como Lanzmann, o colombiano Juan Manuel Echavarría (1947) é um mediador que recorre ao audiovisual como veículo do testemunho. E, como *Shoah*, *Bocas de cinza* (2003-2004) não se esgota no que é dito e compartilhado – para isso, um texto escrito seria suficiente –, mas apresenta o ato de testemunhar e os efeitos da lembrança sobre o corpo e a alma das pessoas. Mas, no caso de *Bocas de cinza*, os vídeos do artista colombiano trazem uma economia visual mais incisiva, que se concentra unicamente no rosto e na voz das testemunhas.

Etchevarría concentra a câmera num primeiríssimo plano de camponeses colombianos que presenciaram e inclusive sobreviveram à violência entre as guerrilhas e as forças paramilitares no interior do país. Em 18 minutos, o vídeo apresenta, um após o outro, o relato e os rostos de seis homens e de uma mulher. Não há na imagem nenhum outro elemento além desses rostos sobre um fundo neutro. Mas o que destaca *Bocas de cinza* é que cada uma dessas sete pessoas narra e expressa seu testemunho através do cantar de músicas compostas por elas mesmas. O canto, aqui, remete às primeiras funções comunitárias de uma arte ligada aos ritos de identidade; o canto como gesto de registro e de transmissão de memória

---

<sup>53</sup> Shoshana Feldman apud NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006, p. 174.

mais amplo e democrático que a própria a escrita. Projetado em grandes dimensões, o canto deve ser ouvido e observado. E então somos levados a ver e ouvir o que esse canto evoca através da voz e do semblante de cada um deles.

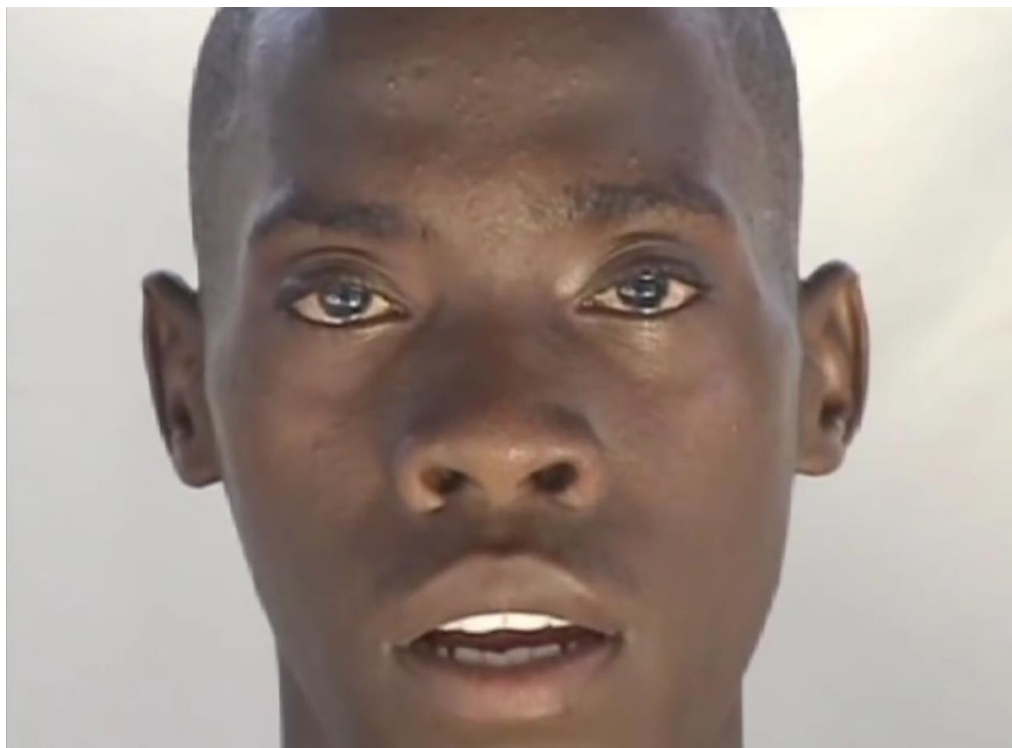


Figura 29 - Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza*, 2003-2004, vídeo, 18 min. Fonte: Youtube.<sup>54</sup>

Entre aqueles que cantam está Noel Gutiérrez, um jovem sobrevivente do massacre de Bojayá, um vilarejo do interior da região do Chocó, no litoral do Pacífico colombiano (Figura 29). E 2 de maio de 2000, 79 pessoas que se refugiaram dentro da igreja no meio de um enfrentamento entre as FARC e paramilitares morreram quando um explosivo incendiou o prédio. O canto de Noel conta como, no meio fogo cruzado, as pessoas tentaram se proteger dentro da Igreja, o que aconteceu depois, e o horror e a dor das famílias despedaçadas. Ver e ouvir o canto do jovem Noel é acompanhar a memória contida na forma, ou seja, materializada em palavra e revestida da estética musical. Mas é também acompanhar como o que ele canta reverbera na sua própria voz e no seu olhar, revelando a angústia e a dor contidas naquela memória. Noel canta e logo repete: *depois de três segundos de ter estourado, muitos dos nossos familiares acabaram destroçados*. Na pausa que separa a frase da sua repetição, nesse instante, conseguimos ver como uma pequena lágrima começa

---

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k9ob40Fk18Q>>. Acesso em jun. 2018.

se formar e a cristalizar os olhos do rapaz. Então sua voz também começa a ficar embargada. Noel canta e repete o último verso da música: *não consigo acreditar, não consigo imaginar, que isso que aí em Bojayá tenha podido acontecer*. Só depois de uns segundos, depois de silenciado, a lágrima finalmente se desprende do seu olho.<sup>55</sup>

Como em *Shoah*, a palavra, o gesto e a imagem dão forma a algo que vai além do que comunicam. E, como no filme de Lanzmann, o que está sendo dito nos induz a imaginar as cenas relatadas. Contudo, essas formas não servem como representação do testemunho, mas como sua apresentação, trazendo os efeitos do ato de lembrar que se sublimam na voz e no rosto – o que ouvimos e o que vemos, o auditivo e o visual. E quando o testemunho se apresenta como este entrelaçamento entre a palavra, o gesto e a imagem/imaginação, então o gesto testemunhal se reforça enquanto algo que vai além da tentativa de dar conta afirmativamente de uma vivência, mas como gesto que expressa negativamente aquilo que não se exprime totalmente pelas palavras ou pelas imagens. E o que vemos e ouvimos é a aflição da lembrança do sofrimento, e quando isto se expressa diante de nós é que tomamos consciência do hiato que nos separa, enquanto espectadores, dessas experiências. Se *Shoah* e *Bocas de ceniza*, por um lado, contrapõem-se à lógica de representação/encenação eminentemente visual do horror, por outra parte, também expõem a importância de se considerar a oralidade do testemunho como um gesto completo que envolve muito mais do que linguagem.

A lenta transformação das expressões dos seus rostos, a musicalidade, o ritmo e a tonalidade cambiantes das suas vozes e a umidade dos seus olhos me levam para dentro dos seus olhares. Os massacres ou os deslocamentos têm transformado suas vidas, têm quebrado seu passado. [...] A verdade e a memória residem na certeza de seus tons de voz. Por detrás dos seus olhos, por detrás das suas vozes, por detrás de sua pele, por detrás dos seus gestos, há uma amálgama de sentimentos, entendimentos, explicações ou interrogações que não podem ser ignorados. O pranto em *Bocas de ceniza* aparece somente, muito contido, no final dos cantos. É como uma cascata

---

<sup>55</sup> Segue a letra da música composta por Noel Gutiérrez: Eran las seis de la mañana compadre / cuando sucedió un caso muy grave (bis) / Sonó un fusil, sonó una K / Sonó una metralla respondieron los pasas / se pasaron a Bojayá y allá fue la cosa seria / se fue tejiendo el plomeo y la gente asustada (bis) / Pensaron en una idea de irse para la iglesia / porque estaban seguros de que allá nada les pasaba / como era un lugar de Dios el Señor los amparaba. / Compadre, pero que tristeza allá lo ocurrido en Bojayá, ¿no? / ¡Mira que tanta muerte! / En una equivocación lanzaron una pipeta / cayó derecho en la iglesia / y acabó con muchas vidas / cayó directo en la iglesia / y acabó con muchas vidas / Como a los tres segundos / de ya haber estallado / muchos de nuestros parientes habían quedado destrozados (bis) / La gente corría, los niños lloraban / de ver como su pueblo lo acababan (bis) / Yo no lo puedo creer ni lo puedo imaginar / que eso allá en Bojayá, haiga podido pasar (bis) / Muchos hijos sin sus padres / muchos padres sin sus hijos / que por causa de la violencia / que acaba con el campesino / Yo no lo puedo creer ni lo puedo imaginar / que eso allá en Bojayá, haiga podido pasar (bis).

que flui no interior das suas vítimas, mas que apenas deixa escapar umas poucas gotas para o exterior onde a morte violenta se tornou habitual.<sup>56</sup>

Como o filme de Lanzmann, *Bocas de Ceniza* nos comunica com o horror e o sofrimento não através de imagens feitas à nossa medida, mas sugerindo a distância insuperável entre os sobreviventes e os espectadores de catástrofes. Longe da pretendida retórica visual do cinema de massa ou da eloquência paralisante das imagens de choque que contribuem para reduzir a dimensão da violência a aspectos visuais, ao se afastar desses lugares comuns, outras produções, como as aqui comentadas, buscam fazer assomar aquilo que escapa tanto da imagem quanto da palavra. Algo cuja magnitude não cabe no que alcança a ser dito ou mostrado, aquilo que não parece nem sequer caber dentro daqueles que passaram pela catástrofe.

*Bocas de Ceniza* é só uma parte de uma produção mais ampla de Juan Manuel Echavarría, que, desde 2003, tem se dedicado a explorar as áreas rurais devastadas pela guerra. Durante mais de uma década, ele tem seguido os rastros silenciados de mais de 50 anos de uma guerra interna entre as FARC, o exército e grupos paramilitares que, normalizada na cidade, tem engolido e despedaçado vidas na Colômbia profunda. Se, por um lado, o artista colombiano diz que seu trabalho consiste em desenterrar e falar, ele também se debruça sobre os dilemas da representação dos horrores por meio da arte. E, por conta disso, ele pensa o escudo de Perseu. Assim se refere aos quadros de escolas abandonadas na região de Montes María, quando as populações locais foram obrigadas pela guerrilha ou pelos paramilitares a deixar suas terras:

Esses quadros-negros são como o escudo de Perseu. Detrás dessas imagens está o deslocamento de milhares de camponeses, sobreviventes de inumeráveis assassinatos e massacres. O quadro-negro nos permite ver o horror que se esconde detrás sem precisar ter que vê-lo diretamente.<sup>57</sup>

Echavarría se dedica a buscar, mapear e fotografar essas escolas abandonadas desde 2010, com a colaboração de Fernando Grisález. Em menos de 10 anos, eles encontraram mais de 100 escolas abandonadas e fotografaram mais de 200 quadros-negros. Se, com *Bocas de Ceniza*, Echavarría nos confronta com a dimensão mais íntima do padecimento, a série *Silencios* alerta sobre as violências

---

<sup>56</sup> Leopoldo Munera, professor na Faculdade de Direito, Ciências políticas e Sociais da Universidad Nacional de Colombia apud ECHAVARRÍA, Juan Manuel (org.). *Works*. Paris: Toluca Editions, 2018, p. 82.

<sup>57</sup> ECHAVARRÍA, op. cit., p. 6.

sem testemunho (Figura 30). Aquelas que, para serem desenterradas, primeiro precisam ser encontradas. Aliás, a própria necessidade de buscar aquelas memórias também nos alerta que, para que algo seja encontrado, é preciso saber antes que aquilo existe e está perdido. Se *Bocas...* propõe um meio de compartilhar o testemunho e a memória, *Silencios* é uma arqueologia que tenta reagir a seus apagamentos. As fotografias de mais de 400 túmulos de N.N.<sup>58</sup> são ainda mais incisivas nesse aspecto. Se uma arte da memória e do testemunho é uma reação diante do vazio do desaparecimento e uma reivindicação de uma identidade e de uma memória sem corpo, as fotografias desses túmulos anônimos representam uma perturbadora simetria oposta: são corpos sem identidade e sem memória.



Figura 30 - Juan Manuel Echavarría, *Testigo ternero*, Limon, Bolívar, Colombia, do série *Silencios*, 2010, impressão fotográfica (c-print), 101 x 152 cm. Fonte: jmechavarria.com.<sup>59</sup>



Figura 31 - Juan Manuel Echavarría, [Sem título], da série *Réquiem N.N.*, 2006-213 fotoinstalação, 50 x 50 cm. (cada fotografia). Fonte: jmechavarria.com.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Sigla que em espanhol significa “No-nombre”. É uma adaptação da designação latina *nomen nescio*, “nome desconhecido”. Na América latina costuma-se utilizar essa sigla para se referir a cadáveres não identificados. Na América Latina essa sigla remete diretamente aos corpos sem identificação de vítimas do terrorismo de Estado ou, no caso da Colômbia, da violência entre a guerrilha e os paramilitares.

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://jmechavarria.com/en/work/silencios/>>. Acesso em fev. 2021.

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/>>. Acesso em fev. 2021.



Mas, num lugar particular, a população local tem encontrado uma maneira de restituir de existência e de humanidade esses restos sem memória. Em Puerto Berrío, às margens do rio Magdalena, os habitantes escolhem os N.N. para pedir favores. Em troca, eles se comprometem a pintar seus túmulos, a colocar flores e cuidá-los e, inclusive, dar-lhes um novo nome: “por meio desse rito, eu sinto que eles dizem para os perpetradores: ‘Aqui nós resgatamos estes seres humanos, os enterramos, eles nos fazem milagres, damos nomes a eles e os adotamos como se eles fossem nossos’”<sup>61</sup>

O livro *Works*, uma antologia dos trabalhos mais relevantes de Echavarría, traz na sua capa a foto do tronco de uma árvore. É um tamarindeiro centenário que fica num caminho que leva para o vilarejo de Las Brisas, em Montes María. Essa árvore é um lugar de encontro das memórias dos camponeses despejados daquele território pela violência, era à sombra do tamarindeiro que as pessoas brincavam quando eram crianças, onde se reuniam e conversavam, onde se cruzavam os caminhos dos vilarejos vizinhos. Foi sob o tamarindeiro que torturaram e deixaram vários dos corpos de 12 camponeses assassinados em 11 de março de 2000 pelo grupo paramilitar *Heroes de los Montes María*. No interior do livro, a fotografia da árvore tirada no décimo aniversário do massacre acompanha o nome dos 12 camponeses torturados e mortos. O título é eloquente: *A testemunha viva do massacre de Las Brisas*.

#### **4.5 Os olhos de Noel, os olhos de Gutete e o horizonte de eventos**

Elizabeth Jelin aborda alguns dos dilemas e das dificuldades encontradas por sobreviventes de situações-limite em poder comunicar e dividir seu testemunho com o resto da sociedade.<sup>62</sup> Como será aprofundado no último capítulo desta tese, o atravessamento por situações de padecimento e violência extrema pode gerar o sentimento de ruptura do elo e do sentimento de pertencimento social das vítimas que sobrevivem a tais eventos. Um dos fatores que levam a essa desconexão é a dificuldade do sobrevivente em encontrar os meios e as formas adequadas para comunicar e expressar o que atravessou. Este sentimento de inadequação, e até de insatisfação, é uma das expressões concretas do irrepresentável em relação ao

---

<sup>61</sup> ECHAVARRÍA, op. cit., p. 52.

<sup>62</sup> JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

testemunho. Mas é na incompreensão, ou inclusive no desinteresse ou na recusa do Outro por ouvir que esse sentimento de desconexão se acentua.

Seja sob os regimes de verdade, seja sob os princípios de realidade da cultura midiaticizada, não poucas vezes o sobrevivente de situações-limite é constrangido a ceder diante das convenções. A partir dos regimes de verdade, como já foi dito no primeiro capítulo, ele é levado a imprimir seu testemunho em um estilo, uma convenção documental fundada na sobriedade, na clareza, na objetividade e na exterioridade. Enquanto isso, como foi apontado no capítulo anterior, a cultura midiaticizada configurou – configura – seu senso de realidade como uma antologia de imagens, especialmente imagens-evidência –, ao mesmo tempo que consolidou um imaginário do horror a partir da visualidade eloquente da imagem de choque.

Diante disso, filmes como *Shoah* ou os trabalhos de Juan Manuel Echavarría, como *Bocas de Ceniza*, ou a série *El Lamento de los muros* (2000-2006), de Paula Luttringer, propõem – e fornecem – uma alternativa às convenções e aos imperativos hegemônicos. Em todos esses casos, a retórica visual do horror é deixada de lado. Mas também são deixadas de lado as convenções que constrangem o testemunho em virtude do estilo verossímil e até pedagógico e feitos “à medida do espectador ou do ouvinte”.

*Shoah* e *Bocas de Ceniza* acabam por revelar nos silêncios e nos efeitos da lembrança na alma de quem testemunha uma dimensão inacessível para nós, os de fora. O eco da violência, do horror e da angústia profunda se expressa nesses silêncios e nessa gestualidade. É isso que expressam os olhos de Gutete Emerita.

Numa parede, Alfredo Jaar instalou dois *backlights*, um do lado do outro. Neles, em partes e aos poucos, começamos a ser informados de um evento, dentro de um evento que está dentro de um evento. Do global para o particular e do particular para o íntimo. Do genocídio em Ruanda para a massacre de Ntarama e daí para a catástrofe de Gutete Emerita, de 30 anos. O texto, em inglês, diz-nos:

Gutete Emerita, 30 anos, está parada diante da igreja onde 400 homens, mulheres e crianças tutsi foram sistematicamente massacradas por um esquadrão da morte hutu durante uma missa de domingo. Ela estava assistindo à missa com sua família quando começou o massacre. Diante de seus olhos, com golpes de machado, eles mataram seu marido, Tito Kahinamura, de 40, e seus dois filhos, Muhoza, de 10, e Matigari, de 7. De algum modo ela conseguiu fugir com sua filha, Marie Louise Unumararunga, de 12. Elas se esconderam num pântano durante três semanas, saindo apenas às noites para buscar comida. Seus olhos parecem perdidos e incrédulos. A sua cara é a cara de quem testemunhou uma tragédia inacreditável e que agora a carrega. Ela voltou

para esse lugar na floresta porque não tem mais para onde ir. Quando ela fala da sua família, ela gesticula para os corpos no chão, apodrecendo sob o sol africano.<sup>63</sup>

O relatório se encerra com duas frases, em letras brancas sobre fundo negro, uma em cada painel: eu lembro seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita. E então, num flash, revela-se a imagem desse olhar (Figura 32). Jaar nos convoca a ver os olhos de Gutete Emerita, para que nós também nos lembremos deles. Os olhos de Gutete se repetem um milhão de vezes em um milhão de *slides* sobre uma mesa iluminada (Figura 33). Um milhão de vezes o olhar de Gutete. Um olhar para cada morto. Os mesmos olhos que viram o massacre do seu povo e da sua família e que, como em *Bocas de ceniza*, nos fitam para que vejamos que nada resta para ver. Essa instalação, em certa medida, representa o testemunho do testemunho, pois Jaar não reproduz de forma direta o evento e as palavras da mulher, mas as compartilha por meio dele. É Jaar quem introduz a dor e o testemunho individual no horror nacional, mas ao fazê-lo ele também dá testemunho da experiência da barreira que lhe impede de sentir o que Gutete sente.



Figura 32 - Alfredo Jaar, *Os olhos de Gutete Emerita*, 1996, instalação. Fonte: Alfredojaar.net.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Texto que faz parte da instalação *Os olhos de Gutete Emerita*. Imagens dessa e de outras obras do projeto *Ruanda* estão disponíveis em <<https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>>. Acesso em fev. de 2021.

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita/>> Acesso em fev. 2021.

Como foi comentado no capítulo anterior, em *O teatro das imagens*, Rancière comenta que as máquinas de informação do sistema dominante impõem seu poder por meio da interdição, da seleção e da *mise-en-scène* das imagens. Aliás, para o autor, é precisamente isso que, para o sistema dominante, significa “informar”: “pôr em forma”, reduzir as imagens “a uma função estritamente dêitica”, sobre a qual “recaem as palavras daqueles que sabem quais devem ser retidas e quem está habilitado a falar sobre elas”.<sup>65</sup>



Figura 33 - Alfredo Jaar, *Os olhos de Gutete Emerita*, 1996, instalação, 1.000.000 de slides dos olhos de Gutete Emerita sobre uma mesa de luz e lupas. Fonte: [bienaldesaopaulo.org.br](http://bienaldesaopaulo.org.br).<sup>66</sup>

Um modo de informação, diz Rancière, “é uma maneira de selecionar as imagens que valem pelas outras”. Essas imagens selecionadas pelo sistema dominante, então, convertem-se em “imagens de autoridade”: “imagens que dizem por si mesmas que não estão todos igualmente capacitados de dar conta das imagens nem de falar e de ver.”<sup>67</sup>

Rancière destaca, então, que o que a invenção artística e política pode opor a esse sistema dominante é uma outra seleção: [...] uma outra maneira de construir a

<sup>65</sup> RANCIÈRE, Jaques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008, p. 74-75.

<sup>66</sup> Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/4064>> Acesso em fev. 2021.

<sup>67</sup> Devido à complexidade do que Rancière expressa neste trecho, deixo aqui a transcrição original da fonte consultada: “imágenes que dicen por sí mismas que todos no son igualmente capaces de llevar la cuenta de las imágenes, igualmente capaces de hablar y de ver.” RANCIÈRE, op. cit., 2008, p. 78.

relação do que é um – ou de um reduzido número – com o grande número; singularizar aquilo que o sistema confunde dentro de uma massa confusa; dotar de novos poderes o singular para figurar o grande número”.<sup>68</sup>

O que Rancière propõe é, por exemplo, reconfigurar o histórico e o coletivo a partir do que é particular, no movimento metonímico da parte pelo todo. É esse movimento que Rancière reconhece em vários trabalhos de Jaar e, em particular, em *Os olhos de Gutete Emerita*. “Não vemos o espetáculo da morte em massa, vemos os olhos que viram esse espetáculo”, diz Rancière, e completa, “é, de certa maneira, a aplicação política do princípio de Mallarmé: pintar não a coisa, mas o efeito que produz”.<sup>69</sup>

Claramente, o que Rancière destaca da obra de Jaar também está presente em *Shoah* e em *Bocas de ciniza*. Também está aqui a arte se oferecendo como uma alternativa que reivindica a individualidade da testemunha. Porém, na opinião de Rancière, há uma questão sensível.

Por acaso é correto afirmar que ver os olhos de Gutete é ver os olhos que “viram o espetáculo” da morte em massa? O fato de Gutete ter “visto” quando seu marido e seus filhos foram mortos a golpes de machado fizeram dela uma espectadora? Rancière pode não ter percebido quanto essa palavra não é aqui apenas pouco feliz, mas também inadequada e imprecisa. Não moral, mas fenomenológica e conceitualmente inadequada e imprecisa.

A escolha da palavra “espetáculo” por parte de Rancière para falar do que Gutete Emerita presenciou expõe como este senso do horror e da violência associado ao “espetáculo” está arraigado na consciência da cultura midiaticizada. Mas devo aqui ser enfático: só há cidadãos-espectadores por fora da violência e do horror. Por mais pontos de contato que possam ter entre si, o horror só se percebe como espetáculo como tal enquanto desprendido do real ou, melhor, como numa realidade distinta da do espectador. Chegado o caso – e talvez Rancière quisesse dizer isso –, o que Gutete presenciou e viveu, o horror real e concreto, não pode atingir nossa consciência enquanto cidadãos-espectadores.

Está claro que Rancière revisou sua própria análise quando, ao voltar a escrever sobre essa obra de Jaar em *A imagem intolerável*, substituiu essa frase e escreveu que a metonímia “põe o olhar dessa mulher no lugar do espetáculo do

---

<sup>68</sup> Loc. cit.

<sup>69</sup> RANCIÈRE, op. cit., 2008, p. 79.



horror”.<sup>70</sup> O que seus olhos viram só pode chegar para nós como espetáculo. Enquanto isso, onde o horror se expressa precisamente como excesso de realidade, não há espetáculo, pois não há separação com o real. Não há, em definitivo, a exterioridade mínima necessária para poder “contemplar”. E é essa uma questão que outra instalação de Jaar revela de um modo terrível.

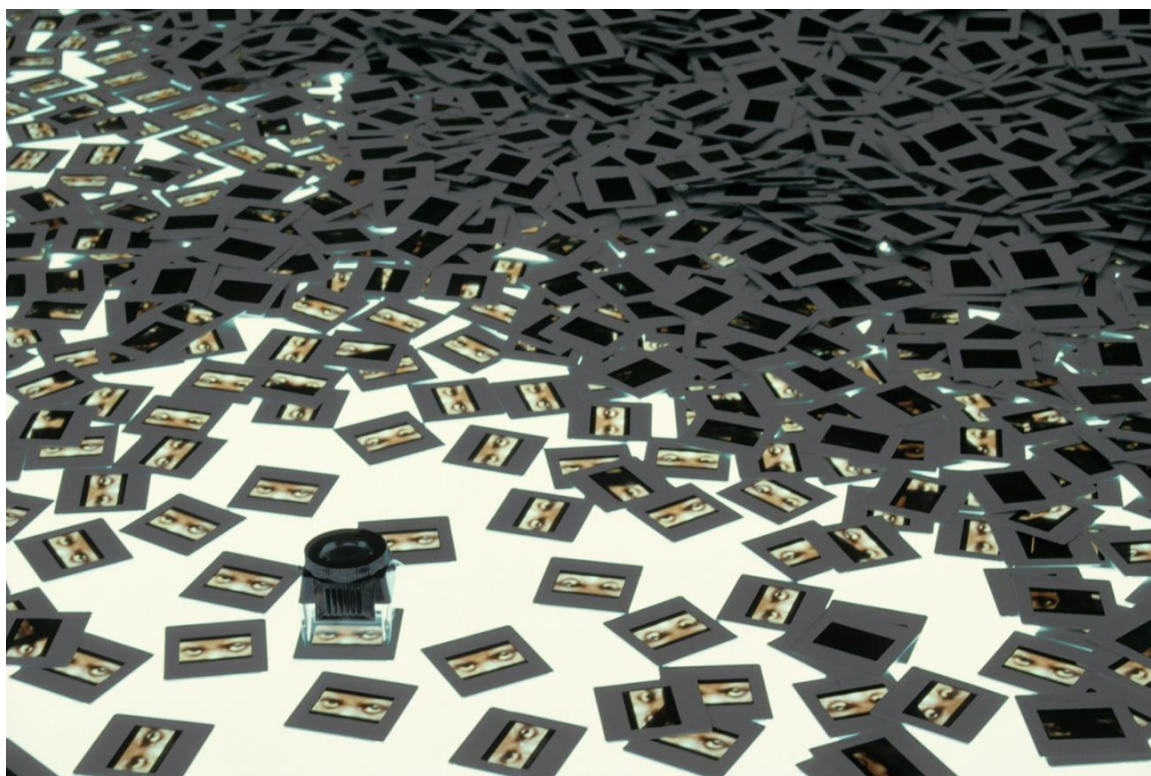


Figura 34 - Alfredo Jaar, *O silêncio de Nduwayezu*, 1997, instalação, 1.000.000 de slides e lupas sobre mesa de luz e projeção de texto. Fonte: Alfredojaar.net.<sup>71</sup>

*O silêncio de Nduwayezu* é uma instalação em que Jaar de novo reproduz 1.000.000 de *slides* (Figura 34). As peças plástico e celuloide estão empilhadas e espalhadas numa mesa de luz. Sobre uma parede negra se projeta a história de Nduwayezu. Desta vez, é o olhar dessa criança de apenas cinco anos que se repete 1.000.000 de vezes. Como outras crianças que Jaar conheceu num campo de refugiados, Nduwayezu testemunhou o momento em que seus pais foram massacrados. Pelo trauma, o menino perdeu a capacidade da fala. “Seus olhos são os mais tristes que eu vi”, disse o artista chileno, que buscou representar e falar o

<sup>70</sup> RANCIÈRE, Jaques. A imagem intolerável. In: \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a, p. 95

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://alfredojaar.net/projects/1997/the-rwanda-project/the-silence-of-nduwayezu/>>. Acesso em fev. 2021.

silêncio do pequeno tutsi, “pois seu silêncio se refere ao silêncio da comunidade internacional que deixou que isso acontecesse.”<sup>72</sup>

A história da criança rasga, definitivamente, qualquer equivalência sugerida entre espetáculo e horror, entre espectador e testemunha e, ainda, entre *testis* – aquele que testemunha como um terceiro – e *superstes* – aquele que testemunha seu próprio padecimento. Quando Rancière se referiu naquela primeira vez aos olhos que viram o espetáculo, ele disse que esse olhar – o de Gutete Emerita –, embora tenha visto o massacre, não reconstruía sua percepção para nós. O autor continua: “podemos saber o que viu. Não sabemos o que pensa”. Logo, ele complementa essa visão afirmando que aquele olhar “não é simplesmente uma superfície de inscrição e reflexão dos acontecimentos, mas um corpo que pensa”. Está certo Rancière quando diz que aqueles olhares não são simplesmente superfícies de inscrição nem de reflexão sobre o que essas vítimas testemunharam. Mas eles também não são corpos que pensam, não apenas isso, e talvez não naquele momento em que estavam absorvidos no horror. Pensar também demanda uma certa distância ou pelo menos uma separação em relação àquilo que se pensa. Tanto quando se pensa em algo ou quando se é espectador disso, está em jogo algo da ordem da exterioridade ou da alteridade em relação àquilo que se pensa ou se assiste. Ainda mais para o autor de *O espectador emancipado*.<sup>73</sup> Recordemos que, naquela reflexão, Rancière questiona a ideia de que existam oposições entre olhar e conhecer e entre ver e agir; nisso eu concordo com ele.:

[...] ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.

Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Jaar apud NYBERG, Patrik. From repetition to duration – On the silence of Nduwayezu and the political aesthetics of Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo. *Tonight no poetry will serve/Kun Runous Ei Riitã*. Helsinki: A Museum of Contemporary art Publications, 2014. Catálogo de exposição, p. 237.

<sup>73</sup> RANCIÈRE, Jaques. O espectador emancipado. In: \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado* São Paulo: Martins Fontes, 2012b., p. 7-26.

<sup>74</sup> *Ib.*, p. 17-18.

Um problema que encontro naquelas primeiras reflexões de Rancière sobre o olhar de Gutete Emerita está em que o filósofo acaba equiparando o que poderíamos chamar de fenomenologia do ver e de vivenciar à experiência da fruição da arte, particularmente, do teatro. Isto é, como se vivenciar o real, vivê-lo “desde dentro” fosse o mesmo que assisti-lo como espectadores, emancipados, é verdade, mas espectadores, por fim. O que ele esquece é precisamente a separação entre o real e suas imagens, entre o real e o espetáculo, entre o real e sua representação, o que nos permite usufruir do teatro, do cinema, das artes visuais e das imagens que chegam pela televisão. Mas também é precisamente por esta certeza de que aquilo é algo distinto do real e pela distância e pela exterioridade que isso significa, que podemos ver, selecionar, comparar e interpretar para compor, como ele diz, nosso próprio poema com o que temos diante de nós. Enfim, sermos intérpretes e, portanto, corpos pensantes através do olhar, de uma realidade estupefaciente posta em cena, é a certeza de que, por mais “vivido” e “verossimilhante” que isso pareça, nós não somos parte desse “real” que as imagens apresentam e representam.

Talvez Rancière tenha percebido que, assim como é pouco feliz falar no horror real como um espetáculo, caracterizar as vítimas de tamanho padecimento como “corpos pensantes”, também era, no mínimo, incompleto. Talvez por isso, em *A imagem intolerável*, ele tenha modificado um pouco essa descrição: “mas, por tudo o que viram, esses olhos não dizem tudo o que Gutete Emerita pensa e sente”.<sup>75</sup> E aqui, sim, Rancière parece ter compreendido melhor que esses olhos, como os olhos de Nduwayezu, não contemplaram um espetáculo. Eles não estavam ali examinando e fruindo, como espectadores emancipados, como intelectuais, aquilo que acontecia diante dos seus olhos, o que se ouvia, o que se cheirava. Eles não participaram de nenhuma performance, para além da que os assassinos das suas famílias pudessem querer que eles participassem. Esses olhos se defrontaram com o horror sem qualquer distância e sem separação que permitisse olhar ou pensar aquilo. Eles não apenas presenciaram, mas vivenciaram. Nós podemos imaginar, tentar imaginar e fazer disso um espetáculo para ser pensado. Podemos compor nosso próprio poema, como diz Rancière. Esta tese é uma composição, em que os olhares de Gutete e de Nduwayezu são ativados e conectados com outros olhares e com outras imagens. Mas isso porque quem escreve o faz como espectador desses olhares. Mas não

---

<sup>75</sup> RANCIÈRE. op. cit. 2012a, p. 95.



fitando diretamente esses olhos, mas, metonímias de metonímias, através das fotografias e das obras de Jaar, elas sim um espetáculo.

A arte, dizia Juan Manuel Echavarría, pode servir como o escudo de Perseu. Não deixa de ser essa uma esperança otimista. Porém, ao afirmar isso, Echavarría também está corroborando que Medusa ainda está por aí. Os olhos perdidos de uma criança de cinco anos que perdeu a fala após vivenciar sua família sendo massacrada talvez seja imagem e a expressão pessimista dessa realidade.

É esse olhar de quem foi forçado a viver o horror que se multiplica um milhão de vezes sobre uma mesa de luz. Um mesmo olhar que não só representa esse número de mortos, mas milhões de outras crianças, mulheres e homens que viram seus familiares sendo massacrados. Mas quando dedica às histórias de Gutete Emerita e de Nduwayezu o mesmo procedimento, Jaar também reivindica a mesma atenção para cada vítima e cada sobrevivente. A partir da repetição do procedimento, Jaar sugere que o genocídio demanda mais do que duas mesas de luz com 1.000.000 de *slides* sobre elas, mas, pelo menos, 1.000.000 dessas mesas.

Muito se fala de que o trabalho de Jaar problematiza uma ética da representação e das imagens. Pode ser, mas há algo mais. As fotos são feitas e reproduzidas para serem vistas. Cada um dos *slides* sobre cada mesa de luz pede um olhar. E, da repetição para a duração – citando o título do texto de Patrik Nyberg sobre a obra de Jaar –, cada olhar pede um tempo. Pede um tempo também quando a representação das atrocidades e da violência de massa sai do lugar comum da eloquência visual do horror. Enquanto essas se resumem à retórica autorreferencial da imagem de choque de consumo rápido, as fotografias de Jaar precisam ser complementadas pelo que ele nos conta por meio da escrita. Então, o tempo do olhar é também um tempo de leitura. Mas, além desse tempo que a repetição dos *slides* e a leitura tomam do público, está também a própria interrogação do público inquerido por esses olhares. Uma imagem que nos olha é uma imagem que exige que olhemos para ela. E, neste caso, é também uma imagem que exige que cada um de nós decida, eticamente, seu próprio olhar: quantos ver e quanto tempo dedicar a cada um desses olhares repetidos que exigem nossa atenção? Diante da mesa de luz, cabe ao público decidir quantos desses *slides* com esse mesmo olhar deve e quer ver. Quanto tempo olhar para os olhos de Gutete Emerita, quantos *slides* dos olhos de Nduwayezu devemos ver? As imagens estão aí e cabe a cada um escolher. Quanto ver? O que ver? O que pensar? Quanto tempo para cada imagem?

Para Marja Sakari, Jaar tem se empenhado sempre por “reconciliar a fricção que existe entre a representação e a ética, explorando a linha entre o que pode e o que deve ser representado e o que é impossível de representar como um relato narrativo da realidade.”<sup>76</sup> Isso é verdade, mas é incompleto, pois quando Jaar deixa à nossa disposição 1.000.000 de *slides* sobre uma mesa de luz – *slides* cuja imagem só podemos ver quando os tomamos entre os dedos e os colocamos na contraluz –, ele transfere a nós, cidadão-espectadores, a decisão sobre como, por quanto tempo e, principalmente, quantos desse milhão de *slides* queremos e estamos dispostos a ver. Como sugeri no terceiro capítulo, um erro comum na crítica cultural tem sido reduzir a crítica das imagens às imagens em si e à representação – e, com isso, aos produtores e os divulgadores das imagens –, ignorando ou escamoteando o lugar do espectador e do interlocutor. Escolher olhar, quanto olhar, como olhar e o que fazer a partir do que vemos são também escolhas éticas tão pertinentes quanto as escolhas sobre o que representar e como representar.<sup>77</sup>

Os olhos de Gutete e de Nduwayezu são os sinais de uma barreira. Como também o são a lágrima que brota no olho de Noel e o engasgar de Abraham Bomba. De um lado da barreira está o mundo de fora. O da cultura midiaticizada e da antologia de imagens. Aquele que habitamos nós, as “pessoas de fora”, os cidadãos-espectadores, os que precisamos que tudo adquira forma para que seja conhecimento, para que seja saber. Uma forma cognoscível, feita à nossa medida. Do outro lado, estão os interiores do desaparecimento e do apagamento. Está o abismo. Está isso que nem sequer Simon Srebnik consegue imaginar. Está o que emudece, o que interrompe a fala, o que faz engasgar, o que faz chorar. E aí estão parados os sobreviventes do horror profundo. Pelo menos uma parte deles. Estão aí, na borda do abismo, onde se perderam seus companheiros, seus familiares, seus compatriotas, conhecidos ou desconhecidos. Aí, onde estão parados, e de onde olham para nós e pedem que olhemos para eles, que ouçamos o que querem contar, o que podem dizer, o que não podem dizer e o que não querem dizer. As bordas do abismo são o limite final. Como o horizonte de eventos de um buraco negro cuja gravidade não permite sequer que a luz escape.

---

<sup>76</sup> SAKARI, Marja. Whereof one cannot speak, thereof one must make art – On the early works of Alfredo Jaar. *In*: JAAR, op. cit., 2014, p. 219.

<sup>77</sup> E isso também se aplica em relação à crítica de Berger em relação às “fotos de agonia” comentada no capítulo anterior.

A partir do cinema, e como obra de cinema, *Shoah* introduziu uma potente alternativa à representação da violência extrema e do horror real na cultura midiaticizada. Uma alternativa a representações que, independentemente de pretenderem ser objetivas ou estetizadas, idealizadas ou realistas, de arquivo ou encenadas, coincidiam numa retórica visual eloquente feita à medida do imaginário e, portanto, do cidadão-espectador, ou seja, imagens do horror que se parecem com o que o horror *deve* se parecer. Uma alternativa de representação que, ao invés de dissimular ou abolir os próprios dilemas da representação e da memória histórica, assume-os e coloca-os de manifesto. Mas também, que faz desses dilemas, das lacunas e dos hiatos sua matéria orgânica. E, para fazê-lo, ele acaba trazendo uma das mais importantes contribuições: convoca os sobreviventes e define não apenas uma nova abordagem da memória do horror, mas um novo papel para a arte e para o artista. A arte como alternativa de mediação, e não somente como transcrição; a arte como apresentação, e não somente como representação. O testemunho não é mais simplesmente uma fonte, mas uma matéria. E o artista, então, não está ali para dar forma ao horror em si, mas para encontrar formas de testemunho. Para que ele expresse tanto o que pode quanto o que não pode trazer para o mundo de fora. É isso que faz com que obras como *Shoah*, *Bocas de Ceniza*, *Os olhos de Gutete Emerita* e *O Silêncio de Nduwayezu* se inscrevem como arte de testemunho. Não porque os artistas serem os sobreviventes das histórias e das memórias que eles entregam, mas pelo próprio material com qual seus trabalhos são feitos.

No entanto, se *Shoah* é uma referência ineludível enquanto alternativa às formas e aos modos narrativos hegemônicos na cultura midiaticizada, ele também se tornou o cânone entre aqueles que têm uma posição de rechaço a certas formas de representação visual do extermínio. Trata-se de posturas não apenas conceituais, mas muitas vezes morais, que se empenham em alimentar uma tensão irreconciliável entre a palavra e a imagem. Em alguns casos, percebe-se que se promove, inclusive, uma inversão na relação entre os meios empregados por Lanzmann e sua finalidade. Quero dizer que, para Lanzmann, a recusa das imagens de arquivo e o foco na palavra foram o meio para buscar uma outra dimensão de evocação. Certas posições que podem ser definidas como “iconoclastas”, no entanto, quase descartam a necessidade de se continuar a busca por alternativas testemunhais e memorialísticas, determinando aquela proposta por Lanzmann como a única forma “válida” de memória.

Essa posição aparece, por exemplo, em alguns textos publicados por Márcio Seligmann-Silva no seu importante *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, entre eles o de Adrián Cangi. O argentino começa seu texto com a seguinte citação de Robert Bresson: “o que se ouve é mais revelador que o que se vê, [...] o olho também inventa, mas não inventa no domínio dos sons, enquanto que os sons inventam no domínio da imagem”. Logo adiante, Cangi pergunta: “pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação, ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distância, onde reina o rastro da morte?”.<sup>78</sup> A premissa do olho obscuro e da imagem fascinante ou pornográfica se replica ao longo do texto, sustentada por opiniões de diferentes teóricos. “Não há catarse que a imagem possa produzir ante a tragédia”, diz Cangi, que completa: “o ódio construído a partir da câmera não permite compreender, o pranto imediato não liberta, os efeitos pornográficos não produzem uma recuperação da memória. Ante o extermínio, enfrentamos o problema do indizível e a força do irrepresentável.”<sup>79</sup> Diante dessas premissas, Cangi destaca que o filme de Lanzmann radicaliza uma série de perguntas sobre como lidar com as lacunas, o irrepresentável e o horror. O filme *Shoah* não apenas lida com os dilemas do irrepresentável e das lacunas mnêmicas do horror, mas o faz “evitando a obscenidade potencial que implica mostrar as aberrações, para dar espaço aos testemunhos”.<sup>80</sup> Cangi dirá, mais adiante, que, no concernente à sua força poética, o “único” filme que podia dialogar com *Shoah* era *Noite e neblina*, mas que, diferentemente de Resnais, Lanzmann se opôs “à inflamação da memória visual proveniente do ‘mal de arquivo’”.<sup>81</sup>

Está mais que claro que eu considero *Shoah* uma referência paradigmática da arte de testemunho e da representação do horror das situações-limite a partir da arte. A maneira como lida com o irrepresentável por meio da potência oral e da gestualidade é um marco para o cinema e para as artes visuais. No entanto, reconhecê-lo como paradigma não significa entronizá-lo como dogma.

É precisamente esse tom dogmático que se percebe em comentários como os de Cangi que manifesta uma desconfiança e um rechaço quase absolutos da imagem – seja de documental, seja ficcional. Rechaços que costumam estar apoiados em

---

<sup>78</sup> CANGI, Adrian. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 140.

<sup>79</sup> *Ib.*, p. 141-142.

<sup>80</sup> *Ib.*, p. 143.

<sup>81</sup> *Ib.*, p. 162.

premissas apriorísticas e lugares comuns de caráter antes moral do que propriamente ético. Partir das premissas do olho obscuro e da imagem fascinante e/ou pornográfica – premissas que, aliás, acabam sendo generalizantes – interdita e até censura de início qualquer possibilidade de análise e de reflexão sobre uma arte de testemunho ou uma arte sobre o horror que parta das imagens ou que remeta a elas.

A relevância de *Shoah* levou a consolidar a ideia de que a representação do horror, especialmente daquele do qual não se possuem imagens, se dirime entre duas posturas antagônicas: a que se volta para a reconstrução visual eloquente do horror e a que a recusa plenamente. A meu ver, essa ideia está equivocada. E tomar partido de alguma dessas duas posições só vem a reforçar tais antagonismos. É por isso que proponho analisar duas produções que, parece-me, estão além dessa oposição.

#### **4.6 O filho de Saul, a imagem sem distância?**

Como dar conta de eventos lacunares e não espetaculares para uma cultura midiaticizada que constrói seu senso de realidade em função das imagens e do espetáculo? Como fazê-lo depois de *Shoah*? Acaso tudo se resume a ter, de um lado, o artista intérprete cuja reconstrução visual entrega imagens feitas à medida da demanda do cidadão-espectador e, do outro, o artista mediador recusando as imagens e colocando o sobrevivente no centro nuclear da narrativa? O paradigma *Shoah* tanto parece influenciar quanto assombrar qualquer produção ou proposta que se volte para os eventos lacunares e tente, através da imagem, entregar algo, dar forma, mesmo informe, ao informe.

Em 2015, o filme do húngaro László Nemes (1977), *O filho de Saul*, trouxe literalmente, outra perspectiva sobre a dramatização da destruição de judeus nas câmeras de gás. O filme de Nemes é uma experiência audiovisual que convoca para “dentro” da rotina infernal do protagonista: um *Sonderkommando*, um judeu selecionado, junto com outros, para conduzir as pessoas para os vestiários e, logo, para as câmeras de gás, para revistar as roupas em busca de objetos de valor enquanto ocorre o gaseado, retirar os corpos, revisar se há dentes de ouro para serem arrancados, levar os corpos para os incineradores. Mas aqui a câmera não situa o público no lugar “privilegiado” do espectador. Pelo contrário, em termos visuais, as direções de câmera e de fotografia anulam, quase por completo, qualquer distância que permita entender e definir claramente o que acontece na imagem. Especialmente

os primeiros planos-sequência, que acompanham o processo de extermínio desde a chegada dos trens, entregam uma visualidade profundamente opressiva. A câmera está quase todo o filme colada no corpo e no rosto do protagonista, que ocupa quase todo o enquadramento numa proporção 1,37:1, que dá um aspecto quase quadrado à tela e que restringe ainda mais a amplitude da visão além do corpo do personagem (Figura 35). A esse recorte e enquadramento se soma uma baixíssima profundidade de campo. A desorientação toma conta nesses frenéticos primeiros momentos do filme. O foco está em Saul. A câmera corre colada na sua nuca. Ouvimos choros, gritos, ordens, desespero, mas é pouco o que se consegue ver com clareza e nitidez além do *Sonderkommando*. A imersão opressiva está impregnada de estímulos visuais e sonoros que nos empurram, espantados, a imaginar, a completar. Os gritos, a correria, os sinais de desespero fora de quadro ou fora de foco, os fragmentos expressam um terror e um desespero dos deportados que contrasta com a apatia e o automatismo com que Saul concatena as tarefas do procedimento. O horror radical e sua banalidade convivem nessas cenas.



Figura 35 - László Nemes, *O filho de Saul*, 2015. Fonte: O FILHO..., 2015.

As escolhas de Nemes remetem claramente às quatro fotografias tiradas clandestinamente por *Sonderkommandos* de Auschwitz-Birkenau em agosto de 1944 e ao ensaio que sobre estas escreveu George Didi-Huberman. Duas das imagens

realizadas com uma câmera contrabandeada para dentro do campo pela resistência polonesa registram a incineração de corpos ao ar livre (Figura 36); em outra, o *Sonderkommando* tenta fotografar um grupo de mulheres já despidas sendo conduzidas para as câmeras de gás; a quarta é praticamente um borrão (Figura 37). O que atravessa essas fotografias é que elas carregam os sinais da própria urgência, do medo, do perigo do próprio ato de fotografar nessas condições de horror: o enquadramento apressurado e fora de eixo, as bordas e molduras que revelam que o “fotógrafo” estava escondido dentro de algum lugar – Didi-Huberman afirma que, para realizar essa imagem, o *Sonderkommando* estava escondido dentro de uma das câmeras de gás –, a falta de foco, etc. A pressa e o disparo automático sem sequer erguer a câmera para enquadrar expressam-se, especialmente, naquela foto que parece um borrão de volumes em preto e branco. Uma imagem quase abstrata que, sob as convenções do “gênero” documental, tem sido praticamente desprezada na história visual do extermínio. Do mesmo modo, e sob os mesmos princípios, as outras três fotografias foram constantemente “corrigidas” e editadas para se adequarem nos cânones documentais. A referência a essas imagens e ao ensaio de Didi-Huberman no filme é clara, e inclusive ele encena esse ato fotográfico.

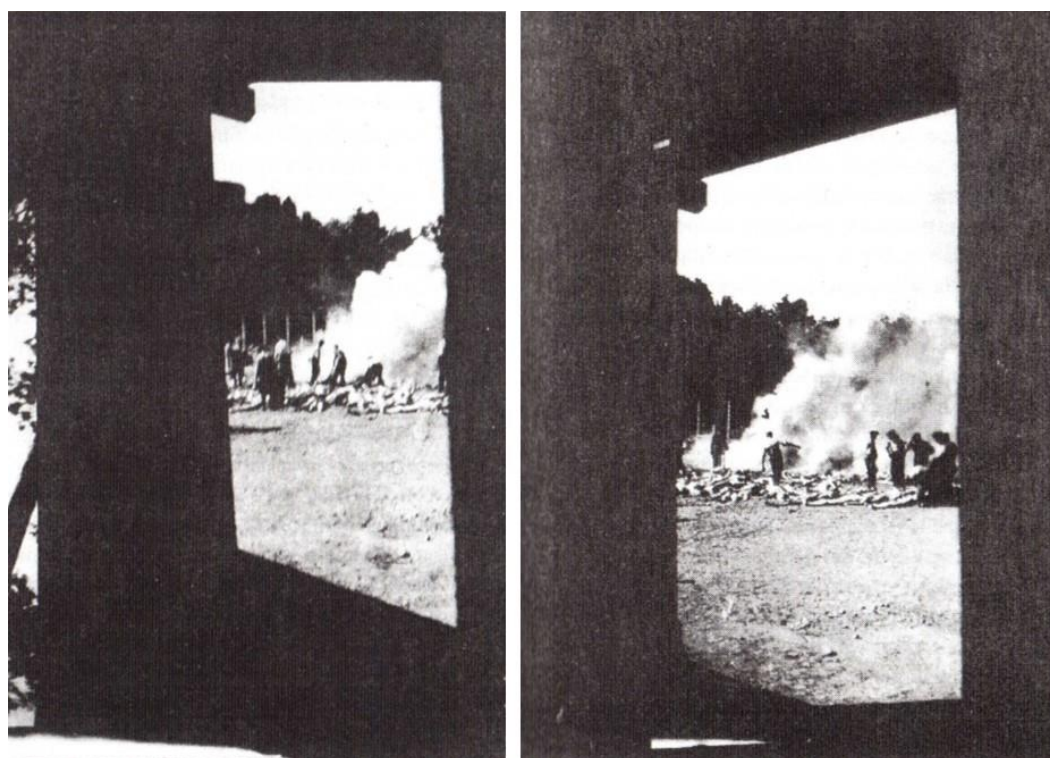


Figura 36 - Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), incineração dos corpos gaseados em covas ao ar livre, defronte à câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, fotografias. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2004



O registro fotográfico dos *Sonderkommando* e a direção de Nemes remetem àquilo que Primo Levi tinha explicado, havia décadas, sobre a dificuldade e até a impossibilidade de se entender a experiência dos campos desde dentro do próprio *Lager*.

Rodeado pela morte, muitas vezes o deportado não estava em condições de valorar a magnitude do aniquilamento que estava sendo cometido diante dos seus olhos [...] Sentia-se, em resumo, dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia formar-se uma imagem dele porque tinha os olhos pegados ao chão pelas vitais necessidades de cada minuto.<sup>82</sup>

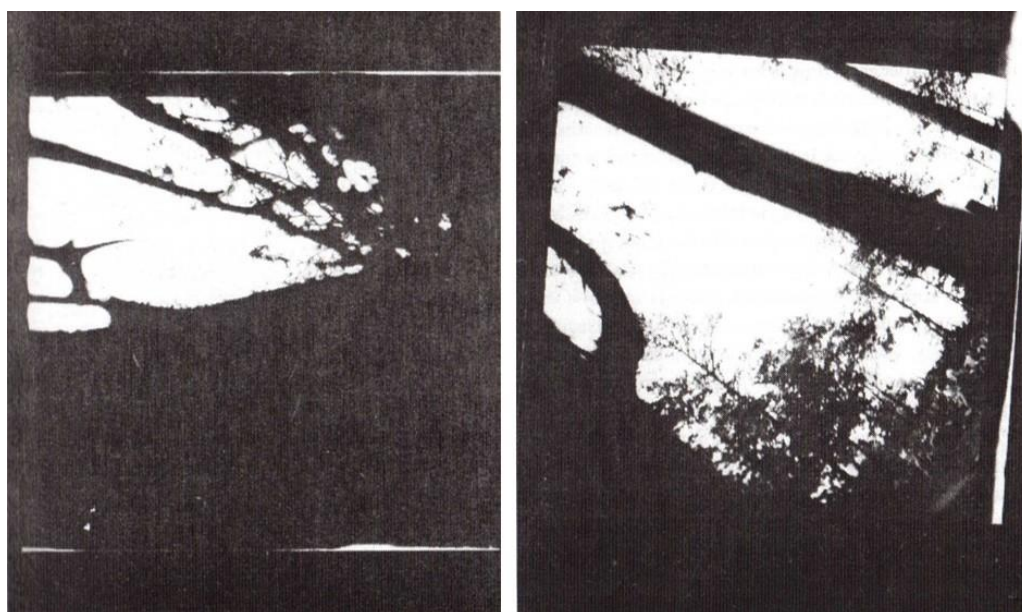


Figura 37 - Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, fotografias. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2004.

Levi se refere, principalmente, à impossibilidade das vítimas e dos prisioneiros de poder fazer, de dentro do campo, qualquer reflexão social ou histórica desses eventos. Mas ele também se refere a como, sob aquele submetimento, violência e padecimentos, toda possibilidade de “observar” era estrangida. Como ele diz, ao menos do lado de dentro, aquela não era uma experiência “observável”. É esse “dentro” enquanto anulação da distância, enquanto anulação do espetáculo que Nemes evoca por meio da encenação e da dramatização. E, inversamente, foi precisamente permitir-se, ao menos por um instante, “sair de dentro”, o que fez com aquele *Sonderkommando* finalmente levantasse a câmera e adequasse seu enquadramento para fotografar, escondido, centenas de cadáveres sendo incinerados

<sup>82</sup> LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: Ariel, 2015<sup>a</sup>, p. 14.



ao ar livre. László Nemes se propôs a abordar cinematograficamente a questão da monstruosidade do extermínio partindo de uma clara postura crítica. Mesmo assim, a obra de Nemes não foi poupada dos questionamentos dogmáticos que reagem a qualquer forma de abordagem visual do horror da Shoah.

Mas quais poderiam ser esses questionamentos? Acusá-lo de pretender uma estetização do horror – como Rivette a Pontecorvo pelo *travelling* em *Kapo* – seria improcedente. Também não se poderia dizer que Nemes esteja romantizando o genocídio e, menos ainda, que o esteja explorando como fundo melodramático ou até cômico, como fez Benigni em *A vida é bela*. Pois bem, no Brasil, Márcio Seligmann-Silva escreveu um texto em que se empenha por reprovar quase que por completo o filme de Nemes. Se aqui não há estetização e não há “espetáculo”, então o inaceitável é agora a anulação da distância que é logo assemelhada ao dos filmes *snuff* ou *semi-snuff* e, com isso, toda a potência crítica e reflexiva do filme acaba depreciada.<sup>83</sup> “Podemos pensar que essa câmera visa indicar o fato de que em Auschwitz não existe a distância que permite ver e julgar o mundo”, diz Seligmann-Silva, para mais adiante afirmar que:

[Nemes] recusa o tristemente famoso “travelling a la Kapo”, de Pontecorvo (1959), mas investe no primeiríssimo plano e na tela quadrada (a janela clássica de 1,33), como seu oposto e garantia de uma filmagem por assim dizer ética. Mas a questão é se isso é verdade. Pois, como disse, essa é uma típica técnica *snuff*. Essa técnica tem servido para criar gozo na contemplação da dor.<sup>84</sup>

Mais adiante, o brasileiro complementarás essas linhas afirmando que a opção pelo primeiríssimo plano “tinge o filme com o voyerismo que queria evitar: de fato, vemos mal o terror absoluto da câmara de gás, mas temos prazer em olhar ‘pela fechadura’ e ver os corpos transformados em ‘*Stücke*’, pedaços”. Sobre esse último aspecto, Seligmann-Silva incorre no mesmo erro de tantos outros de transferir às imagens a ética do espectador. Acaso não somos nós os que “temos prazer em olhar pela fechadura”?<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Por filmes *snuff* se denominam filmes que mostrariam mortes reais, sem efeitos especiais, com o intuito de serem comercializados clandestinamente. Embora sua existência se trate, possivelmente, de uma lenda urbana, o termo veio a significar também um tipo de produção que explora a violência de maneira explícita e sem pudores visando a um público consumidor desse estilo. A palavra “*snuff*” significa, literalmente, o ato de fungar ou enfiar o nariz.

<sup>84</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? In: *Arquivo Maaravi*: revista digital de estudos judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, maio 2016, p. 1.

<sup>85</sup> *Ib.*, p. 3.

Nessa crítica estão presentes, a meu ver, dois problemas argumentais já comentados neste capítulo. Por um lado, a questão da abordagem assentada sobre premissas inamovíveis e generalizantes a respeito da imagem, do mostrar e do olhar.. Premissas para as quais a imagem é obscena e *toda* “imagem do horror” apela para o gozo; “mostrar”, além de atentar contra a evocação, é uma falta ética; olhar é um gesto voyeurista. Esta última premissa expressa o outro problema desse tipo de crítica: a de responsabilizar a imagem pela maneira como ela pode vir a ser “consumida”. É talvez isso o que faz que Seligmann-Silva prontamente associe o filme a esse subgênero cinematográfico.

A outra crítica de Seligmann-Silva ataca a trama ficcional do filme. O autor vai se referir a ela como uma trama mítico-trágica, montada sobre alegorias que esvaziam a história. “Nemes erra ao fazer de Auschwitz uma tragédia em seu sentido mítico”, escreve o brasileiro, que logo complementa: “primeiríssimo plano e trama mítica se aliam para cuspir novamente Auschwitz fora da história”.<sup>86</sup>

Ao escrever isso, Seligmann-Silva parece estar sugerindo duas coisas. Primeiro, que Nemes deveria ter cumprido certo compromisso tácito com a “história”; e, segundo, que, por desrespeitar esse “compromisso”, sua “alegoria mítico-trágica” estaria atentando com a “verdade”. Porém, Nemes não é um historiador, e o brasileiro sabe disso. Assim como Paul Celan também não era. E Celan também evoca alegoricamente figuras míticas e trágicas, como são Sulemita e Magarete – respectivamente, uma figura mítica judaica e a heroína de Fausto. E as evoca por meio de uma linguagem rasgada, fragmentada e caótica. No entanto, enquanto a retórica visual e a alegoria mítico-trágica de Nemes estaria “cuspidando” para fora o irrepresentável, Paul Celan é reivindicado como um dos autores centrais da literatura de testemunho.<sup>87</sup> Aliás, sobre a poesia de testemunho e, especificamente, sobre a obra de Paul Celan, Pail de Man escreveu: “toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão.”<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> SELIGMANN-SILVA, op. cit., 2016, p. 4.

<sup>87</sup> Ver SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 57.

<sup>88</sup> Paul de Man apud REIS DE MELLO, Marcelo. Stéphane Mallarmé e Paul Celan: testemunhos do desastre. Gragoatá: revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, v. 25, n.

Não estou negando aqui a importância de um autor como Márcio Seligmann-Silva no que se refere à pesquisa e à reflexão sobre arte e testemunho, especialmente no que se refere à literatura. Do mesmo modo, esse autor não pode ser apontado como um teórico totalmente avesso às imagens em si, e muito menos avesso às artes visuais, apesar da sua clara preferência pelas letras. Em ensaios como *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, por exemplo, refere-se à necessidade de se pensar “numa arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho”.<sup>89</sup> Contudo, o que parece é que o autor subscreve os princípios do paradigma *Shoah*, manifestando às vezes de maneira enfática e outras de maneira mais velada, certa oposição entre modos “adequados” ou “inadequados” de figurar o horror dos campos.

No caso da reação de Seligmann-Silva em relação ao filme de Nemes, parece-me que ecoam alguns desses receios que pairam sobre a imagem. Como já foi dito, Lanzmann opinava que a imagem de arquivo obliterava a imaginação e a evocação. Sob essa perspectiva, toda representação fundada na verossimilhança cinematográfica também traria o risco dessa atrofia evocativa. Mas se o que, inicialmente, se recusa da imagem de arquivo e da reconstrução cinematográfica é essa obliteração da imaginação, então a recusa das imagens se funda numa desconfiança ou receio em relação aos efeitos de realidade que a imagem de matriz fotográfica é capaz de suscitar. É como se se entendesse que na verossimilhança da imagem técnica e no “simulacro” cinematográfico ocorresse uma redução da “verdade” dos eventos à maneira de uma deturpação do noema barthesiano. Ou seja, que, por meio do efeito de realidade, o cinema e os arquivos deturpassem o “isto foi” em “foi isto” ou “isto foi assim”. Em parte, esses receios não estão infundados. Mas não porque seja essa a finalidade daqueles que organizam os arquivos ou daqueles que reconstroem cinematograficamente esses eventos, mas porque, em certa medida, são esses os efeitos que as imagens de arquivo e as produções cinematográficas produzem na consciência do cidadão-espectador. Pois, afinal de contas, são essas

---

52, Niterói: UFF, jan.-abr. 2020, p. 112-131. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/38547/24003>>. Acesso em ago. 2020.

<sup>89</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psicologia clínica, vol. 20, n. 1, 2008, Rio de Janeiro: PUC-RJ, p. 74. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&tlng=pt)> Acesso em jun. 2019.

imagens as que configuram o imaginário das catástrofes, dos genocídios e das violências do desaparecimento no contexto da cultura midiaticizada.<sup>90</sup>

Como sugeri em outro momento, para muitos, *Shoah* é mais do que um paradigma, o cânone sobre como representar ou não representar o horror concentracionário. Não é de estranhar que Seligmann-Silva, então, contraponha os “erros” de Nemes aos acertos de Lanzmann, ou melhor, ao “dogma” *Shoah*, alavancando como, neste “filme centrado na *palavra*”, “a imagem da barbárie deve surgir no espectador *como fruto da sua passagem pela voz, pelo gesto* – e pela visão dos *escombros e ruínas* dos campos”. Os destaques nestas últimas citações foram feitos pelo próprio Seligmann-Silva no seu texto; citações, aliás, que foram diretamente transcritas de outro dos seus textos<sup>91</sup>. Se as palavras que o próprio autor destacou podem sugerir essa posição dogmática, o uso da palavra “deve”, na segunda frase, é ainda mais sugestivo. Será que a reação de Seligmann-Silva contra o filme de Nemes está fundada nesse detalhe? Fundado nesse “deve” em que “a imagem da barbárie *deve* surgir no espectador como fruto da sua passagem pela voz, pelo gesto”?

Nisso se reflete a deturpação de uma premissa em um dogma, pois enquanto as premissas são permanentemente colocadas em situação de crise diante do mundo, o dogma coloca em crise o mundo diante de si. Ele se instaura como verdade inamovível. Ele não se adequa nem cede diante do mundo, mas força o mundo a se adequar a ele. Esse “deve” impõe-se como uma condição que anula *a priori* qualquer outra possibilidade, qualquer alternativa que não se curve ante sua prerrogativa.

Talvez seja exagerado chamar, como o fez Didi-Huberman, de iconoclastas aqueles que se posicionam contra a imagem pelo que eles mesmos, de maneira reducionista, definem como imagem, ignorando ou negando obstinadamente suas possibilidades e suas complexidades. Ignorando ou querendo ignorar que, mais do que “a imagem”, há “as imagens”. Que, mais do que uma “ética” da imagem, existem *ethos* das imagens, ligadas a uma lógica cultural e a uma episteme hegemônica

---

<sup>90</sup> Um simples exercício mental pode expor isso: é só dar uma pausa nesta leitura e tentar imaginar um campo de extermínio. De que cor foi essa imagem mental? Com o que se parecia? Você imaginou ou você lembrou? Em geral, as pessoas têm me respondido que sua “imagem” é em preto e branco. Quando pergunto pela guerra do Iraque, as imagens mentais são amareladas. Se aqui eu penso no Vietnã, a cor é verde; Iraque, Síria, tons de areia.

<sup>91</sup> Esse mesmo trecho com os mesmos destaques se encontra em SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 81.

centrada no imagético, é verdade, mas também ligada à própria formação de um cidadão-espectador. E, nesse contexto, o que esses posicionamentos não conseguem perceber é que, em definitivo, a contundência evocativa da “recusa” das imagens se potencializa, dialeticamente, pelo contexto imagético de “excesso” de imagens que eles mesmos rechaçam: o inimaginável anunciado por Srebnik no início de *Shoah* é contundente não apenas no contexto da sua descrição, mas o é também no contexto de toda a memória de todos os arquivos, de todas as imagens, de todos os arquivos e de todos os filmes.

Mas outro problema no empenho de Seligmann-Silva por diminuir a relevância da abordagem dada por László Nemes a essa temática é que, mesmo salvaguardando as diferenças, acaba colocando o filme no mesmo balaio que todos os outros que, sistematicamente, são rejeitados por serem inadequados, estetas, românticos, abjetos, etc. E isso porque, para os *rejeicionistas* – tomando emprestado o termo usado por Susie Linfield –, só existe um balaio para tudo o que tem a ver com a imagem. A questão é saber o que acontece quando a convocação da imagem não vem por parte de um intérprete, como László Nemes, mas pelos sobreviventes.

#### **4.7 Rithy Panh**

Quando Rithy Panh (1964) chegou a Grenoble, em 1979, era ainda adolescente. Acolhido por uma família, ele não conta nada, ou mal conta, o que viveu durante os quatro anos anteriores. Em vez disso, ele escreve um texto em khmer que se perde no tempo. No colégio, sem saber ler nem escrever e mal falando francês, ele se volta para a pintura. Desenha arame farpado e caveiras, homens em uniforme, arcos de metal vigiados por cachorros. O jovem Rithy Panh logo se interessa pela guitarra e pela marceneira. Mas o desenho e a madeira, ele explica, levaram-no para o silêncio. E então, um dia, ele escolhe o cinema. O cinema “entrega o mundo e a beleza, mas também as palavras”. Também mantém suas mãos nos bolsos, contém a violência que ele sente que guarda dentro de si e que, desde que perdeu toda a sua família, tenta dominar. Também o mantém, como ele diz, longe das escadas, dos terraços e dos precipícios: “pular é muito fácil”. O fim de Primo Levi lhe dói, irrita-o, mas também o assusta.

Aos 13 anos, Rithy Panh acompanhou a queda do regime de Lon Nol e a entrada triunfal do Khmer Vermelho em Phnom Penh;<sup>92</sup> viu como a algaravia de muitos logo seria sufocada e sofreu o êxodo forçado de toda a população das cidades, de “o povo novo” para o interior, para os arrozais, para ser reeducado pelo “povo antigo”, herdeiro do legado de Angkor; entendeu que não podiam ser reeducados, desapareciam. O Camboja, rebatizado como Kampuchea Democrático, torna-se um grande laboratório para uma versão extrema – e doentia – de comunismo. As pessoas morrem de exaustão e de fome ou desaparecem. Aos 13 anos, ele perde toda a sua família em poucas semanas. Naqueles primeiros dias, seu avô parte a pé da casa da família em Phnom Penh para nunca mais ser visto. Seu cunhado, médico, é executado à beira da estrada. Seu pai, que decide não mais se alimentar, morre de inanição. Sua mãe, num hospital, vendo morrer uma das suas filhas. Em 2011, Rithy Panh escreve que, quando fecha os olhos, se vê de volta ali, com 13 anos, nos arrozais, perto de Battambang. Fecha os olhos e vê os homens de negro contra o horizonte escaldante. Ele tem 13 anos e está sozinho. Ele segue de olhos fechados e vê o caminho, ele sabe que a vala comum está atrás do hospital de Mong, ele só precisa alcançá-la. Então, a fossa está diante dele, mas ele abre os olhos:

Não verei esta nova manhã nem a terra recém-aberta, nem o tecido amarelado onde enrolamos os corpos. Já observei rostos suficientes. Eles estão congelados, fazendo caretas. Já enterrei muitos homens com barrigas inchadas e bocas abertas. Diz-se que suas almas vagarão pela terra.<sup>93</sup>

Estima-se que, entre 1975 e 1979, sob o regime do Khmer Vermelho, aproximadamente 2.000.000 de cambojanos, um terço da população do país na época, foram mortos – executados ou desaparecidos – ou perderam a vida por exaustão, doença ou fome, a maioria deles nos campos de cultivo. Dez anos depois, Rithy Panh realiza o primeiro filme de uma trajetória composta quase completamente de documentários e filmes dedicados à reconstrução da memória do genocídio e a expor seus efeitos no presente. Mas ele não conta sua história. Não até 2011. Ele se coloca como diretor e como mediador e, em 1996, realiza *Bophana, uma tragédia*

---

<sup>92</sup> Nol Lon foi ditador da República do Camboja entre 1972 e 1975, após depor o regime monárquico do príncipe Norodom Sihanouk. Marcado por desaparecimentos e execuções arbitrárias, o regime de Nol Lon permitiu que o interior do país fosse, sistematicamente, bombardeado pelos Estados Unidos como uma extensão da guerra no Vietnã. Naquele contexto, o Khmer Vermelho era visto como esperança tanto pelas populações do interior do país quanto por setores progressistas e monarquistas das cidades.

<sup>93</sup> PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'Élimination*. Paris: Bernard Grasset, 2011, p. 13.

*cambojana*.<sup>94</sup> Para o filme, realizado em khmer, Panh ingressa em S-21, a antiga prisão secreta onde se estima que entre 12.000 e 20.000 pessoas, incluídas crianças, foram levadas para serem interrogadas sob tortura antes de serem executadas. Transformado em Museu do Genocídio de Tuol Sleng, até 2016 se reconheciam apenas 12 sobreviventes, do antigo colégio, adaptado como prisão secreta. Encontra aí o dossiê com os documentos e as confissões da jovem acusada por traição, por escrever cartas de amor a seu amante. As cartas a Deth, seu amante, são as provas do crime. Também as fotos. O retrato de identificação de Hout Bophana está exposto num dos painéis, junto com dezenas, centenas, milhares de outros retratos. Rithy Panh conta a história recente de Camboja, que é também a sua própria história, a partir da história da jovem. É realizando esse filme que Panh conhece Vann Nath, o pintor que sobreviveu pintando retratos do ditador Pol Pot, sob a atenta mirada do comandante desse campo de morte, o Camarada Duch.<sup>95</sup> As pinturas de Vann Nath mostrando as torturas e as atrocidades cometidas ali dentro estão também nas paredes de Tuol Sleng e serão centrais no seguinte filme de Panh: *S-21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003).<sup>96</sup> É aqui que Panh se volta, definitivamente, para dentro do horror.

Num primeiro momento, é possível querer comparar *S-21: A máquina...* com *Shoah*. Mas o que parece ser um filme de testemunho é mais complexo que isso. Embora a figura e a participação de Vann Nath sejam centrais, uma grande parte do filme se concentra nos depoimentos dos antigos guardas, funcionários e torturadores do centro de detenção.

Rithy Panh trabalhou meses para tentar convencê-los a falar. Para isso, visitou-os em casa e falou com seus familiares. Também se ofereceu para pagar outras pessoas para que os substituíssem no trabalho nos campos. Finalmente, vários aceitaram voltar para Tuol Sleng S-21.

Ali, em S-21, serão confrontados por Vann Nath e por suas pinturas. Também reencontrarão as fotos e os dossiês das suas vítimas. Esses documentos tinham sido

---

<sup>94</sup> BOPHANA, une tragedie cambodgienne. Diretor: Rithy Panh. Produtor/a: s.n. Camboja; França: CDP Productions; France 3; INA, 1996 (60 min).

<sup>95</sup> Nascido com o nome de Kang Guev Eav, ele adotou o nome de Duch nas fileiras do Khmer Vermelho. Condenado por crimes contra a humanidade, Duch morreu recentemente, em 2 de setembro de 2020.

<sup>96</sup> S21: a máquina de morte do Khmer Rouge. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Cati Couteau; Dana Hastier; Aline Sasson; Liane Willemont. Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma, 2003 (101 min).

deixados para trás quando as tropas vietnamitas entraram na capital para acabar com o regime. Ali estão as salas, agora vazias, que serviram de celas coletivas, onde dezenas de prisioneiros ficavam deitados no chão, vendados e acorrentados. Estão as celas individuais, construídas num dos andares superiores de um dos prédios do antigo colégio.

A atenção às falas, aos gestos e às imagens feitas no presente dos locais do horror aproximam o filme de Panh ao paradigma *Shoah*. Mas Panh não é um dogmático que recusa as imagens. Então a imagem se faz presente, principalmente numa das primeiras cenas. Nela, Vann Nath conta como era a chegada a S-21 e, enquanto o faz, ele retoca uma das suas pinturas que retrata exatamente esse momento.

A câmera de Panh se volta para pintura, entra nela e a percorre na medida em que Nath conta. Quando Nath fala das vendas nos olhos, a câmera se concentra nos rostos vendados, e quando Nath fala que estavam todos amarrados no pescoço, em fila, e puxados como gado, Panh percorre com a câmera a corda até o soldado que puxa o grupo. Nesse gesto, o diretor reconhece, parece-me, a necessidade de algo mais do que a palavra. Talvez não uma necessidade para todos, mas a sua e a de Vann Nath.

O procedimento se repete em outra cena. Mas, dessa vez, para que o pintor confronte os seus antigos algozes. Diante dos antigos guardas, Nath aponta para onde ele mesmo está na pintura, deitado e acorrentado. Recordá-lhes dos maus tratos e das humilhações aos quais eles submetiam os prisioneiros. Questiona sua consciência e lhes pergunta se têm algum remorso. Vann Nath parece estar sempre sereno. Aqui pintura é um dispositivo de memória, e a memória é vívida, tão vívida que Nath aponta para uma das figuras e diz “este aqui estava entre a vida e a morte, ele ainda estava respirando (Figura 38). O guarda lhe trouxe uma tigela de sopa de arroz [...] ele morreu no dia seguinte”. As figuras da pintura de Nath são todas parecidas. Têm seu estilo quase *naif*, mas ele diz “este aqui”. Essa figura entre as outras não era mais apenas uma imagem, um esquema visual, era algo mais. Diante da pintura, Nath continua contando para os antigos guardas o que eles fizeram com eles, de quando à noite pegavam com a boca insetos que caíam no chão para tentar comer algo e o guarda, algum deles, batia-lhes nas orelhas com as sandálias até que os cuspissem. Então, diante da pintura, pergunta-lhes como podiam ter se acostumado a tanta crueldade e tanta selvageria. E quando tentam argumentar que



foram doutrinados, que tinham apreendido que ali todos eram inimigos que deviam ser exterminados, Nath ainda pergunta se também as crianças o eram, se eles não pensavam por si mesmos. A câmera pausa em Nath enquanto ouve: “se diziam que esse era o inimigo eu repetia: ‘aquele é o inimigo’”. O pintor parece não acreditar, e a cena se encerra de volta na pintura.



Figura 38 – Rithy Panh, *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2003. Fonte: S21..., 2003.

As pinturas de Nath confrontam os cinco funcionários mais uma vez; mas, agora, o pintor não participa. A cena ocorre numa sala que agora está vazia. Os cinco estão sentados no chão, quatro deles contra a parede. A câmera gira e, sobre um cavalete, está a pintura. Dos cinco, só um olha para a imagem pintada. Os que estão contra a parede a olham de soslaio ou nem sequer isso. A cena da pintura está ambientada numa sala como na que estão agora. Só não tem o mesmo piso quadriculado em tons avermelhados, tão característico de Tuol Sleng. Mas as janelas e a cor das paredes são idênticas. Na pintura, um guarda está arrancando uma criança dos braços de uma prisioneira em pleno desespero. A câmera, de novo, percorre a tela. Concentra-se no bebê e, logo, no rosto da mulher. Outro guarda a açoita, enquanto outro já está carregando duas outras crianças, mais uma pequena menina parece estar mais atrás. A câmera pausa sobre as fotografias que um dos guardas está olhando. São fotografias de identificação de duas mulheres com seus filhos pequenos. As imagens aqui são as disparadoras para que esses cinco homens

acabem por contar, por confessar o que fizeram. De como as famílias foram separadas para serem eliminadas, primeiro as crianças, depois os pais.

Se as pinturas de Nath e as fotografias dos prisioneiros e seus dossiês serviram de disparadores, Rithy Panh vai além quando convoca os antigos algozes a reencenarem seus atos. Segundo o diretor, ele não fez isso para criar um evento, mas para criar situações, para suscitar a memória. Então, como ele escreve, “um deles se lembra de torturar à uma da manhã? Nos encontramos neste momento em S-21. Luz artificial. Sussurros. Uma motocicleta passa. À nossa volta, os sapos; fricção durante a noite; uma família de corujas”.<sup>97</sup> O que Lanzmann tinha feito – não sem ser questionado mais tarde – com Abraham Bomba, aqui Panh o faz com guardas, torturadores e executores. Então os filma. Eles caminham pelo corredor, olham pelas janelas, repetem gestos, entram nas salas e gritam e ameaçam prisioneiros que não mais estão ali (Figura 39).

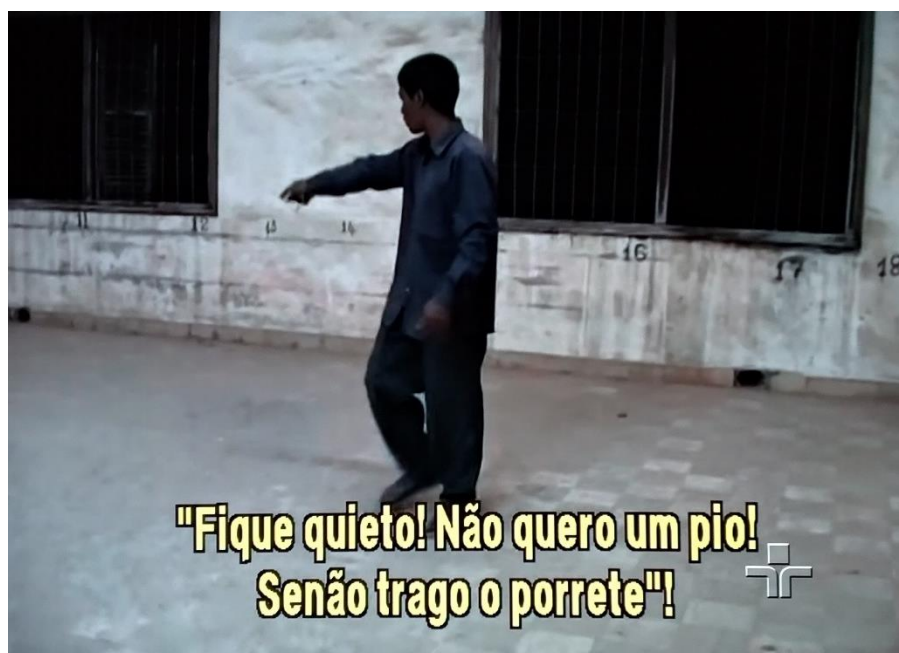


Figura 39 - Rithy Panh, *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2003. Fonte: S21..., 2003.

<sup>97</sup> Anos mais tarde, o britânico Joshua Oppenheimer levará essa prática muito mais longe em *O ato de matar* (2012), colocando os que executaram mais de 1.000.000 de opositores e comunistas após o golpe militar na Indonésia em 1965. No entanto, Oppenheimer não suscita o constrangimento moral que Vann Nath, Chum Mey e Rithy Panh impõem aos algozes de S-21. Pelo contrário, são vistos como heróis nacionais e festejados pela mídia. Oppenheimer expõe a brutal falta de remorso desses criminosos, que abraçam orgulhosos o projeto de reencenar os próprios crimes à maneira de superprodução, atuando e, inclusive, dirigindo. Aqui, como se fossem estrelas de cinema, Anwar Congo e seus antigos camaradas recordam e encenam, com direito a maquiagem, torturas e massacres, sem pudores nem constrangimentos.

Ao entrar nas pinturas de Vann Nath para acompanhar os testemunhos, especialmente na primeira cena, Rithy Panh parece evocar a maneira como, em 1948, Alan Resnais contou a história de Vann Gogh por meio das suas pinturas. Mas sua abordagem recorda ainda mais o curta-metragem *J'ai huit ans*, realizado por Yann le Masson (1930-2012) e Olga Baïdar-Poliakov (1928-2009) em 1961.<sup>98</sup> A curta-metragem anticolonialista idealizada por René Vautier (1928-2015) narra os crimes cometidos pelas tropas francesas durante a guerra da Argélia a partir dos desenhos e dos depoimentos de crianças refugiadas. Enquanto as vozes infantis descrevem os confrontos e os crimes, a câmera percorre os detalhes dos desenhos que, em caneta ou lápis de cor, mostram os combates, os bombardeios, as casas incendiadas, a tortura e as execuções. Mas essa maneira de dar conta do testemunho por meio de um cinema que busca as imagens dentro de outras imagens será mais notória quando Rithy Panh se voltar, definitivamente, para seu próprio lugar de testemunha.

Dez anos depois de *S-21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* e dezessete depois de *Bophana, uma tragédia cambojana*, Rithy Panh estreia *A imagem que falta*. Desde 1989, quando lançou *Site 2*, seu primeiro documentário, Panh dirigiu quase 20 obras, entre documentários, filmes e capítulos para séries de televisão. Assim como em *Bophana* narra a história da jovem exterminada pelas suas cartas de amor e em *S-21* revela os horrores cometidos em Tuol Sleng, a maioria dos seus trabalhos se dedica a contar histórias atravessadas pelo terror e pela morte: conta histórias familiares, mostra a vida das crianças nos campos de refugiados, entrevista Duch na iminência de ser julgado por seus crimes; filma ficções ambientadas no regime, etc. Mas até 2013 ele tangencia sua própria história dentro dessa história, como se, precisando manter a distância, só conseguisse se aproximar à sua através daquelas outras. Seu relato de 2011, quando decidiu entrevistar Duch e entremeia suas impressões e os efeitos desses encontros com as próprias memórias infantis, foi talvez uma primeira tentativa de não abrir os olhos diante da lembrança, de mantê-los fechados e avançar e rememorar.

*A imagem que falta* é o filme em que Rithy Panh narra esses quatro anos de perda e de terror através da sua própria memória.<sup>99</sup> Durante anos, diz Panh, ele busca

<sup>98</sup> *J'AI huit ans*. Diretores: Yann le Masson; Olga Baïdar-Poliakov. Produtor/a: s.n. França: Comité Maurice Audin, 1961 (8 min).

<sup>99</sup> *A IMAGEM que falta*. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. Camboja/França: Bophana Productions; Catherine Dussart Production, 2013 (92 min).

uma fotografia tomada pelo Khmer Vermelho entre 1975 e 1979. Uma única imagem, ele sabe, não prova nada, mas leva a pensar. A construir a história. Ele busca essa imagem, escreve o diretor junto com Christophe Bataille, nos arquivos, nos documentos e nos campos do seu país. Mas a imagem não existe. E então, ele diz, ele a fabrica. Então ele preenche com suas memórias aquilo que os documentos e os registros fílmicos do Khmer Vermelho não mostram.



Figura 40 - Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Fonte: A IMAGEM..., 2013

A imagem que falta é um filme de testemunho, poético, sutil e delicado. Mas é um filme de testemunho que não mais se concentra no gesto e na voz da testemunha nem rechaça as imagens. Pelo contrário. Rithy conta sua história, mas não aparece. Nem mesmo é sua voz. Mas ele recria suas memórias por meio de pequenos cenários e figurinhas talhadas. As imagens de arquivo também estão presentes e muitas vezes são combinadas com as figurinhas (Figura 40). Figurinhas e pequenas maquetes que talvez remetam à adolescência silenciosa na França. A palavra poética e a montagem de som completam a narrativa. Rithy Panh repete para sua própria história o procedimento que usou com as pinturas de Vann Nath e levanta a questão sobre a legitimidade da imagem a partir da própria necessidade dos sobreviventes em procurá-la e entregá-la.

Rithy Panh expressa ele mesmo a necessidade não apenas de contar, mas de mostrar. Isso fica claro quando Panh nos conta sobre a morte por fome de uma menina de seis anos e seus dois pequenos irmãos. A sequência vem depois de trechos de

filmes de propaganda do povo trabalhando nos campos e é introduzida por um verso que diz “desejo para ninguém ver uma criança morrer, com os pés inchados, o rosto inchado, como se só restasse água”. A imagem de um corpo correndo pelo campo e arrancando uma espiga de um milharal serve como transição das imagens de arquivo para as figurinhas de madeira. Uma choupana, uma mulher e duas crianças. A câmera anda pela maquete até a figura de um homem com uma menina: “a menina está tremendo de fome. Então ela rouba o milho”. O homem, o líder do grupo, conta Panh, reprende-a e sua avó a proíbe de comer o milho: “aqui não somos ladroes”, recorda ter ouvido o diretor; a imagem já está dentro da cabana, “a pequena chora e não entende”. A seguir, três figuras deitadas; atrás, outra está sentada diante de um pote:

À noite, a criança come sal. Seus dentes rangem. Temos fome, especialmente à noite. Ela dormia ao meu lado, com a barriga inchada e os olhos fixos. Ela suspirava. Ela chamou por sua mãe, por seu pai, ficou em silêncio. E nós a enterramos. As outras duas crianças também morreram muito rapidamente.

Uma aparece na tela e cobre as três figurinhas talhadas: “Eu não quero ver mais esta imagem da fome. Então eu a mostro a vocês”. Sobre o pequeno lenço branco que cobre as três figurinhas, surge a fotografia recortada de três crianças. Serão elas? A imagem fica parada nelas alguns instantes. É para que as vejamos. Parecem felizes. Agora não mais vestidas de preto, as três figurinhas então estão no seu voando entre as nuvens e, no céu noturno, três estrelas piscam brilhantes.



Figura 41 - Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Fonte: *A IMAGEM...*, 2013

É essa a imagem do que não se quer ver de novo, mas que é necessário mostrar. A imagem deve existir e, se não existe, deve ser feita, pelo menos é o que Rithy Panh, como sobrevivente, como aquele viveu este se desfazer pela fome, precisa que seja feito. Mas, ao mesmo tempo, é ele que determina qual deve ser essa imagem. Nenhuma das imagens dessa sequência lembra as da fome em Madras, na Índia britânica, realizadas por Willoughby Wallace Hooper entre 1876 e 1877, muito menos a celebre fotografia da menina observada por um abutre tirada por Kevin Carter, no Sudão, em 1993. Aqui, a imagem e o testemunho audiovisual revelam a fome e a morte da criança não pela dimensão do horror, mas pela dimensão da dor e da aflição profunda que uma morte assim representa.

No final do filme, enquanto as figurinhas recebem o enterro que poucos tiveram, o narrador declara que há muitas coisas que o homem não deveria ver ou saber; que, se as viu, é melhor para ele morrer, mas que se um de nós vê ou conhece essas coisas, então deve contá-las. O filme de Rithy Panh reivindica a imagem e a arte como forma de contar. Uma imagem que não precisa ser convocada para dar conta do horror, mas da aflição. Mas, contando sua própria história, ele também reivindica o direito do sobrevivente de determinar esse lugar e esse papel da imagem, acima de qualquer estilo, dogma ou cânone. Encerro este capítulo com os últimos versos de *A imagem que falta*:

*É claro que não encontrei a imagem que falta.*

*Eu a procurei em vão.*

*Um filme político tem que descobrir o que forjou.*

*Então, eu fabrico essa imagem,*

*A observo.*

*A aprecio.*

*A seguro na minha mão,  
como se fosse um rosto amado.*

*E esta imagem que falta,*

*Agora eu dou a vocês,*

*Para que não parem de olhar para nós.*



## 5 PELAS RUAS DE PHNOM PENH: A COMOÇÃO DE NÃO SABER OLHAR

Janeiro de 2018. Do terraço do hotel se observam os prédios que parecem pipocar, espalhados, sobre a superfície de uma cidade ainda baixa para os padrões globais. Muitos são ainda imensos esqueletos de concreto coroados por guas. Phnom Penh é uma cidade em transformação. Lá embaixo, na rua, onde o calor e a umidade chegam a ser sufocantes, as avenidas da capital do Camboja pulsam ao som dos bip-bip das buzinas fanhas das motinhos e dos *tuk-tuk*. Nas esquinas, quase nunca há sinaleiras. Nesses casos, a regra é não parar. Então, os veículos e as pessoas se misturam em todas as direções. É um caos organizado. No mercado de peixes, entre os corredores estreitos e os gritos dos comerciantes, até os baldes e as bacias estão cheios de vida. Se graças, à globalização, as capitais do mundo acabam ganhando um não sei o que que as tornam, em algum ponto, familiares aos visitantes, nessas ruas isso ainda é incipiente.

Phnom Penh também não aparece nas listas de destinos turísticos no sudeste asiático pelos mesmos motivos que Bangkok ou Ha Noi, nos vizinhos Tailândia e Vietnã. Até há pouco tempo, para o turismo, a capital era só mencionada como uma parada necessária para se chegar às maravilhosas ruínas de Angkor, em Siam Reap, ou às praias de Sihanoukville. A *Lonely Planet* diz que há pouco para se fazer na capital, além de visitar o Palácio Real, o Museu do Genocídio ou os campos da morte na vizinha Choeung Ek.

Há pouco mais de quatro décadas, o Khmer Vermelho havia entrado triunfante na cidade, após derrocar o regime de Lon Nol. Poucos dias depois, aqueles que tinham sido recebidos até com algaravia ordenavam que toda a população das cidades abandonasse suas casas e que fosse encaminhada para o interior. O “povo novo”, a “burguesia urbana”, devia ser eliminado, seja pela reeducação, seja pelo extermínio. Nesses dias, o banco nacional foi implodido e toda moeda, destruída. Phnom Penh se tornou uma cidade fantasma e o país um enorme laboratório para uma versão exacerbada e delirante de comunismo levado a cabo por um regime que se torna a cada dia mais paranoico e impiedoso. No meio dessa cidade fantasma, no bairro de Tuol Sleng, um colégio de segundo grau começava a ser adaptado para se transformar em uma unidade de aprisionamento e de tortura, a S-21.

Durante os quatro anos de regime, vão passar por ALI entre 12.000 e 20.000 cambojanos – e alguns estrangeiros –, sem distinção de gênero, classe social, militância política nem idade. Homens, mulheres, idosos, crianças. O número é vago, mas nessa imprecisão se expressa a dimensão lacunar do buraco negro. Dessa cifra, apenas se reconhecem 12 sobreviventes. Ser

trasladado para a S-21 era já estar sentenciado à morte por um crime que cada pessoa ainda não sabia que iria confessar. A tortura não era apenas o mecanismo para manter a roda do desaparecimento funcionando por meio da delação, era também o mecanismo de confissão dos crimes mais absurdos e esdrúxulos que confirmassem a infalibilidade do Angkar.<sup>1</sup>

Ao caminharmos pelas ruas, a todo momento os motoristas de *tuk-tuk* nos chamam e nos abordam. Cada turista é uma oportunidade. Oferecem seus serviços pelo dia completo e propõem os passeios. O chamado é sempre o mesmo, “Tuol Sleng and Killing Fields!”; tiram então o pequeno cartaz plastificado com as imagens dos roteiros: no centro, a imagem da S-21 e a reprodução de alguma das fotos de identificação de prisioneiros; é frequente também uma foto de alguma cova comum exumada e repleta de crânios. E repetem insistentemente “Tuol Sleng; Killing Fields!” enquanto, com o dedo, batem insistentemente sobre cada foto antes de passarem de uma para a outra e de volta para a primeira. O passeio inclui o Palácio Real, o Monumento da Independência e a principal pagoda da cidade, Wat Phnom, mas isso eles explicam com mais calma, quando já ganharam a atenção dos visitantes.

O Museu do Genocídio de Tuol Sleng, a antiga S-21, está encravado num bairro de ruas estreitas e calçadas menores ainda. Um muro rodeia todo o quarteirão. Mas o muro não é tão alto, e sobre ele sobressaem o segundo e o terceiro andares dos prédios. Não estão mais as cercas de zinco que Bou Meng recorda ter visto quando chegou aqui, junto com sua esposa, em 1977. Do outro lado da rua, as casas e os prédios vizinhos são da mesma altura, e suas janelas superiores dão de frente para as janelas do antigo centro de detenção e de tortura. Volto quatro décadas e imagino essas casas vazias, e a penumbra do bairro quebrada pelas lâmpadas incandescentes que iluminam os corredores externos dos edifícios do antigo colégio. Logo, lá dentro, vou descobrir as normas da S-21. Entre essas, a regra número 6: é proibido gritar enquanto se é torturado. Nesse buraco de subjugação absoluta, essa talvez fosse a única regra que era quebrada. Vann Nath conta que quando foi separado da cela coletiva para servir como pintor de retratos de Pol Pot, ele ouvia os gritos vindo de todos os cantos da S-21. Penso dos muros para fora, os ecos desses gritos chegavam à rua? Corriam pelo bairro? Lembro-me do trabalho de Paula Luttringer, daquele testemunho que explicava que, pela noite, os gritos da tortura são diferentes, e imagino essas ruas às escuras, fantasmagóricas, rasgadas pelos gritos. Por quantas quadras esses gritos poderiam ter sido ouvidos antes de acabarem abafados sob o som dos grilos, pelo canto das cigarras e o coaxar dos sapos e das rãs? Se uma árvore cai no meio da floresta e ninguém está lá para ouvir, será que isso aconteceu?

---

<sup>1</sup> Embora “O Angkar” pudesse se referir objetivamente ao Partido Comunista de Kampuchea, a palavra designava algo mais ambíguo e orgânico, uma entidade onipresente e onisciente.





Figura 42 - Interiores do desaparecimento hoje em dia: Museu do Genocídio de Tuol Sleng (Ex-S-21); Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex-ESMA). Fontes: foto do autor; <https://www.espaciomemoria.ar>; [google.com/maps](https://google.com/maps).

Penso na *Escuela de Mecánica de la Armada*, a ESMA, em Buenos Aires, em plena Avenida del Libertador. O muro branco com grades pretas por várias quadras. Através das grades elegantes se veem os jardins, as árvores pintadas com cal e os prédios charmosos, branquinhos com colunas brancas. Não morava perto dali, mas me lembro de ter passado de carro muitas vezes pela porta antes mesmo de passar minha adolescência estudando bem do lado. Foram seis anos de escola técnica. Formei-me técnico têxtil em 1996. Nesse mesmo ano, completava-se o 20º aniversário do golpe militar que instaurou a mais terrível ditadura civil e militar argentina. Meu irmão e minha irmã se formariam logo depois, em outros cursos. Antes, entre 1964 e 1970, tinha sido meu pai.

Nós não morávamos perto do colégio. Pegávamos um trem e depois um ônibus. Era quase uma hora de viagem. No meu bairro, nem todo mundo sabia onde ficava meu colégio. Para explicar, eu dizia: “do lado da ESMA”.

O campo de esportes do colégio dava direto para o campo da *Escuela de Mecánica de la Armada*, mas não era possível ver os diferentes prédios que compunham o pitoresco complexo de 17 hectares. Num dos prédios, no cassino de oficiais, funcionou, entre 1976 e

1983, um dos maiores centros clandestinos de detenção da ditadura argentina. A última ditadura argentina (1976-1983) e o regime do Khmer Vermelho (1975-1979) foram praticamente contemporâneos. Aqui, as ruas e os prédios vizinhos não estão colados à antiga escola da marinha. Mas me lembro de uma mulher que, num evento sobre arte e memória, ali mesmo, numa das salas da agora convertida em *Espacio Memoria y Derechos Humanos*, comentava que morava num desses prédios da Avenida del Libertador. Lembrava-se dos carros e dos caminhões que entravam e saíam no meio da noite. É verdade, em Buenos Aires, outros centros clandestinos de detenção estavam ainda mais encravados nos bairros. Podiam ser delegacias, mas também prédios de garagens ou simplesmente casas que dissimulavam as mesmas funções que a ESMA e a S-21. Esses locais eram as entradas para aqueles buracos que ficavam do outro lado da cisão que separava o público do secreto. Era para onde pessoas seriam trasladadas para serem torturadas e interrogadas antes do seu desaparecimento final. Aliás, ser levado para esses buracos já era estar desaparecido. Talvez esse seja o melhor sentido da palavra deportação: ser deportado do mundo de fora para o buraco, para o mundo de dentro, para os interiores do desaparecimento.

Há dez anos, era meu irmão que estava na Ásia. Mochileiro e recém-formado arquiteto, tinha decidido com sua namorada tirar um visto de trabalho para a Nova Zelândia. A ideia deles era intercalar, durante um ano e pouco, períodos de trabalho na Oceania e viagens na Ásia. Um dia conseguimos falar. Está no Camboja. Só consegue me falar do genocídio. Tinha estado na S-21 e visto as fotos, “*vos tenés que venir acá!*”, me diz. Pouco tempo depois, após um seminário de apresentação de trabalhos de conclusão de curso realizado na pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, o professor Edegar de Oliveira Costa me enviou por e-mail um artigo de Thierry De Duve sobre as exposições em 1997 de fotografias de prisioneiros da S-21 no Festival de Fotografia de Arles e no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e sobre a aquisição de algumas dessas fotografias por parte do museu.<sup>2</sup> No texto, De Duve discutia sobre como a exibição dessas fotografias num evento cultural e sua aquisição por tão importante museu de arte repercutia sobre certa noção de arte fundada sobre valores humanistas. O texto trazia quatro fotografias.

Há um livro. Foi organizado por Marcelo Brodsky em 2005.<sup>3</sup> O livro discute a transformação da antiga ESMA em museu da memória. Entre outras questões, nele se problematiza o que fazer com o setor onde há mais de 20 anos funcionou o núcleo desse centro

---

<sup>2</sup> DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. ARS, São Paulo, vol.7 no.13, jan./jun., 2009, p. 65-87.

<sup>3</sup> BRODSKY, Marcelo. *Memory under construction*. Buenos Aires: La marca editora, 2005. 288 p.

de detenção: deixá-lo como o encontraram, pintado, limpo, sem rastros das celas? Ou reconstruí-lo para que fique como era na época em que os desaparecidos, vendados, ouviam os gritos de gol da final da Copa do Mundo que se jogava a poucas quadras dali, no estádio do River? O livro é também um catálogo de obras dedicadas à memória do terrorismo de Estado e dos desaparecidos. Mas nas primeiras páginas há outra coisa: são dez fotografias de detidos-desaparecidos realizadas dentro da ESMA pelos próprios militares, antes ou depois de seções de tortura e antes de que vários deles fossem desaparecidos para sempre. Entre elas, está a imagem de Fernando Brodsky, o irmão de Marcelo. A partir do livro, conheço a história de Victor Basterra, o prisioneiro que, finalmente libertado, arriscou sua vida para tirar clandestinamente os negativos dessas fotografias. Conto a história de Basterra na minha dissertação de mestrado. As fotografias de desaparecidos na ESMA se encontram na minha memória com as imagens de Tuol Sleng. Anos depois, no doutorado, descubro a trajetória de Vann Nath, um dos poucos sobreviventes de S-21 e suas pinturas, e sua história se encontra na minha mente com a de Basterra. Duas cidades, duas escolas transformadas em centros de tortura e de detenção, a fotografia e a burocracia da destruição, o documento, o testemunho de quem fala por si, pelos que só ficaram na imagem e pelos que nem sequer isso.

Debruço-me sobre as fotos e as memórias. Elas parecem se chamar, se buscar, parecem querer atravessar o mundo e se encontrar: em 1996, Marcelo Brodsky toma essa última fotografia de seu irmão, tirada de dentro da ESMA pelos seus algozes – e de dentro por Basterra – e a incorpora na série *Nando, mi hermano*. Nesse mesmo ano, estreia *Bophana, uma tragédia cambojana*.<sup>4</sup> Para o filme, Rithy Panh pede a Vann Nath que realize um retrato da jovem. O diretor o filma pintando. É um retrato duplo feito a partir de duas fotografias. Uma delas é a última fotografia da jovem. É a sua foto de identificação tirada em S-21. Mas, nas mãos do pintor, aquela imagem da foto tirada pelos algozes como registro de culpabilidade, do que devia ser eliminado, é deslocada e reconfigurada. Vira agora uma imagem-símbolo que honra a vítima, que rechaça o apagamento e que rememora o horror. A imagem vira um monumento.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> BOPHANA, une tragédie cambodgienne. Diretor: Rithy Panh. Produtor/a: s.n. Camboja e França: GDP Productions, France 3, INA, 1996 (60 min).

<sup>5</sup> Nesta tese, utilizo o termo “monumento” enquanto dispositivo ou prática de representação e de significação do passado associado à construção da memória, especialmente – mas não exclusivamente – da memória social. Sobre isso, como explicam Lvovich e Bisquert (*La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008), embora conectadas, história e memória são duas formas distintas de interpretar e de relatar o passado. Talvez, a maior dessas diferenças seja o compromisso científico da história: “a história [...] reconstrói, seleciona e narra conforme procedimentos disciplinares aos quais não pode renunciar se pretende conservar sua especificidade”. Como dizem os autores, enquanto a história busca determinar, explicar, compreender e interpretar eventos do passado, a memória – no sentido de construção e de disputa social – vincula-se, entre outras, com as

Janeiro de 2018. Faz calor e humidade. Nesta parte da cidade o trânsito é menos caótico e não se ouve tanto esse bip-bip fanho dos *tuk-tuk*. Mas está cheio deles. Trazem os turistas que ficarão uma ou duas horas antes de sair para a próxima atração. Talvez mais tarde algum deles ligue para um irmão ou uma irmã, para algum amigo ou amiga e diga: “você precisa vir aqui!”. Entre aquela ligação e esse momento diante do portão do Museu do Genocídio, passaram-se oito anos. Eu entro. As fotos, as histórias e os testemunhos parecem se chamar, se buscar, então atravesso o mundo e me encontro com elas...

## 5.1 Fotos do dentro

Comecei esta tese com a obra de Paula Lutringer e o testemunho daquela sobrevivente que refletia que, afinal de contas, ainda quando alguns tivessem conseguido sobreviver, *del pozo nunca se sale*. Logo, o primeiro capítulo recordou aquela advertência dos oficiais SS lembrada por Simon Wiesenthal: “com vocês serão destruídas todas as provas”. Como disse, essa ameaça é ao mesmo tempo uma confissão e uma declaração de intenções. Ela também guarda aquilo que Jean Louis Déotte, anos mais tarde, definiria como a Era do desaparecimento. O buraco, dissera, simboliza esses territórios que tanto física quanto fenomenologicamente materializam o princípio básico da doutrina do desaparecimento: a cisão do mundo. Em termos práticos e sociais, a criação de territórios secretos onde pode e deve ocorrer tudo o que se quer tirar da percepção e da consciência pública. Afastados ou dissimulados na paisagem urbana, os administradores do desaparecimento tentam interditar ao máximo a possibilidade do *testis*. Em termos fenomenológicos, a instauração de um universo fora do mundo. O princípio da dissimulação cria procedimentos, retóricas e palavras: o traslado e a deportação, a destruição dos corpos, o tratamento especial, a queima de arquivo. Um genocídio não é um fato, mas a destruição mesma do fato. Esse é o anseio, a vontade genocida por trás da doutrina do desaparecimento. Sob o regime epistêmico moderno, a destruição ou a denegação dos corpos não responde apenas à fantasia perversa de eliminar a morte, mas ao pragmatismo de destruir os documentos probatórios. Isso significa eliminar as condições de factualidade numa era de arquivo, em que o documento se impõe ao testemunho; em outras palavras,

---

necessidades de legitimar, honrar e condenar. Uso, portanto, a noção de monumento enquanto dispositivo convocado a dar conta das necessidades desta construção da memória. Por outra parte, essa definição não faz distinção entre dispositivos públicos e práticas privadas de memória, assim como considera tanto as iniciativas “oficiais” quanto as “não oficiais” da memória.

destruir ou constranger as condições a partir das quais seria epistemologicamente legítimo afirmar “isto foi”.<sup>6</sup>

Os administradores do desaparecimento, dissera, tentam restringir ao máximo a possibilidade do *testis*: a figura do terceiro como testemunha. E como foi dito no terceiro capítulo, no contexto de uma cultura midiaticizada, isso significa regular também que imagens dos seus atos podem ou devem alcançar uma dimensão pública para além dos limites do desaparecimento. Na cultura midiaticizada, o lugar do *testis* se confunde com o lugar do espectador. Mas, como também foi dito, se, por um lado, os administradores da violência se empenham por regular essa visualidade, é também na ilusão de onicontemplação que eles – e a parcela omissa da coletividade local e/ou internacional – encontram um álibi. Isso porque o negacionismo explora a seu favor a desconfiança do cidadão-espectador em relação aos eventos sem imagens na era do olho onipresente.

O empenho aplicado na regulação e no controle do que pode ou não pode ser visto no mundo de fora não implica, entretanto, que a administração da violência não produza suas próprias imagens. Afinal de contas, enquanto violência premeditada e administrada sob os moldes modernos, ela demanda também toda uma organização interna que garanta o funcionamento eficiente da máquina de desaparecimento. Os milhares de fotografias de identificação de prisioneiros que chegavam a S-21 e as tiradas por Victor Basterra de dentro da ESMA são um exemplo desta quebra entre o que é denegado para o mundo de fora e a instrumentalização documental, às vezes pormenorizada, para dentro. Mas nem S-21 nem a ESMA são exceções no que se refere a esse uso da fotografia. Sabemos também que, além de levar registros mais

---

<sup>6</sup> É importante destacar que a palavra “documento” pode se referir a duas instâncias distintas. Em uma, ela pode fazer menção à ideia de algo feito por alguém com o intuito de registrar, de “documentar” algo. Em outra, pode se referir ao sentido que objeto ou vestígio do passado adquirem quando abordados como objetos de pesquisa e submetidos a uma metodologia de observação e de análise, conforme as exigências científicas de uma disciplina. Esse segundo sentido não se aplica apenas àqueles objetos que foram originalmente produzidos como “documentos”, mas a objetos das mais variadas naturezas e procedências que são interpretados e, portanto, ressignificados, pelos campos disciplinares. Em relação às fotografias de prisioneiros de S-21, elas foram produzidas como documentos pelo Khmer Vermelho sob aquele primeiro sentido. Contudo, mais tarde, quando abordadas pelos investigadores da história e do direito, elas se convertem no segundo tipo de documento.

Para evitar mal-entendidos, devo deixar claro que não me refiro a nenhuma dessas noções citadas acima no sentido de registros objetivos e imparciais. Pelo contrário, em ambos os casos, há condições históricas, contextos sociopolíticos, intencionalidades, paradigmas disciplinares etc., conscientes ou inconscientes, que interferem e regulam a sua produção e/ou interpretação. Interferências e problemáticas reconhecidas inclusive pelos próprios historiadores e que, por exemplo, levaram a Jaques Le Goff (2013) a propor o conceito de “documento-monumento”. É em virtude disso que, por exemplo, Jaques Le Goff (2013) propôs o conceito de “documento-monumento”.

ou menos pormenorizados do processo de extermínio, nos *Lager* nazistas existiam, inclusive, laboratórios fotográficos, assim como sabemos da existência de relatórios acompanhados de fotografias ou, ainda, de registros filmicos.

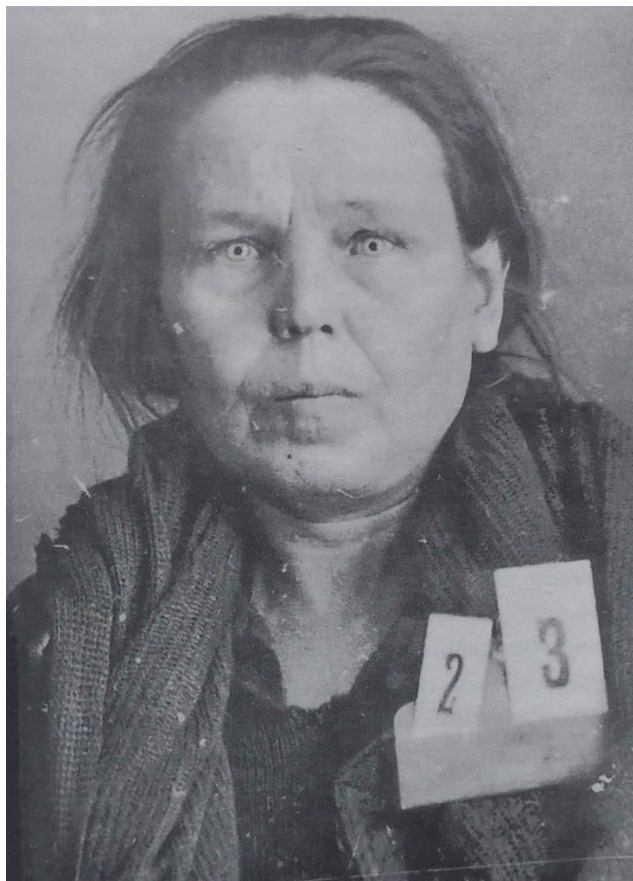


Figura 43 - Fotografia de identificação de Ekaterina Alexeevna Zakharova na prisão de Lubianka, União Soviética, 1931.<sup>7</sup> Fonte: LINFIELD, 2010.

Datam desde a década de 1930 as fotografias de “inimigos do Estado” presos pela polícia secreta de Stalin, realizadas, em muitos casos, antes de serem executados e enterrados em covas coletivas não identificadas (Figura 43). Cada foto da prisão de Lubianka era acompanhada de um breve texto com os dados pessoais das vítimas, a acusação e as informações sobre seu julgamento e execução. Os arquivos se mantiveram ocultos até por fim virem à luz com a guinada política de Gorbachev.<sup>8</sup> De Stalin a Hitler, de Videla a Pol Pot, da direita à esquerda, o mesmo

<sup>7</sup> Como tantos outros, Ekaterina, uma trabalhadora rural, foi acusada de espionagem e forçada a assinar uma confissão falsa. Ela foi executada poucos dias depois do seu “julgamento”. LINFIELD, Susie. *The cruel radiance: photography and political violence*. The University of Chicago Press: Chicago/Londres, 2010, p. 55.

<sup>8</sup> Susie Linfield comenta algumas das fotografias de Lubianka publicadas em 2003 por David King no livro *Ordinary Citizens*. Linfield também as compara com as fotos de S-21. Nessa comparação, adverte que, enquanto as fotografias de S-21 se encaixam na definição de *mugshot*, sob as condições técnicas



procedimento: a instrumentalização da ultraidentificação como parte do processo da denegação absoluta.

No Brasil, também temos nossas fotografias da repressão clandestina. As fotografias de Ernesto Carlos, dos irmãozinhos Zuleide Aparecida e Luis Carlos Max e do priminho deles Samuel, de 2, 3, 5 e 9 anos, respectivamente. O carimbo do D.O.P.S de São Paulo sobre a imagem deles, sobre seus corpos miúdos, é um símbolo da bestialidade burocrática (Figura 44).<sup>9</sup>



Figura 44 - Fotografias de crianças fichadas pelo D.O.P.S. de São Paulo durante a ditadura no Brasil. Da esquerda à direita: Zuleide, Luis Carlos, Ernesto e Samuel. Fonte: SÃO Paulo (Estado) et al, 2014.

As fotografias de identificação de prisioneiros antes da sua execução e desaparecimento é uma subclasse dentro do que Roger I. Simon,<sup>10</sup> Susie Linfield e outros têm chamado de fotografias ou imagens dos perpetradores. Como diz a professora de jornalismo da Universidade de Nova Iorque, são fotografias que, contra o que “os primeiros e otimistas praticantes do fotojornalismo poderiam ter imaginado [...], mais do que condenar, celebram a crueldade” ou, acrescento eu, são parte dela.<sup>11</sup> Mas essas fotografias são quase tão antigas quanto o próprio fotojornalismo. Estão, entre elas, as fotografias de linchamentos que circulavam e se vendiam nos Estados Unidos desde 1870. Fotografias como a comentada no segundo capítulo, que eram realizadas e vendidas por fotógrafos profissionais àqueles que apareciam nas cenas;

da década de 1930, as imagens de presos políticos russos são verdadeiros retratos. Ver LINFIELD, op. cit., p. 52-55.

<sup>9</sup> Sobre os *mugshot* de presos políticos, torturados e mortos pela ditadura civil-militar brasileira, ver LESSA FILHO, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 101-125, jul-dez. 2019, p. 101-125. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/148487/154289>. Acesso em 12 de out. 2020.

<sup>10</sup> SIMON, Roger I. Curatorial judgment, the pedagogical framing of exhibitions, and the relation of affect and thought. In: \_\_\_\_\_. *A pedagogy of witnessing: curatorial practice and the pursuit of social justice*. Albany: State University of New York Press, 2014, p. 173-200.

<sup>11</sup> LINFIELD, op. cit., p. 51.

ou as fotografias “troféu” de cunho privado, tiradas por soldados ou milícias. Sejam elas feitas como parte de uma burocracia do horror, como troféu ou como celebração, como disse Roger Simon, apesar das óbvias e importantes diferenças, todas juntas compreendem este conjunto de imagens tiradas por fotógrafos em cumplicidade direta com a violência que registram.<sup>12</sup>

As fotografias de identificação de desaparecidos na ESMA e as dos prisioneiros da S-21 serviram para a lógica interna de documentação e controle, mas também como instrumento de pressão durante interrogatórios e para operações de inteligência, mantendo a roda do desaparecimento em funcionamento contínuo. Mas a maior coincidência em ambos os conjuntos fotográficos é que o ato fotográfico que as gerou representa em si mesmo a imposição do domínio e do controle sobre os corpos dos retratados. O próprio ato fotográfico era, nesse contexto, um gesto de poder sobre aqueles que, diante da câmera, não eram vítimas, mas inimigos e culpados que deveriam ser punidos e destruídos. Paradoxalmente, esse ato de registro fotográfico era parte necessária do processo de desaparecimento daqueles “sujeitos”.

Na lógica da doutrina do desaparecimento, essas fotografias não deveriam ter chegado até nós. Entretanto, elas conseguiram, por diferentes circunstâncias, atravessar o limite entre o mundo de dentro e o mundo de fora. Como os próprios sobreviventes dos processos de desaparecimento ou dos programas de extermínio, essas imagens são a ressaca e não o mar. É aquilo que resta de quando a maré baixa, quando o oceano recua.

Estou em Tuol Sleng S-21. Na verdade, estou e não estou ao mesmo tempo. Este não é mais aquele lugar da tortura, dos gritos e das excussões. Como fez depois de visitar antigo campo de Auschwitz, agora “Museu do Estado, aqui também Didi-Huberman poderia dizer que o lugar da barbárie se transformou em lugar da cultura, mesmo advertindo que mesmo o lugar da barbárie foi concebido por uma cultura.<sup>13</sup>

Uma cultura excludente ou, sendo mais preciso, “desintegradora”, mas uma cultura, enfim. Aliás, falar em barbárie parece um eufemismo que tenta salvaguardar nossa consciência, diferenciando-nos das “bestas”, apelando para um idealismo humanista e civilizatório.

---

<sup>12</sup> SIMON, op. cit.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Editora 34: São Paulo, 2017, p. 19.



Quando Joseph Conrad escreveu *O coração das trevas*,<sup>14</sup> faltavam anos ainda para que a Primeira Guerra Mundial levantasse dúvidas e desconfianças sobre a narrativa da superioridade moral da civilização e da cultura europeia e mais umas décadas para que a Segunda Guerra Mundial acabasse por roer essa narrativa. Conrad tinha percebido, ainda no século XIX, que a civilização é apenas uma máscara sob a qual apenas cobrimos a barbárie que está em nós. A cultura é uma roupa. Kurtz, a pessoa notável, o administrador da última estação colonial, a última fronteira da cultura. Nas suas horas vagas, Kurtz pinta, “é um emissário da piedade, da ciência e do progresso [...]”, é a inteligência superior, “o gênio universal” ao qual a Europa encomenda sua causa civilizatória. O homem que havia chegado à África profunda com “ideias morais”. O homem excepcional, o “humanista” que com graça e eloquência começa seu relatório para a “Sociedade para a Eliminação dos Costumes Selvagens” falando sobre as virtudes do homem branco, de como, sendo vistos por “eles” como deidades sobrenaturais, de que “pelo simples exercício da nossa vontade podemos exercer um poder para o bem praticamente ilimitado”. Palavras “nobres e ardentes”, comenta Marlow, o narrador no romance de Conrad:

[...] não havia nenhuma alusão prática que interrompesse a mágica corrente das frases, salvo que uma espécie de nota, no pé da última página, escrita evidentemente mais tarde com mão tremendo, pudesse ser considerada como a exposição de um método [...]: “exterminem estes bárbaros!”<sup>15</sup>

Conrad “imaginou” Kurtz em 1902. Faltavam ainda alguns anos para que Freud escrevesse sobre a desilusão com a cultura provocada pelas guerras.<sup>16</sup> Faltava mais ainda para que Adorno declarasse a impossibilidade de se escrever poesia depois de Auschwitz, por entender que fazer poesia sobre as ruínas de Auschwitz seria um ato de barbárie e, portanto, um oxímoro ante a idealização da arte como expressão civilizada;<sup>17</sup> Conrad não apenas se antecipa ao aparente paradoxo, mas o desmonta: não existe cultura ou barbárie, mas uma mesma coisa dentro de nós. Apenas Kurtz. Não por nada, o nome de quem tanto encarna o horror quanto se perde nele guarda um significativo parônimo, Kurtz, Kunst. Kurtz está encarnado nos comandantes dos campos de concentração que montavam orquestras de prisioneiros e mandavam tocar peças clássicas; está no almirante Massera, que assistia às seções de tortura na

<sup>14</sup> CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Edição digital. Instituto Latinoamericano de la comunicación educativa ILCE. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>>. Acesso em: jun. 2019.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 93.

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund. De guerra y muerte. Temas de actualidad (1915). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1979c., p. 273-301.

<sup>17</sup> ADORNO, Theodore W. Crítica de la cultura y sociedad. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol I. Madrid: Akal, 2009. p. 9-26.

ESMA com seu uniforme de gala. É o vice-presidente, Hamilton Mourão, falando em inglês sobre as virtudes da democracia brasileira e exaltando a honradez de um torturador.<sup>18</sup> Também Duch, o chefe de S-21, é Kurtz. É ele que fala a Vann Nath sobre Picasso e Van Gogh aqui mesmo, em alguma destas salas, enquanto o pintor, angustiado em não correr a mesma sorte que os artistas que foram reprovados pelo comandante da prisão, faz os retratos de Pol Pot. Antes de se juntar ao Khmer Vermelho e de adotar o nome Duch, Kang Kek tinha sido professor de escola; também o tinha sido Pol Pot, antes chamado Saloth Sar...

O antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Penh, ocupa quase dois quarteirões. Como comentei, poucos dias depois de ter conquistado o poder, o Angkar – o nome com o qual se define a cúpula do Khmer Vermelho – ordenou o êxodo de toda a população urbana para o interior. Nesses verdadeiros campos de trabalho forçado, deveriam ser reeducados. Tuol Sleng é rebatizado como S-21 e se converte no centro de uma rede de mais de 200 centros de detenção e de tortura espalhados pelo país. No meio da cidade-fantasma, os quatro edifícios de três andares cada um se transformam. Salas de aula viram celas coletivas em que os inimigos do Angkar ficam deitados, presos pelos tornozelos por barras de ferro e acorrentados uns aos outros. Os quadros que antes educavam agora instruem a ficar em silêncio; assim como outros equipamentos escolares seriam usados para a tortura. Nos andares superiores, constroem-se calabouços individuais. As paredes que separavam as salas se quebram para criar-se um corredor que atravessa os prédios por dentro, de ponta a ponta, entre os cubículos. As cortinas de arame farpado que recobrem corredores exteriores foram colocadas num segundo momento, quando um prisioneiro tentou se manter pulando do terceiro andar.

Os painéis com centenas de fotografias de identificação estilo policial – *mugshots* – daqueles que eram conduzidos a S-21 para serem interrogados e eliminados nos campos da morte de Choeung Ek estão, principalmente, no prédio B. Cada uma dessas instantâneas foi feita por uma equipe de seis fotógrafos especialmente treinados para essa função. Da equipe, quatro estão mortos e um está

---

<sup>18</sup> Em entrevista ao programa de televisão *Conflict Zone*, da agência de notícias internacional alemã Deutsche Welle (DW), exibida em 7 de out. de 2020. Disponível em: < <https://www.dw.com/en/hamilton-mourao-on-conflict-zone/av-55193299> > Acesso em 10 de out. de 2020.

desaparecido.<sup>19</sup> O único da equipe que continua vivo é Nhem En (1961)<sup>20</sup>, que, entre outras coisas, já foi entrevistado pelo jornal *Le Monde* em ocasião da exposição de algumas daquelas fotografias em Arles, em 1997, e aparece brevemente no documentário *S-21, A máquina de morte do Khmer vermelho*,<sup>21</sup> de Rithy Panh. Em 2014, ele publicou suas memórias da época. O título do livro não deixa dúvidas: *Nhem En: the khmer rouge's photographer at S-21: under the khmer rouge genocide*.<sup>22</sup>

Como muitos outros, Nhem En foi recrutado pelo Khmer Vermelho muito jovem, com 13 anos. Em 1976, foi enviado para a China para receber treinamento especial. Naquele país, ele foi capacitado em técnicas fotográficas e de laboratório. No seu retorno, Nhem En foi designado como líder da equipe de fotografia de S-21. Ainda não tinha completado seus 15 anos.

A principal função da equipe coordenada por Nhem En era fotografar cada um dos prisioneiros que chegava a S-21 como parte do processo de documentação, seguindo padrões da fotografia de identificação criminal ao estilo criado por Bertillon no século XIX. A cada dia, dezenas ou centenas de prisioneiros chegavam a Tuol Sleng acusados, na sua maioria, de traição ou de espionagem. Aliás, dizer que eram acusados é outro eufemismo. De fato, no Camboja, a frase que designa o que nós chamamos de prisioneiro, *neak thos*, se traduz literalmente como “pessoa culpada”.<sup>23</sup> Sem importar o gênero ou a idade, cada um dos homens, mulheres e crianças chegava como culpado de algo que nem mesmo eles sabiam. Logo seriam torturados até que inventassem algo; que confirmassem que eram membros da C.I.A., da K.G.B. ou até mesmo de ambas ao mesmo tempo e que entregassem novos nomes. Para

---

<sup>19</sup> Os nomes desses cinco membros da equipe lembrados por Nhem En: Camarada Sreang (desaparecido em 1979), Camarada Song (morto), Camarada Nith (morto), Camarada Sam (morto), Camarada Ry (morto). NHEM EN; DARA DOUNG. *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014, p. 33.

<sup>20</sup> Na versão do texto de Thierry De Duve, *A arte diante do mal radical* (2005), publicado na revista ARS, o nome do fotógrafo aparece como Nhem Eim. Eu aqui utilizo o nome no livro publicado pelo próprio fotógrafo em coautoria com Dara Doung em 2014.

<sup>21</sup> *S21: a máquina de morte do Khmer Rouge*. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Cati Couteau; Dana Hastier; Aline Sasson; Liane Willemont. Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma, 2003 (101 min).

<sup>22</sup> NHEM EN; DARA DOUNG. *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014. 80 pp.

<sup>23</sup> CHANDLER, David. The pathology of terror in Pol Pot's Cambodia. In: NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996, p. 102-109. Aliás, ao se perguntar sobre “que instituições, práticas e lugares” puderam “pressagiar” o que aconteceu em S-21, antes mesmo do revanchismo contra o regime filo-americano e também sanguinário de Lon Nol, Chandler também cita uma tradição de baixa ou nenhuma misericórdia nos regimes pré-coloniais para com os cidadãos acusados de traição e, no período colonial (1863-1954) e pós-colonial, um sistema judicial que, como o francês, estava vinculado ao Poder Executivo, mas sem a presunção de inocência dos acusados.

isso, havia três equipes de interrogadores, o moderado, o quente e o “mordedor”. As fotos, sempre que possível, de frente e de perfil, seriam inseridas no dossiê com a confissão por escrito dos crimes. Bou Meng (1941), outro pintor, que como Vann Nath (1946-2011) sobreviveu realizando pinturas para o regime, recorda a resposta de um jovem guarda à sua mulher quando ambos chegaram a S-21: “o Angkar jamais prendeu à pessoa errada!”.<sup>24</sup>

Os caminhões chegavam de várias partes. Em geral, trazendo grupos. Sempre com as mãos amarradas e vendados, eram conduzidos a uma sala. Cada um recebia um número de série. Todos os dias, a seção de fotos começavam com o número 1, mas nunca se sabia em que número acabaria a série. Às vezes era do 1 ao 100, mas também ao 300 ou mesmo chegava até o 500. O momento da foto era o momento de tirar a venda:

“Senta aqui!”, me ordenou um guarda. Eu buscava uma cadeira com minhas mãos e um dos guardas tirou a venda dos meus olhos, mas minhas mãos estavam sempre amarradas. Tentei ver a minha esposa com os olhos atordoados. Ela estava sempre de olhos vendados e algemada, vi novos guardas na sala. Acredito que estava numa sala de fotografia; havia uma grande quantidade de material, como uma câmera, instrumentos para medir altura, documentos, e um oficial de uns 20 anos com uma máquina de escrever. Ordenou-me que caminhasse até a parede para medir-me, logo me ordenou que me sentasse de frente à câmera. Ele me colocou uma placa de matrícula sobre o peito. Ele diz 70. Outro soldado me fez algumas perguntas sobre minha formação e registra minhas respostas numa folha enquanto os guardas iam e vinham [...]. Depois disso nunca soube o que aconteceu com a minha esposa.<sup>25</sup>

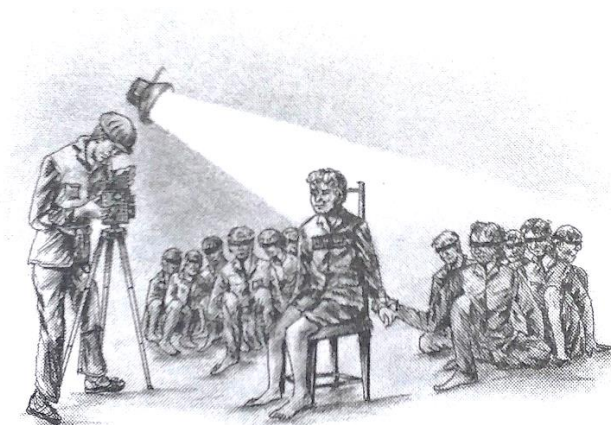


Figura 45 - Vann Nath, [sem título], s. d., desenho. Fonte: VANN NATH, 2008.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> BOU MENG. *Bou Meng: un survivant de la prison des Khmer Rouges S-21*. Phnom Penh: Documentation Center of Cambodia, 2010, p. 33

<sup>25</sup> BOU MENG, op. cit., p. 33.

<sup>26</sup> Uma primeira edição desse livro foi publicada em inglês pela editora White Lotus Press, de Bangcoque, em 1998, com o título *A cambodian prison portrait: one year in the Khmer Rouge's S-21*. É provável, portanto, que essa imagem date pelo menos desse período.

A cadeira especialmente preparada para realizar os *mugshots* está exposta numa das salas do museu. É estreita para que o respaldo não sobressaia às costas e apareça na imagem. De fato, esse respaldo não aparece em quase nenhum dos milhares de fotografias que estão expostas nos painéis de vidro das salas do andar térreo do prédio B. Em quase nenhuma.

São três ou quatro painéis por sala, cada um com aproximadamente 65 fotografias. Cada uma perpetua o rosto paralisado pela recomendação de Nhem En: “olha para a câmera e fica quieto”. Há homens, mulheres, idosos e crianças. Contraditoriamente, ao mesmo tempo que se diz angustiado e aterrorizado pelo que acontecia em Tuol Sleng, Nhem En se vangloria da sua excelência técnica:

Eu não tive nenhum problema em tirar fotos das vítimas e em pedir-lhes que se sentem e olhem direto para a câmera. Com cuidado, ajustava a velocidade e a luz para tirar a melhor foto e evitar qualquer erro. Em verdade não havia segunda chance para refazer qualquer foto ruim, por isso a primeira não podia ter falhas de nenhum tipo. Havia prisioneiros que ficavam aterrorizados quando tiravam as vendas para tirar a foto. Eu sempre lhes dizia que ficassem calmos antes de tirar a foto.

Os rostos de alguns dos prisioneiros estavam machucados e sangrando por terem sido golpeados ou torturados pelos guardas. Às vezes eu ajudava o guarda a tirar a venda dos olhos deles. [...]

Eu raramente cometia qualquer erro ao tirar as fotos dos prisioneiros. 95% delas eram precisas e sem nenhum erro. Os outros cinco por cento ficavam mal porque o prisioneiro se mexia ou fechava os olhos quando eu apertava o botão.<sup>27</sup>

Nhem En reconhece ter tirado aproximadamente 60 fotografias de crianças que tinham sido levadas a S-21 junto com seus pais. Ele tenta se justificar: “o primor técnico era essencial porque eu sabia que minha vida estaria em risco se eu não fosse cuidadoso com meu trabalho”. Ele se diz traumatizado pelo que “testemunhou”. Mas o remorso é duvidoso. Com a queda do regime, ele seguiu as lideranças do Khmer Vermelho para o interior, onde atuou como fotógrafo e cinegrafista da guerrilha até ser “repatriado” pela “reconciliação” de 1995. Na verdade, pelo menos desde que as fotos de S-21 passaram a ser exibidas em eventos internacionais, particularmente em eventos culturais e artísticos, Nhem En, oportunista, explora até hoje seu título de “o fotógrafo de S-21”.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> NHEM EN; DARA DOUNG. *Nhem En: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*, op. cit., p. 38-39.

<sup>28</sup> No seu livro, vem grampeado um cartão que, junto com o preço, traz os números de contato, o e-mail e o endereço da página web do fotógrafo. Essa espécie de cartão de visita não traz o nome de Nhem En, mas simplesmente, à maneira de promoção, diz: “Câmera da morte operada em Tuol Sleng”. Além disso, tanto no livro quanto na sua página web, o antigo quadro do Khmer Vermelho se fotografa várias vezes diante dos *mugshots* de vítimas com a câmera que diz ele ter usado na prisão secreta. Algumas dessas fotografias foram feitas, inclusive, dentro de S-21.



Figura 46 - Cartão grampeado na capa do livro *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Fonte: Arquivo do autor.

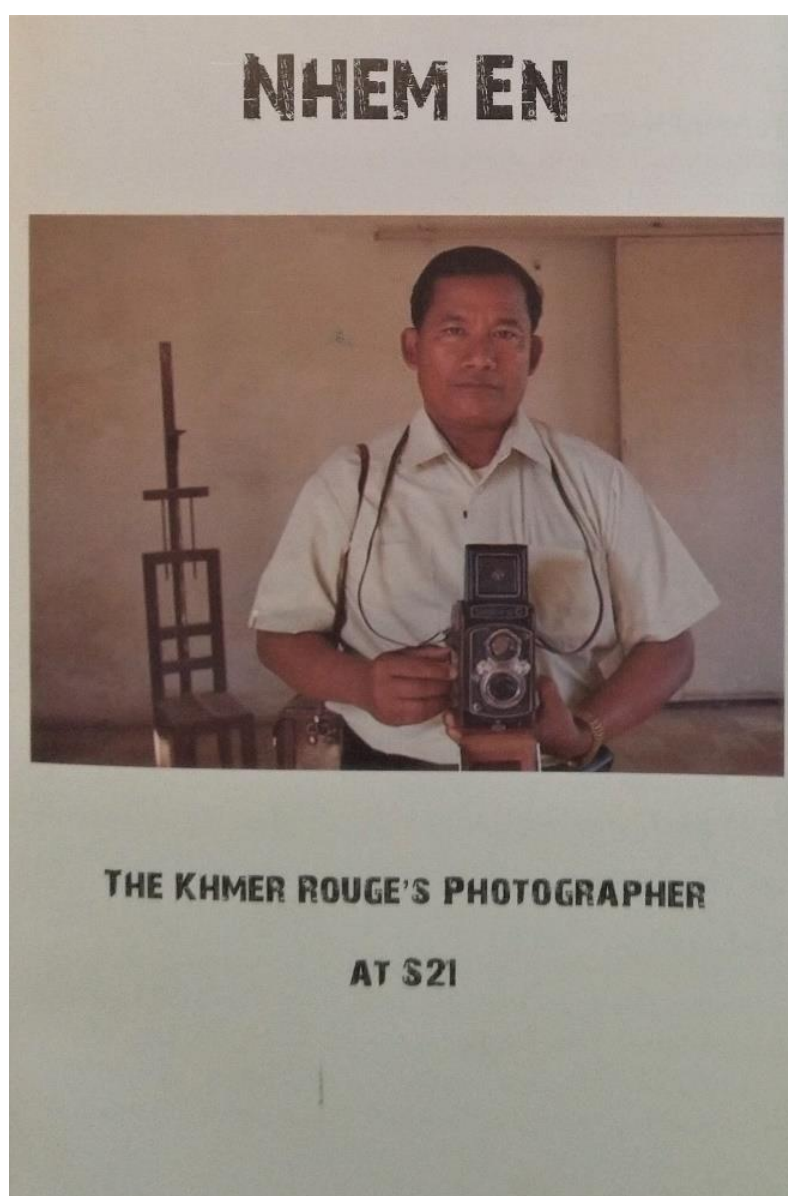


Figura 47 - Primeira página de *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Fonte: NHEM EN; DARA DOUNG, 2014.



Figura 48 - Cartão de visita de Bou Meng, 2018. Fonte: arquivo do autor.

Estou no prédio A. Não consegui entrar ainda na primeira sala. Logo que cheguei ao corredor exterior, fui tomado de uma forte impressão. Sinto como um *dejá-vu*. É o piso. O piso cerâmico quadriculado em duas cores. Há dois anos eu venho tentando descrever com minhas palavras a cor desse piso. De cara, é tentador dizer que é branco e vermelho ou branco e laranja. Mas não são bem essas as cores. É mais um branco envelhecido, com um toque de bege? O outro, um laranja ou um vermelho puxando para o ocre? Mas o que me impressiona é que ao vê-lo me vem à tona toda uma estranha familiaridade. É o mesmo padrão e as mesmas cores que via nas reproduções das pinturas de Vann Nath no seu livro de memórias. É o piso que aparece em quase todas as fotos que antes de estar aqui eu já havia visto. Que aparece nos filmes de Rithy Panh. Que cores são essas? Penso em Vann Nath e em Bou Meng – que também representou seu próprio suplício em pinturas –, eu os imagino misturando cores para alcançar esses tons. Também reconheço o tom das paredes, o estilo das janelas e das venezianas e, em cima delas, as aberturas para circulação de ar. Mas o padrão cerâmico do piso é meu *punctum*, e continuo sem conseguir descrever sua cor. Pensei em tentar identificar as cores desses cerâmicos numa tabela de cores. Mas não sei. Talvez eu prefira não descobrir seu nome e deixar algo assim como “cor piso Tuol Sleng clara” e “cor piso Tuol Sleng escura”.

A partir daí, o piso Tuol Sleng é como uma bacia hidrográfica. Ele flui por todos os prédios e por todos os andares. Entra nas salas. Naquelas de que foi retirado, sua ausência é o primeiro que percebo. No prédio B, por exemplo, faixas de cimento desenham áreas: são os rastros dos calabouços individuais que, quando foram derrubados, arrancaram junto os cerâmicos sobre os quais estavam assentadas suas paredes. No centro da primeira sala do prédio A, está o esqueleto metálico de uma cama. Parece uma ilha no meio de um lago quadriculado. A cama era usada para tortura. Penso de novo em Conrad e “o grande rio” que, mais do que ser



navegado, conduz cada vez mais para dentro desse coração das trevas. Aquele era para ser o rio Congo, mas era também uma prolongação do rio Tamisa. Muitas décadas mais tarde, em 1979, Francis Ford Coppola adaptaria aquele conto. Em *Apocalypse now*,<sup>29</sup> seria o Mekong...



Figura 49 - Museu do Genocídio de Tuol Sleng, janeiro de 2018. Foto do autor.

Dia após dia, durante quase quatro anos, a equipe de fotografia de S-21 fotografou praticamente cada uma das pessoas antes de serem torturadas e destruídas. De 7h a 17h, com uma pausa às 11h e o almoço às 12h, descanso até as 13h. Nhem En voltava para o trabalho às 14. Mas os prisioneiros chegavam a qualquer momento e em qualquer quantidade e, então, En e sua equipe continuavam sem pausas ou voltavam para o trabalho sempre que fosse preciso. Embora no museu as fotografias expostas nos painéis estejam gastas e afetadas pelo tempo e pela falta de

<sup>29</sup> APOCALYPSE now. Diretor: Francis Ford Coppola. Produtor: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Omni Zoetrope, 1979 (153 min).



cuidado, ainda se nota o cuidado técnico do qual Nhem En tanto se orgulha. Muito da nitidez dessas fotografias se deve ao equipamento: eram câmeras reflex *tween-lens* para filmes de médio formato de 6x6 cm. Na maioria das vezes, e sempre que possível, faziam questão de usar um tecido como fundo neutro. Nos painéis do museu, a disposição de mosaico também deixa evidente o cuidado com o enquadramento e o com o corte das ampliações: respeitam-se a distância, a escala e a simetria. Diante desses painéis, não tenho como não pensar nas séries tipológicas de Bernd e Hilla Becher. Ou ainda, nas tipologias de torres de vigilância na Faixa de Gaza feitas pelo palestino Taysir Batniji (1966), em que as possíveis quebra de padrão não são produto de uma deficiência técnica, mas os sinais de uma situação de tensão e de violência.<sup>30</sup> Mas são especialmente esses “5 %” de fotografias que saem do padrão, que não são precisos, simétricos ou nítidos, que acabam chamando mais a atenção. Pois é nas suas “anomalias” que podemos ir um pouco mais fundo: é o flanco de um prisioneiro que tenta se curvar para não sair na foto, é uma janela aparecendo, é o braço de uma criança tentando agarrar sua mãe.

Na manhã de 7 de janeiro de 1979, o som da artilharia e dos tiros se ouve cada vez mais perto. Alguns soldados do Khmer Vermelho chegam a S-21 e dão a ordem de retirada. São poucos guardas e resta apenas um punhado de prisioneiros, entre eles, cinco são artistas: os pintores Vann Nath, Bou Meng e Khun, um escultor, Pol Tuoch, e um escultor sobre madeira chamado Chan. Outro grupo de prisioneiros usados como mão de obra é o dos marceneiros. Vann Nath recorda que, desde o setembro anterior, tinha começado a haver mudanças na prisão e dentro do regime. Se, por um lado, já quase não chega novos prisioneiros, o Angkar entra numa fase ainda mais paranoica, em que inclusive certos líderes e ministros são acusados de traição e executados. Nesse contexto, muitos dos guardas de S-21 – a maioria, segundo Vann Nath – são detidos. Os “funcionários” de S-21 têm um painel próprio no museu. Suas fotos são tão precisas e nítidas quanto as outras. Muitos deles são muito jovens, praticamente pré-adolescentes. Os mais velhos mal passam dos 20 anos. Porém, eles não levam número de matrícula como os outros. Mas a maior diferença é outra: muitos deles estão sorrindo. Em outubro, já tinha sido retirada a cerca de arame farpado de três dos quatro prédios e demolida a maioria das celas individuais do primeiro e do segundo andares dos edifícios. No andar térreo do prédio

---

<sup>30</sup> Série disponível em <<https://www.taysirbatniji.com/project/watchtowers-2008/>> Acesso em dez. 2020.

A, reconstróem-se e pintam-se pequenas celas, e apenas o prédio C permanece intato. Estariam essas mudanças sinalizando o início da etapa autofágica do extermínio? Vann Nath afirma que, em dezembro de 1978, praticamente tudo tinha mudado: “eu acredito que não sobrassem mais do que dez ou vinte prisioneiros acorrentados nas salas”<sup>31</sup>. Os guardas também são poucos. Nesse mês já começam a se ouvir os tiros de artilharia. Naquela tarde de 7 de janeiro de 1979, os artesãos e os artistas recebem a ordem de marchar para fora da cidade, não são mais do que 13. Lá dentro ficam ainda 14 prisioneiros. Não são nem artistas nem artesãos. Para Vann Nath, eles eram oficiais do regime presos durante as purgas. O grupo é levado por guardas armados, fugindo das tropas vietnamitas que bombardeiam e ocupam a capital. Nos campos de arroz, alguns correm em debandada. Muitos não são mais vistos. Na medida em que o caos aumenta, os soldados esquecem os prisioneiros. Eles já não importam. Após duas noites, Vann Nath vai se juntar às forças de liberação e voltar para Phnom Penh. Ele vai reencontrar sua esposa, mas seus filhos já estão mortos. O maior não tinha feito ainda cinco anos e o menor tinha apenas seis meses quando os viu pela última vez.

Duas semanas depois da conquista de Phnom Penh, vietnamitas e soldados das tropas de liberação cambojanas fazem uma operação de limpeza em S-21. Apesar das mudanças no centro de detenção e tortura, no meio do caos e na pressa por escapar, ficaram para atrás milhares de dossiês e de fotografias. Eles também encontram os cadáveres dos últimos prisioneiros. Fotografam-nos. As fotos também estão no museu. Foram executados nas celas ou nos corredores. Pelo menos o corpo de um deles estava ainda amarrado no esqueleto metálico da cama da primeira sala do prédio A. Mataram-no enquanto estava sendo torturado. Na parede da sala onde a cama permanece como uma ilha no lago de cerâmicos quadriculados, está pendurada a fotografia tirada por Ho Van Tay, o repórter fotográfico vietnamita que acompanhava as tropas. Uma faixa de papel manteiga atravessa a imagem e cobre o rosto do cadáver. Das entre 12.000 e 20.000 pessoas que passaram por S-21, o Museu do Genocídio de Tuol Sleng confirma apenas 12 sobreviventes. Até 1998, só se sabia de 7. Durante os quase quatro anos de regime, estima-se que perderam sua vida aproximadamente 2.000.000 de pessoas. Desse número, 200.000 pessoas teriam sido executadas acusadas de serem inimigas do Estado ou de traição. A maioria das

---

<sup>31</sup> VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-lévy, 2008, p. 141.

vítimas do regime faleceria por causa da fome, de doenças e exaustão nos campos de trabalho e de cultivo sob o rigor e as arbitrariedades do Khmer Vermelho.

Ainda em 1979, com o intuito de apresentar ao mundo os crimes cometidos pela ditadura de Pol Pot – e assim também legitimar a ocupação do país –, a administração vietnamita selecionou algumas centenas das mais de 6.000 fotografias que encontrou em S-21 para serem exibidas nesse mesmo local, agora transformado em museu. Contudo, como detalha Vicente Sánchez-Biosca, fora o material selecionado para exibição, não houve naquele momento o intuito oficial, por parte da força de ocupação estrangeira, de fazer um levantamento total das imagens de maneira que pudessem ser utilizadas como provas para um eventual processo contra os responsáveis nem para um eventual processo de identificação de todas as vítimas que passaram por Tuol Sleng. Também não quando o Vietnã se retirou do país. A preocupação pela recuperação e/ou manutenção dos arquivos de S-21 viria por iniciativa de ativistas pró-direitos humanos ou de projetos de universidades estrangeiras e iniciativas privadas. Entre essas iniciativas, Sánchez-Biosca enumera: a mobilização de David Hawk e de Gregory Stanton, em 1982, na busca de provas para um eventual processo contra os líderes do Khmer Vermelho, fundando, respectivamente, o *Cambodian Documentation Center* e o *Cambodia Genocide Project*; o *Cornell University's Microfilming Project*, montado em 1988 e autorizado oficialmente para registrar em microfilme a documentação ainda presente no agora Museu do Genocídio; a criação, naquele país, do *Documentation Center of Cambodia*, o DC-Cam, em 1995, a partir do *Cambodia Genocide Program* da Universidade de Yale.

As fotografias de Tuol Sleng ecoam do outro lado do mundo, em Buenos Aires. Em outra escola, neste caso, uma escola militar, também transformada em centro clandestino de detenção e de tortura. Embora não tivessem instalado arame farpado, fotos da época mostram as placas escuras instaladas por cima das elegantes grades de ferro para bloquear a vista. A ESMA, *Escuela de Mecánica de la Armada*, mantinha sua fachada branca e suas colunas solenes e elegantes, ladeada de jardins, dentro desse campo de 17 hectares. Na avenida, os carros e os *colectivos* nunca pararam de ir e de vir nem os vizinhos do bairro de Núñez tiveram suas rotinas mudadas. Mas os carros sem identificação saíam e entravam. E, quando entravam, costumavam trazer mais alguém, algum “subversivo”. Aqui também os prisioneiros chegavam encapuzados. Homens e mulheres, inclusive grávidas que dariam à luz ali dentro, mas

seriam outras as mulheres que ouviriam aquelas crianças dizer mamãe. A ESMA foi um dos mais ativos centros clandestinos de detenção durante a última ditadura civil e militar argentina, que ocorreu entre 1976 e 1983. Como em S-21, os militares fotografavam e mantinham o registro de cada um dos sequestrados que chegava a esse buraco de tortura e de desaparecimento. Mas, diferentemente, do que ocorreu no Camboja, os militares argentinos tiveram tempo para empenhar-se na tarefa autofágica e apagar muitos dos seus rastros, destruindo grande parte dos relatórios e dos arquivos fotográficos feitos nos interiores do desaparecimento. No entanto, um número muito pequeno dessas fotografias de desaparecidos feitas na ESMA escapou da destruição pela coragem e pela ousadia de um prisioneiro que conseguiu esconder e extrair um punhado de negativos. Hoje esse punhado de imagens leva o nome desse sobrevivente, são as *fotos de Bastera*.<sup>32</sup>

Victor Melchor Bastera (1945) era operário da indústria gráfica e militava nas *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP). Em outubro de 1977, um grupo de tarefas o sequestrou junto com sua esposa e sua filha de dois meses. Eles foram levados para a ESMA. Como todos que eram arrastados para esse buraco, Bastera e sua esposa foram interrogados e torturados. Sua esposa e a menina foram liberadas após cinco dias. Victor ficaria ali dentro por quase cinco anos, até o fim da ditadura. Mas Bastera, como alguns outros, acabaria sendo classificado como “recuperável”. Nessa condição, então, ele continuaria preso ilegalmente ali dentro, servindo a diferentes funções como força de trabalho. Pelo seu conhecimento técnico, ele foi incumbido de montar dentro da ESMA um laboratório de fotografia e de falsificação de documentos. Quando o laboratório ficou pronto, ele e outros companheiros na mesma situação continuaram a desempenhar funções no lugar. Como em Tuol Sleng, os detidos chegavam aos centros clandestinos de detenção vendados – e continuavam assim durante seu período de detenção – e logo eram levados a uma sala. Ali, por um instante, tiravam-se-lhes as vendas para serem cegados pelo *flash* de uma câmera. As fotografias podiam ser realizadas antes ou depois das primeiras sessões de tortura. E, como em Tuol Sleng, a maioria chegava à ESMA com o destino marcado. Mas aqui o túmulo

---

<sup>32</sup> Embora quase contemporâneas umas com as outras, as fotografias da ESMA e de Tuol Sleng pertencem a contextos culturais totalmente diferentes. Do mesmo modo, ambos os regimes se situavam em polos ideológicos diametralmente opostos e executaram seus programas de controle social de maneira totalmente diferente. Contudo, diante desse antagonismo cultural e ideológico, as coincidências no uso das fotografias dentro dos territórios do desaparecimento ganham mais destaque.

anônimo e clandestino não estaria num campo, mas no fundo do mar ou do *Rio de la Plata*.

Além de realizar e revelar ali mesmo os retratos de identificação dos desaparecidos, aquele laboratório servia também para a falsificação de documentos que seriam usados para as diversas operações ilegais. Uma das tarefas de Basterra incluía realizar as fotografias dos próprios militares e torturadores para a confecção desses documentos. Ele cumpria a ordem. Tirava a foto, revelava o filme e realizava a cópia. No entanto, em algum momento, começou secretamente a realizar mais uma cópia de cada fotografia. Pediam uma, ele fazia duas. E a segunda ele escondia dentro dos pacotes de papel fotográfico. Sabia que ninguém revisaria esses pacotes por cuidado de não expor o material à luz. Sua expectativa era de que talvez ele fosse liberado. Nesse caso, ele pensaria sobre como levar esse material de volta para o mundo de fora.

Ele foi um “bom rapaz”. Então, um dia, recebeu a notícia de que o deixariam sair. Visitar a família. Sabia que em cada saída seria constantemente vigiado. Mesmo assim, deu um jeito para, aos poucos, ir tirando essas fotos. Isso foi em 1980, ele estava desaparecido havia três anos.<sup>33</sup>

Se o Khmer Vermelho tinha recorrido à violência extrema para implementar um delirante comunismo *à la* cambojana, na Argentina, como no Chile, o terrorismo de Estado sustentou a experiência neoliberal. O projeto de “reorganização nacional” argentino foi um fracasso econômico. Nesse contexto, a derrota na Guerra das Malvinas, em 1982, acabou por implodir os últimos resquícios de apoio a um governo militar cada vez mais desacreditado. No mundo, circulam as imagens das mulheres com lenços brancos sobre suas cabeças – lenços feitos naquela época com tecido para fraldas – e que mostravam as fotos tiradas de documentos de identidade ou

---

<sup>33</sup> Essas saídas faziam parte do “processo de recuperação” que começava permitindo que alguns sequestrados na ESMA pudessem realizar algumas ligações telefônicas e, mais adiante, serem levados a visitar a seus familiares. Claudia Feld explica que isso tinha pelo menos dois objetivos: um, evitar que os familiares fizessem denúncias ou participassem de protestos, sabendo que a pessoa sequestrada estava viva, mas ainda em perigo; o outro, que o próprio sequestrado entendesse que aqueles mesmos que o tinham detido e torturado também conheciam seus familiares e sabiam onde moravam e que atividades realizavam. Nesse contexto, completa Feld, as fotografias também teriam sido usadas como “prova de vida” – independentemente de isso ser verdade – e, assim, dissuadir qualquer denúncia pública por parte dos familiares de desaparecidos. FELD, Claudia. Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, publicação online, 10 junho de 2014. Disponível em <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66939>>; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66939> > Acesso em out. 2020.

recortadas dos álbuns de família dos seus filhos e filhas desaparecidos. A comunidade internacional fala sobre as violações de direitos humanos e, aos poucos, a oposição ao regime vai ganhando as ruas. As eleições são definidas para ocorrer o dia 30 de outubro e se marca para o dia 10 de dezembro de 1983 a data de assunção do novo governo democrático. Mas, ao mesmo tempo que essas datas definem o retorno da democracia, também estabelecem o prazo para que, para o mundo de fora, a ditadura tente impor sua narrativa sobre o que eles próprios querem que se conheça como “guerra suja”, no que fica conhecido como a “teoria dos dois demônios”. No mundo de dentro, por outra parte, aquelas eram as datas-limite para se concluir a etapa autofágica do regime. É por essas datas que chega um “milico” e manda Bastera queimar tudo o que tem dentro de uma lata. Ele vai cumprir a ordem, mas algo o faz hesitar. O cesto está cheio de negativos. Ele se reconhece no emaranhado de celuloide. Está aí sua foto de quanto foi “chupado” junto com outros companheiros e companheiras. Está aí sua imagem, as imagens. Prontas para serem destruídas, desaparecidas como muitos daqueles que estão ali, nesse cesto de negativos. Bastera tem apenas um instante para agir. Um abrir e fechar de olhos, um abrir e fechar do obturador, e então, *clic-clac*: ele bota a mão, tira um punhado de negativos e os esconde dentro da calça. Como com aquelas outras fotografias, ele os manteve ocultos dentro dos pacotes de papel fotográfico, esperando o momento que, nas suas “saídas”, pudesse tirá-los de dentro da ESMA.

A liberação final ocorreria em 1983, com o fim da ditadura. Mas ainda na democracia ele continuou a ser seguido e vigiado pelos agora “ex-repressores” até, pelo menos, agosto de 1984. Mesmo assombrado pela ameaça, Bastera, em maio de 1984, entregou todas as fotografias que tinha conseguido tirar em segredo da ESMA para a *Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* (CONADEP). Criada por Raul Alfonsín apenas dois meses depois de assumir a Presidência, o objetivo da CONADEP era investigar e produzir um relatório sobre a sistemática violação de direitos humanos, assassinatos e desaparecimentos ocorrida durante o período da ditadura que acabara de ser finalizada.<sup>34</sup> Outras cópias das fotos foram entregues ao

---

<sup>34</sup> Presidida pelo escritor Ernesto Sábato, a CONADEP estava composta por um grupo de personalidades argentinas reconhecidas e respeitadas de diferentes áreas, assim como importantes representantes da igreja católica, da evangélica e da comunidade judaica que militavam pelos direitos humanos. A comissão reuniu milhares de testemunhos, confirmou a sistematização da tortura e do desaparecimento como parte de um plano de extermínio e verificou a existência de centenas de centros clandestinos de detenção em todo o país. O relatório final, entregue em mãos ao presidente Alfonsín

*Centro de Estudios Legales y Sociales* (CELS) em outubro de 1984. Além das fotos de repressores e de desaparecidos, Basterra entregou outras que ele, junto com outros dois companheiros – Daniel Merialdo e Carlos Muñoz –, tinha realizado dissimuladamente de algumas salas e do pátio da ESMA. As fotos de sequestrados na ESMA foram publicadas pela primeira vez em agosto de 1984 na revista *La voz*, da juventude peronista. Contudo, elas só receberiam atenção e destaque público quando Marcelo Brodsky (1954) as publicasse em 2005, como parte do livro *Memoria en construcción*.

Nesse livro de 2005, Marcelo Brodsky acompanhou as fotos com um texto endereçado a Victor Basterra. Nesse texto, Marcelo respondia a uma carta na qual Basterra esclarecia que ele não tinha feito essas fotos e explicava como tinha conseguido e escondido esses negativos.<sup>35</sup> A foto de Fernando Brodsky estava entre os negativos que Basterra resgatou do desaparecimento. Eu transcrevi integralmente esse texto na minha dissertação de mestrado e acredito que vale a pena voltar a transcrever, ao menos, seus últimos parágrafos:

Tirar fotos

[...]

O que é “tirar uma foto”? Talvez seja dizer “sorriam que disparo”. É sair de viagem com a máquina pendurada, apontando para todos os lados, buscando. Disparar. Caçar realidades, inventar combinações, relacionar objetos, ideias, tempo... é encontrar, fundamentalmente, o momento adequado para fazê-lo. É saber escolher – a luz muda, o carro passou. Já é tarde. E às vezes tirar uma foto é arriscar a vida. E pode-se tirar a mesma foto duas vezes, e duas vezes arriscá-la. Negativos apenas reconhecíveis de um fotógrafo qualquer de passaportes ou de documento de identidade. Filmes, rastros de rasgos, sombras e luzes, a escala de cinzas. Ansel Adams promoveu aquilo da escala, do um ao nove. Os tons médios, o negro puro. O negro infinito, o buraco. O brilho do branco, a luz.

Retratos de pessoas, marcas da sua passagem por um lugar sinistro. Provas. A realidade ali, puta [*la puta*], persistente, insistente na sua pretendida totalidade. E o fotógrafo também aí. Preso, usado, mandado com desprezo. “Me faz estes documentos”, ordenou o chefe. “Preciso para amanhã, como o fizeste da última vez” [...].

E o fotógrafo é baixinho, inofensivo, calado. Parece que não está. Faz seu trabalho no laboratório no porão, não fala muito. Até mesmo o confundem com um deles.

Eu me equivoquei, é verdade, Victor. Tu não apertaste o gatilho. Mas tiraste as fotos, e o fizeste duas vezes. E nas duas deixaste a vida nisso. As tiraste da pilha, as salvaste da fogueira, as tiraste do esquecimento.

---

por Sábado, foi intitulado *Nunca más* e serviu como base probatória principal no julgamento das juntas militares em 1985.

<sup>35</sup> O esclarecimento se devia a que, em 1996, Brodsky publicou a foto de Fernando na ESMA junto com um texto afirmando que Basterra também se encarregava de realizar essas fotos de identificação. Na sua explicação a Marcelo, Basterra esclarecia que as fotos dos presos-desaparecidos eram tiradas pelos repressores e que ele só tirava as fotografias dos militares para a confecção de documentos falsos.

E depois, as tiraste de novo. As colocaste ali embaixo, muitos culhões, é verdade, e as levaste para fora, para o mundo real? As ocultaste dentro e as tiraste fora; é claro que as tiraste, Victor. As tiraste duas vezes, ainda que não tenhas apertado o gatilho.<sup>36</sup>



Figura 50 – Autor não identificado, Graciela Estela Alberti fotografada na ESMA – continua desaparecida, 1977?, fotografia. Fonte: BRODSKY, 2005.

O gesto de Bastera salvou da destruição um pequeno número de imagens de sequestrados e desaparecidos. Comparadas com os *mugshot* de Tuol Sleng, as fotos publicadas em 2005 por Marcelo Brodsky parecem mais rudimentares, menos preocupadas com o “preciosismo” presente nas imagens feitas por Nhem En e sua equipe. Inclusive, não mantêm um padrão no que concerne a ser fotografias de corpo inteiro ou de meio corpo. Sim, são todas de frente e o *flash* lança uma luz dura que imprime, na maioria das fotos, uma sombra afiada contra a parede às costas dos desaparecidos. No texto acima, Marcelo Brodsky sugere que as fotos resgatas por Bastera apenas se distinguem das fotos de identificação quaisquer, como as de passaporte ou de documento. É verdade, mas esse “apenas” que está na imagem marca toda a diferença: o ar melancólico, cansado e resignado em fotografias como a

<sup>36</sup> BRODSKY, Marcelo. *Memory under construction*. Buenos Aires: La marca editora, 2005, p. 31.



de Graciela Estela (Figura 50) ou na do próprio Fernando, mesmo que sutis, escapam da posse asséptica e neutra das fotos de identidade. São as olheiras de Alberto Eliseo ou Pablo Armando incomodado pelo *flash*. São fotografias estranhas no sentido dado por Freud, em que o que é até certo momento parecia familiar se revela um outro, um “des-familiar”.<sup>37</sup> Aliás, é esse outro dos horrores que guarda a doutrina do desaparecimento quando se dissimula sob a aparente normalidade cotidiana.

Como notamos perante fotos que ocupam as salas de Tuol Sleng, aqui também percebemos como o próprio ato fotográfico foi mais um ato de violência sobre o corpo. Mas também, e talvez ainda mais do que no caso das fotos de S-21, fica claro que a sobrevivência dessas fotos representa um erro do sistema, uma falha na administração do desaparecimento. Sua exibição na praça pública, então, representa a violação do segredo, a rasgadura da fronteira que separa o dentro e o fora.

Em 2012, Ana Longoni e Ignacio García publicaram um artigo em definiam as fotografias como “fotos do durante o desaparecimento”. Com esse termo eles definiam a especificidade dessas fotos diferenciando-as das “fotos do antes” e as “fotos do depois”. Por fotos de antes, eles se referem àquelas fotografias de identidade ou de álbuns de família que os familiares e os amigos dos desaparecidos passaram a exibir publicamente, primeiro como parte da busca dessas identidades denegadas pelos organismos públicos durante a ditadura e que logo se combinariam coletivamente como representação icônica dos desaparecidos na Argentina. Essas eram fotografias deslocadas das suas funções originais, recortadas, reproduzidas e ampliadas, tiradas do âmbito privado para o público, que, carregadas por uma mãe, um pai, um filho ou uma filha, representavam um dispositivo de representação em que afetivo e o político se entremeavam. Fotografias que, em muitos casos, mais tarde se tornaram material visual e poético para obras de arte e monumentos em memória dos desaparecidos.<sup>38</sup>

As “fotos do depois”, por outra parte, seriam as imagens de corpos encontrados em covas clandestinas ou que apareciam no litoral argentino ou uruguaio, geralmente

---

<sup>37</sup> Sobre o conceito de “estranho” [*Unheimlich*] em Freud ver: FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

<sup>38</sup> Sobre as fotografias de desaparecidos e seu uso poético na Argentina, ver MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – história, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Outro artigo da minha autoria sobre os deslocamentos simbólicos, políticos e afetivos das fotografias de desaparecidos foi submetido para a revista *Valise*, do PPGAV-UFRGS, no entanto, até o momento de finalização desta tese, ele continua aguardando ser avaliado.

amarrados e com claros sinais de tortura. Algumas dessas fotografias vieram a público com o final da ditadura como forma de expor os crimes.

Longoni e García propuseram o termo “fotos do durante” para problematizar a invisibilidade destas fotografias que, após serem incorporadas como prova no juízo das juntas militares e publicadas em 1984 na revista *Vozes*, ficaram praticamente esquecidas até Brodsky incorporá-las em *Memoria en construcción* em 2005. Os autores se perguntam pela invisibilidade dessas fotografias que, no entanto, havia mais de duas décadas estavam disponíveis para o olhar público. Era essa uma invisibilidade e um esquecimento que, sustentam os autores, serviu para reforçar a ideia de que na Argentina se careceria de “imagens do horror” ou de imagens do horror enquanto estivesse ocorrendo. Essa definição é pertinente; no entanto, eu tenho preferido me referir a esse tipo de fotografias como “fotos do dentro” ou, ainda, como “imagens do dentro”, não apenas num sentido espacial, mas no mesmo sentido fenomenológico com o qual tenho problematizado os próprios interiores do desaparecimento. As “imagens do dentro” são aquelas produzidas daquele lado do limite que separa o mundo de fora e os interiores do desaparecimento. Elas podem ter sido feitas pelos perpetradores ou, quando possível, por aqueles que estão subjugados a seu poder. São imagens que, em qualquer desses casos, estão atravessadas pelas dramáticas e singulares condições de produção. Embora o assunto deste capítulo gire em torno das fotografias de desaparecidos na ESMA e dos *mugshots* de S-21, ao falar em “imagens do dentro” estou também levando em conta os eventuais desenhos e esboços produzidos, por exemplo, nos guetos e nos campos de concentração e extermínio.

Mas falar de “imagens do dentro” também nos convoca a pensar, precisamente, nessa passagem, de dentro para fora, à qual Marcelo Brodsky se refere no seu texto-conversa com Bastera: que significa tirá-las para fora? Isso as transforma? Como? E como isso pode reverberar na relação entre documento-testemunho ante os cínicos argumentos negacionistas? Eles os refutam ou os reforçam? E além disso: como mostrar e ver essas fotos? Como elas mudam seu sentido? Essas perguntas não são novas. Pelo contrário, elas têm sido feitas logo que a praça pública passou a reconhecê-las e refeitas a cada nova forma de mostrá-las.

## 5.2 Deslocamentos I: do dentro para o fora, de secreto a público, de inimigo a vítima

As cerâmicas do piso continuam a me conduzir para dentro. Sobre a primeira porta do prédio B, uma pequena placa pede silêncio, ou não falar alto, ou não rir. Está escrita em khmer, e a ilustração não é a da típica enfermeira com o dedo sobre a boca. É um desenho de um rapaz entre falando e sorrindo e uma cruz vermelha sobre ele. Carrego minha câmera, também o celular, também meu bloco de notas. Cheguei preparado para ver as fotos. Não consigo. Pelo menos não consigo vê-las da maneira que vim para ver. Então passo a vê-las. Uma por uma. Vim para ver algo que agora não sei como ver. Então paro diante de cada painel. Paro diante de cada imagem, de frente a cada rosto. Cada olhar atravessa a dimensão da imagem. Foucault poderia ter escrito *Las meninas*<sup>39</sup> a partir dessas fotografias; e Benjamin poderia confirmar da maneira mais brutal que ele estava certo quando opinava que talvez seja no retrato fotográfico onde resistem os últimos resquícios da “aura” imagética.<sup>40</sup> Os olhares atravessam o tempo e o espaço. Olhares que, sei, não estavam dirigidos para mim, mas para a lente e, atrás dela, para Nhem En ou algum outro da sua equipe. Saber isso torna mais difícil ver essas fotografias. Gostaria de poder dizer que esses olhares esperavam por mim, que esperam por nós, para que olhemos para eles e para que, por eles, sejamos olhados. Gostaria de poder dizer que, diante de cada um, estou “dando” algo; entregando um não sei quê que cada olhar que sai do papel estaria pedindo. Para onde eles olham? Que há entre seu olhar e meu olhar?

Nossos olhares se cruzam e com eles se cruzam nossas temporalidades. E então esse cruzamento se torna doloroso. E é angustiante porque o meu olhar está atravessado pelo que eu já sei, mas que eles ainda ignoram. Eu sei o que vai vir, o que os espera logo adiante. Eles me fitam sem saber. Eu os observo já sabendo. O devir de cada um deles se interpõe entre nossos olhares e nossos tempos. Entre os tempos do ato fotográfico e o do meu olhar. Ele, ela, aquela criança, estão aí parados, suspensos, olham para frente. E de frente, contra eles, vem esse devir, arrasador, irrefreável. Soulages escreveu, “a fotografia é mais do que uma experiência do trágico, é a experiência trágica do irreversível”.<sup>41</sup> É isso.

<sup>39</sup> FOULCAUT, Michel. *Las meninas*. In: \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. p. 35-62.

<sup>40</sup> “Não é de modo algum por acaso que o retrato se encontra no centro da fotografia primitiva. O valor de culto da imagem encontra seu último refúgio no culto à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos. Nos primórdios da fotografia, a aura dá seu último aceno na expressão fugidia de um rosto humano.” BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* / Walter Benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019, p. 67.

<sup>41</sup> SOULAGES, Françoise. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, p. 148.

Dou mais um passo para o lado, devagar, para ficar diante do próximo rosto e sentir-me por ele ou por ela observado. Penso, pergunto-me quanto tempo dedicar a cada um. Percebo que a cada rosto eu me empenho por apreender seus traços, torná-los memória, mas é difícil, são muitos; de verdade, são muitos.

Vejo as outras pessoas. São quase todos turistas, isso está claro. A maioria entra em grupos. Entram os típicos “aventureiros” do primeiro mundo, com suas botas, as bermudas cáqui combinando com o colete e até com o chapéu. Parecem fantasiados de uma mistura de explorador do século XIX com Indiana Jones. A maioria entra, para diante de cada painel, faz uma panorâmica e passa para o seguinte. Seus gestos, em geral, são de pena e de resignação. De vez em quando, algo punge seu olhar e suspiram, levam a mão para a boca e dizem que não com a cabeça. Diante das fotos de cadáveres, os gestos são outros. Como escrevi uma vez, é difícil empatizar com um cadáver; mais ainda se esse cadáver estiver estraçalhado; isso já deixou de ser uma pessoa, deixou de ser “como nós”.

Compaixão, compartilhar a paixão, um sentir profundo. Ser como o outro, reconhecer-se no outro, sentir pelo outro. Isso está nas fotos? Entra um homem. Deve ter entre 50 e 60 anos. Ele não guarda silêncio nem fala baixo. Usa uma camisa preta. Logo reconheço o estilo gótico modernizado do que leva escrito na camisa. Está em alemão. Logo percebo a adaga tatuada com os dois “S” estilizados em forma de raio. Ele olha e comenta as fotos com quem estiver por perto. A cena me parece bizarra. Não sei o que fazer. Olho ao redor para ver se tem mais alguém que pareça indignado ou confuso como eu. Mas algo fica claro: as fotos têm algo, é verdade, mas o que elas têm não é o mesmo para todos. O grupo segue atrás do guia. Mantém certa distância desse homem. Talvez queiram evitar que alguém pense que estão juntos. Preciso sair, tomar ar...

Para Diana Taylor, a fotografia é a arte de des- e de re-contextualizar.<sup>42</sup> O próprio ato fotográfico age como recorte de tempo e de espaço que descontextualiza a realidade vivida. O espaço é recortado primeiro pelo visor e depois na mesa de edição. O tempo pelo obturador. A imagem surge dessa primeira descontextualização e depois continua à mercê das condições e pelos contextos de exibição e de observação. Do mesmo modo, os retratos que os algozes realizaram das suas vítimas em S-21 ou na ESMA na iminência da tortura e do desaparecimento, têm sido objeto de constantes e extremos processos de des- e de re-contextualização. O primeiro e o

---

<sup>42</sup> TYLOR, Diana. *Cuerpos políticos*. In: BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009, p. 21-31.

mais brusco desses movimentos é a inversão da lógica acusatória inerente às condições de produção originais dessas imagens e, com isso, a ressignificação da imagem dos retratados como vítimas.

Como os testemunhos revelam, essas fotografias foram feitas num contexto condenatório e de violência. As lentes dos algozes não apenas os “viam” como traidores ou como subversivos, mas os convertiam em tal. Fotografada, aquela deixava de ser uma pessoa, e se convertia na imagem de algo que devia ser arrasado.

Essas fotos são mais um gesto de domínio sobre o corpo: *senta aí! olha para a câmera! Não te mexas!* Corpos e imagens submissos. Logo viria a tortura. Sequestrada e torturada, a vítima perde todo e qualquer direito sobre o próprio corpo. Ela passa a ser do algoz. O mesmo ocorre com sua imagem. Em S-21, onde cada uma das pessoas chegava já condenada, a fotografia era uma etapa dessa destruição. Mais do que registro de identificação, as fotos de Tuol Sleng eram também as provas com as quais as hierarquias externas confirmavam que o mecanismo de aniquilamento do inimigo continuava em pleno funcionamento. Uma prova que não estava destinada ao mundo de fora, mas para os próprios administradores do desaparecimento, preocupados com o controle e com a contabilidade da limpeza política e social que empreendiam.

Quando os vietnamitas exibiram essas fotografias para o mundo, fizeram-no na montagem que, em essência, se mantém até hoje: tiraram das pastas apenas as fotografias frontais e as organizaram em painéis, formando um mosaico com essa multidão de rostos. Vicente Sánchez Biosca explica que, apesar de que oficialmente o primeiro diretor do museu tivesse sido um cambojano, Ung Pech, a administração vietnamita encomendou a organização do Museu do Genocídio de Tuol Sleng a May Lam, o diretor do Museo dos crimes de guerra americanos, inaugurado em Ho Chi Minh, em 1975.<sup>43</sup>

Segundo Sánchez Biosca, embora Lam tivesse visitado Auschwitz em busca de referências, ele acabaria apostando no modelo “mais visceral do que sutil”.<sup>44</sup> Efetivamente, ainda que os *mugshots* sejam as imagens e os objetos mais representativos do museu, eles compartilham algumas salas com instrumentos de tortura e fotografias, tanto dos 14 cadáveres encontrados na queda do regime quanto

---

<sup>43</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, op. cit., p. 21.

<sup>44</sup> Loc. cit.

daquelas pessoas que morriam nas seções de tortura ou pelas inclemências da prisão.<sup>45</sup>

Desse modo, nos moldes de uma “câmara de horrores”, como o definiu Sánchez Biosca, o museu abriu suas portas em 1980 para trazer para dentro o mundo de fora. Independentemente das falências gerais e particulares desse modelo museográfico, a exibição não deixa de representar uma tentativa de quebrar a lógica do secreto, uma espécie de contramedida à doutrina do desaparecimento por meio da revelação. E é nessa revelação que está implícito um outro olhar sobre os retratados: antes culpados; agora vítimas. Antes, o registro era parte da punição iminente; agora elas são o registro do padecimento que nunca deveria ter acontecido.

De fato, parece lógico que ante programas de extermínio e de desaparecimento sistemáticos, fundados sobre os princípios da doutrina do desaparecimento, haja a “necessidade” de expor todo e qualquer resquício, todo e qualquer resto que, aparentemente, sirva para revelar o que era mantido em segredo, buscando, a partir do “aparecimento”, invalidar o “apagamento”. Desse modo, o sentido das fotografias se transforma, elas adquirem agora o status de documento probatório. No entanto, essa é apenas uma entre outras questões implicadas no gesto de tornar públicos esses restos, isto é, de trazê-los para a praça pública, especialmente no que se refere a essas fotografias. Há no fundo desse deslocamento de situação e de sentido algo mais complexo e significativo. Primeiro, porque o sentido probante das fotografias não reside tanto na exibição do crime quanto na confirmação de existência, por meio de documentos produzidos pelos próprios perpetradores, daquilo que se pretendia apagar. As fotos de pessoas detidas em centros de detenção e de tortura antes do seu desaparecimento são as provas de que tais fotos existiram. No entanto, como todo “documento” levantado contra os administradores do desaparecimento, essas fotos são mais do que uma “prova positiva”. Elas também tentam servir como negação da negação, ou seja, como algo que possa refutar de vez a narrativa dos perpetradores e dos negacionistas.

Nesse último aspecto, a urgência por mostrar essas fotos também serve como reação e resistência contra as próprias expectativas e os desejos dos ideólogos do desaparecimento. Ou seja, ao trazer à praça pública essas fotos concebidas e

---

<sup>45</sup> Realizar estas outras fotografias também era obrigação da equipe de fotografia e de documentação de S-21. Elas deveriam deixar registro dessa morte “indesejada”, dado que ocorria antes que fosse ordenada a execução do/da prisioneiro/a.

produzidas dentro dos interiores do desaparecimento, que serviam para o próprio maquinário do apagamento e que estavam destinadas a ficar dentro para sempre ou a desaparecer na fase autofágica, não se reage apenas contra o desaparecimento, mas contra a *vontade de desaparecimento*. Por isso, mais importante e significativo do que o gesto de “mostrar” as fotos é o gesto de tomá-las e se apropriar delas. Aliás, mais do que uma apropriação, uma expropriação; ou seja, tirar dos perpetradores o poder de determinação que pretendiam ter sobre elas; tirar deles qualquer “direito” ou “usufruto” sobre essas fotografias. É disso, afinal de contas, que se desdobra a própria mudança de olhar sobre aqueles cuja imagem ficou gravada naqueles gestos de domínio/submissão. Seu lugar e seus status não mais são definidos pelos perpetradores. Não são mais eles os que definem o que essas pessoas retratadas representam ou representavam, eles não têm mais poder nem “direito” sobre elas. O sentido daquelas pessoas também lhes foi expropriado junto com as fotos.

Está claro, como já disse, que o gesto de expropriação, de deslocamento e de exposição pública dessas que são, ao mesmo tempo, imagens do dentro e imagens dos perpetradores, representa uma maneira de reagir, política e simbolicamente, tanto contra o desaparecimento quanto contra a própria vontade genocida de fazer desaparecer. No entanto, apesar da importância que tais gestos possam ter, existe um outro viés, a meu ver o mais complexo, que se revela quando mergulhamos na pergunta sobre se esses gestos trabalham “a favor” do testemunho ou “contra” ele. Está aqui um dos paradoxos e dos dilemas mais complexos da relação entre prova e testemunho e, inclusive, entre o desaparecimento e seus eventuais “documentos”.

### **5.3 O paradoxo: prova, testemunho e negação**

É inevitável comparar a atitude de Victor Basterra com a que tiveram os membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau que, em agosto de 1944, conseguiram tirar quatro fotografias do processo de extermínio e de incineração de pessoas e enviá-las escondidas para fora do campo. Recordando, os *Sonderkommando* eram constituídos por prisioneiros, na maioria judeus, selecionados aleatoriamente como força de trabalho no processo de extermínio nas câmeras de gás, na corrupção e na incineração dos cadáveres. Em agosto de 1944, a resistência polonesa conseguira fazer chegar a eles uma câmera fotográfica com a qual conseguiriam realizar clandestinamente quatro fotografias. Mas tarde, conseguiriam

enviar o filme para fora do campo, escondido dentro numa lata de pasta de dentes.<sup>46</sup> Claramente, tanto Basterra quanto esses prisioneiros colocaram em jogo sua vida para tentar tirar essas fotografias de dentro. Eles sabiam o que esperar se fossem descobertos. Porém, há uma diferença relevante entre essas duas ações temerárias: diferentemente dos judeus de Auschwitz, Basterra tomou sua decisão quando já tinha recebido os sinais e a informação de que sobreviveria e que recuperaria sua liberdade.

Nesse ato que acabei de chamar de temerário, mas que Basterra chamou de impensado, reverberara, entretanto, aquela perturbadora certeza que atravessa o tempo e a distância. Aquela certeza que se expressava naquelas falas dos SS lembradas por Wiesenthal, que é recordada como um receio por Primo Levi e para a qual esta tese se volta constantemente. Uma certeza de que o sobrevivente da ESMA revela com seu ato, mesmo sem saber ou ter pensado nisso: de que sem provas seu testemunho seria insuficiente e que estaria sempre assombrado pela incredulidade.

Como foi abordado no primeiro capítulo, é para essa incredulidade que o negacionista apela quando, cinicamente, joga para o sobrevivente o ônus da prova de um crime sem provas: “Você diz que destruímos as provas, você diz que destruímos os corpos, pois bem, prove-o!”. É diante disso que Marc Nichanian fala de uma “vergonha da testemunha” ao comentar o empenho do testemunha-sobrevivente, do *superstes*, por imprimir a seu relato uma qualidade probante que, rigorosamente, ele não tem. E, ao tentá-lo, em certa medida o próprio sobrevivente reconhece essa limitação. Para que levar essas provas? Por que elas seriam necessárias? Por que é imperioso arriscar a sobrevivência em troca desses documentos? A única coisa que justifica esse ato é aquela perturbadora certeza. Por isso, mais do que pela sobrevivência de uma prova, o gesto de Basterra se explica pela imperiosa necessidade de atestar a veracidade do seu próprio testemunho.<sup>47</sup>

Essa situação complexa tem passado geralmente despercebida inclusive por agentes, instituições e ações culturais comprometidos com a promoção da memória em diferentes contextos, chegando inclusive a, indiretamente, reforçar aquela certeza.

---

<sup>46</sup> Sobre essas fotografias, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004.

<sup>47</sup> Outra situação de necessidade de certificação do testemunho ocorre quando Vann Nath pede a antigos guardas e agentes de S-21 que confirmem a veracidade das cenas de tortura retratadas nas suas pinturas e que são parte da exposição de Tuol Sleng. Vann Nath havia realizado essas pinturas a partir dos próprios padecimentos e do que ele viu e ouviu quando foi prisioneiro em S-21. Rithy Panh registrou esses encontros nos seus filmes *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) e *S-21, la machine de mort khmère rouge* (2004). Vann Nath também narra um desses encontros no seu livro *Dans l'enfer de Tuol Sleng* (2008)



Assim, por exemplo, em 2007, no *Museo de Arte y Memoria* da cidade de La Plata, foi inaugurada a exposição *Rostros: fotos sacadas de la ESMA*. Nela, além das fotografias de identificação dos desaparecidos, também foram expostas as imagens dos repressores. Nos anos seguintes, a exposição circulou por diferentes espaços da Argentina. Num artigo, Florencia Larralde Armas explica a importância que teve Bastera para a mostra.<sup>48</sup> Primeiro, dando seu testemunho para as curadoras. E depois, apresentando-se para contar tudo de novo a cada nova montagem da exposição. Era o mesmo testemunho que Bastera deu sempre que entregou aquelas fotografias, seja para a CONADEP, seja para o CELS, para a revista *Voces* ou para Marcelo Brodsky. O mesmo testemunho que ajudou a condenar ditadores e torturadores na Argentina, quando, além de contar como tinha conseguido as fotos, também contou como foi torturado diante da sua esposa, que também tinha sido torturada. E também diante da sua filha pequena, enquanto os militares ameaçavam colocá-la no seu peito enquanto recebia descargas elétricas.

É inegável então que tanto a instituição quanto as curadoras reconhecem a relevância significativa do testemunho do sobrevivente. No entanto, quase sintomaticamente, aquele peso do valor probante da fotografia – enquanto documento – sobre o testemunho acabou aparecendo no próprio depoimento da curadora e diretora do museu na época, Laura Poncio, quando, ao falar da relevância da amostra, disse: “são temas difíceis de mostrar, mas ao mesmo tempo tem que ficar muito bem certificado o que aconteceu [...] e isso é o que a fotografia permite.”<sup>49</sup>

Algo semelhante se percebe no catálogo da exposição dedicada a David Olère (1902-1985) realizada no Museu de Auschwitz-Birkenau em 2018 com o título nada sutil *David Olère, aquele que sobreviveu ao crematório III*.<sup>50</sup> Olère sobreviveu ao campo de extermínio servindo como *Sonderkommando*, mas também por ser artista, atendendo aos pedidos dos seus captores. Seus desenhos e pinturas são estupefacentes e serão um dos assuntos no último capítulo desta tese. O catálogo da exposição traz dezenas desses desenhos e outras tantas pinturas desse pintor. A

<sup>48</sup> LARRALDE ARMAS, Florencia. Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso. In: *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación. Cuaderno 54*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2015. Pp. 79-102. Disponível em: <[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/18005/CONICET\\_Digital\\_Nro.20979a.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/18005/CONICET_Digital_Nro.20979a.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>. Acesso em: 23 jun. 2019.

<sup>49</sup> Apud lb. p. 84

<sup>50</sup> DAVID OLÈRE: Ten, który ocalał z Krematorium III / The one who survived Crematorium III. Catálogo da exposição. Auschwitz-Birkenau State Museum: Oświęcim, 2018.

publicação mostra, claramente, como os desenhos buscavam ser um testemunho visual das mais horrendas situações e como essas cenas depois passavam a combinar-se em pinturas de um teor mais simbólico. Mas, além dos desenhos e das pinturas, o catálogo incorporou algumas fotografias de diferentes autorias e trechos testemunhais de outros sobreviventes.

Colocados todos juntos, os desenhos, as pinturas, os testemunhos orais e as fotografias parecem se combinar como um enorme quebra-cabeça em que essas diferentes “fontes” preenchem umas as lacunas das outras. No entanto, cabe pensar se os testemunhos e as fotografias – em muito menor número – não estão aqui também para atestar a veracidade do que foi desenhado por Olère. Assim, por exemplo: as plantas do crematório III e os croquis do campo são antecidos primeiro por uma fotografia aérea de 1944 e outra do lado sul do prédio, feita por oficial SS em 1943; a seguir, antes das pinturas e das ilustrações do processo de extermínio com gás e da destruição dos corpos, são reproduzidas três das quatro fotografias tiradas pelos *Sonderkommando* em 1944, duas delas expondo a incineração de corpos a céu aberto e a terceira que mostra um grupo de mulheres que estão sendo conduzidas para as câmaras de gás – eventos retratados em vários dos desenhos –; mais adiante, abaixo de um desenho que mostra corpos sendo introduzidos nas bocas dos fornos, está a fotografia do crematório II pouco antes de que estivesse finalizado; na página em que se reproduzem alguns dos retratos de SS feitos de memória por Olère, o catálogo inclui a fotografia de dois desses oficiais: Otto Moll, supervisor do crematório III, e Erich Mühsfeldt, que esteve encarregado do crematório junto com Moll durante o extermínio de judeus húngaros (Figura 51).



Figura 51 - Fotografias do SS Erich Mühsfeldt publicadas ao lado do retrato feito por David Olère após a liberação deste de Auschwitz entre 1945-1947. Fonte: DAVID OLÉRE, 2018.

Em diferentes momentos, os curadores fazem menção à memória fotográfica de Olère, que tinha realizado a maioria desses desenhos entre 1945 e 1949. Pois bem, é justamente a possibilidade de fazer uma comparação com “o real” por meio daquelas poucas fotografias o que permite que se faça uma afirmação como essa. Portanto, as fotografias não são convocadas somente para comprovar a verossimilhança, mas, principalmente, a veracidade desses desenhos e, com isso, dessa memória e desse testemunho. E assim funcionam também para nós quando aceitamos fazer a comparação. E comparamos os rostos de Moll e de Müssfheldt nos desenhos e nas fotografias, ou quando avaliamos, com a fotografia como gabarito, a precisão arquitetônica dos desenhos de Olère. E ainda buscamos na foto, na imagem-evidência, tanto a prova quanto o gabarito que nos permite, finalmente, afirmar que aquilo em que é difícil de acreditar – difícil porque supera o concebível, mas também porque é duro – era totalmente possível.<sup>51</sup>

É por conta disso que as “fotografias do dentro” – enquanto eventuais “documentos probatórios do horror” se tornam o núcleo de um dilema e de uma tensão. Se, por um lado, exibi-las rasga o apagamento, por outro, quando embandeiradas como “a prova” contra a doutrina do desaparecimento, se corre o risco de cair na armadilha montada pelos próprios perpetradores. Isso porque, ao convocar as fotos como “prova da veracidade do testemunho”, indiretamente e sem perceberem, tais iniciativas acabam por reconhecer que, afinal de contas, o testemunho não alcança por si só. Mas também, quando exibidas como se fossem uma bala de prata contra o apagamento e o negacionismo, essas fotografias não deixam de ser uma ressaca cuja “iluminação” pode acabar ofuscando o vazio de centenas ou de milhares de seres cujo desaparecimento é absoluto.

No caso argentino está claro que as fotos de Bastera representam uma pequena fração ante os 800 detidos desaparecidos que, calcula-se, passaram pela ESMA e dos 30.000 desaparecidos estimados pelos movimentos de direitos humanos no país. E mesmo no Camboja, onde, apesar da sua grande quantidade, as aproximadamente 5.000 fotografias encontradas em Tuol Sleng correspondem apenas a entre um terço e um quarto do número de pessoas trasladadas a S-21 e representam uma ínfima parte dos quase 2.000.000 de mortos pelo regime do Khmer

---

<sup>51</sup> Uma das ilustrações de Olère mostra oficiais SS lançando crianças vivas numa cova ardente; em outra, Olère se autorretrata desmembrando um bebê com uma pá e lançando as partes dentro de outra cova.

Vermelho. E a isso também se agarra o negacionismo. Ele relativiza a magnitude dos eventos se apoiando, precisamente, na concreta precariedade de ditas provas. Provas que não deixam de ser precários fragmentos do todo, que não são apresentadas pelo negacionista, mas pelos próprios sobreviventes e demais militantes da memória: “E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês...”.

O negacionista, é importante lembrar, apoia-se na retórica e no cinismo. Seu objetivo não é consolidar sua tese, mas minar e interditar a tese do outro. É por isso que, quando sabe que não há provas, ele as exige; mas quando alguma prova aparece, então primeiro inverte a prova contra quem o acusa de ter “destruído todas as provas”, para depois reforçar a demanda por “todas as provas”. Porém, nestes últimos anos, o negacionismo recorre a um novo estratagema: ele não mais tenta rebater as teses do outro, mas opor a elas as mais absurdas narrativas, reclamando um “mesmo direito de opinião”. Com isso, ele pretende equiparar aquilo que ele quer rebater ao absurdo que ele propõe. Ao fazê-lo, acaba levando o outro lado a se voltar, precisamente, nos princípios epistêmicos mais rigorosos como uma maneira de tentar rebater as teses absurdas. Desse modo, finalmente, o negacionista consegue levar o outro ao lugar que ele quer, o de mantê-lo preso às provas. Mas a grande manobra dos negacionistas foi não ter introduzido essa reviravolta por meio da discussão histórica dos eventos genocidas e de violência política, mas por um lado mais impensado e de maior perplexidade: o terraplanismo.

Dissimulada no seu próprio ridículo, essa ideologia – chamá-la de teoria, hipótese ou tese seria dá-lhe entidade epistêmica – tem servido como um cavalo de Troia desta nova vertente negacionista. Vejamos: 1) um grupo afirma que a terra é plana, mas está claro que seu interesse não passa por provar que isso é assim, mas por invalidar a premissa de que a terra seja redonda; 2) para legitimar sua posição, o terraplanista se escuda no pluralismo e no “direito” de liberdade de credo; 3) o assunto se torna matéria de debate público; nessa última etapa, o terraplanista atinge seu verdadeiro objetivo: independentemente de qualquer método e comprovação científica, a curvatura da terra deixa de ser um “fato” para passar a ser matéria “opinável” e equiparada “politicamente” ao absurdo incomprovado. O êxito do anticientificismo não passa, como eu disse, em ter conseguido comprovar que a terra seja plana, mas em desmontar a factualidade científica. Mas então, no momento em que, politicamente, a curvatura da terra passa a ser relativizada, considerada antes uma “tese” que um “fato”, então tudo pode vir a ser relativizado. É assim que o

negacionismo consegue, finalmente, a verdadeira destruição do fato. Não mais pela destruição das suas condições de factualidade, como comentei no primeiro capítulo, mas pela relativização total da realidade, inclusive do que até então era “um fato”. Num mundo em que tudo é relativizado, em que tudo é matéria opinável, a noção de fato perde todo o seu sentido.

Marc Nichanian não levou em conta essas novas estratégias quando se voltou para a questão do genocídio armênio e seu negacionismo. Eles ainda não tinham ficado evidentes quando escreveu seu livro. Mas estas versões de negacionismo em tempos de “pós-verdade e terraplanismo” continuam explorando os paradoxos plantados pela doutrina do desaparecimento. Por esse motivo, ainda nesse contexto, se revalida o apelo de Nichanian para deixar-se de insistir no esforço inútil – em termos epistemológicos – de imprimir ao testemunho de um valor probante. Ele defende, em vez disso, investir-se no seu valor como monumento. Nichanian propõe, então, aceitar-se a incompatibilidade – ou pelo menos as limitações – do testemunho com as exigências probantes de campos que têm a evidência material e o documento como bases de legitimação de suas premissas e das suas sentenças. Com isso, ele também reforça a incompatibilidade do testemunho com as convenções que apelam para a sobriedade, a objetividade e para a exterioridade. Isso significa, portanto, reconhecer no testemunho seu valor como um dispositivo de memória muito mais próximo da arte e da literatura do que da história e do direito. Isso também pode significar tirar do negacionista a condução do “debate”; embora pareça claro que o negacionismo, com sua falta de compromisso com a verdade – pois não é isso que ele busca –, tem uma capacidade de adaptação que assombra qualquer iniciativa historicista ou memorialística. Mas, como vimos, os dilemas e os paradoxos que a doutrina do desaparecimento e o cinismo negacionista impuseram ao testemunho também afetam as fotografias da ESMA e de Tuol Sleng. Sendo assim, devemos considerar que esses documentos eventuais, essas “ressacas documentais”, também pedem abordagens que, de alguma maneira, se esquivem das armadilhas e tentem resolver, ou minimizar, os dilemas que lhes foram impostos. É em vista disso que merecem destaque as iniciativas que, sem recusar essas imagens, convocam a encontrar nelas algo mais do que uma prova. Iniciativas que, por exemplo, mais do que ofuscar e dissimular os vazios, os coloquem em evidência.

#### 5.4 Deslocamentos II, de prova a monumento, a necessidade de desofuscar a ausência

Que horas são? Há menos movimento. Deve ser meio-dia. Aquele homem já foi embora com seu grupo. Talvez eles estejam no restaurante com cardápio em inglês que fica na frente ao museu ou voltaram para seu hotel. Será que eles vão aproveitar a tarde para outro passeio? Incluíram Choeung Ek no seu roteiro turístico? A visita ao *killling field* é outro passeio.

A Candy trouxe água e biscoitos. Como um par e bebo um gole parado na varanda do andar térreo. Aqui há sombra. De relance, percebo os rostos do outro lado das grades de uma janela. Eu estou fora, eles ficaram dentro. É a única foto que decido fazer dos *mugshots* de Tuol Sleng...



Figura 52 - Museu do Genocídio de Tuol Sleng, 2018. Fonte: foto do autor.

Embora os painéis de *mugshots* de Tuol Sleng continuem a compartilhar as salas com instrumentos de tortura e com as pinturas de Vann Nath, que mostram os suplícios ali cometidos, a narrativa atual da exposição do Museu do Genocídio de Tuol Sleng solicita ao visitante que olhe para cada um desses rostos numa atitude de

profundo respeito. Quase 40 anos depois da transformação de S-21 em museu, quase todos esses rostos continuam submersos no total anonimato. Nos painéis, que contêm em média 108 retratos de identificação dispostos em sequências de 6x18 fotografias, a única identificação que trazem as pessoas é o número de matrícula com o qual foram fotografadas. Salvo em casos específicos – destacados pela montagem museográfica –, o padecimento e a história individual se diluem na magnitude coletiva. A montagem em mosaico faz com que nos sintamos encarados por uma multidão de olhares. Mas essa presença é ofuscante: sob esse aparente excesso, dissimulam-se as lacunas e as ausências. Isso contrasta com o próprio memorial instalado num dos pátios de Tuol Sleng. Em torno de um monumento central que recorda o regime, 16 placas de pedra negra trazem inscritos os nomes de quem se sabe que passou por S-21. Treze desses painéis estão completos. No décimo quarto, a lista se interrompe. Nos últimos dois, a pedra preta não traz nenhuma inscrição. Por um lado, os nomes inscritos na pedra ali fora contrastam com as matrículas em cada fotografia sem nome, como se ocorresse um violento desencontro entre o nome, a identidade e a imagem.<sup>52</sup> As pedras sem inscrição representam um espaço reservado que reconhece o anonimato de milhares que, efetivamente, foram destruídos sem deixar rastro da sua existência. Esse espaço em negro, essa dimensão lacunar, no entanto, está sugerida na publicação que deu visibilidade internacional àquelas fotografias: o livro *The killing fields*, publicado por Chris Riley e Douglas Niven em 1996.<sup>53</sup>

Em 1993, esses fotógrafos estadunidenses visitaram o Museu do Genocídio e foram convidados a ajudar no trabalho do centro de documentação do museu onde os documentos e as fotografias encontradas em 1979 estavam sendo organizados, catalogados e microfilmados. Foi nesse período de trabalho que, dentro de armários de uma sala de Tuol Sleng, Niven e Riley encontraram, cheios de mofo, uma enorme quantidade de negativos originais das fotografias exibidas no museu e outros importantes documentos produzidos em S-21. A partir da descoberta, e com a autorização do governo do Camboja, os fotógrafos fundaram o *Photo Archive Group*, com o objetivo de angariar recursos para limpar, catalogar e realizar impressões de

---

<sup>52</sup> Apenas uma pequena parcela dos *mugshots* de S-21 traz os nomes dos retratados. Isso se deve a que somente em 1978 o nome dos prisioneiros foi incorporado à matrícula com que eram fotografados. Segundo os documentos encontrados após o regime do Khmer Vermelho, nesse que seria seu último ano de funcionamento, teriam ingressado 500 pessoas em S-21.

<sup>53</sup> NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

contato dos aproximadamente 6.000 negativos originais recuperados. Embora se apresentasse como uma organização sem fins lucrativos, Roger Simon detalha que, em troca do trabalho, Niven e Riley receberam os direitos de 100 imagens, escolhidas pela “qualidade fotográfica, o valor histórico”<sup>54</sup> e que fosse um corte transversal preciso que representasse as vítimas de Tuol Sleng. Além desses direitos, eles também receberam a permissão de realizar seis impressões do conjunto, para publicar um livro com as imagens e para exibir as fotografias fora do Camboja.<sup>55</sup>

Em comunicação pessoal, Rachel Hughes comentou comigo que Lindsay French, pesquisadora dedicada ao processo de reconstrução social e cultural no Camboja pós-Pol Pot, atesta que era o intuito de Niven e Riley que, por meio da aproximação dos espectadores com as pessoas fotografadas, as pessoas fossem estimuladas a tomar conhecimento daqueles eventos e a se educar sobre o que estava acontecendo no Camboja naquele momento.<sup>56</sup>

Efetivamente, são essas fotografias selecionadas pelos fotógrafos e publicadas por eles em *The killing fields* as que, desde 1997, têm sido expostas em diferentes locais dos Estados Unidos, do Canadá e da Europa, em museus privados, galerias, festivais de fotografia e universidades.<sup>57</sup> Entre essas exposições, encontram-se as exposições no festival de fotografia de Arles – *Les rencontres photographiques d’Arles* – e no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, ambas de 1997, a partir das quais se suscitaram polêmicas sobre o status artístico e cultural de ditas fotografias.<sup>58</sup> Para as exposições, é importante mencionar que, apesar de o *Photo Archive Group* facilitar o transporte das imagens, muitas vezes as decisões sobre que imagens expor

<sup>54</sup> *Photo Archive Group* apud SIMON, Roger I. *A pedagogy of witnessing*, op. cit., p. 189.

<sup>55</sup> Sobre isso, Rachel Hughes destaca que, no projeto apresentado pelo *Photo Archive Group*, Niven e Riley enfatizavam a importância da recuperação dos negativos e da realização dessas cópias. Para isso, eles advertiam que a instabilidade política, os anos de abandono e a falta de recursos e de pessoal treinado ameaçava a existência e a manutenção desses arquivos – portanto, além de buscar “resgatar” esse arquivo fotográfico em perigo, o projeto também previa servir para a capacitação do pessoal local. Das seis edições das cem fotografias, apenas duas permaneceram no Camboja. As outras quatro foram tiradas do Camboja, sob a justificativa de que diferentes facções políticas estavam se organizando para fechar o museu. Sobre isso, Hughes adverte que, apesar da instabilidade política do país e a da situação de abandono em que se encontrava o museu, não há comprovação de que os boatos de um eventual fechamento fossem verdadeiros. HUGHES, Rachel. *The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia’s genocide*. In. *Media, culture & society*, Londres, Thousand Oaks e Nova Deli, vol. 25, 2003, p. 23-44.

<sup>56</sup> Id., p. 30.

<sup>57</sup> Vicente Sánchez Biosca afirma que o nome do livro foi tomado do filme homônimo de 1984 e exibido no Brasil com o título *Os gritos do silêncio*. Foi com esse nome que ficaram conhecidos os campos de execuções massivas no Camboja. Porém, o filme não aborda S-21 e apenas há uma passagem que sugere a existência de campos de extermínio coletivo.

<sup>58</sup> Ver DE DUVE, op. cit.



e como exibir as fotografias eram tomadas pelos responsáveis locais.<sup>59</sup> No caso de Arles, pelo diretor artístico do festival, Christian Caujole; enquanto a montagem na Galeria Três do MoMA, intitulada *Photographs from S-21: 1975-1979*, foi organizada pela curadora assistente do departamento de fotografia do museu, Adrienne Williams.<sup>60</sup>

A restauração dos negativos e a nova ampliação trouxe muito mais que a renovação das imagens diante do desgaste e abandono das fotografias encontradas em 1979. Ela permitiu descobrir que a equipe de Nhem En realizava um recorte da imagem. O achado dos negativos 6 x 6 cm originais permitiu que se descobrisse o que esse recorte deixava fora de quadro. A “revelação” completa dos negativos trouxe de volta para dentro do quadro visual tudo o que tinha sido cortado pela equipe de Nhem Em. E foi isso que voltou para dentro que se tornou o *punctum* em muitas das 78 imagens finalmente publicadas por Niven e Riley. Assim, por exemplo:

– prisioneiro com o número 23. Atrás dele se vê a tela branca estendida. Por trás do suporte, fora de foco, distingue-se a vegetação. Essa e outras imagens confirmam que nem sempre as fotografias eram realizadas dentro de uma sala. O mesmo suporte aparece atrás de outros prisioneiros;

– à esquerda de um prisioneiro com o número 389 preso na gola da camisa, aparece de pé outro prisioneiro, este outro está ainda vendado; ambos permanecem algemados um ao outro. A mesma situação se repete em várias outras imagens;

– uma mulher leva o número 85. A foto parece tirada contra uma parede. Atrás dela, um pouco à sua direita e acima da sua cabeça, parece haver a marca de uma mão. O mesmo borrão aparece atrás do retrato de um menino com o número 438 preso na camisa;

Mas, entre essas reintroduções para dentro do campo das imagens, nada dói mais que os bebês e as crianças pequenas: uma senhora com o número 73 ocupa dois terços da imagem; à sua esquerda, afastado um passo, um menino de não mais de três anos olha também para a câmera; uma moça traz o número 320; a fotografia foi feita dentro de uma das celas individuais; do lado, seu bebê está deitado nu

---

<sup>59</sup> SIMON, op. cit., p. 189.

<sup>60</sup> Ainda sobre as fotografias de S-21 no MoMA, Rachel Hughes confirma que o MoMA comprou de Niven e Riley um pequeno número dessas fotografias – algo que ainda não estava confirmado quando Thierry De Duve escreveu seu artigo em 1997. Em comunicação pessoal, a pesquisadora australiana me confirmou que os fotógrafos mantiveram sempre sua declaração de que jamais lucraram com a venda das fotografias e de que eles unicamente recuperaram seus custos pessoais.

olhando para cima; prisioneira com o número 246; a criança no seu colo não tem mais do que um ano, leva um gorriinho de crochê; uma mulher com o número 462, a placa que exhibe traz seu nome em khmer e a data da foto, 14 de maio de 1978, tem o semblante abalado e seu bebê dorme no seu colo; a última foto do livro, tirada três dias após a anterior, o braço infantil se agarra nas mangas da camisa preta da sua mãe (Figura 53). Qual era o rosto da criança?



Figura 53 - Equipe de fotografia e documentação de S-21, prisioneira 606, Sa'na Kong com seu filho ou filha, 1978. Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996.<sup>61</sup>

Não é por acaso que seja esta a última fotografia do livro de Niven e Riley: ela tanto desvenda o que até então permanecia oculto quanto reforça e enfatiza a dimensão lacunar que persiste dentro do “arquivo” e, inclusive, dentro dos próprios “documentos”.

<sup>61</sup> O livro *The killing fields* não traz nenhuma informação sobre a autoria da fotografia nem sobre a identidade da mulher na foto. Essas informações constam, no entanto, em SÁNCHEZ-BIOSCA, op. cit. Nesse artigo, Sánchez-Biosca comenta que esta fotografia de Sa'na Kong com seu filho ou filha foi a base para uma peça teatral intitulada *Photographs of S-21*, criada por Catherine Kong. A dramaturga, inclusive, tornou Sa'na Kong uma personagem da peça.

A maioria das fotografias publicadas em *The killing fields* reflete a danificação dos negativos (Figura 54). Desde pequenos riscos ou pontos pretos até imagens atravessadas por cortes ou manchas de um negro tão profundo que parece ameaçar a imagem que resiste a seu apagamento. Esta ideia da ameaça e do apagamento se reforça, por fim, na escolha dos fotógrafos por introduzir na publicação uma série de quadros completamente pretos, como se de fotogramas perdidos se tratasse (Figura 55).



Figura 54 - Equipe de fotografia e documentação de S-21, fotografia de prisioneiro em S-21, 1975-78. Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996.

Cada quadrado preto serve como imagem da não imagem. É essa “imagem da não imagem” impressa sobre um fundo escuro e sem nenhum título ou outra inscrição que forma a capa de *The killing fields*. Sem nenhuma outra inscrição, o quadrado negro se repete na folha de rosto, depois acompanhando o título e assim persistindo com sua contundente presença nas primeiras páginas até ficar lado a lado, um em cada página, com a primeira fotografia do livro. É a foto de uma menina de 6 ou 7 anos. Tem o cabelinho liso e veste uma camisa clara totalmente abotoada. Ela a única da série que não traz um número de matrícula. Detrás dela há um fundo claro. Só isso. Tudo isso. O quadrado e a fotografia têm as mesmas dimensões. Cada foto ocupa,

sem nenhuma legenda ou outra inscrição, uma página do livro. Mas, a cada tanto, o quadrado negro volta a aparecer. Assim como na arte antiga o *memento mori* trazia à consciência a fugacidade da vida, cada quadrado negro parece nos advertir sobre as fotos e as vidas que já se desvaneceram. São representações substitutivas que interditam o vazio assaltando o espaço.<sup>62</sup>

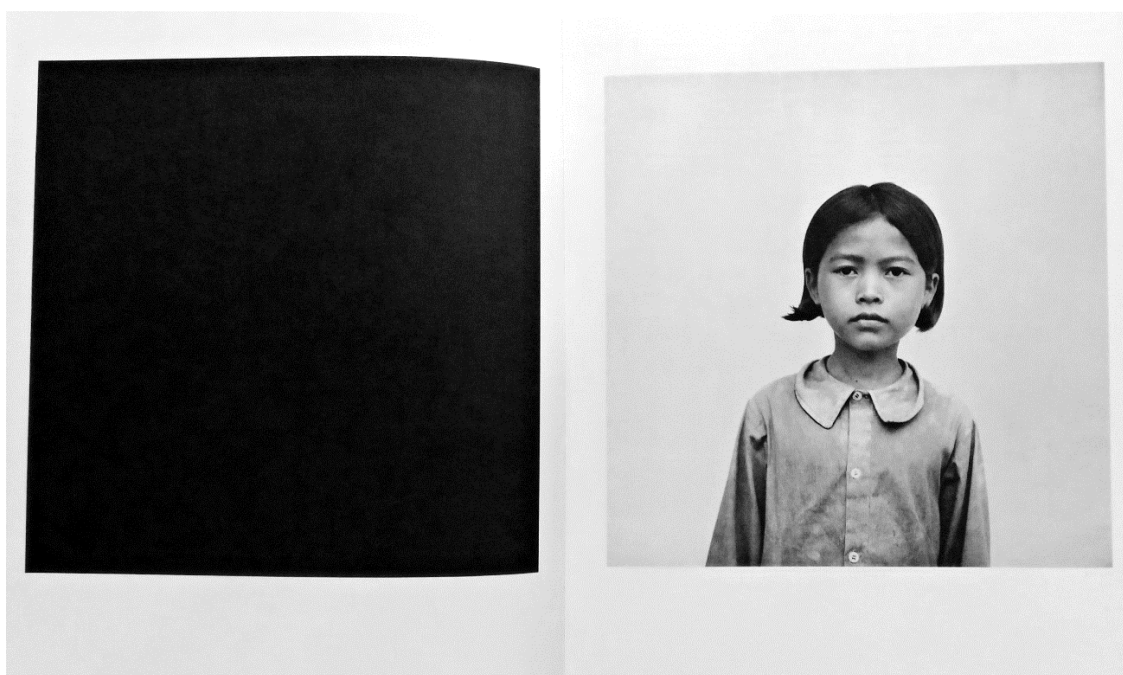


Figura 55 - Páginas de *The killing Fields*. Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996.

Os fotogramas negros em *The killing fields* remetem, como sugeri algumas páginas atrás, ao espaço vazio sobre a pedra negra na memória de Tuol Sleng. Mas também, na minha memória pessoal, a algo que conhecia antes, embora tenha sido publicado quase dez anos depois: as setes páginas negras que antecedem as fotografias de desaparecidos na ESMA publicadas por Marcelo Brodsky no início de *Memoria en construcción*. É necessário passar por essas páginas preenchidas de negro vazio para chegar à primeira fotografia, precisamente a de Fernando Brodsky, irmão de Marcelo. É um rapaz. Tem olheiras e veste uma camiseta. Depois dessa, seguem mais dez fotografias de pessoas detidas ilegalmente na ESMA Cada uma no

<sup>62</sup> A ambiguidade e a falta de informação sobre os retratados e as fotografias é a norma do livro. O anonimato que se expressa em Tuol Sleng se repete em *The killing fields* – como também nas exposições realizadas no MoMA e em Arles. Só no final do livro um texto de Sara Colm, transcrevendo o testemunho de Vann Nath, e outro de David Chandler sobre o regime do Khmer vermelho, explicam o que foi S-21 e algo sobre essas fotografias e o *Photo Archive Group*.

centro de uma página também negra. Mas, diferentemente dos retratos exibidos em Tuol Sleng, essas fotografias estão acompanhadas de uma breve legenda. Ela informa o nome de cada um – às vezes completo, às vezes somente o nome ou o sobrenome – e se foram liberados ou se continuam desaparecidos. A maioria das fotos é de corpo inteiro ou até os joelhos. Mas a foto de Fernando é só até o peito e a de Graciela Estela Alberti até um pouco acima da cintura. Pareceria estar sentada com os braços no seu colo ou talvez estivesse algemada; aqui de novo se expressa a lacuna do fora de campo.

Como em *The Killing Fields*, cada fotografia tem seu próprio espaço. E, como ocorre quando vemos aquelas outras, também diante destas nos sentimos interpelados por esses olhares que, originalmente, estavam pousados sobre seus algozes. As fotos da ESMA não são o assunto principal do livro de Brodsky, mas são uma espécie de prefácio. Depois delas, as páginas negras avançam mais um pouco. Essa parte do livro se encerra com um texto de Marcelo dedicado à última foto de Fernando. Em *La camiseta* não se expressa o olhar do perito forense, do historiador ou do juiz sobre um desaparecido. Não é a análise de um especialista em cultura visual ou de um historiador ou crítico de arte sobre uma fotografia nem a do visitante de um museu, mas é a transcrição do olhar de um irmão que busca detalhes, que se comove, que tenta saber, se aproximar. Marcelo espreme a foto ao máximo para tentar tirar dela tudo o que ela pode lhe dar. Brodsky começa o texto afirmando que “a fotografia não tem fim”. Então o artista passa a contar que só depois de muitos anos descobriu que a cópia da fotografia que ele tinha de Fernando na ESMA era um recorte da imagem completa. De novo o recorte. Por muito tempo, a foto que ele tinha mostrava Fernando apenas até os ombros. A imagem original e que acabou publicando em *Memoria en construcción* desce até o peito do seu irmão. Ela revela uma camiseta regata e, com ela, uma série de memórias.

A fotografia não está aí como prova, mas como reencontro, como lugar de memória. Na página do lado do texto está novamente a foto de Fernando, mas dessa vez, tal como ela permanece nos arquivos do juizado número 12 de Buenos Aires, colada sobre um papel velho. Num dos cantos inferiores, os detalhes dos dedos segurando o arquivo. Esse prefácio, que nem sequer está numerado, finaliza-se com mais duas páginas negras vazias antes de dar início ao livro. Páginas negras, fotogramas negros, pedra negra, espaços vagos que nos recordam e advertem que o desaparecimento é, primeiramente, a imposição de uma ausência.



Figura 56 - Marcelo Brodsky, fotografias publicadas na série *Nando, mi hermano* (seleção e montagem minha), 1996. Fonte: BRODSKY, 2006.

Foi nas páginas de *Memoria en construcción* que conheci a foto de Fernando e dos demais detidos desaparecidos na ESMA. E, como disse, foi a partir dessa publicação que, mais de 20 anos depois que Victor Bastera as tirou desse buraco, essas fotos passaram a receber a atenção que não tinham recebido até então. No entanto, aquela não tinha sido a primeira vez que Marcelo compartilhou a foto de Fernando. Ele a incorporou à série *Nando, mi hermano*, como parte de *Buena Memoria* (Figura 56).<sup>63</sup> Esse livro contém os ensaios de memória realizados a partir das fotografias da sua vida escolar e familiar realizadas, quase na sua totalidade, antes do golpe de 1976 e do desaparecimento de Fernando. O ensaio dedicado a Fernando traz uma série de fotografias tiradas do álbum de família, cada uma acompanhada por comentários de Marcelo. Esses comentários revelam uma memória atravessada pelo evento que ainda está por vir: o desaparecimento posterior de Fernando, que assombra todas as fotografias como uma ameaça latente. A foto de Fernando na ESMA aparece quase no final, uma página antes da fotografia de um busto que a mãe de ambos fez em sua homenagem. Os ensaios de *Buena Memoria* foram realizados no contexto do vigésimo aniversário do golpe de 1976, num momento que a Argentina revivia um movimento pela memória que incluía a necessidade – e o

<sup>63</sup> BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria*. 4ª ed. Buenos Aires: La marca editora, 2006.



desejo – de reivindicar a identidade familiar dos desaparecidos, como contraposição à dimensão coletiva que essa figura teve na década anterior. A fotografia de Fernando na ESMA em *Buena Memória* não se apresenta como prova ou como evidência de um crime de Estado, mas é reinserida na lógica do álbum de família. A foto que já tinha sido deslocada de um arquivo para outro – do arquivo de “subversivos” para o de “desaparecidos” – é agora reivindicada por outro: o arquivo da memória e dos afetos familiares. No jogo de des- e de re-contextualização de que nos falava Diana Taylor, a fotografia e o álbum se ressignificam mutuamente.<sup>64</sup>

Ao fazer este movimento que confisca a foto do arquivo das provas e da história nacional para inseri-lo no arquivo da memória familiar reivindicando, assim, a identidade individual e a dimensão íntima do sofrimento, o gesto de Marcelo reage às configurações que, para enfatizar a magnitude coletiva do crime de massa, acabam diluindo essa história individual. Aliás, nesta relação entre o particular e o coletivo reside um dilema no que se refere aos modelos de exibição das fotografias de Tuol Sleng, dado o exuberante número de vítimas retratadas nas fotografias de identificação. Se, por um lado, a exposição em mosaico dos retratos das vítimas no museu de Tuol Sleng impacta pela síntese entre a escala quantitativa da destruição e os olhares singulares de cada um dos retratados, por outro, a tragédia pessoal se perde na homogeneização coletiva. A própria montagem por gênero e por idade – útil para as pessoas que estão à procura dos seus desaparecidos – amplifica a diluição do individual na cacofonia coletiva.<sup>65</sup> Embora com passar do tempo o museu tenha tirado do anonimato algumas dessas histórias e as incorporado ao projeto principal, elas continuam sendo poucas ao todo.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Sobre esse trabalho, ver minha dissertação de mestrado ou minha comunicação publicada nos anais do 23º encontro da ANPAP: MONTERO, Rodrigo. O álbum como memória premonitória: o unheimlich em “Nando, mi hermano”, de Brodsky. *In*: Encontro da ANPAP – Ecossistemas artísticos, 23., 2014, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014, p. 2795-2808. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/simposios/simp%C3%B3sio07/Rodrigo%20Montero.pdf>. Acesso em abr. 2020.

<sup>65</sup> A socialização da imagem do desaparecido na argentina também se consistiu na diluição da identidade individual numa identidade coletiva. Mas, nesse caso, como em outros países latino-americanos, as imagens que serviram para essa construção são as das fotografias dos desaparecidos antes do desaparecimento, tiradas de documentos ou de álbuns de família. Carregadas por familiares e exibidas coletivamente, essas imagens conformaram um dispositivo que articulava a dimensão política e social com a dimensão íntima familiar, o rosto individual com a massa coletiva. Sobre essas fotografias de desaparecidos e os processos de des- e de re-contextualização política, simbólica e afetiva, foi submetido um artigo à revista *Valise* que está à espera de avaliação.

<sup>66</sup> Em relação a isto, talvez tenha sido mais significativa a abertura de novos espaços dentro do museu para a realização de exposições de curta duração. Exposições que não somente abordam as histórias

Diante disso, ganha destaque o papel do diretor franco-cambojano Rithy Panh e a figura do pintor Vann Nath. Como foi descrito no capítulo anterior, Rithy Panh tem dedicado a maior parte da sua obra fílmica a abordar os crimes e as consequências trágicas do regime do Khmer Vermelho desde diferentes perspectivas. Um desses filmes, ainda anterior aos já comentados *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de 2011, e *A imagem que falta*, de 2013,<sup>67</sup> aborda o genocídio a partir de uma história particular, a de Hout Bophana.

A jovem Hout Bophana, considerada culpada por traição e conspiração pelas cartas de amor que enviara a seu amante e marido, Ly Sitha. O amor entre Bophana e Sitha era muito anterior à revolução. Eram primos, mas seus contatos foram esporádicos. Sitha tinha estudado num templo budista, mas mais tarde se uniria ao Khmer Vermelho com idealismo revolucionário, na expectativa de resistir e derrocar a ditadura de Lon Nol e restituir o reinado do príncipe Sihanouk. Bophana teve educação bilíngue em khmer e francês. Como seu amante, representava o ideal do príncipe derrocado por Lon Nol de um Camboja pacífico e neutro que pudesse combinar a tradição e a cultura khmer com elementos da ex-metrópole. Já no regime do Khmer Vermelho e tendo uma posição de importância dentro do Angkar, Sitha, agora *Mit* (Camarada) Deth, precisou manter sua formação em segredo – os “intelectuais” eram considerados inimigos –, assim como sua relação com Bophana. A jovem foi enviada a diferentes campos de trabalho onde passou necessidades. O único vínculo entre ambos foram as cartas de amor clandestinas.

As cartas de amor e as fotografias de Hout Bophana foram encontradas nos pertences de Deth durante uma revista da polícia política do Angkar (Figura 57). A acusação foi imediata: ele recebeu cartas de amor ilegais; ocultou sua formação – ele escreveu em francês, inglês e em khmer; manteve um diário ilegal; e, sobretudo, colocou o amor por uma mulher acima do amor e da lealdade à revolução. Deth foi levado a S-21 e executado.

Bophana foi presa no interior do país e trasladada para S-21 no dia 10 de outubro de 1976. Ela também tinha escondido sua educação, mas, principalmente, ela era bela:

---

de S-21 e suas vítimas, mas que estão dedicadas à memória do regime em geral e à continuidade da vida no Camboja após o horror. Essas salas recebem projetos que não poucas vezes giram em torno das vivências e das memórias pessoais de quem atravessou esse período.

<sup>67</sup> A IMAGEM que falta. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. Camboja/França: Bophana Productions; Catherine Dussart Production, 2013 (92 min).



[...] por causa de sua beleza, demonstrada nas fotos de estrelas de cinema que Deth tanto prezava, ela era considerada uma vagabunda, uma tentadora perversa que usava sua sensualidade para seduzir e corromper os melhores quadros da revolução.<sup>68</sup>



Figura 57 - Página do dossiê de Hout Bophana em S-21 com as fotos usadas como prova contra ela. Fonte: BECKER, 2010.

Durante cinco meses Hout Bophana foi torturada. O próprio *Mit Duch* acompanhava as seções. Durante cinco meses Bophana escreveu e reescreveu sua biografia, “admitindo” aos poucos novos e insanos crimes contra a revolução. Ela confessou que nunca amou Deth; que o seduziu tentando boicotar a distribuição de mudas de arroz ao longo do país; que era agente da C.I.A.; que o emblema da sua rede da C.I.A era um coração e que tinha jurado cortar sua própria garganta antes de traí-los. Quanto mais ridículas fossem as “confissões”, mas convincentes elas acabavam sendo para seus torturadores e os altos quadros do Angkar.<sup>69</sup> Ela encerrou sua última biografia em janeiro de 1977 escrevendo: “após ter confessado toda essa traição, de que importa a vida?... Sita Deth”.<sup>70</sup> Esse era o nome que ela havia adotado e com o qual escreveu a últimas cartas para seu marido. Sita, a heroína do Ramayana,

<sup>68</sup> BECKER, Elizabeth. *Bophana*. Phnom Penh: Cambodia Daly Press, 2010, p. 65.

<sup>69</sup> *Ib.*, p. 66-67.

<sup>70</sup> Hout Bophana apud *Ib.*, p. 68.

o épico indiano, que depois de ser sequestrada e desafiada por demônios, continua fiel a seu marido e que representa a virtude e o amor. Sita Deth, a Sita de Deth.

Depois disso, ela esteve mais dois meses assinando “confissões” que incriminavam amigos e familiares seus como membros da C.I.A. Depois de cinco meses, um tempo de tortura e de sofrimento excepcionalmente longo dentro de S-21, Bophana foi executada. Tinha 25 anos.

A história de Bophana, que aqui resumi, ficou conhecida fora dos muros de Tuol Sleng pelo livro de Elizabeth Becker. A jornalista a descobriu por acaso, nos arquivos de Tuol Sleng, onde a história de amor e morte era já conhecida entre os funcionários. Foi a Becker que Rithy Panh solicitou os direitos para realizar seu filme *Bophana, une tragédie cambodgienne*, de 1996.

Logo no início do filme, Panh realiza o movimento que, desta vez, desloca o coletivo para o particular e o documento para a memória. Após a leitura das primeiras linhas do dossiê de Bophana encontrado em S-21, a cena introdutória cede lugar à imagem de um homem percorrendo com o olhar o mosaico de fotografias de Tuol Sleng. M. Toeuth parece rodeado por essa cacofonia de retratos até encontrar e apontar para uma: a foto de uma jovem com cabelo até os ombros, uma camisa preta abotoada até a gola e uma etiqueta com o número três presa na altura do último botão. No instante em que aquele homem apontou para ela, essa fotografia, que já não era a foto de uma traidora, agora também deixava de ser a foto da vítima anônima. Agora passava a ser a foto de Bophana, a sobrinha de M. Toeuth. Nessa cena, acompanhamos o momento de reivindicação da memória e dos afetos por sobre o documento e a cifra estatística. Uma reivindicação que logo será seguida por Vann Nath, que, a pedido do diretor, se apropria da imagem para transformá-la em pintura.

Dividindo uma grande tela, de um lado Vann Nath reproduz com tinta o *mugshot* de Bophana; na outra metade, uma das fotografias que tinham sido encontradas com seu marido e que a incriminaram (Figura 58). Como escreveu Elizabeth Becker, fotografias de “estrela de cinema” que expunham a beleza sedutora com a qual “corrompeu” a lealdade revolucionária. A pintura de Vann Nath, portanto, coloca lado a lado duas imagens que percorreram sentidos opostos. Se a fotografia de identificação agora é reivindicada pelo sobrevivente para instalá-la em outro lugar, como uma memória afetiva, a fotografia que Nath reproduz junto a essa fez, no seu momento, o movimento contrário: foi expropriada pelos perpetradores e teve sua dimensão afetiva deturpada para ser utilizada, junto com as cartas, como auto

condenatório. O *mugshot* de Bophana é um ícone do horror cambojano. É uma imagem nômade, como a de Fernando Brodsky, deslocada, des- e re-contextualizada, para suscitar diferentes olhares.



Figura 58 - Esquerda: Equipe de fotografia e documentação de S-21, Hout Bophana, 1976. Direta: Vann Nath pintando o retrato duplo de Hout Bophana, cena de Bophana, une tragédie cambodgienne de 1996. Fontes: BECKER, 2010 / BOPHANA, 1996.

Em *Bophana...*, mas em maior medida em *S-21...*, Rithy Panh convoca os perpetradores a verem essas fotografias, provocando uma reviravolta do olhar. Se as condições de produção originais dos *mugshot* de S-21 estiveram atravessadas pelo olhar acusatório do algoz sobre sua vítima, agora os olhares são lançados desde as imagens, confrontando e acusando seus algozes. E, exortando os agentes da morte a que voltem a ver essas fotografias, Rithy Panh não só os confronta, também os interroga. No entanto, na pintura de Vann Nath, a imagem de Bophana é tirada do contexto da culpa e da acusação para ser reivindicada como homenagem. Se no dossiê era a imagem de uma criminosa e nos painéis de Tuol Sleng, a de mais uma vítima, na pintura ela se converte em monumento.

Uma outra pintura de Vann Nath merece atenção. *Mãe e criança do Genocídio* está datada entre 1992 e 1993 (Figura 59). Na imagem, uma mulher com camisa e calças escuras segura uma criança no seu regaço enquanto a criança a abraça. A mulher está sentada no chão. Ela está de frente. Detrás dela, o fundo é neutro, embora no piso se desenhe o padrão quadriculado de Tuol Sleng. Sua perna direita está recolhida enquanto a esquerda está esticada e acorrentada. Aos olhares ocidentais, a imagem pode evocar a memória de *madonnas* ou *pietás*. Mas a pintura parece ao mesmo tempo a evocação e a síntese daquele conjunto angustiante de *mugshots* em

que as mães foram fotografadas segurando seus bebês de colo. A frontalidade, a camisa preta e o fundo neutro evocam essas fotografias.<sup>71</sup>



Figura 59 - Vann Nath, *Mãe e criança do Genocídio*, 1992-93, acrílico sobre tela. Fonte: VANN NATH, 2013.

Vann Nath afirma não ter visto diretamente as mães e as crianças quando fora prisioneiro em S-21, mas que ouvia claramente seus gritos e seus choros. Não seria infundado afirmar, então, que Vann Nath possa ter utilizado algum ou vários desses *mugshots* como fonte ou referência para essa pintura. O que me parece mais significativo dessa *expropriação* é que Vann Nath quebra a posse burocrática para restituir a esses ícones a afeição maternal: a mulher da pintura de Nath não mais mira para fora do quadro, em direção àquele que lhe ordenou ficar quieta e olhar para a câmera, mas abaixa e inclina sua cabeça para a criança que descansa no seu colo.



Figura 60 - *Mugshots* de mães com crianças tiradas em S-21 e detalhe da pintura de Vann Nath. Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996 / VANN NATH, 2013.

<sup>71</sup> Inclusive, a reprodução recortada dessa pintura no catálogo da exposição em homenagem ao pintor cambiano parece enfatizar essa possível conexão.



Vann Nath faleceu em 2011. Dois anos depois, artistas cambojanos e estrangeiros foram convidados a participar de uma exposição em homenagem a esse artista sobrevivente. Dessa vez, foi o próprio retrato de identificação de Nath em S-21 que alguns desses artistas utilizaram como motivo para suas homenagens, num gesto equivalente àquele que o artista cambojano dedicou à imagem de Bophana.



Figura 61 - Christine Gruber. *Matricule 55*, 2004, 4 pinturas (respectivamente, *gentil*, *chaud*, *mordant*, *noir*), óleo sobre tecido, 32 x 40 cm (cada pintura). Fonte: VANN NATH, 2013.



Figura 62 - Esquerda: Theo Vallier. *La jeunesse et le temps qui passe*, 2012, acrílico sobre folha metálica, 100 x 100 cm. Direita: Buth Sonrin. *Disagreeable*, 2011, fumaça, cera e acrílico sobre tecido, 100 x 100 cm. Fonte: VANN NATH, 2013.

A alemã Christine Gruber (1954) reproduziu o *mugshot* de Vann Nath em quatro pinturas, cada uma dominada por uma cor intensa (Figura 61). Ao ver as pinturas da série *Matricule 55* em sequência, o rosto do pintor parece desaparecer gradualmente na cor do fundo. Cada tela tem um subtítulo, respectivamente, *gentil*, *chaud*, *mordant* e *noir*. “Gentil”, “quente” e “mordedor” eram as escalas de tortura de S-21. Na medida

em que um homem ou uma mulher resistissem a confessar seus crimes contra o Angkar ou a incriminar outras pessoas, iam passando de etapa em etapa. Cada nível era mais destrutivo e desintegrador que o anterior. Mas o fim era o mesmo para todos, ou quase todos. Na última pintura da série, *noir (preto)*, só resta um contorno e o número 55 com que Nath foi fotografado em S-21 no dia 1 de julho de 1978. Enquanto a identidade de Nath se funde na materialidade da tinta, seu número de registro continua tão legível quanto no primeiro quadro da série, como se, novamente, a identidade particular se diluísse no anonimato coletivo.

Como nas pinturas de Gruber, a referência a uma imagem – e a uma memória – que resiste, ou tenta resistir, contra a ameaça de um apagamento que continua à espreita, se repete em outros trabalhos. Theo Vallier (1980), por exemplo, pintou a imagem de Vann Nath em S-21 sobre uma superfície metálica (Figura 62, esquerda). A partir da tensão e da oposição entre a ferrugem, que irá aos poucos tomando conta da superfície, e o rosto que precisa resistir ao desaparecimento, Vallier busca dar materialidade à oposição entre o passado imutável e o desgaste produzido pelo tempo que passa.

O rosto já praticamente não se distingue na superfície impregnada de cera, fumaça e tinta de Buth Sonrin (1988)<sup>72</sup> (Figura 62, direita). Mas, diferentemente de Vallier e Gruber, Sonrin entende que, na pintura, mesmo nesse estado de dissolução, é esse um desaparecimento interrompido, suspenso. O rosto quase indistinguível é aqui, portanto, uma sombra persistente “que continua a esperar a sentença [contra o Khmer Vermelho] antes de partir em paz.”<sup>73</sup>

A imagem na tela de Sonrin é ambígua. Não fica claro se ele reproduz o *mugshot* de Vann Nath ou se se trata do seu retrato do sobrevivente já idoso. Seja como for, essa ambiguidade remete à ideia do fantasmagórico, no sentido de uma presença persistente do que já não mais é, do que já deixou de ser. Isso é algo que também permeia a ideia que Roland Barthes tinha sobre a fotografia.<sup>74</sup> Uma ideia do fantasmagórico que se expressa de maneira mais eloquente num trabalho anterior de Sonrin. Em 2008, imprimiu com fumaça sobre um tecido branco as silhuetas dos

<sup>72</sup> Fora do Camboja, algumas publicações transcrevem o nome do artista como Both Sonrin.

<sup>73</sup> Buth Sonrin apud VANN NATH tribute / Vann Nath Homage. Catálogo da exposição. Bophana Audiovisual Centre: Phnom Penh, 2013, p. 72.

<sup>74</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

retratos das vítimas de S-21, numa composição que repete a configuração em mosaico dos painéis expostos no Museu do Genocídio (Figura 63). Se nesse trabalho, por um lado, as identidades acabam quase que completamente borradas, por outro, a técnica remete à ideia da resistência: a fumaça, símbolo daquilo que se desvanece, é aqui sublimada em imagem persistente sobre o tecido.



Figura 63 - Buth Sonrin, *S-21*, 2009, fumaça de carvão sobre tecido, 150 x 180 cm. Fonte: <http://www.ciremm.org>.<sup>75</sup>

Uma abordagem diferente, e até polêmica na época, tinha sido dada por Peter Klashorst (1957). A partir de uma seleção de *mugshots* de S-21, o artista holandês realizou uma série de retratos de grandes dimensões em que as imagens dos prisioneiros foram pintadas com cores elétricas e interferidas ou decoradas com tinta spray. Remetendo ao grafite e à arte urbana ou, ainda, a uma releitura de estilo Pop, Klashorst, definitivamente, afastou-se da austeridade e da sobriedade com que essas imagens tinham sido tratadas até então. A série tinha sido realizada para ser exposta numa das salas de S-21, mas a reação dos próprios funcionários ao ver as pinturas atrasou a abertura. Num artigo publicado no *NY Times*, Brendon Brady comentou que,

<sup>75</sup> Disponível em: < <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-soko02.pdf>> . Acesso em fev. 2021.

chocados com as cores e o estilo, os funcionários questionavam se o “estilo não ortodoxo” de Klashorst podia ser considerado “arte”.<sup>76</sup>



Figura 64 - Exposição de Peter Klashorst no Museu do Genocídio de Tuol Sleng, janeiro de 2011. Foto: Agencia EFE/Telecinco.es.<sup>77</sup>

É provável que a maneira como Klashorst reproduziu as imagens das vítimas de S-21 possa, para alguns, ser desconcertante. O tamanho e o estilo das pinturas as assemelham a pôsteres de design ao estilo pop. E, de fato, é possível encontrar reproduções dessas pinturas em tamanho A3 sendo vendidas por preços que vão dos 40 aos 110 euros.<sup>78</sup> Entretanto, a intenção de Klashorst, segundo Brady, foi adicionar profundidade a essas imagens, que, para o artista, tinham sido até então usadas apenas para fins forenses: “eles foram fotografados como animais de matadouro, mas tentei pintá-los como seres humanos para restaurar sua humanidade”.<sup>79</sup> Não por acaso, Klashorst escolheu pintar aqueles prisioneiros cujo olhar sugerissem a ele uma atitude desafiadora mesmo naquele momento radical.

<sup>76</sup> BRADY, Brendon. The walking dead. *The New York Times*, Nova Iorque, ano 160, 22 abr. 2011. Opinião. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/04/23/opinion/23iht-edbrady23.html>. Acesso em ago. 2019.

<sup>77</sup> Disponível em: [https://www.telecinco.es/informativos/cultura/exposicion-centro-tortura-Jemeres-Rojos\\_0\\_1163925190.html](https://www.telecinco.es/informativos/cultura/exposicion-centro-tortura-Jemeres-Rojos_0_1163925190.html). Acesso em fev. 2021.

<sup>78</sup> Visitar a página <https://www.kunstveiling.nl/veilingopbrengsten/detail/peter-klashorst/3wYQtGHpks08wKyWMu0Qac?offset=200>. Último acesso em outubro de 2020.

<sup>79</sup> Peter Klashorst apud BRADY, The walking dead, op. cit.





Figura 65 - Peter Klashorst, *Picasso in Phnom Penh*, 2012, tinta spray sobre pvc, 200x150. Fonte: VANN NATH, 2013.

Na sua contribuição para a exposição em homenagem a Vann Nath, Peter Klashorst deixou em claro o caráter irônico e provocador do seu trabalho. Em *Picasso in Phnom Penh* (Figura 65), o artista pintou lado a lado, numa mesma tela, a imagem de identificação de Vann Nath e outra do pintor cambojano já idoso. Aqui o holandês interfere as imagens com o *dripping* característico da *action painting* e, junto ao rosto idoso de Vann Nath, acrescenta um balão ao estilo de HQ com a inscrição S-21. Por meio do título, do *dripping* e do balão de HQ, a pintura cita três dos mais celebrados artistas e movimentos da arte moderna. Não se trata aqui de um mero reconhecimento à vida do artista Vann Nath, mas uma ácida referência à situação extrema na qual o pintor era obrigado a executar as pinturas de Pol Pot. Ali dentro, continuar vivo dependia de que cada um dos retratos do ditador passasse pelo crivo crítico de quem, em S-21, comandava a tortura e definia as execuções. Como conta Vann Nath no seu testemunho, enquanto pintava os retratos do ditador, Mit Duch costumava entrar e falar de artistas como Picasso e Van Gogh, nomes de que esse pintor sem instrução formal jamais tinha ouvido falar. Vann Nath apenas ouvia e pintava em silêncio. Ele

sabia que sua vida dependia de cada pincelada e de cada tela. Sabia que, antes dele, outros já tinham sido incumbidos dessa tarefa, mas que suas pinturas não tinham estado à altura das expectativas de Duch. Ele pintava em silêncio, temendo correr a mesma sorte que os reprovados. Acertadamente, Klashorst se refere a isso como “crítica extrema”.<sup>80</sup>

Os últimos trabalhos que gostaria de destacar aqui são os dois foto-mosaicos realizados por Jim Mizerski: *Victim 1979-Witness 2010* (Figura 66). Por meio de um programa de computador, Mizerski combinou centenas de *mugshots* disponíveis no banco de dados do Centro de Documentação do Camboja (DC-Cam) para formar, como o título sugere, o rosto jovem do Vann Nath prisioneiro e o do Vann Nath testemunha já idosa de cabelos brancos. Se a disposição em mosaico das fotografias no Museu do Genocídio de Tuol Sleng dilui o particular no coletivo, a montagem de Mizerski produz o movimento inverso. Agora, a massa anônima dá forma a um único homem, a uma única identidade. O título, por um lado, dá a ideia de dois momentos, de duas instâncias na vida de Vann Nath, mas, por outro, é a conjugação dessas duas instâncias, a da vítima e a da testemunha, que dá sentido à noção do *superstes*. E, como tal, trata-se da testemunha que carrega o fardo de um dever de memória e de testemunho que vai além dos próprios padecimentos; da testemunha que, como o fez Vann Nath até sua morte, conta – e pinta – pelos milhares que não podem narrar.

Apropriando-se das fotografias do dentro, os artistas da memória buscam alternativas para os dilemas e os paradoxos que a doutrina do desaparecimento premeditadamente tentou impor. Se esses trabalhos expropriam dos perpetradores essas imagens, trazendo para o mundo de fora uma ressaca do que se buscou apagar, não o fazem para erguê-las como prova. Mas como monumentos nos quais, às vezes, se reconhece seu caráter fragmentário e lacunar e a partir dos quais não se emite a sentença “isso foi”, mas a premissa “isso não esqueceremos.”

---

<sup>80</sup> Peter Klashorst apud VANN NATH tribute / Vann Nath Homage. Catálogo da exposição. Bophana Audiovisual Centre: Phnom Penh, 2013, p. 64.

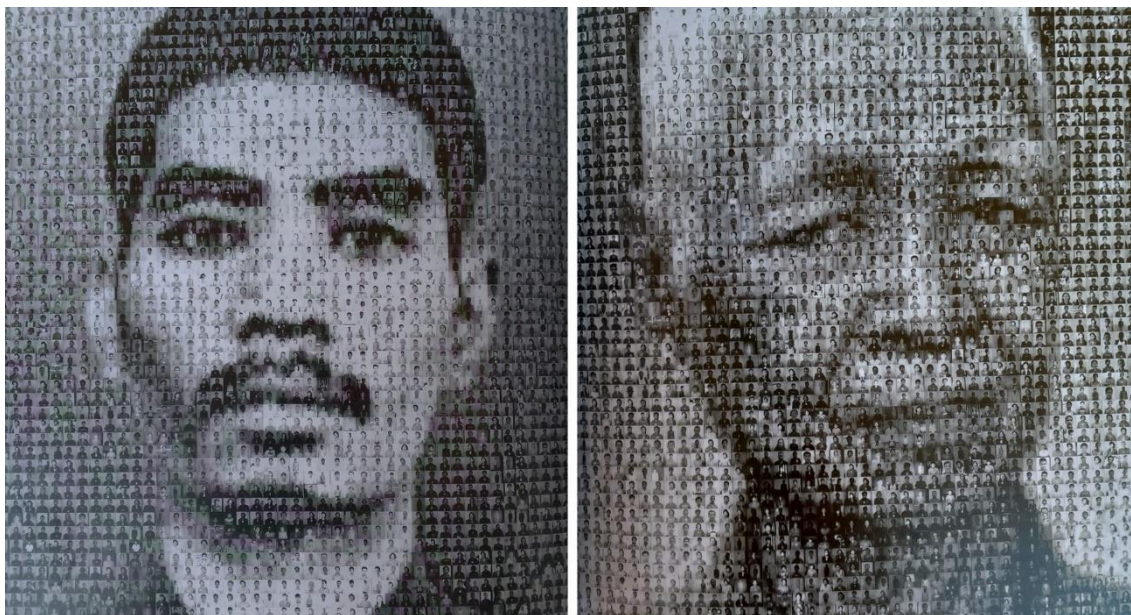


Figura 66 - Jim Mizerski. *Victim 1979* e *Witness 2010*, 2010, 2 foto-mosaicos, 200 x 150 cm. cada painel. Fonte. VANN NATH, 2008.

Não recordo até que horas ficamos em Tuol Sleng. Mas ainda era dia quando nos sentamos cansados no pátio, em frente ao memorial. A Candy sabia como a viagem era importante para mim e, talvez por isso, ela não quis perguntar se iríamos voltar no outro dia ou se ainda iríamos a Choeung Ek. Mas não precisou. Ali no pátio, fui eu que disse para ela que não precisávamos voltar a esse lugar nem ir outro dia para aquele campo da morte na periferia da capital. Ela ainda me perguntou se eu tinha certeza. Tínhamos ainda alguns dias em Phnom Penh e ela sabia que, caso eu viesse a me arrependesse, não haveria chance de voltar atrás quando nos encontrássemos de volta ao Brasil. Eu disse para ela que não era mais necessário. Mas minha recusa a voltar não se devia ao fato de que não houvesse questões que eu ainda pudesse indagar ou entrevistas que eu pudesse realizar no Museu. Era outra coisa. Na verdade, o que eu não queria era me dar o direito de querer voltar. Naquelas horas dentro das salas de Tuol Sleng, aqueles retratos tinham tomado conta de mim e eu sentia que devia ficar com esse sentimento.

Sentia naquele momento, como continuo a sentir agora, que devia guardar – e cuidar – dentro de mim essa comoção de não saber como olhar para aqueles rostos fotografados. Ali dentro, a ideia de tornar as fotos objeto do meu olhar, de uma coisa que eu “quisesse ver”, começou a me constranger. Sentindo-me encarado, meu olhar se dobrou sobre minha própria condição de ser humano, de cidadão e de espectador. Passou a me inquietar não saber se havia algo que eu pudesse ou que devesse fazer, se havia algo que eu pudesse dar de mim e, se houvesse algo, o que e como dar? o que e como fazer? Naquela hora, senti que eu só podia dar

meu gesto de olhar e minha tentativa de lembrar. Mesmo sabendo que isso seria impossível. Eram muitos, eu já disse. Mesmo assim, tentei. Mas continuo ainda hoje sem ter certeza, sem saber realmente o que devia ou podia dar.

Sei que quando decidi não fotografar os retratos e dentro das salas não foi em respeito às normas do museu. Eu poderia ter fotografado igual, como algumas pessoas o faziam sem nenhum tipo de repreensão dos poucos ou nenhum funcionário dentro das salas e dos corredores. Eu não fotografei porque eu queria reprimir minha possibilidade de fazê-lo; queria, diante delas e deles, constranger, ao menos minimamente, minha liberdade e minha possibilidade de escolha. Escolhas que eles e elas não tiveram. Queria ir contra minha vontade de fazer a imagem. Lembro bem quando isso ficou claro. Recordo claramente diante de que fotografia fui invadido pela comoção, o constrangimento e até a vergonha.

Está aí sentadinho. Quantos anos será que ele tem? Neste painel, nenhum dos meninos e meninas passa dos sete ou dos oito anos. Talvez ele seja o menorzinho. Não deve ter mais de dois anos. É tão pequeno que seu corpo deixa ver algo que quase não aparece em nenhuma outra foto do museu: o encosto da cadeira. Aquele encosto que foi projetado estreito precisamente para não aparecer nas fotos. Mas detrás dessa miudeza, ele sobressai por cima e pelos lados. Um pensamento me arrebatou: alguém precisou colocá-lo ali na cadeira. E então, em cascata, seguem as perguntas: quem o levantou? Quem o acomodou e o fez ficar quietinho naqueles instantes? Por que ele ficou quietinho? Está imóvel. Olha para mim. Eu o vejo e vejo a cadeira. Ele está ali sentado. E eu o vejo sabendo o que ele não sabe. Seu devir. Mas acaso quero eu sabê-lo? Então passo a entender o que Vann Nath sentiu quando se recusou a continuar a ouvir de um dos guardas de S-21 o destino das crianças que passaram em Tuol Sleng quando ele mesmo tinha perguntado sobre isso. Mesmo sabendo por relatos, ele precisava que esse conhecimento não se confirmasse.<sup>81</sup> Suspendo o momento e manter a lacuna parece necessário para se conseguir viver.

Passaram-se dois anos. A memória dessa foto volta recorrentemente. Como sempre, minha alma precisa deixar esse menino suspenso na sua imagem. Então tento enganar-me de que ele ficou ali, ainda na foto e que seu devir foi interrompido. Mas o saber volta; sempre volta. E então sei que isso não foi assim, que ele não mais está ali. E então toda aquela dor retorna. Interrompo a escrita mais uma vez. Volto a tomar ar.

Aqui são quase as 11 horas da manhã. Lá, do outro lado do mundo, são 11 da noite e o Museu está fechado. O neném permanece aí sentadinho. Paralisado e olhando para a sala escura.

---

<sup>81</sup> Falarei sobre isso no último capítulo.

De manhã, quando os ônibus e os tuk-tuk estacionarem na porta de Tuol Sleng, ele cruzará olhares com os turistas. Irão notá-lo? Perceberão eles e elas o encosto da cadeira aparecendo por trás? Eles o levarão consigo? E eu? Será que estou fazendo algo por ele? Ao falar sobre as fotos dos *Sonderkommando* de Auschwitz, Didi-Huberman dizia que elas podiam ser um ponto de partida para tentar ir mais longe. “Para saber, é preciso se imaginar”.<sup>82</sup> É verdade. Mas quanto suportamos saber? quanto suportamos imaginar? Até onde queremos chegar? Até onde eu quero e suporto chegar? Quão longe, quão perto do buraco negro conseguiremos chegar antes que a angústia profunda, o nó na garganta, a falta de ar e os olhos marejados nos façam parar de avançar e nos mostrem que, na verdade, nunca chegaremos lá?

Ainda quando não quero, eu acabo fazendo esse exercício. Então me afogo no pensamento. Então paro de escrever, levanto-me, vou para o pátio e me recomponho.

Saio para fora. E foi saindo para fora, para tomar ar, que um dia esse limite intransponível que nos separa como “pessoas de fora” dos interiores do desaparecimento ficou mais claro que nunca. É essa possibilidade de sair para tomar ar, esse poder parar de pensar, parar com a dor e com a angústia, poder alienar-nos, esse poder “voltar para fora”. É todo esse poder sair que marca o limite de até onde podemos e queremos chegar.

---

<sup>82</sup> “*Por savoir il faut s’imaginer.*” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les editions de minuit, 2004, p. 11. Essa a primeira frase do ensaio traz certa ambiguidade. Algumas resenhas em português traduziram a frase como “para saber é preciso imaginar”. A versão em espanhol manteve o sentido reflexivo do verbo imaginar: “*Para saber deve imaginarse*”. DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2004, p. 17.

## 6 OS AFOGADOS, OS SALVOS E OS IRREPRESENTÁVEIS: O GESTO DE ARTE COMO GESTO DE TESTEMUNHO

Como disse no final do prefácio, esta tese foi pensada como um percurso elíptico em que vá do fora para o dentro dos eventos-limite da violência organizada pela doutrina do desaparecimento e as vontades genocidas. No capítulo anterior, confessei meus próprios limites. O limite não apenas em relação até onde consigo pensar e imaginar, mas também o limite de até onde eu quero chegar. Como comentei no capítulo que antecede este, Didi-Huberman tinha aberto seu ensaio *Imagens a pesar de tudo* declamando que, para saber, era preciso imaginar.<sup>1</sup> Essa afirmação também recebeu duras críticas, especialmente nos artigos publicados nas páginas de *Les temps modernes*, revista dirigida na época por Claude Lanzmann, que reagiram a esse ensaio dedicado às quatro fotografias tiradas por membros do *Sonderkommando* no meio do processo de assassinato em massa e de destruição dos corpos em Auschwitz. No entanto, somente anos depois de que inclusive publicasse o livro que reunia o ensaio e a réplica a cada uma das críticas que recebera, Didi-Huberman decidiu ir pessoalmente a Auschwitz. E foi aí, na guarita principal de Birkenau, olhando através de uma janela a rampa de triagem onde há mais de meio século chegavam diariamente os trens carregados de homens, mulheres e crianças para serem destruídos, o amigo que acompanhava o ensaísta o ouviu dizer, sem que ele mesmo percebesse: “isto é inimaginável”.<sup>2</sup> Assim o confessa em *Cascas*.

Eu li *Cascas* mais de um ano depois da minha visita a Tuol Sleng. Foi uma indicação da professora Marlen de Martino, colega na minha passagem como professor no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Rio Grande e que foi membro da minha banca de qualificação doutoral. Marlen – permito-me a informalidade – sabia da minha viagem e das minhas impressões sobre Tuol Sleng e entendeu que seria uma importante contribuição incorporar a experiência pessoal. Era essa uma informação que eu não tinha compartilhado com os membros da banca. Em certa medida, encontrar aquela confissão de Didi-Huberman de ter dado de cara com

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004, p. 17.

<sup>2</sup> Id. *Cascas*. Editora 34: São Paulo, 2017, p. 30.



o “inimaginável” me deixou mais seguro para compartilhar aquilo que há mais de dois anos me acompanha.

Didi-Huberman deixa claro, no entanto, que é precisamente por ser inimaginável que é necessário, apesar de tudo, tentar imaginar.<sup>3</sup> E eu concordo com isso. É necessário, é preciso, mesmo que impossível para nós, *os de fora*, atravessar esses últimos umbrais, esse horizonte de eventos para o qual foram arrastados centenas, milhares, milhões de seres humanos na nossa modernidade. É impossível porque, diferentemente dos que foram sugados para dentro dos buracos, mesmo nos empenhando em ir além do que gostaríamos e do que suportaríamos imaginar – e imaginar-nos –, nós, os de fora, não conheceremos esse grau de sujeição indesejável ao horror e ao poder do outro sobre nós. Nós simplesmente paramos de imaginar, desviamos o olhar, saímos para fora, tomamos ar, tentamos distrair nossa mente, alienamo-nos. Só isso já torna a experiência de sujeição ao horror intransmissível.

É em torno disso que gira este último e extenso capítulo: a questão dos alcances e os limites da representação e da transmissão do horror, dos irrepresentáveis e de como, mesmo assim, há aqueles sobreviventes que, apesar de tudo, tentam tomar as rédeas dessa representação e fazê-la imagem.

Por isso, o capítulo tem duas partes bem definidas. A primeira se volta para os debates e para os embates em torno da questão do irrepresentável. Que é esse irrepresentável? É algo fixo e estável? É “O” irrepresentável ou há “os” irrepresentáveis? É algo absoluto ou é algo relativo? E, não menos relevante, estão essas questões já esgotadas? Questões essas que despertam polêmicas e que, não poucas vezes, são recebidas com receio e desconfiança desde dentro do campo da arte. É por isso mesmo que esta primeira parte começa com meu próprio envolvimento nessas discussões.

Apresentar esse debate e minha posição a respeito vai me permitir clarificar o que eu não entendo que seja o irrepresentável. Logo, será feita uma revisão do sentido do conceito do irrepresentável a partir de diferentes contextos. Feito tudo isso, poderei apresentar, de maneira fundamentada, a noção de o/os irrepresentável/eis sobre a qual se apoia este capítulo. Apresentar e me posicionar nesse debate vai me permitir deixar clarificar o que eu *não entendo* como sendo o irrepresentável. A partir daí, e

---

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. 2004, p. 30.

convidando a deixar de fora certos preconceitos, vou propor uma revisão do sentido desse conceito em diferentes contextos, para, no fim, poder chegar a meu entendimento sobre ele. Mas o mais importante é que toda essa discussão vai permitir colocar em contexto toda a densidade e a problemática que envolve o testemunho dos sobreviventes das doutrinas do desaparecimento.

Precisamente, a segunda parte deste capítulo se volta para o próprio testemunho das vítimas e dos sobreviventes. O testemunho através de gestos de arte que tentam dar conta apesar da angústia e das limitações para fazê-lo. Gestos que, como veremos, surgem para dar conta do que parece incomensurável. Por isso, esse capítulo inclui uma revisão de desenhos, na maior parte clandestinos, produzidos dentro dos guetos e de campos de concentração e/ou de extermínio da Segunda Guerra Mundial. Mas também, e com isso se encerra esta tese, contarei a história e mostrarei os trabalhos de três sobreviventes a eventos diferentes. Trata-se de sobreviventes dos interiores do desaparecimento. Pessoas que chegaram o mais perto possível daquela última fronteira, o último limite, o que está no centro profundo do buraco negro e de onde nada retorna. São eles os artistas David Olère e Vann Nath e o pedreiro Jorge Júlio López, sobreviventes, respectivamente, do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau, de S-21 e dos centros clandestinos de detenção e tortura da última ditadura civil-militar argentina. Sobreviventes, os três, que se empenharam, por meio da pintura e do desenho, em tentar dar conta apesar de tudo.

## **6.1 O irrepresentável e os irrepresentáveis, a busca de um conceito**

### *6.1.1 Entre dogmas, ofensas e preconceitos, um debate empobrecido*

Especialmente no que se refere às imagens, os debates – e muitas vezes os embates – entre os que “defendem” a irrepresentabilidade de eventos como a Shoah e aqueles que rechaçam tal postura pouco têm contribuído para suscitar uma revisão crítica por parte de algum dos dois lados. É como se de um lado e do outro se tentasse salvaguardar a honra da imagem ou a honra do irrepresentável, com muito pouco autoquestionamento.

Com certeza, o tom de alguns desses embates não contribui, uma vez que parece levar a um entrincheiramento que, muitas vezes, parece mais dogmático do que reflexivo. Tal foi o caso do embate entre Georges Didi-Huberman e Gerard



Wajcman a partir do ensaio *Imagens apesar de tudo*. De um lado, a crítica de Wajcman beirava a ofensa pessoal e, do outro, a ridicularização. É claro que, desprovidos de preconceitos e deixando de lado afinidades intelectuais, é possível tirar valiosas reflexões de ambos. Mas, encerrados nas suas posições, em certo ponto, tanto Wajcman quanto Didi-Huberman parecem desinteressados em ouvir o que de fato o outro tinha para dizer. Eles permanecem encerrados, especialmente Wajcman, mais em dogmas e preconceitos do que em premissas.

Posições dogmáticas também se ergueram em torno de uma suposta potencialidade da linguagem e de uma deficiência da imagem em relação às maneiras adequadas de dar conta da “negatividade” intrínseca do “irrepresentável”, algo que já comentei no capítulo 4. Essas posições se encerram muitas vezes em um olhar desconfiado sobre qualquer um que proponha uma abordagem de certos eventos através da imagem, mas também numa concepção da imagem bastante simplista. Wajcman, por exemplo, diz que a afirmação “há o irrepresentável” quer dizer que “nem todo o real é solúvel no visual”.<sup>4</sup> Afirmações como essas, além de expressar um entendimento bastante rígido sobre o irrepresentável, também sugerem desconfiança e preconceito em relação ao visual e, em particular, em relação ao fazer e ao olhar imagens.

É claro que, não poucas vezes, os questionamentos a essas posturas também acabam sendo estreitos e pouco autocríticos. Um exemplo disso ocorre quando se tenta encerrar – e menosprezar – a discussão associando, de maneira preconceituosa e superficial, a noção do irrepresentável a posturas iconoclastas de caráter moral e teológico. Como veremos mais adiante, é verdade que existe uma noção teológica do irrepresentável que, em algum momento, adquire uma dimensão moral. Também é verdade que, como confirmou Horkheimer, muito do pensamento de Adorno e seu questionamento sobre a arte depois de Auschwitz se fundava sobre o pensamento judaico, em particular sobre a proibição de fazerem-se imagens de Deus.<sup>5</sup> No entanto, associar a noção judaica do Deus irrepresentável apenas a uma questão moral é, como mínimo, superficial, além de generalizante.

---

<sup>4</sup> “Il y a de l'irreprésentable. C'est-à-dire: tout le réel n'est pas soluble dans le visible”. WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. In: Les temps modernes. Paris, n. 613, mar./abr./mai. 2001, p. 47.

<sup>5</sup> JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 193.

Outros escapam da questão, sugerindo que o assunto da representação das memórias traumáticas, em particular do Holocausto, não passou de um debate “pós-moderno” das décadas de 1980 e 1990. Assim, por exemplo, Andreas Huyssen despreza a “atualidade” da questão sobre “os limites da representação”, associando os debates a uma teoria pós-estruturalista do trauma e “calcada num modelo modernista de irrepresentabilidade”. Para o autor, “as teorias de irrepresentabilidade, típicas de um modernismo influenciado pelo pós-estruturalismo, já não prevalecem. Com *Maus*, de Spiegelmann,<sup>6</sup> agora temos o Holocausto até como romance gráfico, ‘história em quadrinhos’<sup>7</sup>. Curiosamente, a edição que eu tenho em casa de *Maus*, de Art Spiegelman, traz na orelha o trecho de uma nota crítica publicada no jornal *Independent* que diz: “[...] Um dos clichês sobre o Holocausto afirma ser impossível imaginá-lo. Como a guerra nuclear, seu horror ultrapassaria a imaginação artística. Spiegelman prova que essa teoria está errada”.<sup>8</sup>

Veja você que, assim como alguns daqueles que reagem às propostas de novos olhares e novas imagens que lidam com seus próprios limites – sem que isso signifique negar o irrepresentável – se fundam às vezes sob uma visão limitada sobre as imagens e os preconceitos sobre aqueles que as propõem – já entrarei nesse assunto –, há também aqueles que reduzem a questão do irrepresentável – e do “inimaginável” – apenas a uma discussão ética própria de uma conjuntura cultural. Afirmar que o fato de que o Holocausto fosse “imaginado” e “representado” até em quadrinhos encerraria a questão sobre se esse evento pode ou não pode ser imaginado e representado é, no mínimo, simplório. Aliás, nem a multiplicidade de meios e linguagens com que se busca materializar essas memórias nem o reconhecimento de seu valor e relevância, mudam o sentimento de que há algo que não consegue ser preenchido com nada. É por isso que não há nenhum tipo de incongruência em que, por exemplo, Rithy Panh, que em seu *A imagem que falta* nos

---

<sup>6</sup> Em *Maus*, Art Spiegelman interpreta e reconstrói as memórias do seu pai, sobrevivente de Auschwitz, na forma de história em quadrinhos, representando os diferentes grupos como animais: os judeus são ratos, os alemães gatos, os *kapos* são porcos etc. A história, entretanto, é contada na forma de pós-memória: é o filho que conta o que ele recorda que seu pai contara. Ao mesmo tempo, existem passagens em que Spiegelman expressa a própria dificuldade de dar continuidade ao projeto. Por um lado, pela culpa em relação ao reconhecimento e ao sucesso comercial do trabalho e, por outro, pela própria dificuldade de imaginar verdadeiramente Auschwitz. Ver SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

<sup>7</sup> HUYSEN, Andreas. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Culturas do passado presente: modernismo, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 13.

<sup>8</sup> Trecho da citação de nota publicada no *Independent*, sem informações de data nem de autoria, impresso na orelha da capa de SPIEGELMAN, op. cit.

fala desse fracasso em encontrar a imagem que expresse o suplício e o horror do regime do Khmer Vermelho, escreva no prefácio de *L'année du lièvre*, a história em quadrinhos escrita e desenhada por outro artista franco-cambojano, Tian (1975), em que narra os padecimentos da própria família desde o êxodo de Phnom Penh, nos campos de trabalho e o escape para a fronteira com a Tailândia. Como escreve o diretor de cinema: “é próprio dos grandes artistas alcançar a ilusão da simplicidade na narração do impensável”<sup>9</sup>

Encerrados nesse tom de debate, às vezes mais preocupados em reagir e refutar os argumentos do outro lado, poucos parecem querer ir além das acusações e das réplicas. Afirmar que muitas reações contra as “tentativas” de representar a Shoah são de ordem ética ou, ainda, moral, não necessariamente está equivocado. No entanto, se a questão se encerrasse por aqui, não se poderia ver que esses argumentos têm raízes em reflexões sobre nossa faculdade de imaginar e de representar. Ou seja, como desenvolverei mais adiante, que a ideia do “irrepresentável” como proibição é decorrente da noção do “irrepresentável” enquanto impossibilidade. Em outras palavras, o fato de que desde certos lugares se questione ética e moralmente o ato de representar – algo com que eu não concordo ao menos em termos de uma generalização – e/ou que algumas reações se fundamentem sobre uma visão estreita sobre as imagens e o ato de criá-las, não significa que não possamos continuar a falar sobre o/os irrepresentável/irrepresentáveis.

Pessoalmente, nos últimos anos, algumas situações pontuais me mostraram como a pronúncia da palavra “irrepresentável” ou a proposta de refletir sobre os alcances e os limites da representação geravam certos incômodos e desconfortos dentro do nosso próprio campo.

Em 2013, o encontro anual da ANPAP ocorreu em Belém do Pará. Para essa oportunidade, apresentei uma comunicação dedicada ao trabalho de Paula Luttringer na qual eu fazia menção à questão do irrepresentável. Após a minha fala, uma das ouvintes questionou que eu falasse do irrepresentável uma vez que aquilo não passava de “mera especulação teórica”. Naquele momento, limitei-me a contestar que não era apenas eu que falava sobre a impossibilidade da representação de certas instâncias do padecimento, mas os próprios sobreviventes de situações-limite. Expliquei, portanto, que muito do que me levava a falar sobre os limites da

---

<sup>9</sup> RITHY PANH. Preface. In: TIAN. *L'année du lièvre*. Vol. 1. Au revoir Phnom Penh. Paris: Gallimard, 2011a, s/p.

representação naquele momento se devia menos a uma revisão teórica do que àqueles depoimentos que anunciam o fracasso da própria capacidade de narrar.

Eu continuo a pensar que as mais legítimas vozes para falar sobre a potência e a impotência da representação são as daqueles que atravessaram os umbrais do horror. Mas ainda assim, e independentemente do pontual e ocasional que possa ter sido aquele intercâmbio de pontos de vista em Belém do Pará, havia algo naquele questionamento que ia além de um ponto de vista pessoal. Aquela opinião estava montada sobre certo entendimento sobre a representação e certa lógica epistemológica. Um entendimento e uma lógica que com o tempo percebi que estão presentes, de maneira mais ou menos velada, em muitos dos raciocínios que discutem a possibilidade de se falar sobre “o irrepresentável”. Logo mais, abordarei essas questões tomando como ponto de partida aquele questionamento de 2013.

Em outras oportunidades, voltei a notar esse certo desconforto que a palavra “irrepresentável” produzia no campo das artes visuais. Já no doutorado, escutei de uma colega algo muito parecido àquilo que Andreas Huyssen tinha sugerido: que a questão do irrepresentável era uma discussão que já tinha sido resolvida no final do século XX. A colega nunca deixou clara qual tinha sido tal resolução.

Independentemente dos questionamentos ou das vontades de dar por encerrada a discussão, o certo é que nossa cultura continua permeada pelo empenho de buscar e propor outras formas e fórmulas de dar conta desses horrores seculares. Filmes como *O filho de Saul* e *A imagem que falta*, comentados no quarto capítulo, são exemplos dessa vontade ou dessa necessidade. Do mesmo modo, a empolgação laudatória ou as reações condenatórias que essas novas formas e fórmulas culturais provocam expõem que as querelas sobre a representação do horror e o irrepresentável não estão esgotadas. Em tal caso, mais do que encerradas, tais problemáticas parecem entrar em períodos de latência até que um novo evento ou uma nova tentativa de representar reascendam e atualizem a discussão.

Mas além dos argumentos teóricos sobre os quais possam estar apoiadas as reações “contra” a noção do irrepresentável, também merece ser levado em consideração o grau de desconforto – e de desconfiança – que ouvir falar em “limites da representação” provoca, particularmente, em pessoas identificadas com o campo das artes visuais. Talvez esses sejam ressaibos em relação ao nível e o tom das desqualificações e das críticas, muitas vezes desrespeitosas, proferidas por aqueles que reagem contra quem, segundo eles, ousaram transpor certos “limites”.

Especialmente no que se refere à “representação visual” da Shoah. Recordemos alguns momentos comentados nesta tese: para Adorno, fazer poesia depois de Auschwitz era impossível porque ela se tornou um ato barbárie; Rivette chamou Pontecorvo de desprezível por causa do seu *travelling* em *Kapo*; Wajcman praticamente acusou Didi-Huberman de fazer negacionismo do Holocausto; e, mais recentemente, Márcio Seligmann-Silva equiparou o filme de László Nemes aos filmes *snuff* ou *semi-snuff*, uma outra forma de se referir àquilo que antes alguns já chamaram de pornô-concentracionario. Exceto Rivette, que foi diretor e crítico de cinema, todas as demais reações contra a arte, o cinema ou as imagens vieram de pessoas identificadas, principalmente, com outros campos: Adorno com a filosofia, Wajcman com a psicanálise e Seligmann-Silva, embora também discuta sobre as imagens, com a história e a crítica literária.

O tom dessas críticas pode explicar algo do desconforto e do gesto de alguns de ficarem na defensiva ao ouvirem falar a palavra “irrepresentável” ou a expressão “limites da representação”, principalmente se isso vier da boca de um colega da área. Mas mais importante do que o possível recalque ou ressentimento em si mesmo, é que essas posturas defensivas também revelam uma visão desconfiada, preconceituosa e limitada da questão, como se ela se resumisse a uma tentativa de restrição ou de censura moral ante a arte, as imagens e a produção cultural.

Outro problema que vejo nos debates sobre “o irrepresentável” é precisamente continuar a falar do assunto no singular. Eu mesmo caio aqui nessa armadilha linguística e conceitual. Ao falar no singular, simplificamos a complexidade desse que é um verdadeiro conceito guarda-chuva. O “conceito” do irrepresentável é convocado para se referir a distintas questões, por diferentes campos do pensamento e com variados sentidos e interpretações. Assim, por exemplo, se a partir de certos lugares ele pode estar ligado a um questionamento ético sobre a representação, em outros contextos ele se refere a uma verdadeira lacuna cognitiva. Do mesmo modo, questões ligadas aos limites da representação – sejam éticos, sejam cognitivos – têm surgido na teologia, na filosofia, na historiografia, nas artes, na psicanálise, nas ciências sociais, etc., e, em cada campo, o uso da palavra “irrepresentável” acaba sendo moldado aos paradigmas próprios de cada área. No entanto, isso não significa que essas diferentes noções sejam completamente independentes e autônomas umas em relação às outras. Pelo contrário, elas se permeiam e se alimentam entre si. Assim foi que, como já foi dito, Adorno constrói sua teoria do “depois de Auschwitz” sobre a

base da teologia judaica, mas, muito antes, a noção moral do irrepresentável como proibição foi um desdobramento do princípio do incognoscível.

### *6.1.2 O irrepresentável: especulação teórica ou possibilidade lógica?*

Será que a noção do irrepresentável é, de fato, mera especulação teórica? E, se for o caso, seria essa uma condição que invalidaria qualquer uso desse conceito? Em primeiro lugar, essa questão poderia ser rebatida apenas recordando-se que muitas “especulações teóricas” estão apoiadas sobre indícios concretos ou sobre raciocínios lógicos válidos. Também se poderia rebater que, se o caráter especulativo de uma tese justificasse sua invalidação, então uma enorme parte do conhecimento científico e filosófico já consolidado teria corrido essa sorte. Aliás, questionar a validade epistemológica da especulação é questionar, inclusive, as bases do próprio método hipotético dedutivo pois, afinal de contas, toda hipótese tem algo de especulativo na sua origem. Aliás, considerando tudo isso, poderíamos rebater que tudo aquilo que não está ainda constituído como “fato” é, em certa medida, um saber ou pensamento especulativo. Em resumo, poderíamos rebater que tudo aquilo que não está ainda constituído como “fato” é, em algum ponto, um saber ou pensamento especulativo. Mas, como eu comentei antes, aquele questionamento guardava, a meu ver, uma coisa que ia além daquele ponto de vista particular e dessa escolha de palavras. Ali se expressava, de maneira latente, um conjunto de outras premissas que, no final das contas, rechaçavam a ideia do irrepresentável a partir da ideia de certa “onipotência” da representação.

Gostaria então de chegar a esse lugar partindo daquele questionamento sobre a natureza “meramente especulativa” da noção de “o irrepresentável”. Proponho esmiuçá-lo para revelar suas premissas subjacentes. Não se trata aqui de continuar aquele “debate” pontual, mas, de tomá-lo como referência inicial para, em primeiro lugar, poder superar certos lugares comuns. Deixando para atrás certos preconceitos, será possível então pensar essa “dimensão especulativa” não como um entrave, mas como aquilo que permite conceber a possibilidade dos irrepresentáveis. Quero dizer que, mais do que deslegitimar a noção do “irrepresentável” enquanto “mera especulação teórica”, podemos falar do irrepresentável enquanto “possibilidade”. Mas vamos para a análise.

Como disse, tomemos como ponto de partida aquele enunciado segundo o qual não é válido falar sobre o irrepresentável, pois tal noção não passaria de mera especulação teórica. Se observamos bem, fica claro que, na verdade, estamos diante de dois enunciados: 1) é inadequado falar sobre o irrepresentável; 2) o irrepresentável é um conceito meramente especulativo. Em vista disso, posso afirmar que o segundo enunciado serve de justificativa para o primeiro ou, em termos de argumentação lógica, o segundo enunciado é parte de um silogismo cuja conclusão é a invalidade da noção de “o irrepresentável”. Em termos mais simples, a conclusão seria “não existe o irrepresentável”, ou seja, uma negação. Até aqui, alguns poderiam opinar que a justificativa dessa negação do irrepresentável é tanto válida quanto sólida. No entanto, se analisarmos a construção desse silogismo, fica claro que ele está incompleto, pois está faltando a premissa inicial.

Todos aqueles que alguma vez passamos por alguma disciplina de epistemologia, de metodologia ou de pensamento científico devemos recordar que, para ser válido, todo silogismo deve compreender uma série de normas. Uma delas diz que ele deve ter, pelo menos, duas premissas e uma conclusão. Se observamos o silogismo que estou aqui analisando, podemos notar que, embora não seja dita, ela está implícita naquele enunciado. É essa premissa “não dita” o calcanhar de Aquiles desse argumento. Ora, se o argumento para invalidar a noção do irrepresentável é que essa é uma especulação teórica, então a premissa não seria que nenhuma especulação teórica é válida. A fórmula lógica sugerida naquele enunciado seria algo assim como: 1. Nada que seja mera especulação teórica é verdadeiro; 2. A noção do irrepresentável é mera especulação teórica; conclusão: o irrepresentável é falso.

O que contesto desse silogismo, como sugeri antes, não é se, definitivamente, existe ou não existe algo que possa ser chamado de “irrepresentável”, mas o fato de que se recuse essa possibilidade por questionar a validade de uma reflexão especulativa, qualquer que seja. Isso mais parece uma armadilha retórica do que um argumento válido. Isso porque, de fato, como veremos mais adiante, por definição, o irrepresentável – e mais ainda o “inimaginável” – só pode ser concebido em termos especulativos. Agora bem: assim como a dimensão especulativa de algo não confirma sua existência ou inexistência, ela também não a nega. O que, chegado o caso, a reflexão especulativa ou hipotética sugere é a possibilidade de algo existir. Ou seja, não é válido sentenciar a negação do irrepresentável com base em uma suposta dimensão especulativa do conceito. Pelo contrário, discutindo a validade dessa

primeira premissa eu poderia recompor aquele enunciado mantendo a “justificativa” no enunciado original: 1. a especulação teórica, quando bem elaborada, define possibilidades de existência; 2. A noção do irrepresentável é mera especulação teórica; conclusão: o irrepresentável é uma possibilidade. Nada mais. Mas também nada menos.

Mas, mesmo assim, cabe continuar por esse caminho para demonstrar como, afinal de contas, a partir da lógica epistemológica, é difícil refutar a possibilidade de que exista algo irrepresentável. Isso fica evidente quando passamos a analisar agora a conclusão implícita naquele enunciado que negava a existência “concreta” do irrepresentável.

Como se fossem as duas faces de uma moeda, a negação do irrepresentável é, ao mesmo tempo, a afirmação sobre a onipotência e a infalibilidade da representação. Ou seja, a proposição “não existe o irrepresentável”, que é o mesmo que dizer “nada é irrepresentável”, traz de maneira indireta a proposição “tudo é representável”. Pois bem, se ainda considerássemos como válida a premissa “nenhuma especulação teórica é válida”, veríamos aqui como seu enunciado trazia implícito sua própria contradição. Isso porque, enquanto a premissa que afirma existência do irrepresentável é sempre de caráter particular – pois ninguém diz que “tudo é irrepresentável” –, sua negação é sempre um universal: se “não há irrepresentável/irrepresentáveis”, então “tudo pode ser representado”. Em outras palavras, estaria sendo afirmada a onipotência da representação.

Amparados pelos princípios da lógica, poderíamos dizer que aquela premissa universal é, pelo menos, tão especulativa quanto a primeira. No entanto, cabe aqui refletir a que estaria se referindo essa onipotência. Acaso se refere apenas ao ato de representar? Ou também expressa uma suposta infalibilidade da representação? Acho que essa falta de clareza sobre a que se referiria e o que se compreenderia por essa “onipotência” da representação também pode estar nas raízes de alguns dos embates entre seus “detratores” e seus “guardiões”.

Em função disso, antes mesmo de avançar para a constituição do conceito do irrepresentável que eu defendo, é preciso superar algumas confusões. Uma é esta que confunde onipotência com infalibilidade. Uma outra está ligada a uma ideia que parece desconhecer ou desprezar o hiato intrínseco que existe entre a representação e aquilo que ela representa. O seguinte tópico tenta esclarecer esses pontos escuros.



### 6.1.3 A que me refiro e a que não me refiro quando falo sobre o irrepresentável

A que nos referimos quando falamos sobre “o irrepresentável”? É apenas um conceito especulativo? Isso o invalidaria? Ou de fato existe “o irrepresentável” em termos concretos? E, em caso de tal instância de fato existir, falamos em “*O Irrepresentável*” – um nome próprio, uma entidade, ou em “irrepresentáveis”? –, o adjetivo que descreve possíveis vivências e instâncias particulares atravessadas pelo sentimento de uma impossibilidade de simbolização e de representação? O que significa de fato que algo seja “irrepresentável”? Não são poucas as perguntas que vão surgindo quando pensamos sobre os alcances e os limites da representação. Pesquisar e estudar sobre a formação desse conceito foi mostrando, como já disse, sua complexidade e a maleabilidade dos seus sentidos. Por isso, mais do que falar sobre o que é o irrepresentável, acaba sendo mais adequado falar no que eu considero e não considero como tal.

Em primeiro lugar, é importante deixar claro que tudo pode ser objeto de um gesto de representação, inclusive “o irrepresentável”. É essa uma afirmação de caráter universal. Mas aqui estou me referindo ao ato de representar enquanto gesto de colocar uma coisa no lugar de outra coisa, não para substituí-la, mas para significá-la ou anunciá-la. Nós, enquanto seres humanos, representamos e, em termos semióticos, significamos. Para o axioma semiológico, significar é parte da nossa condição humana, como descrevem os autores de *Art since 1900*:

[...] toda atividade humana participa de pelo menos um sistema de sinais (geralmente vários de uma vez), cujas regras podem ser localizadas; e, como produtor de sinais, o homem está para sempre condenado à significação, incapaz de fugir da “prisão” da linguagem, para usar a formulação de Frederick James. Nada do que o homem profere é insignificante – mesmo dizer “nada” carrega um significado (ou melhor, múltiplos significados, mudando de acordo com o contexto, no qual é ele próprio estruturado).<sup>10</sup>

Levando em conta essa condição, portanto, não se está aqui falando no “irrepresentável” em termos da interdição ou da impossibilidade desse gesto de algo que vem a significar ou a evidenciar uma outra coisa. O que eu expresso aqui ao evocar o termo “irrepresentável” é o angustiante sentimento de fracasso e de inadequação, de inconformidade, em relação às formas e aos meios simbólicos perante aquilo que se tenta representar. Em outras palavras, a onipotência da

<sup>10</sup> FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 33.

representação não garante sua infalibilidade. Pelo contrário, o que permite afirmar tal onipotência é, precisamente, o hiato que separa toda representação daquilo que representa, isto é, sua diferença ou, como direi aqui, sua *outridade*.<sup>11</sup> Como explicarei a seguir, é a outridade que está tanto na raiz da onipotência da representação quanto na raiz dessa insatisfação que define o irrepresentável. Mas vejamos.

Embora eu mesmo já tenha falado em representações substitutivas, o gesto da representação não é um gesto de substituição no sentido da troca de uma coisa por outra igual. Se bem que às vezes possamos desejar e tentar que assim o façam, nenhuma imagem, palavra, gesto ou símbolo podem substituir de fato aquilo que eles são convocados para representar. E é esse um dos princípios que permitem a experiência da representação: a outridade entre representante e representado. Por isso, o que marca a diferença entre o “representável” e o “irrepresentável” não é o fato de se um representante pode ou não efetivamente “substituir” o que viria a representar. Se assim o fosse, então tudo seria “irrepresentável”. O que diferencia um do outro é se aquilo que convocamos para “representar” consegue dar conta do que queremos representar e significar, se satisfaz o que queremos ou precisamos expressar, descrever ou enunciar: a palavra maçã ou a imagem da fruta podem, tranquilamente, dar conta da nossa vontade de evocar o que elas representam. Mas essa evocação não se confunde com a coisa em si. Ela não tem sabor, nem cheiro nem sacia a fome. Em definitivo, ela não é uma maçã, é outra coisa. A questão é que eu posso compartilhar com você a minha vontade de comer uma maçã ou o agradável que resulta do perfume do jasmim que entra pela manhã na sala da minha casa e, mesmo sabendo que minhas palavras não são nem a fruta nem o perfume, eu acredito que minhas palavras são suficientes para transmitir para vocês essas sensações. Elas dão conta apesar da outridade. Mas, ao mesmo tempo, é graças à outridade que conseguimos essa partilha.

Se, hipoteticamente, um representante se transformasse naquilo que evoca, então ele deixaria de ser uma representação daquilo ou, no mínimo, desmontaria a experiência da representação. Pode acontecer que uma coisa seja confundida com outra. Pensemos, por exemplo, no caso das miragens ou das alucinações. A

---

<sup>11</sup> Uso a palavra “outridade” para enfatizar a importância fundamental para o fenômeno da representação do reconhecimento do representante como um “outro” em relação àquilo que representa. Embora pudesse ter usado a palavra “alteridade”, é esta uma palavra muito mais identificada com a antropologia.

vivacidade com que elas podem ser percebidas está ligada, precisamente, à incapacidade daquele que as percebe de distingui-las do real. É precisamente quando se toma consciência de que o que se percebe é uma miragem, que é um “outro” em relação àquilo que aparenta ser, que o feitiço se quebra. Mas enquanto o feitiço não se quebrar, uma alucinação pode não ser percebida fenomenologicamente como uma representação. A simulação trabalha muitas vezes nesse nível. Ela procura a indistinção, tentando dissimular aquilo que poderia revelar a outridade. A indistinção pode ocorrer não apenas – nem necessariamente – pela mimese do significante, mas também pela dissimulação da sua natureza referencial.

As trouxas ensanguentadas que Arthur Barrio (1945) despejou nas periferias de Belo Horizonte na década de 1970, servem de exemplo sobre isso. Aqueles volumes informes, preenchidos com lixo, carne e ossos de animais, plástico, etc. e manchados com tinta vermelha que podiam ser uma referência – representação – à tortura e à violência política no Brasil. Dentro de uma situação de exposição, anunciadas como obras, esses volumes produzem ainda hoje certa comoção. No entanto, desprovidos desse contexto e abandonados em ruas ou lançados nas margens do Ribeirão das Arrudas, em Belo Horizonte, eles suscitaram um outro estupor, precisamente por escamotear a sua natureza representacional. Aquilo não mais foi recebido como um objeto que evocava o abjeto e o horror, mas como o abjeto em si. Podemos debater se, apesar de os transeuntes desavisados não saberem da origem, do propósito ou da natureza real das trouxas, elas realmente deixaram de ser “representações” daquilo com o que podiam ser confundidas. Em termos materiais e simbólicos, talvez continuassem a ser representações, pois as trouxas continuam sendo um “outro” em relação àquilo com o que se confundem. Mas, no sentido fenomenológico da sua recepção, elas não o eram.<sup>12</sup>

O que quero apontar com tudo isso é que muitos críticos da representação parecem acreditar, precisamente, que certas práticas da arte ou da imagem surgem da pretensão de se alcançar esse grau de duplicidade em que o representante se confunde com o representado ou que, pelo menos, alcance plena equivalência com aquele. Tomando como referência Arthur Barrio, deveríamos considerar que uma

---

<sup>12</sup> Sheila Cabo Geraldo comenta que tratar da trajetória deste artista é tratar também da sua tentativa de abolir a distância entre arte e vida. Acredito com o efeito de indistinção e de dissimulação da outridade va a encontro dessa descrição. Ver: GERALDO, Sheila Cabo. A morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 98-11.

simulação equivalente em relação, por exemplo, ao Holocausto consistiria numa “simulação” em que, desavisadamente, as pessoas fossem conduzidas a situações análogas, em que, mais do que uma “representação”, estivessem não mais assistindo, mas padecendo uma “repetição”.

Assim como desconfia-se daqueles que propõem discutirem-se os alcances e os limites da representação, suspeitando que nisso haja uma tentativa de censura, em contrapartida, os detratores da representação – especialmente das imagens – desconfiam, também preconceituosamente, que toda imagem surge como um gesto pretensioso de simulação. Essa postura desconfiada não é nova. Ela já estava presente, por exemplo, no discurso platônico contra a *mimesis*.<sup>13</sup> Mas esse preconceito está também nos argumentos de Gerard Wajcman contra Didi-Huberman. No seu artigo publicado em *Les temps modernes* Wajcman, faz questão de “esclarecer” o hiato insuperável entre o horror – enquanto excesso de realidade<sup>14</sup> – e qualquer imagem para explicar que nem existe nem pode existir uma “imagem do horror”. Wajcman enfatiza que a imagem enquanto um “duplo” nunca será “exatamente” o “pior”, mas a “imagem do pior, somente seu duplo, seu sócia, seu fantasma”.<sup>15</sup> Independentemente do sentido problemático que a palavra duplo [*double*] pode conter, está claro que o autor entende a diferença entre o real e a imagem do real. No entanto, o que o empenho pela sua exposição revela é que ele acha, a meu ver preconceituosamente, que os outros, neste caso Didi-Huberman, não tem esse mesmo entendimento. Ou, pior ainda, que para qualquer um que se volte para olhar e pensar o horror a partir das imagens, há nessa atitude a vontade ou a ilusão de que a imagem se torne o próprio horror.

Como já disse, o princípio da outridade é necessário para que ocorra a experiência da representação. É esse jogo da outridade o que me permite afirmar que tudo pode ser de algum modo representado em qualquer universo em que existam ao menos duas coisas. O que dizer então quando esse jogo ocorre no nosso rico universo possibilidades? Em termos semiológicos, poderíamos dizer então que tudo é passível de significação ao mesmo tempo que tudo é passível de ser usado como significante.

---

<sup>13</sup> Antecipando-me à questão, essa crítica da representação esteve, sim, associada a posturas iconoclastas ligadas a uma teologia do irrepresentável que reverberou, inclusive, em críticas à imagem diante dos horrores dos campos de concentração. Contudo, como já disse, eu não subscrevo qualquer teoria que veja na representação a pretensão de uma substituição ou a elaboração de um duplo do representado.

<sup>14</sup> Retomarei esse assunto mais adiante.

<sup>15</sup> WAJCMAN, op. cit, p. 68.

Mas como eu também disse, não é a possibilidade ou a impossibilidade de fazer esse jogo o que define o irrepresentável, mas a situação em que essa outridade se torna profundamente insatisfatória.

É esta noção do insatisfatório, de que nada conseguiria dar conta de algo, o que está na base da concepção teórica do irrepresentável e que, em alguns contextos, derivou numa concepção ética da representação. É essa dimensão do irrepresentável enquanto insuficiência e fracasso a que no último século acabou por se revelar muito mais concreta que especulativa. É então que, a seguir, proponho desandar o caminho desde a concepção teórica e especulativa do irrepresentável até seu reconhecimento como realidade concreta ligada aos sobreviventes do horror.

Fazer esse caminho permitirá mostrar que, mesmo tendo origens numa concepção teológica especulativa, o irrepresentável se manifesta de maneira real e concreta quando ligado ao padecimento e ao horror. Espero, com essa análise, mostrar que a noção teológica do irrepresentável nasce, primeiro, de uma reflexão epistêmica e filosófica sobre Deus. Só mais tarde esse conceito epistemológico vai se revestir também de um caráter moral. Com isso, já na ideia do Deus irrepresentável articulam-se duas das noções principais do irrepresentável: a da incapacidade de e a da proibição da representação. A partir dessa análise, será possível distinguir tal noção de origem teológica daquela elaborada principalmente a partir do século XX em torno do horror e do padecimento extremo e que, embora possa estar subsidiada naquela, responde a questões psicológicas, antropológicas e cognitivas.

#### *6.1.4 Do imensurável para o proibido.*

A mente humana não está preparada apenas para tentar reconhecer, assimilar, interpretar e dar sentido à realidade concreta. Ela também tem a capacidade conceber possibilidades não concretas. É capaz, inclusive, de conceber o irrepresentável, assim como a ideia do inconcebível e do imensurável. E tanto para lidar com e dar sentido ao mundo concreto quanto para conceber dimensões que estão além dele, nós usufruímos da nossa faculdade de representar. Aliás, quando concebemos aquilo que excede o mundo tangível, a nossa capacidade de representar interage com nossa faculdade de imaginar.

Paradoxalmente, para nesses termos poder conceber o irrepresentável e o inimaginável, é preciso fazer uso da nossa faculdade de imaginar e de representar.

Em outras palavras, é necessário imaginar e representar os próprios limites dessas faculdades. E é precisamente esse tipo de pensamento que se revela na concepção judaica de Deus, uma das primeiras noções mais ou menos bem definidas de um “irrepresentável” e que reverberará de diferentes maneiras tanto no cristianismo quanto no islamismo, mas que também terá influências no pensamento secular.

A noção de um único Deus onipresente e onipotente era uma oposição muito mais qualitativa do que quantitativa ao politeísmo. Se os panteões grego e egípcio estavam repletos de divindades “mostráveis”, a primeira religião monoteísta concebeu um Deus invisível que, no máximo, só poderia ser ouvido. Contudo, o que Dele se ouve é o anúncio de um limite intransponível para os vivos: “não poderás ver a minha face porque o homem não pode contemplar-me e continuar a viver.”<sup>16</sup>

Sua palavra pode ser interpretada de duas maneiras. Primeiro, como sinalando a natureza indescritível de Deus enquanto entidade que extrapola a nossa capacidade de contemplação e que anuncia, portanto, sua natureza imensurável e indescritível; afinal de contas, como poderíamos descrever aquilo que não alcançamos contemplar? Entretanto, uma segunda interpretação permite que aquilo seja lido em tom de advertência. A advertência de uma vivência sem retorno ao mundo dos vivos: *o homem não pode contemplar-me e voltar a viver*. Como relatar então uma experiência sem retorno? Seja por ser imensurável, seja por estar proibido, ver o rosto de Deus implicaria a transposição de um limite após o qual não se pode voltar.

A concepção judaica de um Deus inacessível parece combinar de maneira ambígua a dimensão do imensurável e do proibido. Mas, apesar da ambiguidade expressa nesse trecho do *Êxodo*, certos teólogos e pensadores judaicos e cristãos separaram de maneira mais clara essas duas dimensões, o que permite perceber melhor onde e como o inassimilável e o proibido se conectam.

Russel Jacoby, por exemplo, compartilha a explicação de um poeta judaico do século XI sobre o uso da palavra *Adonai* para se referir a Deus como “O Senhor”. Conforme Judah Halevi, *Adonai* “aponta para algo que permanece em uma altitude tão imensurável que a sua real designação é impossível”.<sup>17</sup> O interessante da frase do poeta é que ele conecta o inassimilável com o inconcebível. Se as palavras no *Êxodo* advertiam sobre uma entidade cuja percepção e cujo entendimento escapam

<sup>16</sup> Êxodo vers. 33:20 *In*: BÍBLIA, A. T. Êxodo. Português. Bíblia Sagrada, versão dos textos originais. 8 ed. Aparecida: Editora Santuário, 1986.

<sup>17</sup> Judah Halevi apud JACOBY, op. cit., p. 190.

das nossas possibilidades, aqui Halevi sugere que essa mesma desmedida não apenas impede conhecê-Lo e compreendê-Lo, mas também impede que seja concebido e imaginado.

Entretanto, a frase de Halevi também deixa claro que o irrepresentável não se refere à impossibilidade de colocar algo no lugar de outra coisa, de “representar”. Mas ele expressa esse sentimento de limitação e de insuficiência de qualquer coisa ou ação que tente dar conta da “real” dimensão daquilo que se busca apontar. Diante disso, a palavra *Adonai* funciona como uma solução de compromisso que, menos do que designar afirmativamente Deus, aponta-O negativamente: *Adonai* expressa a própria insuficiência da representação para dar conta daquilo que não consegue ser concebido.

Nesse ponto, pode parecer paradoxal que tenha sido graças à nossa faculdade de imaginar que os seres humanos concebemos uma entidade que estaria além dessa mesma faculdade. No entanto, a tese do irrepresentável se apoia, ainda, sobre outra premissa: a de que nossas faculdades da imaginação e do entendimento são em algum ponto limitadas, ou seja, que não são onipotentes. Isso porque só poderia existir algo ontologicamente incompreensível ou inconcebível se se reconhecesse que, pela sua limitação intrínseca, toda e qualquer tentativa de compreender e ou de imaginar está, *a priori*, fadada ao fracasso. Nesses termos, tudo isso é mais do que “mera” especulação teórica. Mas é algo que pode existir *somente* como especulação.

Está claro que, assim como os enunciados sobre os alcances da representação, a premissa sobre o limite da imaginação e do entendimento não consegue ser comprovada de maneira concreta. Como, por acaso, poderíamos demonstrar algo que esteja além da imaginação sem cair num paradoxo? Mas a tese contrária que afirmaria que nossas faculdades da imaginação e do entendimento são ilimitadas e onipotentes é tão impossível de comprovar quanto a primeira.

Dito isso, está claro que a frase citada de Halevi não faz menção à admoestação moral e à interdição que recai sobre a tentativa de compreender e de representar Deus, apesar da impossibilidade de fazê-lo. Essa relação é trazida, entre outros, por Giorgio Agamben.

O filósofo italiano explica que, no cristianismo, a noção de incomensurabilidade de Deus encontrou oposição entre aqueles que defendiam que Sua essência podia ser compreendida uma vez que “tudo o que Ele sabe de si, nós o encontramos

facilmente dentro de nós”<sup>18</sup>. Como reação a essas teses do entendimento, Agamben cita o tratado de João Crisóstomo, escrito no ano 386 d. C.. Crisóstomo, explica o autor, sustentava contra aqueles a absoluta incompreensibilidade de Deus, sua essência “indizível” (*arrhetos*), “inenarrável” (*anakdiégetos*) e “indescritível” (*anepigraptòs*). A essência de Deus, portanto, só poderia ser apontada negativamente – por aquilo que não é –, tal como sugere a teologia negativa.

Entretanto, os adjetivos trazidos por Crisóstomo acabam tendo seus sentidos epistêmicos e cognitivos desdobrados para sentidos morais. É então que à noção de um Deus indescritível, indizível e inenarrável pela sua dimensão imensurável e incompreensível se acrescenta uma censura sobre qualquer pretensão de dizer, descrever e narrar.

Na raiz do interdito está a consideração de Crisóstomo de que a melhor maneira de adorar e de glorificar a Deus era precisamente em reconhecer e, principalmente, aceitar sua real dimensão. Sobre isso, Crisóstomo opôs a atitude dos anjos, que, entendendo a impossibilidade de conhecer, adoram e glorificam em silêncio, com aqueles que ainda assim se esforçam por conhecer e que “não se envergonham de manter fixo o olhar na glória inenarrável”.<sup>19</sup> Esta última citação deixa claro como as posturas teológico-filosóficas diferentes começam a ser julgadas pelo viés moral. Afinal de contas, o “empenho por conhecer” – *apesar de tudo* – não é apenas contestado nos mesmos termos teológico-filosóficos, mas é também classificado como uma pretensão vergonhosa.<sup>20</sup>

A postura de Crisóstomo mostra que existem duas concepções distintas de irrepresentável: a do incognoscível e a do proibido. Aliás, mais do que isso. Ela também nos mostra que essa concepção do irrepresentável enquanto proibição tanto deriva quanto depende da noção do Deus incognoscível. Ainda, isso significa também que, além de anterior, a noção epistêmico-filosófica do irrepresentável é independente da noção ético-moral, mas não o contrário, mesmo na teologia. A iconoclastia deriva dessa reação contra a “pretensão” de imaginar e de descrever por meio das imagens, e até mesmo da palavra. Mas, nesse caso, a reação não se volta só contra quem as propõe, mas também contra as próprias representações.

---

<sup>18</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Bom tempo, 2008, p. 41.

<sup>19</sup> Crisóstomo apud *ib.*, p. 41.

<sup>20</sup> Agamben traça a clara analogia entre as reações de Crisóstomo e os posicionamentos equivalentes que censuram qualquer tentativa de “compreender Auschwitz”. *ib.*, p. 41.



No entanto, a interdição da representação de Deus encontra fundamentos que vão além da questão da pretensão. Há os argumentos baseados num princípio que interpreta o ato de nomear e de ser nomeado como uma relação de poder. Assim, por exemplo, se por um lado, como explica Leo Beck, para o pensamento judaico, “[Deus] é para Quem nenhuma palavra ou nome é suficiente”,<sup>21</sup> por outro, como nota Jacoby, o livro do Gênesis sugere esse entendimento do ato de nomear como gesto de hierarquia: “os nomes soam como dominação, como um esforço de controlar e de delimitar. A criatura superior nomeia à inferior. Adão nomeia os animais”.<sup>22</sup> Levando-se em conta o dito por Beck e por Jacoby, desde a perspectiva do pensamento judaico e do Antigo Testamento, a representação de Deus não apenas significaria Sua redução a uma dimensão humana e inferior, mas, algo mais grave, a inversão hierárquica e de poder entre Ele e nós.

Esta parte do capítulo não tem por objetivo debater a existência ou não de Deus, mas revisar como a concepção de uma entidade imensurável e incompreensível, fundada em argumentos filosóficos válidos, passou a ser “protegida” por valores de ordem ética e moral – que, inclusive, derivaram em normas jurídicas. No entanto, para além dessa revisão genealógica do irrepresentável, o que me interessa é apontar como algo dessa lógica e desse entremeado entre uma reflexão epistemológica e uma postura ético/moral se replica sob fundamentos semelhantes nos debates sobre a representação do horror das vivências-limite, especialmente em torno do debate sobre a representação da Shoah.

É interessante notar que a mesma lógica que funde e confunde um julgamento moral com uma construção teórica parece se repetir na reação de Gerard Wajcman contra a afirmação de Didi-Huberman de que devemos imaginar Auschwitz para poder conhecê-lo. Já na primeira página do seu artigo, Wajcman emite a sentença: “existe o irrepresentável”. Logo, ele deixa claro que tal afirmação não tem caráter de fato. Não é um fato, porque, pela sua condição plenamente teórica/especulativa, é esse o enunciado de uma tese “absoluta e não revisável.” Em termos epistemológicos, Wajcman está certo. O irrepresentável enquanto derivado da noção do imensurável e do inimaginável não pode, por definição, ser revisado, isto é, constatado. Em caso de que tal constatação fosse possível, então a essência dessa tese acabaria totalmente

---

<sup>21</sup> Leo Beck apud JACOBY, op. cit., p. 188.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 191.

anulada. E é a isso que ele se refere ao dizer que essa é uma tese absoluta. Ou ela é totalmente aceita ou totalmente refutada. Ela não é “regulável”.

Num segundo momento, Wajcman desdobra aquela primeira afirmação num outro enunciado que diz que “a Shoah é irrepresentável” e sustenta para tal afirmação os mesmos princípios que para a primeira: essa seria uma tese não revisável. É então que Wajcman explica que teses como essas, enquanto não podem ser comprovadas – pela construção teórica sobre a qual estão apoiadas –, só podem ser aceitas ou, pelo contrário, refutadas pelas teses contrárias. Tais teses seriam as seguintes: “não existe o irrepresentável” ou “existe o irrepresentável, mas a Shoah não o é”.

A partir daí, é interessante ver como Wajcman vai correndo e misturando aos poucos a discussão epistemológica sobre o que não conseguiria ser imaginado e figurado para uma dimensão moral. E o não revisável deixa de se referir a uma impossibilidade de ordem teórica para ser a imposição de um limite ético/moral. E o não revisável deixa de se referir a uma impossibilidade epistemológica para se tornar uma imposição ético/moral. E Wajcman procede do mesmo modo em vários momentos: ele aborda um dos pontos da análise de Didi-Huberman, começa a problematizá-lo em termos epistemológicos e conceituais, mas sua conclusão acaba sendo, quase sempre, de caráter ético. É assim que ele chega, inclusive, a questionar a própria atitude de Didi-Huberman em propor um ensaio desse tipo.<sup>23</sup>

Há um trecho em particular, citado inclusive por Jaques Rancière quando se envolveu também nesse debate, que expõe este emaranhado ético-epistêmico em relação à Shoah no pensamento de Wajcman:

A Shoah ocorreu. Sei disso e todos sabem. É um saber. Cada sujeito é convocado a ele. Ninguém pode dizer “eu não sei”. Esse saber se baseia no testemunho, que constitui um novo saber; ele apela para a pesquisa histórica, que também produz um novo saber. Não exige prova nenhuma. As provas existem, mas sabe-se sem provas que a Shoah aconteceu, e qualquer um deve sabê-lo, sem prova. Ninguém precisa de prova, salvo aqueles que negam a Shoah.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Cabe aqui deixar claro que em nenhum momento pareceria que Didi-Huberman estivesse duvidando de que exista uma dimensão do horror e do padecimento que extrapola a capacidade de entendimento e de transmissibilidade. Pelo menos não no nível que Wajcman parecia interpretar do seu texto.

<sup>24</sup> Pela densidade da citação, acredito que valha a pena deixar aqui a versão original: “La Shoah a eu lieu. Je le sais et chacun le sait. C’est un savoir. Chaque sujet y est appelé. Nul ne peut dire: ‘Je ne sais pas.’ Ce savoir se fonde sur le témoignage, que forme un nouveau savoir; il appelle la recherche historique, qui produit aussi un Nouveau savoir. Il ne réclame aucune preuve. Il y a des preuves, mais on sait que la Shoah a eu lieu, sans preuve, et chacun doit le savoir, sans preuve. Nul n’a besoin de preuve, sauf ceux qui nient la Shoah”. WAJCMAN, op. cit., p. 53. Não tratarei neste capítulo sobre a análise que faz Rancière sobre o posicionamento de Wajcman contra as imagens. No entanto, parece-me que vale mencionar que na citação que o filósofo faz desse parágrafo, ele suprime o último trecho,

O trecho acima é bastante revelador. Num primeiro momento, expressa por parte de Wajcman uma reação contra o desejo pela prova – e, em particular, por aquilo que eu chamei no capítulo 3 de “imagem-evidência” – que se compensaria pelo valor do testemunho. Diante de tal posicionamento, poder-se-ia propor, por exemplo, um debate para se pensar sobre em que tipo de saber se apoia o testemunho no contexto moderno e contemporâneo, especialmente em relação aos saberes fundados sobre os princípios da prova e dos documentos. No entanto, Wajcman impõe um constrangimento moral à possibilidade de ao menos discutirem-se as diferenças, as tensões e as fricções entre o valor de prova e o valor de testemunho em relação à Shoah: “ninguém precisa de prova, salvo aqueles que negam a Shoah”. Embora em diferentes momentos Wajcman tentasse antecipar e precaver-se de futuras comparações entre seu pensamento e a teologia judaica, a comparação resulta ineludível.

Assim como aquela concepção de Deus, a Shoah é primeiro anunciada na sua dimensão absoluta e imensurável para logo dar lugar à censura moral não só contra a imagem e a representação, mas também contra a pretensão de imaginar. Theodore Adorno já tinha chegado a um pensamento muito parecido, muitos anos antes de Wajcman. No entanto, diferentemente deste último, o representante da Escola de Frankfurt reconheceu que, diante da magnitude e das formas do extermínio, ele tinha encontrado inspiração no pensamento judaico, mais precisamente na proibição de se fazerem imagens de Deus.<sup>25</sup> Como foi comentado no quarto capítulo, num primeiro momento Adorno reagiu à possibilidade de se fazer poesia depois de Auschwitz, numa postura que, com o tempo, ele mesmo foi revisando. No entanto, como mostra Jacoby, no pensamento do filósofo, a reflexão sobre os limites do entendimento e da transmissibilidade daquele horror absoluto vem também acompanhada de uma orientação sobre as maneiras “adequadas” de se lidar com aquilo:

O absoluto – aqui a violência absoluta – não pode ser compreendido, ele exige o retraimento, talvez o silêncio. [...] a linguagem seduz pela ilusão de capturar a verdade. O que Adorno chamou de “ficção liberal da comunicabilidade universal de todo e qualquer pensamento” é algo a ser resistido. Devemos manter consciência da distância e dos abismos, da inabilidade de visualizar o absoluto: “O anseio materialista de compreender a

---

quando Wajcman afirma: “As provas existem, mas sabe-se sem provas que a Shoah aconteceu, e qualquer um deve sabê-lo, sem prova. Ninguém precisa de prova, salvo aqueles que negam a Shoah”. Ver RANCIERE, Jaques. *A imagem intolerável*. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 89.

<sup>25</sup> JACOBY, op. cit., p. 193.

coisa”, escreveu Adorno em *Negative Dialectics*, tem como objetivo o oposto do idealismo: “É apenas na ausência de imagens que o objeto como um todo pode ser concebido”.<sup>26</sup>

Ou seja, de novo, não só não se consegue entender nem transmitir o absoluto – seja Deus, seja o extermínio no seu horror mais profundo –, mas se recomenda que, diretamente, se recuse qualquer tentação de fazê-lo.

No entanto, como já foi comentado num capítulo anterior, com o tempo Adorno revisou algumas das suas reações e reflexões iniciais em relação à sua famosa frase sobre a impossibilidade de se fazer poesia depois de Auschwitz. Inclusive, como destaca Gertrude Koch, no final de *Dialética negativa* Adorno reconhece que “o sofrimento perene tem o mesmo direito de expressão que o homem torturado tem de gritar” e que, portanto, “talvez tenha sido um erro dizer que depois de Auschwitz não seria mais possível escrever poemas”.<sup>27</sup>

Note-se que Jacoby e Koch expõem duas posturas diferentes em relação ao horror absoluto, presentes em dialética negativa. No trecho comentado por Jacoby, Adorno faz um chamado ao silêncio ou, pelo menos, ao retraimento. Mas, na citação trazida por Koch, o filósofo reconhece o direito e até a necessidade de que esse horror encontre uma forma de ser expresso. No entanto, ao equiparar esse direito de expressão ao grito dos torturados, Adorno parece sugerir, por um lado, que esse é um direito da vítima e, por outro, que aquilo que ele pode vir a expressar é algo distinto da linguagem inteligível. O grito, nesse caso, funciona como expressão, mas também como sinal. É aquilo que alerta e que anuncia, mas também é aquilo que nem descreve nem explica. O grito representa uma verdade intraduzível. Portanto, embora Adorno se expresse sobre a “ausência de imagens” como única forma de conceber o absoluto, o grito evoca a ideia de um rechaço ao vazio e ao silêncio. O que para Adorno deve silenciar é aquilo que no primeiro capítulo eu chamei de “formas de conhecimento”. Ou seja, as “formas” com as quais adequamos e comunicamos o mundo. Essas são formas fornecidas, principalmente, pela linguagem ou pela imagem. É por esse ângulo que o filósofo reage à representação, enquanto “redução” do absoluto a uma “forma inteligível”. A analogia com o grito do torturado invoca, ao

---

<sup>26</sup> JACOBY, op. cit., p. 192

<sup>27</sup> Adorno apud KOCH, Gertrude. A transformação estética da imagem do inimaginável: notas sobre *Shoah* de Claude Lanzmann. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). *Shoah*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Impresso de circulação exclusiva como complemento do DVD *Shoah* de Claude Lanzmann, p. 7.

contrário disso, uma “forma não inteligível”; uma forma invocada antes para a expressão do que para a comunicação.

Mas o silêncio para o qual convoca Adorno não é só o silêncio da palavra que tenta explicar e descrever. É também um pedido de silêncio para que o grito possa ser ouvido, e é o grito que deve, precisa, rasgar o silêncio. E nisso Adorno chama a si mesmo para o próprio silêncio, reconhecendo que, perante o grito do torturado, nem mesmo ele pode ter a certeza, ou o direito, de afirmar ou de rechaçar a possibilidade da arte depois de Auschwitz.

Essa última reflexão – ou confissão – de Adorno nos aponta, parece-me, para algo que, em definitivo, passa batido no meio de alguns debates e embates sobre o irrepresentável e o inimaginável: que os que podem dar conta da nossa insuficiência de imaginar e de entender, de figurar e de representar, aqueles horrores absolutos, aqueles padecimentos imensuráveis, são os próprios sobreviventes.

E é então, quando alguns campos se voltam para os sobreviventes e não apenas para os eventos, que fica evidente uma dimensão do irrepresentável e do inimaginável muito mais concreta e terrenal do que qualquer tese metafísica e especulativa formulada pela teologia ou pela filosofia.

#### *6.1.5 O trauma como “irrepresentável”: a violência incomensurável*

Como vimos até aqui, a noção do absoluto irrepresentável como algo inapreensível para nossas faculdades da imaginação e do entendimento tem sido convocada para significar uma dimensão imensurável e sobre-humana. Quando a ideia do horror é abordada a partir desse sentido do irrepresentável, ela acaba impregnando-se também da ideia do absoluto, do metafísico e do sobre-humano. Contudo, não podemos perder de vista que, diferentemente da ideia de Deus, as câmaras de gás, os voos da morte, as salas de aula transformadas em salas de tortura e tantos outros interiores do desaparecimento não pertencem a uma dimensão metafísica, mas são lugares-eventos concretos pertencentes à realidade humana. Do mesmo modo, se a partir da religião foi elaborada uma noção do inimaginável e do irrepresentável que pode ser questionada pelo seu caráter teórico e especulativo, quando outros campos se voltaram precisamente para os eventos e as vivências extremas, eles reconheceram a existência do irrepresentável na nossa dimensão humana e tangível.

As teorias da psique e da memória que começaram a surgir entre o final do século XIX e início do século XX viriam a modificar o entendimento sobre a percepção, a assimilação e a transmissão de vivências. Teorias como a do trauma, elaborada por Sigmund Freud, ou as do papel dos quadros sociais (*cadres sociaux*) na recoleção, no armazenamento e na transmissão de memórias, de Maurice Halbwachs, deram atenção às falhas na assimilação de vivências e à inadequação da linguagem e das demais competências comunicacionais em relação a certos tipos de eventos vividos.

A contribuição de Halbwachs em desenhar a dupla dimensão individual e social da memória, estabelecendo suas conexões dialéticas no processo de elaboração e de transmissão de sentidos do passado e sua análise sobre os mecanismos de disseminação da memória coletiva é reconhecida tanto por cientistas sociais quanto por historiadores. É assim que, nas últimas décadas, o pensamento de Halbwachs tem servido de marco teórico para pesquisadores e pesquisadoras como Elizabeth Jelin e Erika Apfelbaum para pensarem-se os dilemas de representação, de testemunho e da transmissão e da formação social de memórias de situações de violência extrema.

Como adverte Erika Apfelbaum, embora as contribuições de Halbwachs tenham caído no esquecimento na primeira metade do século XX, elas cobraram fundamental relevância no surgimento de novas correntes historiográficas. Contra a hegemonia da historiografia documental e “factual”, essas outras correntes atentam para a importância da memória e do testemunho, principalmente a partir do reconhecimento da figura do sobrevivente como única testemunha de acontecimentos social e psicologicamente catastróficos.

No centro da teoria de Halbwachs está o conceito dos chamados quadros sociais da memória (*cadres sociaux de la mémoire*), apresentados no livro publicado com esse nome em 1924. Esses “enquadramentos” são constituídos pelo conjunto de códigos, de costumes, de valores e princípios cognitivos, morais, etc., das instituições e dos grupos sociais dos quais formamos parte (família, comunidade política, comunidade religiosa, etc.). É em função de nosso “enquadramento” que nossa memória, longe de ser um emaranhado de impressões diretas e não mediadas, seria moldada em todos os seus níveis por um dinâmico e constante jogo entre o individual

e o coletivo: “mesmo as memórias de natureza mais privada, mais pessoais e íntimas são o resultado de um processo social contínuo”.<sup>28</sup>

A partir daqui vai se desenhando a diferença fundamental entre vivência e experiência. Sendo esta última, como explica Elizabeth Jelin, a adequação e a assimilação da vivência pela mediação dos sistemas simbólicos e pelos quadros sociais:

Para o senso comum, “a experiência” se refere às vivências diretas, imediatas, subjetivamente captadas da realidade. No entanto, uma reflexão sobre o conceito de “experiência” indica que esta não depende direta e linearmente do evento ou do acontecimento, mas está mediatizada pela linguagem pelo quadro cultural interpretativo no qual expressa-se, pensa-se e conceitua-se.<sup>29</sup>

Acho importante reforçar isso. Entenda-se por vivência qualquer tipo de acontecimento vivenciado por um indivíduo ou por um grupo. Entretanto, a experiência é o resultado da assimilação dessa vivência por meio do sistema simbólico e de valores de cada indivíduo, conforme os quadros sociais. É tamisada pelo sistema simbólico e de valores que a vivência, ou parte dela, passa a ser não só assimilada, como revestida de algum sentido e entendimento. Como logo será defendido, o comunicável de uma vivência será aquilo que desta foi passível de ser transfigurado como experiência.

Jelin deixa claro que toda experiência resulta de uma assimilação da vivência mediada pelo sistema simbólico e pelos quadros sociais. Portanto, mesmo sendo algo que ocorre no nível do indivíduo, tanto a assimilação de vivências quanto a construção de memórias estão matizadas por algo que excede o individual. Quero dizer com isso que, seja a linguagem, sejam os quadros sociais, aquilo que dá ou tenta dar sentido às nossas vivências para torná-las experiência é algo constituído socialmente.

É para isso que aponta Erika Apfelbaum ao falar sobre um *background* social, um conceito que expande a ideia de quadros sociais de Halbwachs. Esse *background* social seria o pano de fundo ou elo comum que, como um grande quadro de referências, intermedeia toda a nossa relação de sentido com o mundo e que é fundamental para a transmissão e o compartilhamento intersubjetivo de memórias e de experiências. E foi esse *background* que permitiu, por exemplo, que eu pudesse

---

<sup>28</sup> APFELBAUM, Erika. Halbwachs and the social properties of memory. In: RADSTONE, Susannah; SCWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010, p. 86.

<sup>29</sup> JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 34.

falar com você sobre o perfume do jasmim e o sabor da maçã. Isso porque, em algum lugar, eu entendo que o signo jasmim ou o signo maçã evocam para você o mesmo que para mim. Ou seja, porque, de alguma maneira, eu “sei” que compartilhamos um certo saber, um certo conhecimento, uma certa experiência, uma “medida comum”. Como explicar o gosto de uma maçã a quem nunca provou uma? A questão dos quadros interpretativos e desse *background* comum é o que finalmente está no centro da problemática do irrepresentável.

Como explica Apfelbaum, Maurice Halbwachs tinha notado os efeitos das situações de violência extrema sobre a transmissão de memórias ao observar a dificuldade e a relutância que veteranos da Primeira Guerra Mundial tinham por falar sobre as experiências traumáticas do *front*.<sup>30</sup> Essa mesma dificuldade e relutância é encontrada em sobreviventes do Holocausto, em exilados e ex-presos políticos que passaram pela tortura na América Latina, assim como nas vítimas de violência sexual.

Essa dificuldade por contar está ligada, entre outras coisas, à dificuldade por encontrar no *background* comum de sentidos, valores, entendimentos, símbolos e palavras, referências adequadas à medida do horror e do suplício. Em termos sociais, a passagem por esse tipo de situações extremas desperta um forte sentimento de alienação do mundo, justamente ligada à percepção da inabilidade de compreensão por parte das “pessoas de fora” (“*people from outside*”).<sup>31</sup> David Rousset, filósofo francês sobrevivente do campo de Buchenwald, chega a essa mesma conclusão. Como recorda Lionel Richard, para David Rousset, sobrevivente de Buchenwald e autor de *O universo concentracionário*, entre o sobrevivente e o “homem normal” ocorre uma fratura ou desgarramento que é insuperável. E é insuperável porque o que se desgarra é, precisamente, a própria capacidade de assimilar, de dar sentido à vivência no próprio momento do seu acontecimento.

Na apresentação da primeira publicação de *Clínicas do testemunho*, a coordenadora desse projeto, que desde a psicanálise trabalha com vítimas da ditadura no Brasil, refere-se ao horror da violência como um “excesso do real que perfura o psiquismo e o impede de funcionar com suas capacidades simbólicas”.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> APFELBAUM, op. cit., p. 82

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 87.

<sup>32</sup> CONTE, Bárbara de Souza. Apresentação. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p.25.



Precisamente, a psicanálise tem um papel fundamental para pensar esses desgarramentos a partir a noção de trauma.

Situações de tortura e de profundo terror e padecimentos podem exceder as referências que compõem nosso quadro interpretativo. O que alguns definem como excesso de realidade representa uma interdição no processo de mediação que permitiria moldar a vivência em experiência. Como muitos testemunhos expressam, a profundidade da incompatibilidade entre o padecimento extremo e o quadro de referências que dispomos para nos inserir no mundo e dar-lhe sentido pode inclusive exceder ao horizonte especulativo e de expectativas do sujeito individual e social. Ou seja: nem o pano de fundo comum composto pela linguagem, os sentidos e valores comuns nem a própria imaginação do indivíduo poderiam ter previsto tal terror.

Testemunhos como os apresentados por Claude Lanzmann no seu filme *Shoah*, ou na série *El lamento de los muros*, de Paula Luttringer ou o filme autobiográfico de Rithy Panh ajudam a revelar a subjugação das vítimas a uma vivência para a qual não houve nenhum tipo de previsibilidade e que escapava às expectativas do que era até então concebível e, por isso, possível. Portanto, diante do horror e do sofrimento extremo, o irrepresentável se revela como a própria impossibilidade de entender e assimilar; pela incapacidade da vítima de encontrar, na própria bagagem simbólica, alguma referência adequada para isso. Por esse motivo, essa dimensão do horror pode ser descrita como a não codificação da vivência em experiência em virtude da sua magnitude inassimilável.

A vivência do horror absoluto não é aqui uma construção teórica fundada na ideia do “imensurável”. Mas é a irrupção tangível e concreta do “incomensurável”. Imensurável e incomensurável, em princípio sinônimos que se referem àquilo que não pode ser medido em virtude da sua grandeza inabordável. Mas essas palavras guardam entre si uma diferença sutil, mas definitiva, para esta tese. A partir da matemática, o segundo termo ganha mais um sentido: é aquilo que não tem medida comum com outra grandeza; ou seja, o incomensurável é aquilo que escapa às nossas referências de medida, aos parâmetros com os quais medimos o mundo. Deslocando esse sentido da matemática para abordar a questão do irrepresentável, o incomensurável é aquilo que irrompe excedendo nossas referências interpretativas, especialmente, a palavra. O depoimento de Luis Vargas, exilado da ditadura de Pinochet, expõe isso claramente: “Não era que eu quisesse esquecer, mas eu não

tinha as palavras, nem em espanhol nem em francês, para contar-lhes sobre a tortura aos meus filhos.”<sup>33</sup>

A irrupção desse sentido do inaudito e do incomensurável se expressa também num trecho de *É isto um homem?* em que Primo Levi se refere a algo que escapa da própria palavra como medida de referência, de algo que excede, inclusive, o que até então tinha sido capaz de imaginar e, portanto, algo que até então não tinha nome:

Do mesmo modo que nossa fome não é a sensação de quem perdeu uma comida, nosso modo de ter frio exigiria um nome particular. Dizemos “fome”, dizemos “cansaço”, “medo” e “dor”, dizemos “inverno”, mas são outras coisas. São palavras livres, criadas e empregadas por homens livres que viviam, gozando e sofrendo, nas suas casas. Se o *Lager* tivesse durado mais, uma nova linguagem áspera teria nascido; e sente-se a necessidade dela para explicar o que é trabalhar o dia todo no vento, abaixo de zero, não vestindo mais nada além da camisa, as cuecas, a jaqueta e umas ceroulas de tecido, e, no corpo, fraqueza e fome e consciência de que o final se aproxima.<sup>34</sup>

Disso se trata o jamais concebido. Trata-se da irrupção do inimaginável – do que até então jamais tinha sido sequer imaginado – na realidade e como realidade. É o inimaginável revelando-se esmagadoramente. Se Deus simbolizava o inimaginável enquanto o inatingível, aqui é o inimaginável que atinge, de cheio, a vítima. Em vista disso, talvez seja adequado falar em o *inimaginado*. No entanto, apesar de ser uma descoberta, tal dimensão de horror e de suplício que excede sua assimilação em termos ou medidas “comuns” permanece intransferível. Ou acaso algum de nós é capaz de imaginar como seria tal fome que não é fome ou tal frio que já não é frio?

É essa descoberta do *até então jamais concebido* que autoriza Levi, e tantos outros sobreviventes, a nos transferir sua própria inabilidade de lidar com essa dimensão de sofrimento. Isso porque se deparar com tamanha incapacidade de dar nome ao padecimento representa não só a inabilidade do indivíduo, mas também a inadequação da bagagem representacional e simbólica que nós compartilhávamos com as vítimas até esse momento. É por isso que se faz necessário inventar uma linguagem própria do *Lager*. Mas esta seria unicamente uma linguagem das vítimas. Uma linguagem inventada para dar conta daquilo que não podia ser significado a partir da bagagem de referências que traziam de fora. No suplício ou no horror, não há referência prévia a não ser essa falta de referência.

É isso que significaria o nascimento de uma linguagem própria do *Lager*. Essa seria uma linguagem ancorada nesse novo quadro referencial que é inexistente fora

<sup>33</sup> Vergas apud APFELBAUM, op. cit., p. 86.

<sup>34</sup> LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Ariel, 2015c, p. 134.

dele, porque fora dele essa dimensão jamais alcançou ser imaginada. Seria uma linguagem estruturada sobre um *background* de vivências e conhecimentos exclusivos, composta para significar aquilo que só pode ser entendido entre as vítimas. A linguagem da dor e do terror extremo encerrar-se-ia nessa comunidade nova cuja referência comum, e exclusiva, é a descoberta dessa dimensão do horror e da dor. O frio que lembra aquilo que se conhecia como o frio, mas que é outro frio. A fome que lembra a fome, mas não é fome, que já é outra coisa. É então que muitas vezes a arte das palavras é convocada, para fazer da linguagem outra linguagem. É isso que faz Primo Levi, é isso que fez Yves Béon, deportado aos 18 anos para o campo de trabalho forçado de Dora, perto Erfurt, na Alemanha, ao falar da fome:

Ela jamais está dormida. À noite ela enche os sonhos com sua implacável presença; de dia ela se fortalece, uivante ou insidiosa, nas entranhas, nos braços, nas pernas. Ela quebra a moral, esvazia as cabeças, tira o fôlego. Os mais fortes, os melhores cérebros caem em fantasias lamentáveis.<sup>35</sup>

A noção de situação-limite se refere a estes “efeitos de rompimento do trabalho psíquico de ligadura, de representação e de articulação” que se manifestam nos sobreviventes de situações-limite como a tortura, os genocídios ou, inclusive, em contextos de extrema repressão social.<sup>36</sup> Michael Pollack destaca as consequências desse rompimento. Entre elas, a exigência de adaptação dos sobreviventes a um novo contexto e de ter que redefinir sua identidade e suas relações com os outros grupos.<sup>37</sup> É essa uma posição que reafirma a quebra das conexões identitárias entre o sobrevivente e “os de fora”. Próxima a isso está a explicação dos efeitos do que René Kaës define como catástrofe social, um conceito elaborado em relação ao de catástrofe psíquica e que Elizabeth Jelin utiliza no seu trabalho:

[Uma catástrofe social representa] o aniquilamento (ou a perversão) dos sistemas imaginários e simbólicos predispostos [*predispuestos*] nas instituições sociais e transgeracionais. Enunciados fundamentais que regulam as representações compartilhadas, as proibições, os contratos estruturantes, os lugares e as funções intersubjetivos [...]. As situações de catástrofe social provocam efeitos de ruptura no trabalho psíquico de ligação, de representação e de articulação. [...] Enquanto, como sublinhou Freud, as catástrofes naturais solidarizam o corpo social, as catástrofes sociais o desagregam e dividem.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Yves Béon apud RICHARD, Lionel. *L'art e la guerre: les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Flammarion, 1995, p. 211

<sup>36</sup> JELIN, op. cit., p. 10.

<sup>37</sup> Pollack apud BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012, p. 30.

<sup>38</sup> René Kaës apud JELIN, op. cit., p. 11.

Tudo isso reforça as questões que estão no núcleo de toda esta tese: a da criação desses lugares-evento que impuseram uma fratura fenomenológica e simbólica entre um mundo de dentro e o mundo de fora. A do rasgamento de uma dimensão do horror e do padecimento que desde fora é inconcebível e que, por isso, se revela incomensurável para aqueles que foram arrastados para dentro. A de que para nós, *as pessoas de fora*, aquele é um conhecimento inacessível não por mera incomunicabilidade, mas porque a própria vivência nem sequer alcançou ser apreendida, assimilada, entendida por aqueles que a padeceram. Como explicar o que não se compreende? Como transmitir algo que nem sequer alcança ser entendido? E é sobre isso que sobreviventes como Primo Levi, que eventualmente conseguiram atravessar a fronteira de volta, tentam muitas vezes nos advertir.

Lionel Richard recorda o comentário de um sobrevivente do extermínio, o belga Henri Sonnenbluck, sobre a impossibilidade dos prisioneiros em dominar racionalmente o que eles viviam, tamanha era a defasagem em relação a sua antiga experiência. Richard cita textualmente: “às vezes me pergunto se o que vi – e vi bem – cabe dentro do domínio do possível, do domínio da realidade, do domínio humano!”.<sup>39</sup> O autor de *L’art e la guerre, les artistes confrontés à la Seconde Guerre Mondiale* também recorda que, em 1946, nas suas memórias de deportado intituladas *O universo concentracionário*, David Rousset também conclui com a ideia de uma fratura entre os sobreviventes dos campos e os “homens normais”. É isso, opina Richard, que os prisioneiros dos campos aprenderam: o extremo, um mal que lhes parece inteiramente incomunicável: “eles caminharam durante anos no cenário fantástico de todas as dignidades arruinadas. Eles estão separados dos outros por uma experiência impossível de transmitir”.<sup>40</sup>

Desde a psicanálise, Claudia Perrone e Eurema Gallo de Moraes explicam que:

[...] a intensidade excessiva do trauma calcina o sentido; que a palavra não consegue organizar o relato e que nada amarra o elemento temporal, instalando-se uma descontinuidade que a psicanálise chamou de *a posteriori*. O que se pode dizer, o que se pode lembrar, apresenta-se como falho, tem uma intensidade que não pode ser dita, algo se inscreve e escapa”. O tempo do traumático instala uma aporia: ele não é experimentado quando ocorre, ele estabelece sempre conexões com outro lugar, outro tempo, outra experiência, é pleno em ressonâncias. Giorgio Agamben reiterou a ideia de

<sup>39</sup> Henri Sonnenbluck apud RICHARD, op. cit., p. 212.

<sup>40</sup> David Rousset apud RICHARD, op. cit., p. 226.

Caruth, denominando-a "aporia de Auschwitz": a "não coincidência entre fatos e verdades, entre verificação e compreensão".<sup>41</sup>

Diante disso, é importante voltar a ressaltar que a autoridade dos sobreviventes em nos advertir sobre essa quebra entre eles e nós não vem somente da descoberta desse horror ou padecimento exacerbado. O que legitima sua palavra é que, até serem arrastados para dentro do buraco negro, essa quebra não existia. Até o momento de serem sugados para os interiores do desaparecimento e serem submetidos a algo até então não imaginado, eles pertenciam a "nosso mundo", eram "como nós". E, por serem como nós, até aquele momento, eles e nós compartilhávamos a mesma realidade, o mesmo *background* e as mesmas referências.

Diferentemente de nós, o sobrevivente conhece tanto o mundo de fora, do qual foi arrancado, quanto o mundo de dentro. É por ter sido até então parte da "nossa comunidade" e por ter compartilhado do mesmo quadro interpretativo com o lado de fora, que Primo Levi pode dar testemunho da incomensurabilidade daquela vivência. E é aí que surge algo perturbador: que existem suplícios e horrores que não alcançamos imaginar nem conceber, mas que estão dentro de um horizonte de possibilidade inteiramente real e concreto.

O terrível desse real até então jamais concebido é que ele não só se descobre como vivência, mas como padecimento esmagador. E isso é algo que constitui outro dos dilemas do testemunho. Independentemente de ser impossível explicar algo que nem sequer se traduz em experiência, como transmitir algo cuja real magnitude só pode ser vivida por meio do suplício?

O testemunho está associado, principalmente, à palavra e à oralidade. É assim que Primo Levi e Paul Celan, entre tantos outros, tentaram dar conta do incomensurável, exigindo e exaurindo a linguagem. No caso do italiano, a palavra é convocada primeiro para descrever tudo o que pode ser descrito, mas logo também para avisar sua própria limitação. É então, quando se anuncia a própria incomunicabilidade da vivência, quando se alerta sobre a incomensurabilidade, ou seja, sobre a falta dessa referencialidade ou "medida comum" que nos permite compartilhar sentidos, que o testemunho não é mais descrição da experiência e se

---

<sup>41</sup> GALLO DE MORAES, Eurema; PERRONE, Claudia. Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação. *In*: SIGMUND op. cit., p. 32.

torna enunciação da vivência. O suplício e o horror extremos são *(d)enunciados* a partir dessas advertências que remetem à concepção de Deus por parte da teologia negativa.

O já comentado testemunho de Simon Srebnik no filme *Shoa* é um exemplo disso. Levado pelo diretor ao local onde funcionaram as covas massivas de Chelmno, Srebnik narra em detalhe o que foi forçado a fazer: abrir as comportas dos caminhões de gás alemães, descomprimir a carga de corpos asfixiados para jogar os cadáveres em covas coletivas e encontrar a sua própria família no meio dessa massa. E logo também conta o que teve que fazer quando chegou a ordem de não deixar vestígios da morte: abrir as covas, desenterrar os corpos e incinerá-los numa fogueira monstruosa. Srebnik descreve olhando para o horizonte e apontando para o céu. Como já comentei, o relato de Srebnik é tão gráfico, eloquente e cheio de detalhes que nos permite figurar aquelas cenas que descreve dentro da verde paisagem que nos mostra Lanzmann. E então, quando tudo parece ter sido dito, Srebnik finaliza: “é difícil contar, imaginar, mesmo para mim”.

A possível associação entre o sentimento de insuficiência dos quadros interpretativos para dar conta dessas vivências e a noção irrepresentável de Deus passa pela situação de incomensurabilidade. Trata-se, em ambos os casos, da descoberta ou da advertência de uma instância inassimilável para a condição e/ou para a capacidade humana. Difícil não voltar aqui para aquele anúncio atribuído a Deus no Êxodo: *não poderás ver a minha face porque o homem não pode contemplar-me e continuar a viver*. É aquilo que soava como um anúncio ou como uma ameaça, nos lugares-evento desses padecimentos, reverbera como uma descoberta. A descoberta de que o sobrevivente não retorna, ao menos completamente, ao mundo dos vivos.

Voltando para as primeiras páginas desta tese, está aí a frase dita por aquela sobrevivente da tortura e do desaparecimento e que acompanha a fotografia de uma mancha de contornos antropomórficos impressa sobre o muro de um antigo centro de detenção clandestino da ditadura argentina: *del pozo [buraco] nunca se sale* (Figura 67)



“Por las noches pasaba algo extraño, los gritos de la tortura eran diferentes que de día. Aunque los gritos de la tortura son siempre iguales pero resuenan de otra manera en uno. Y cuando a uno lo vienen a buscar de noche también es diferente. No están constantemente en mi memoria, ni los ruidos ni los gritos, pero cuando hago memoria sí están y me entristece, me paraliza en ese grito, me quedo en ese tiempo, en ese lugar. Como alguien me dijo, yo lo estuve pensando bastante y creo que es así, aunque la vida continúe y nos hayan liberado a algunos, del ‘pozo’ nunca se sale”. Isabel Cerruti fue secuestrada en la ciudad de Buenos Aires el 12 de junio de 1978, y trasladada al Centro Clandestino de Detención el Olimpo.

Figura 67 - Paula Luttringer. [Sem título], da série *El lamento de los muros*, 2000-2006, fotografia e texto. Fonte: LUTTRINGER, 2012.

Nas primeiras páginas desta tese, referi-me às ambiguidades presentes no depoimento de Isabel Cerruti que Paula Luttringer relacionou com essa imagem, também ambígua, tirada dentro de um dos tantos antros onde, na época da ditadura argentina, muitas pessoas sequestradas foram torturadas e, em muitos casos, desaparecidas. Mas talvez essa frase final, “do buraco nunca se sai”, seja a que melhor resuma esse sentimento de desgarramento, ou melhor, de desgarramentos.

Primeiro, o desgarramento físico, psíquico e fenomenológico de serem arrancados do mundo e arrastados para esses interiores do desaparecimento. De viver física e psicologicamente uma dimensão do suplício e do horror até então inimaginada e, por isso, incomensurável. Já dentro do buraco, o padecimento sem medida comum, sem referência, apresenta-se então como um desgarramento

simbólico e interpretativo. E esse desgarramento ficará claro aqui fora, quando aqueles que eventualmente sobrevivam percebem que carregam um fardo que não conseguem dividir. Mas há algo mais.

O sobrevivente de guerras, do terrorismo de Estado, de genocídios, etc., não apenas testemunha seu próprio desgarramento, mas também o desgarramento mais profundo. O daqueles que foram sugados para o mais profundo. Para o ponto de não retorno. Ninguém voltou jamais de uma câmara de gás. Nem dos voos da morte ou dos campos de extermínio. Ainda além do horizonte de eventos que separa o mundo de fora dos interiores do desaparecimento, existem esses últimos limites. Além deles, só restam o silêncio e a escuridão total. Esses lugares-evento finais compõem o núcleo mais profundo e absurdo dos buracos negros. E se sobreviventes como Primo Levi, Simon Srebnik, Victor Basterra, Vann Nath, Isabel Cerruti, Paula Luttringer, Gutete Emerita podem tentar dar conta do horror e da sua incomensurabilidade, isso é só porque, de algum modo, nenhum deles atravessou essa última fronteira. E quando eles dão seus testemunhos, quando se empenham por tentar dar conta daquilo, quando anunciam e denunciam, o fazem desde a última fronteira, parados nas bordas mesmas do abismo. A questão, então, é como fazê-lo.

Perante tudo isso, a expressão “situação-limite”, utilizada por Elizabeth Jelin ou Michael Pollack, ganha novas conotações no seu sentido de fronteira. m O limite ou a fronteira que revelam uma dimensão da dor, do terror e do padecimento até então jamais concebida; a fronteira ou limite entre o tolerável e o intolerável; o limite entre um antes e um depois; o limite entre o assimilável e o inassimilável; o limite ou a fronteira entre os de dentro e os de fora e, ainda, as fronteiras dentro do interior do buraco. As fronteiras e os limites entre o buraco opaco, turvo, e o buraco negro do qual, diretamente, não há luz que possa escapar. O sobrevivente é aquele que, em definitivo, acabou encerrado entre essas duas fronteiras. É ele que foi sugado para dentro do primeiro território, mas que não conheceu o buraco negro. Primo Levi distinguiu muito bem, a respeito disso, entre os sobreviventes e os afundados. E ele também fez questão de deixar claro esse lugar limite, de fronteira, entre conhecimento e desconhecimento dentro do próprio *Lager*. O sobrevivente nunca passou completamente pela experiência que condenava sua existência. Ele permanece um passo aquém do horizonte de eventos. E é dessa linha, que os de fora desconhecemos e da qual os sobreviventes sabem, que alguns exemplos de arte de testemunho podem tentar dar conta.



## 6.2 Diante de tudo, contra tudo, apesar de tudo

Ao longo dos capítulos, foram sendo pontuados e analisados os dilemas, os paradoxos e as problemáticas que a ocorrência de eventos montados sobre a doutrina do desaparecimento impôs à sociedade e à cultura nos seus mais diversos campos e aspectos. Como disse no início deste trabalho, o que define a Era do desaparecimento não são apenas os apagamentos e os vazios que muitos dos eventos ditos catastróficos deixaram para trás. Mas o fato de que essas lacunas não são a mera consequência da violência organizada, pelo contrário: premeditadamente, o desaparecimento é o objetivo e o princípio a partir do qual toda essa violência foi planejada, organizada e executada. Como tenho dito, o desaparecimento tem sido, ao mesmo tempo, o princípio, o meio e o fim de uma lógica fundada sobre aquilo que Marc Nichanian identificou como uma vontade filosófica: a vontade pela destruição do fato.

Numa era cada vez mais midiaticizada e preocupados por moldar o pós-evento – em “escrever a história”, como advertiam os SS aos prisioneiros dos campos de extermínio –, os administradores do desaparecimento se empenharam por administrar e cercear tanto as provas quanto as visualidades da violência. Na cultura midiaticizada, administrar a visualidade é regular as imagens, e regular as imagens é regular a realidade.

Ainda, como aponte, o cidadão desta sociedade midiaticizada precisa de imagens. Especialmente imagens que estejam de acordo com aquilo que ele espera e imagina que seja o horror. Trata-se de imagens adequadas a um imaginário do horror constituído ao longo dos séculos. Até o advento da fotografia, foi a arte que, durante séculos, ajudou a moldar esse imaginário. Na cultura moderna e midiaticizada, a mídia e a indústria cultural assumiram um papel mais do que preponderante nessa construção. Numa lógica midiaticizada e de consumo, elas fornecem ao espectador-consumidor o que ele procura, não apenas “imagens do horror”, mas “imagens que confirmem sua imagem do horror”.

Desde o final do século XIX, a mídia corre para selecionar e divulgar as imagens nas quais possa apontar: eis aqui o horror tal e qual vocês, espectadores, esperam que o horror seja. No entanto, ela não pode fornecer as imagens de um desaparecimento. Foi então onde a imagem foi interdita ou destruída, onde as

imagens não alcançam – por quantidade ou profundidade –, que entraram outros agentes para tentar dar conta dessas imagens que faltam. O primeiro a querer entrar foi o cinema. As artes visuais “institucionais” chegariam mais tarde, quando os artistas furassem com assuntos “extra-artísticos” o entrincheiramento modernista. Desde um extremo, o cinema se empenhou por preencher as lacunas, recriando e reencenando. Desde outro, usou seus recursos para tentar expor as lacunas e, assim, mostrar o não mostrável. E, desde esse lugar, o cineasta, e logo o artista, posiciona-se como mediador para entregar a imagem do testemunho e o testemunho como imagem. A partir do filme de Claude Lanzmann, o paradigma *Shoah* se replica, entre outros, no trabalho de artistas como Alfredo Jaar ou Juan Manuel Echavarría e, em parte, também na obra de Paula Luttringer.<sup>42</sup>

O filme *Shoah*, afirmei no quarto capítulo, revelou que o horror estava menos nas imagens e nas palavras do que nos seus interstícios e interrupções. Diante disso, o filme de Lanzmann propôs, a partir do cinema, não somente uma alternativa para a representação do horror, mas uma contraimagem que, não poucas vezes, se confundiu como algo *contra a imagem*.

Lanzmann expôs a dimensão desgarradora e disruptiva da vivência extrema na tela. Também o fez Echavarría com *Bocas de Ceniza*. Alfredo Jaar ressaltou a distância intransponível entre vivência e espetáculo. No entanto, se por um lado eles surgem como mediadores para o testemunho, eles também representam essas “pessoas de fora”. Em certa medida, as abordagens e as obras desses artistas ou diretores mediadores, se cabe chamá-los dessa maneira, também estão assombradas pelo desgarramento. Como já disse, esse tipo de proposta parece reagir às limitações, aos desvios e às deformações que envolvem a tentativa de reconstruir visualmente o padecimento, mas também, indiretamente, constroem-nos enquanto cidadãos-espectadores para pensar, mais do que uma “ética da representação”, uma “ética do espectador”. No entanto, apesar da sua relevância como obras que, reagindo à insuficiência da palavra e das imagens, expõem os vazios e os silêncios como maneira de revelar o irrepresentável, muitas têm sido as vezes que as próprias vítimas e

---

<sup>42</sup> Como assim também uma estética da metonímia e do vazio se consolida com o trabalho de artistas como Christian Boltanski (1944). Alguns de seus trabalhos são claramente inspirados nas pilhas e nos objetos pessoais e inclusive cabelo humano, encontrados em barracões de campos de extermínio. Na Argentina, trabalhos como os de Gustavo Germano (1964) trazem a questão do desaparecimento e do vazio a partir da fotografia. Sobre as práticas artísticas que na Argentina têm abordado a questão do desaparecimento durante a última ditadura civil-militar, ver meus trabalhos de conclusão de curso e dissertação de mestrado, listados nas referências bibliográficas no final desta tese.

sobreviventes recorreram à imagem e apelaram para o visual para tentar dar conta dos padecimentos que viveram dos horrores que testemunharam.

O que quero sugerir aqui é que, assim como alguns têm tentado exaurir a linguagem para que seu esgotamento, seus interstícios e silêncios revelem a dimensão inenarrável e incomensurável do horror extremo, também estão aqueles que tentaram fazê-lo por meio de imagens. Imagens produzidas às vezes dentro dos interiores do desaparecimento e outras, já do lado de fora, como alternativa testemunhal. Imagens que, apesar de tudo, como diria Didi-Huberman, se empenham por ir mais longe. O mais longe que se consiga ou o mais longe a que se deseje chegar. Sem esquecer que o sistema concentracionário nazista estava dividido em diferentes tipos de campos, Lionel Richard destaca tanto a necessidade que muitos prisioneiros tinham tanto por fazer desenhos quanto seu empenho para que sobrevivam.<sup>43</sup> Onde foi possível encontrar algum pedaço de papel, algo que deixasse marcas sobre ele e algum tempo, foram deixados desenhos, assim como listas de nomes, cartas, poesias, diários etc. Foi assim nos guetos, nos campos de concentração e de trabalho e, inclusive, em alguns campos de extermínio.<sup>44</sup>

Em Terezin (chamado Theresienstadt pelos alemães), um híbrido de gueto e de campo de concentração nas proximidades de Praga, o desenho e a pintura não estavam proibidos, mas estavam sob forte vigilância.<sup>45</sup> Quatro mil desenhos foram deixados pelas crianças de Terezin e conservados. No entanto, segundo Lionel Richard, o que se pode extrair desses desenhos da vida nesse campo de concentração pode parecer pouco

Inevitavelmente aparecem aqui e acolá os guardas, os cães, os pendurados na forca, as cenas da enfermaria. Mas é como se o horror fosse ingenuamente apagado pelas árvores floridas, pelos jardins, pelas trilhas dos campos. Lembranças da vida anterior? Os adultos, certamente, para

---

<sup>43</sup> RICHARD, op. cit., 1998.

<sup>44</sup> O sistema concentracionário nazista estava constituído por diferentes tipos de campos, pensados, às vezes, para distinto perfil de prisioneiros. Mesmo assim, apesar da diferença entre os diferentes lugares, para judeus, ciganos e outros grupos de “indesejados”, os guetos, os campos de trabalho e de concentração eram apenas lugares de passagem. Mais cedo ou mais tarde, os que não sucumbissem às condições inumanas deveriam ser conduzidos para os campos de extermínio. Está claro que mesmo assim existem lugares como Chelmno ou Treblinka, em que pouco ou nada sobreviveu ao apagamento programado dos nazistas.

<sup>45</sup> A particularidade de Terezin foi que, em 1943, os alemães organizaram uma visita da Cruz Vermelha. Os nazistas queriam mostrar ao mundo que os judeus viviam em boas condições. Para isso, melhoraram temporariamente as condições do gueto, distribuíram roupa nova, plantaram flores etc. O aniquilamento em massa começou dois anos mais tarde, em 1945. Dos 154.000 judeus deportados a outros campos, 88.000 foram enviados para campos de extermínio. Outros 33.000 morreram em Terezin como vítimas das condições e do brutal tratamento.

favorecer o fortalecimento espiritual, incentivavam as crianças a pintar o passado, as lendas, a vida familiar.<sup>46</sup>

Para o autor de *L'art et la guerre*, isso era como se a vida presente fosse transfigurada e, assim, eludida: “os barracões, a fome, a doença, os piolhos são esquecidos, mandados longe, em favor do sonho. O sonho é livre”; e conclui: “ao ver esses desenhos, quem poderia pensar que 15.000 crianças estiveram detidas em Terezin e que somente uma centena delas sobreviveu?”.



Figura 68 - Desenhos de Helga Weiss realizados em Terezin aos 12 e 14 anos. Esq. Crianças vão para as aulas, 1942. Dir: Pedido de aniversário I: “tudo em Terezin era transportado em velhos carros fúnebres, inclusive esse enorme bolo de aniversário imaginário que veio de Praga!”, 1943. Fonte: WEISS, 2013.

Entre as crianças sobreviventes de Terezin está Helga Weiss (1929). Em Terezin, ela começou um diário que completou com seus desenhos (Figura 68). Ela enviou secretamente seu primeiro desenho feito no campo para seu pai, separado no alojamento masculino. Ele escreveu de volta: “desenhe tudo o que vê!”<sup>47</sup>. Com sua mãe, ela seria deportada primeiro para Auschwitz e, mais tarde, para Mauthausen.

Imagens como essas, criadas dentro dos guetos e dos campos, foram feitas por adultos, por velhos e por crianças, por homens e mulheres, por judeus ou não judeus, por presos políticos de distintas nacionalidades, formações e classes sociais. São desenhos deixados por artistas profissionais, por amadores ou por quem mal tinha desenhado. Mas, sobre os não artistas que se voltaram para o desenho dentro

<sup>46</sup> RICHARD, Lionel, op. cit., p. 217.

<sup>47</sup> Já adulta, Helga Weiss seguiu sua carreira como artista. Em 2013, ela publicou *O diário de Helga*, a partir das anotações do seu caderno. Vários dos desenhos da jovem estão aí publicados. WEISS, Helga. *O diário de Helga* : o relato de uma menina sobre um campo de concentração. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

dos guetos e dos campos, Richard se pergunta se eles também o teriam feito na normalidade das suas casas. Para ele, foi a situação de confinamento e de solidão que levou muitos a encontrar na prática artística uma forma de registro, de denúncia ou de evasão.<sup>48</sup> Houve também aqueles homens e mulheres, como Helga Weiss e Halina Olomucki, que estudariam formalmente e construiriam sua carreira artística depois da guerra.

Seja como passatempo, seja como denuncia, para Richard a arte tem sempre uma função salvadora. Primeiro, para evadir e “sair”. É para criar um tempo em suspensão onde alienar-se dessa realidade que os prisioneiros decoram caixas, pintam cenas da imaginação e embelezam os barracões. Mesmo em Birkenau (Auschwitz II), alguns prisioneiros organizaram um concurso para escolher o barracão mais bem decorado.<sup>49</sup>

A arte também é convocada a salvar quando se desenha para que algo sobreviva. E que algo sobreviva ao apagamento é resistir. Em Buchenwald, um complexo de campos e subcampos de concentração a noroeste da cidade de Weimar, no centro-norte da Alemanha, Boris Taslitzky (1911-2005) fez centenas de desenhos, entre eles, uma série de retratos (Figura 69). Taslitzky, filho de judeus russos refugiados na França, tinha estudado Belas Artes em Paris. Durante a guerra, ingressou na resistência francesa e foi capturado em 1941. Passou por diferentes campos antes de ser trasladado para Buchenwald em 1944. Lá começou a desenhar escondido inclusive dos próprios companheiros, até que eles o descobriram. Após o advertirem de que agindo sozinho poderia colocar em risco a vida de todos, ele foi incentivado a continuar seu trabalho, mas de maneira organizada e com o auxílio de todos. O chefe do bloco lhe forneceu papel roubado dos SS e todos ajudaram a esconder os desenhos. Após a guerra, por intermédio de outro sobrevivente, Taslitzky conseguiu recuperar uma centena deles.

---

<sup>48</sup> Na entrevista publicada no final do seu livro, Helga Weiss comenta que pessoas que nunca tinham, por exemplo, escrito poemas, começaram a fazê-lo para participar da vida cultural do campo. WEISS, , op. cit., p. 113.

<sup>49</sup> RICHARD, op. cit., p. 216.



Figura 69 - Desenhos de Boris Taslitzky em Buchenwad: esq. *Um pouco de fogo*, 1944; dir. Retrato de Julien Cain, 17 de nov. de 1944. Fonte: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme.<sup>50</sup>

Muitos dos desenhos de Taslitzky trazem imagens que podem evocar uma ideia de cotidianidade melancólica. São grupos de prisioneiros parados como à espera de algo, ou se recolhendo para comer ou deitados. São cenas silenciosas de traços econômicos, quase um esboço. Uma economia formal que talvez seja um sinal de pressa e de dissimulação. É precisamente o contraste com esses esboços mais simples o que distingue o conjunto de retratos, como o de René Salme ou de Christian Pineau. Neles, Taslitzky deixa de lado a economia de linhas e se dedica às luzes, às sombras e às texturas. As poses e a iluminação de alguns desses retratos permitem supor que foram feitos dentro dos barracões, no período de descanso e de menor vigilância. Detalhadamente, o artista confere a seus retratados uma dignidade austera que contrasta com as vestes de prisioneiro ou com os panos amarrados para proteger as mãos do frio. Recordando a afirmação de Richard de que o desenho salva, fico pensando se acaso, ao se verem assim retratados, os companheiros não recuperavam algo da sua própria dignidade. Inclusive, a dignidade de estarem sendo retratados e, com isso, observados como pessoa por outra pessoa. Mas também cabe pensar a importância desses desenhos enquanto o que poderia ser talvez o único registro da passagem dos retratados por aquele lugar. Ao se organizarem para

50

Disponíveis em: [https://www.mahj.org/fr/collections/recherche?search\\_api\\_views\\_fulltext=Taslitzky](https://www.mahj.org/fr/collections/recherche?search_api_views_fulltext=Taslitzky). Acesso em. jan. 2021.

esconder esboços, desenhos e retratos, os prisioneiros e as prisioneiras dos guetos e dos campos lançaram mensagens em garrafas ao mar, com a esperança, mas não a certeza, de que algo chegasse ao mundo de fora, de que algo sobrevivesse.

Algo assim percebe Glenn Sujo a respeito dos mais de 113 retratos de companheiros desenhados por Franciszek Jazwiecki (1900-46) entre 1942 e 1945 durante suas passagens por Auschwitz, Gross-Rosen, Sachsenhausen e Buchenwald: “são rostos resgatados do abismo”.<sup>51</sup> Ao se deter no retrato do jovem Stefan Antoniac, de 16 anos, Sujo destaca a ênfase e a atenção que Jazwiecki dedica às feições do rapaz, cujos olhos grandes nos encaram desde o papel (Figura 70).

Apoiado em um escrito de Tzvetan Todorov, Sujo afirma que esses fortes retratos do tamanho de um passaporte restauram os nomes dos prisioneiros, sinal fundamental da identidade humana, e, com eles, suas antigas identidades.<sup>52</sup> Recordando os registros fotográficos que os nazistas faziam daqueles que eram separados do extermínio para o trabalho e que a expectativa média de vida em Auschwitz não passava dos 90 dias, Sujo, assim como eu, pergunta-se se acaso Jazwiecki não estaria criando um contrarregistro dos vivos como reação à destruição.<sup>53</sup>

A necessidade de deixar constância da existência e assim reagir ao apagamento se expressa de maneira contundente em desenhos de Józef Szajna (1922-2008) feitos sobre recortes de papel, entre 1944 e 1945, em Buchenwald. Em um deles, mais de 40 figuras estão em formação. São quase silhuetas de meio corpo, uma do lado da outra em cinco fileiras. Os torsos estão desenhados apenas com quatro ou cinco faixas de cor cinza que contrastam com o tom mais claro do papel. A imagem remete, claramente, ao uniforme listrado dos prisioneiros dos campos. As cabeças são apenas uns borrões ovais. À primeira vista, parece ser o desenho de uma massa homogênea, impessoal e anônima. Algumas figuras parecem cortadas pelas margens do papel, como se essas fileiras de silhuetas anônimas continuassem para além das bordas do papel. No entanto, vistas de perto e com maior atenção, descobre-se que as cabeças são feitas por impressões digitais (Figura 70).

---

<sup>51</sup> SUJO, Glenn. *Legacies of silence: the visual arts and Holocaust memory*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2001, p. 76.

<sup>52</sup> Loc. cit.

<sup>53</sup> Loc. cit.





Figura 70 - Esq. Franciszek Jazwiecki, Retrato de Stefan Antoniak, Buchenwald 1944, desenho,. Dir. Józef Szajna, *Nossa biografias*, Buchenwald 1944-45, lápis, tesoura e impressões digitais,. Fonte: SUJO, 2001.

Polonês, Szajna tinha sido preso pela Gestapo por ser parte de um grupo clandestino de resistência. Passou por diferentes campos, entre eles Auschwitz, onde, após uma tentativa de escape, foi condenado à morte. No entanto, ele acabou sendo transferido como mão de obra para Buchenwald antes de executarem a sentença. Foi nos campos que ele realizou esses desenhos “deliberadamente abstratos e altamente conceituais”, como os define Glenn Sujo, retratando “o degradante anonimato dos campos”.<sup>54</sup>

Como disse esse autor, a potência desse desenho reside, precisamente, na tensão entre a composição que sugere essa massa de prisioneiros sem rosto – um comentário sobre a tendência para a sistematização e o anonimato, diz Sujo – e a impressão digital, “marca da singularidade de uma pessoa gravada de forma indelével no papel”.

Sobre esse trabalho, Glenn Sujo contesta a afirmação de Ziva Amishai Maisel, pesquisadora de arte moderna e arte moderna judia, de que as digitais pertencem todas ao próprio Szajna. Contra isso, Sujo vai afirmar que “as evidências não corroboram” tal afirmação, dada “a natureza heterogênea das marcas”.<sup>55</sup>

Mas o debate sobre se aquelas são impressões de vários prisioneiros ou apenas de Szajna é, por um lado, perigoso e, por outro, inconsequente. Perigoso,

<sup>54</sup> SUJO, op. cit., p. 112.

<sup>55</sup> SUJO, op. cit., p. 116.



porque flerta com o negacionismo. Ou, pelo menos, alimenta-o ao tentar valorar ou desvalorizar a obra de Szajna sob o paradigma do documento e da evidência. E é inconsequente precisamente porque, enquanto gesto testemunhal e artístico, o desenho de Szajna aponta antes para o monumento do que para o documento. Sob essa perspectiva, o que aquelas impressões expressam não é a sobrevivência de uma prova, mas a *necessidade* de sobrevivência de algo, de qualquer coisa, contra o apagamento absoluto.

Na minha dissertação de mestrado, desenvolvi a ideia da *eloquência do artifício* ao comentar a série de Lucila Quieto (1977), *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). Filha de um desaparecido durante a última ditadura argentina, aos 30 anos Lucila posou sobre a projeção de uma fotografia do seu pai contra uma parede e realizou uma imagem dessa intervenção. Lucila diz ter conseguido a fotografia que nunca teve graças a esse procedimento. Como comentei naquela oportunidade, a jovem não fez nenhuma questão de manipular aquela imagem, deixando em evidência toda a fricção e a tensão que se produzia entre seu corpo e a imagem projetada. Essa escolha trazia para a superfície uma outra tensão: a do choque insuperável entre o desejo pela foto/encontro e a impossibilidade de tê-la realmente. A foto de Lucila com Carlos Alberto não era *a foto* dela com seu pai, mas a precária solução encontrada para dar conta dessa falta. Essa foto veio a colocar em evidência a imagem que falta; em outras palavras, era *a foto da não foto*. Em definitivo, o que a eloquência o artifício faz é chamar a atenção para si, para expor-se como aquilo que precariamente tenta dar conta de uma necessidade insuperável. Do mesmo modo, independentemente de a quem pertencem essas impressões, é a eloquência do artifício o que potencializa os recortes de Szajna.<sup>56</sup> Eles podem não trazer as identidades perdidas, mas expressam a necessidade, mesmo que precária, da sua sobrevivência.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Apesar do caráter conceitual desses trabalhos, a formação e a carreira artística de Szajna seria construída após a guerra: estudou na Academia de Belas Artes de Cracóvia (1948-53) e, na década de 1950, incorporou-se ao Grupo MARG. Também foi cofundador e diretor do *Teatr Ludowy (Teatro do povo)* em Nowa Huta. Entre os trabalhos posteriores, Glenn Sujo destaca a instalação *Reminiscências*, de 1969, em que Szajna combina pinturas, adereços de teatro e fotografias em tamanho natural do artista com o uniforme listrado. SUJO, op. cit., p. 112.

<sup>57</sup> A análise de *Arqueología de la ausencia* a partir do conceito de eloquência do artifício, ver MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, pp., 131-139. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/87675/000911136.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Último acesso em jan. 2021.

A eloquência do artifício em *Nossas biografias*, enfatiza ainda outra eloquência, a da precariedade. Essa está presente na grande maioria dos trabalhos resgatados dos campos e dos guetos. São desenhos feitos às vezes em retalhos de papel, como o de Halina Olomucki (1921-2007)<sup>58</sup> de uma mulher em Birkenau, ou sobre materiais impressos, como o sanfonista desenhado no verso de um cartão-postal por uma mão anônima no campo de Dachau, ou um dos que compõem o *Livro memorial (Pamiętnika)*, de Karol Konieczny (1919-1981), realizado sobre uma partitura.<sup>59</sup>

No capítulo anterior, foi apontado como as fotografias de identificação de S-21 e da ESMA carregam os sinais do assujeitamento dos retratados e da violência e o poder dos perpetradores: na pose imóvel e desamparada dos prisioneiros, nos seus olhares cansados, assustados ou resignados, reverbera a presença contundente e ameaçadora do fotógrafo, o medo e a submissão dos retratados, que cumprem a ordem de ficar quietos e olhar para a câmera. Não cabe a eles o direito de recusar ou de reagir. O submetimento do corpo e da imagem às ordens e aos desejos do algoz. Com sua presa paralisada, o fotógrafo olha sem pudor, observa, enquadra e dispara.

Os desenhos feitos dentro dos campos também carregam signos. São marcas das necessidades e das circunstâncias: a precariedade do material e a necessidade de adaptar-se a essa precariedade quanto às condições de vida e de vigilância (Figura 71). Nem sempre há tempo para desenvolver a técnica nem a observação, especialmente quando o que se pretende é deixar registro da violência e do horror.

---

<sup>58</sup> Durante seu confinamento no gueto de Varsóvia, a autodidata Olomucki fez um retrato da vida no gueto. Com auxílio de seus amigos, conseguiu contrabandear alguns desses desenhos para o exterior. Foi deportada a Majdanek e Auschwitz-Birkenau. Sobrevivente dos campos, cursou a Academia de Artes em Lodz. Em 1957, emigrou para Paris e, em 1972, para Israel. Em 2001, o United States Holocaust Memorial Museum adquiriu uma coleção de mais de 300 trabalhos de Olomucki. São desenhos e pinturas, catalogados e, em muitos casos, digitalizados e disponíveis para consulta.

<sup>59</sup> Até o início da guerra, Konieczny estudou na Escola de Belas Artes e de Artes Industriais de Cracóvia. Seu *Livro memorial* é um compilado de ilustrações e anotações de quase 280 páginas que realizou em Buchenwald e em Auschwitz a partir de 1943. Nele também há contribuições de outros prisioneiros. Glenn Sujo relata que o compilado foi encadernado numas capas de couro bordadas feitas à mão – SUJO, Glenn, op. cit., p. 81. No entanto uma notícia publicada no site do Museu de Auschwitz-Birkenau acrescenta detalhes terríveis sobre essa encadernação. A matéria de janeiro de 2020 detalha a descoberta de um álbum de fotografias cujas capas foram feitas de pele humana. O texto informa sobre a produção de objetos desse tipo em oficinas de Buchenwald e traz o seguinte relato de um sobrevivente de nome Karol Konieczny: “encerrei tudo com capas recebidas de meus colegas da oficina de encadernação do acampamento. Claro, como se pode facilmente adivinhar, as capas eram feitas de peles humanas, provenientes dos ‘recursos’ das SS. A ideia era obter documentos de bestialidade nazista e do genocídio”. Ver: A UNIQUE cover. Historical proof of the crime. News: Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim, 21 jan. 2020. Disponível em: <<http://auschwitz.org/en/museum/news/a-unique-cover-historical-proof-of-the-crime-1406.html>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Estão aí, na imagem e na materialidade precária, os sinais e os efeitos da atrocidade em homens e mulheres.<sup>60</sup>



Figura 71 - A precariedade das circunstâncias. Esq. Halina Olomucki, *Mulher em Birkenau*, 1945, desenho. Fonte: SUJO, 2001. Dir. Anônimo, *Gaiteiro de Dachau*, s.d. desenho de um prisioneiro francês ou belga sobre um cartão-postal encontrado no campo de concentração de Dachau, Fonte: RICHARD, 1998.

Ainda que em determinados campos ou guetos algumas atividades pudessem ter sido toleradas ou até mesmo incentivadas em alguns períodos, tentar que algo sobreviva e deixar testemunho de dentro desses lugares/evento demandava, como diz Richard, uma tenacidade que ia além de ter que lidar com a precariedade material. Como aponta esse autor, tendo em conta os riscos que tudo isso implicava, a clandestinidade era, muitas vezes, a única alternativa para realizar esses trabalhos. Era preciso dominar o medo e o olhar.<sup>61</sup> Mas também dominar o pudor, a culpa e a vergonha de olhar e de desenhar, especialmente os outros retratos do campo, se é que os desenhos de seres levados ao último limite da humanidade física e psíquica podem ser chamados de retrato.

<sup>60</sup> Também resulta estupefante comparar a materialidade e a visualidade desses desenhos e esboços com as pinturas feitas “sob encomenda” pelos SS quando descobriam algum prisioneiro virtuoso: pinturas de gênero e paisagens bucólicas, coloridas e vibrantes, de um mundo que a essa altura pareceria uma piada obscena.

<sup>61</sup> RICHARD, Lionel, op. cit., p. 218.



Figura 72 - Karol Konieczny. Retrato de Zbigniew Jedrzejewski, falecido no dia do desenho, 1945, aquarela e lápis, Fonte: Fundação Memorial de Buchenwald e Mittelbau-Dora.<sup>62</sup>

Entre esses, por exemplo, está o retrato de Zbigniew Jedrzejewski feito por Karol Konieczny (Figura 72). É uma aquarela. Nela, o formato da cabeça e o rosto transformado em quase que apenas uma superfície com cavidades pode recordar a imagem de *O grito* (1893), de Edvar Munch (1863-1944). Mas há diferenças contundentes entre o retrato do companheiro moribundo de Konieczny e aquela obra. Se, na sua pintura, Munch traduz para as cores e as formas todo o atordoamento que se expressa no grito, nesta aquarela toda vitalidade já foi praticamente exaurida. Aqui não há nenhum grito. Mas esta não é uma imagem muda. Pelo contrário. Se fazemos silêncio, é possível sentir o som pesado, doloroso e difícil de um último suspiro. Konieczny pintou o retrato de Zbigniew Jedrzejewski no mesmo dia da sua morte.

<sup>62</sup> Disponível em: < <https://www.buchenwald.de/829/>>. Acesso em jan. 2021.

Há outra diferença estarrecedora entre a imagem de Munch e a de Konieczny: se, no final do século XIX e nas décadas que antecederam a Segunda Guerra Mundial, os artistas expressavam metarrealidades, psiquismos e simbolismos por meio de imagens deformadas do real, agora é a própria realidade a que deforma. Uma realidade que atordoa, esmaga, que exaure e desintegra, literalmente, os seres e sua humanidade. O desenho de Konieczny é a tentativa “naturalista” de retratar essa realidade deformadora.

Os registros gráficos das atrocidades sobreviveram comparativamente em muito menor quantidade que os outros desenhos. Para Glenn Sujo, isso se deve a vários motivos. Primeiro, à excessiva vigilância e à brutalidade das possíveis punições aos “infratores” dos campos. Também, a restrição aos setores mais “profundos” dos campos, onde apenas os que seriam exterminados, seus algozes e os *Sonderkommando* teriam acesso.<sup>63</sup>

Essa conjuntura mudaria a partir de 1944, quando o paulatino avanço das tropas soviéticas e aliadas parecia definir o destino da guerra, mesmo quando ainda faltariam vários e terríveis meses para seu fim. Nos campos, isso se refletiu no afrouxamento das restrições e da vigilância, mas também na piora das condições. Sujo explica que a grande maioria dos testemunhos visuais das atrocidades cometidas nos campos correspondem, precisamente, a esse período. No entanto, o autor ressalta os “problemas éticos e pictóricos” que envolveria “retratar seis milhões, ou mesmo seis mil cadáveres”.<sup>64</sup>

Portanto, de acordo com esse autor, a problemática da representação daquela violência reside numa combinação de fatores que incluem o problema do que efetivamente se podia e não se podia ver, do que se conseguia e não se conseguia imaginar e, chegado o caso, como fazer imagens e como representar nesse contexto de luta pela sobrevivência.

Sujo ainda comenta que, nessa conjuntura, a grande maioria dos artistas judeus confinados nos campos evitou representar a carnificina por respeito aos mortos. O autor completa que foram especialmente artistas não judeus os que, com um profundo respeito, se empenharam, dentro do possível, em deixar essas imagens, citando, entre outros, Zoran Music (1909-2005), Aldo Capri (1886-1073) e Corrado Cagli (1910-1976).

---

<sup>63</sup> SUJO, op. cit., p. 82.

<sup>64</sup> Loc. cit.

Em termos dos dilemas dos artistas ante a magnitude exacerbada e inconcebível dessa realidade na qual estão mergulhados, Lionel Richard chega a definir a “arte dos campos” como “a não arte absoluta.” Primeiro, porque as necessidades exigiam esquecer ou, pelo menos, não se ater à técnica. Do mesmo modo, julgar essas imagens de acordo com esses critérios “seria cair no mais alto ridículo, se não na infâmia”.<sup>65</sup>

Mas Richard vai mais fundo. Tendo em conta a formação acadêmica e profissional de muitos prisioneiros, ele se pergunta se o aprendizado da pintura anatômica com modelos vivos nas escolas de arte teria alguma utilidade “para dar a ver a carne que não existe mais e os esqueletos que ainda não o são?”.<sup>66</sup>

Parágrafos atrás, escrevi como o retrato de Zbigniew Jedrzejewski feito por Konieczny parecia dissolver os parâmetros visuais que até antes da guerra separavam a estética moderna da composição naturalista. Mas, ao falar desta “não arte absoluta”, Richard fala diretamente que toda essa produção clandestina “está ao mesmo tempo aquém e além do que, na história da cultura, tem sido tradicionalmente chamado de arte”.<sup>67</sup> Ele considera que jamais a arte alcançou expressões tão intensas do horror:

Temos aqui as representações humanas que a criação artística acumulou ao longo dos séculos? Praticamente não. A imagem do homem, tal como os pintores da renascença a desenvolveram, dão a impressão de não ter jamais existido na terra. O ser humano parece se dissolver numa massa de corpos cadavéricos. Os rostos se reduzem a ossos, seus traços são indiscerníveis. Nem a sombra de um sorriso. Protuberâncias, glóbulos ou cavernas, apenas os olhos permanecem ainda expressivos; mas falam apenas de sofrimento.<sup>68</sup>

Embora Sujo reconheça nos desenhos de Léon Delarbre (1889-1974)<sup>69</sup> feitos nos campos de Dora e Bergen-Belsen as marcas de uma formação técnica acadêmica ancorada em 400 anos de tradição no estudo e desenho da figura humana, ele chega a conclusões parecidas com as de Richard. Reconhecendo a influência que a tradição tinha na obra de Delarbre anterior à deportação, Sujo analisa o desenho *A manhã depois a Libertação: tarde demais!* (Figura 73). Como Konieczny, Delarbre

---

<sup>65</sup> RICHARD, op. cit., p. 219.

<sup>66</sup> Loc., cit.

<sup>67</sup> Loc., cit.

<sup>68</sup> Ib., p. 220.

<sup>69</sup> Artista, antes da guerra Léon Delarbre foi curador do Museu de Belas Artes de Belfort, na França. Foi preso pela Gestapo em 1944. Após a libertação, voltou para Paris com seus desenhos, que foram comprados pelo Estado francês para serem parte do acervo do novo Museu Nacional de Arte Moderna.



retrata os últimos momentos de vida de um companheiro. Eles tinham sobrevivido aos últimos esforços alemães por destruir todas as evidências dos crimes<sup>70</sup>:

Confrontado com a experiência transformadora do universo concentracionário de Buchenwald, Dora e Belsen, Delarbre, faz uma escolha corajosa. No registro angustiante dos últimos instantes de um prisioneiro, *A manhã depois da Libertação: tarde demais!*, 1945, a futilidade da última longa espera do sujeito e sua renúncia se expressam num realismo estridente que vira de cabeça para baixo a convenção acadêmica do desenho da figura humana. Ele observa a devastação infringida sobre um homem: a carne e os tendões doentios, as nádegas flácidas, a estrutura óssea rígida e o inchaço doloroso das articulações e cavidades dos joelhos. Dobrado na cintura e mal conseguindo manter o peso, ele empurra a cabeça e o torso no braço de apoio.<sup>71</sup>



Figura 73 - Léon Delarbre, *A manhã após a Libertação: tarde demais!*, 1945, desenho, Bergen-Belsen. Fonte: SUJO, 2001.

Perguntei-me há pouco se ainda era possível chamar de retratos desenhos como os de Konieczny. É difícil categorizar essas imagens. Se um retrato, como os executados por Taslitzky ou Jazwiecki, é uma imagem que busca, a partir da captação dos traços da individualidade, guardar algo da identidade e da personalidade própria de uma pessoa, aqui parece haver pouco disso. Essas outras imagens trazem, pelo contrário, o apagamento dessa individualidade. Isso mesmo expuseram os registros fotográficos feitos pelos soviéticos e pelos aliados na libertação dos campos. A

<sup>70</sup> Buscando apagar as provas do genocídio, os alemães mobilizaram a população remanescente dos campos mais expostos ao avanço das tropas soviéticas e aliadas para outros campos, no que ficou conhecido como “Marchas da Morte”. Delarbre e outros prisioneiros foram mobilizados em trens abertos de Dora a Bergen-Belsen no dia 5 de abril de 1945. Nesses dias finais da guerra e ainda depois da libertação, milhares de pessoas sucumbiram como vítimas da exaustão e de doenças. SUJO, op. cit., p. 85.

<sup>71</sup> Loc. cit.

indistinção e até a ambiguidade absurda, inclusive, entre as imagens dos vivos e as dos mortos. Assim como o *Lager* exigia uma língua própria, também parece ter precisado de uma imagem ou uma arte própria, criada aí dentro para dar conta dessa outra humanidade.

Que imagem ou que arte seria essa? Eu disse que o desenho de Konieczny de seu companheiro nos seus últimos instantes de vida representa a tentativa “naturalista” de retratar uma realidade deformada e deformadora. Mas acaso o “naturalismo” é suficiente? Leo Hass, que passou por Terezin, Auschwitz, Sachsenhausen e Mauthausen considerava que seus esboços serviriam como documentos. Por isso, o artista que tinha estado ligado às correntes expressionistas da Nova Objetividade, junto, entre outros, a George Grosz, Otto Dix, dedicou seus esforços para o “realismo”. Contudo, como explica Lionel Richard, frequentemente o próprio Hass sentia que lhe era impossível traduzir todas aquelas atrocidades: “meus meios eram limitados demais, e meu papel era fraco demais para aceitar tudo o que eu via e tudo o que sentia”.<sup>72</sup>

A esse respeito, Richard fala sobre certa “resignação” perante a impotência da arte” e cita o comentário de Herbert Sandberg, um artista que, preso pela Gestapo, tinha sido deportado para o campo de Buchenwald: “gravadas na pedra, desenhadas ou escritas, as representações do campo não mostraram mais do que um minúsculo fragmento do evento monstruoso; elas só serão exemplos, apenas imagens, instantâneas ou amostras do inferno que se estendeu por dez anos”. Porém, talvez devamos corrigir Richard e afirmar que, talvez, essa seja precisamente a marca de uma arte do incomensurável. Uma arte feita apesar da impotência da arte. Uma arte da insuficiência, da ambiguidade e das lacunas. Uma arte “depois de Auschwitz” que, além de tentar dar conta da deturpação extrema do humano – do corpo, do espírito e da psique –, reconhece sua própria limitação e eventual inadequação. Especialmente, no que se refere à “a arte antes de Auschwitz”.

Décadas depois da libertação, Halina Olomucki fez uma pintura intitulada *Libertação!* Nela, retrata o rosto de uma mulher com uma expressão chocante. Seu rosto quase cadavérico traz um sorriso estranho, desencaixado, quase uma careta. É como se aquela figura tivesse se esquecido de como sorrir e, com isso, como se

---

<sup>72</sup> Leo Hass apud RICHARD, op. cit., p. 227.



tivesse se esquecido de como era ser humano. É um gesto cru que parece trazer algo de loucura. Aqui sim, um grito (Figura 74).



Figura 74 - Halina Olomucki, *Libertação!*, 1965?, pintura sobre cartão, 28, 5 x 24, 5 cm. Fonte: Auschwitz-Birkenau State Memorial Museum.<sup>73</sup>

Primo Levi escreveu que o verdadeiro sentimento dos libertos está muito longe da imagem de felicidade e de alívio estereotipada que a literatura e o cinema ajudaram a construir. Recordando sua própria vivência e a de muitos outros sobreviventes, o italiano adverte que “a hora da liberação não foi alegre nem despreocupada: ocorria sobre um fundo trágico de destruição, massacre e sofrimento”, e continua:

Naquele momento, em que sentíamos que nos convertíamos em homens, ou seja, em seres responsáveis, voltavam os sofrimentos dos homens: o sofrimento da família dispersa ou perdida, a dor universal que havia ao nosso redor; da própria exaustão, que parecia que não poderia ser curada, que era definitiva; da vida que precisava começar de novo no meio dos massacres, muitas vezes sozinho.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/304978206019366840/>>. Acesso em 10 nov. 2020.

<sup>74</sup> LEVI, op. cit., 2015a, p. 65.

Mas, além desse sofrimento, está também a vergonha. A de precisar tornar-se vil para sobreviver, de ser egoísta, indiferente, apático diante da dor e da angústia dos outros. Levi não soube responder se essa vergonha estava ou não “justificada” pelas circunstâncias. Seja como for, ele continuava a senti-la. E tudo isso trazia consigo a culpa e a vergonha de ter sobrevivido. Por ter sobrevivido às seleções, inclusive, em muitos casos, de ter sobrevivido à própria família. Levi escreveu:

Podia ser que eu estivesse vivo no lugar de outro, às custas de outro; poderia eu ter suplantado alguém, ou seja, ter matado alguém. Os “salvados” de Auschwitz não eram os melhores [...]; tudo o que eu tinha visto e vivido me demonstrava precisamente o contrário. Preferencialmente, sobreviviam os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da “zona cinza”, os espiões. Isso não era uma regra certa, [...], mas era uma regra. Eu me sentia inocente, mas misturado entre os salvados, e por isso mesmo na busca permanente de uma justificativa, perante mim e perante os outros. Sobreviviam os piores, ou seja, os mais aptos; os melhores morreram todos.<sup>75</sup>

Será que algo disso se reflete naquela careta perturbadora presente na pintura de Olomucki? Não o sei. Tenho tentado decifrar o que me afeta dessa imagem, e é precisamente toda essa ambiguidade. Um sorriso que não parece sorriso, uma mulher que já quase não parece mulher, um vivo que já não parece vivo. Mas há algo mais. Talvez, o que me estarrece na pintura de Olomucki é que, a meu ver e meu sentir, ela é um signo ambíguo no qual, ante a realidade deformada, não fica claro onde acaba o naturalismo e onde começa o expressionismo, onde acaba o realismo e onde começa o simbolismo, onde acaba a representação e onde começa a abstração. Será essa a arte depois de Auschwitz?

### **6.3 David Olère, Vann Nath e Jorge Julio López, três histórias de arte e testemunho**

“Eu vi isso tudo com meus próprios olhos. É por isso que eu sofro tanto. Incessantemente. E as noites são tão terríveis.” Com essas palavras de um antigo *Sonderkommando* de nome Jaakov Silberberg, ditas décadas depois da guerra, começa o texto de Piotr M. A. Cywinski que introduz o catálogo da exposição dedicada à obra de David Olère (1902-1985) realizada no museu de Auschwitz-Birkenau em 2018. Olère é apresentado nesse texto como o único *Sonderkommando* sobrevivente

---

<sup>75</sup> *Ib.*, p. 77.

que era artista.<sup>76</sup> O título da exposição sugere ainda mais a ideia daquele que voltou do abismo: *David Olère, aquele que sobreviveu ao crematório III*.<sup>77</sup> Há mais de dez anos, no prefácio do livro que, em memória do seu pai, Alexandre Oler<sup>78</sup> combinou seus versos com os desenhos e pinturas de David, Serge Klarsfeld fez um comentário semelhante.<sup>79</sup> Ele escrevera que David Olère foi “o único pintor do mundo que penetrou nos crematórios de Auschwitz-Birkenau e que saiu vivo com a vontade e o talento de testemunhar precisa e visualmente”.<sup>80</sup>

Deixando de lado o tom apelativo que parece haver nessa exaltação à “excepcionalidade”, o certo é que David Olère tem realizado alguns dos testemunhos visuais mais dramáticos e estarrecedores das atrocidades cometidas no mais profundo dos buracos negros. Atrocidades que, inclusive, ele mesmo teve que realizar.

David Olère nasceu em Varsóvia em 1902. Ingressou ainda muito jovem na Academia de Belas Artes. Aos 16 anos, viajou para Alemanha. Entre 1921 e 1922, ele trabalhou para *Europäische Film Allianz* como pintor, escultor e assistente de arquitetura. Nesses anos, pintou os cenários de um filme intitulado *Les amours de Pharaon*. Em 1923, foi para Paris, onde trabalhou como cenógrafo, figurinista e designer gráfico de pôsteres para a indústria do cinema, especialmente para a *Paramount Pictures*. Em 1930 se casou com Juliette Ventura, adquiriu a cidadania francesa e teve seu filho, Alexandre.<sup>81</sup>

Em 1940, após as derrotas militares, a França assinou o armistício por meio do qual grande parte do país, incluída Paris, ficava sob ocupação alemã, enquanto, na metade sul, em Vichy, estabeleceu-se um governo “soberano”, mas filo-nazista. Três anos depois, no dia 20 de fevereiro, numa redada da polícia francesa, David Olère foi

---

<sup>76</sup> CYWINSKI, Piotr M. A. With his own eyes. In. DAVID OLÈRE: Ten, który ocalał z Krematorium III / The one who survived Crematorium III. Catálogo da exposição. Auschwitz-Birkenau State Museum: Oświęcim, 2018.

<sup>77</sup> A exposição foi realizada de outubro de 2018 a março de 2019 com curadoria de Agnieszka Sieradzka,

<sup>78</sup> Os sobrenomes de David e de Alexandre tem de fato grafias diferentes.

<sup>79</sup> Serge Klarsfeld é um historiador francês, advogado, escritor e caçador de nazistas. Durante décadas, foi patrono e promotor da obra de Olère.

<sup>80</sup> KLARSFELD, Serge. Préface. In: OLER, Alexandre. *Un genocide en heritage*. Paris: Wern, 1998, p. 9. Um texto de Klarsfeld também foi publicado no catálogo da exposição dos trabalhos de Olère no museu de Auschwitz-Birkenau.

<sup>81</sup> Tanto a biografia de Olère quanto a crônica sobre seu confinamento em Auschwitz estão baseadas, principalmente, no livro de Alexandre Oler (op. cit.) e nos textos que compõem o catálogo da sua exposição (DAVID OLÈRE, op. cit.).

detido e enviado para Drancy, um campo de trânsito instalado na França.<sup>82</sup> Em 2 de março de 1943, ele foi deportado para Auschwitz.

O trem que transportou Olère para Auschwitz foi o envio da 49ª da “Solução Final”. Nele, foram deportados 1000 judeus. Deles, 100 homens e 19 mulheres foram selecionados para trabalho. As outras 881 pessoas foram imediatamente exterminadas nas câmaras de gás.<sup>83</sup> David Olère, que além de polonês e francês também falava iídiche, inglês, russo e alemão, estava entre os selecionados. Ele foi incorporado ao *Sonderkommando*.

Isolados do resto dos prisioneiros, eles eram os *Geheimnisträger*, os *portadores de segredos*. Sua função, como já foi descrita em outras partes deste trabalho, era trabalhar nas câmaras de gás e nos crematórios. Eles revisavam os pertences de homens, mulheres e crianças em busca de objetos de valor, tiravam os cadáveres das câmaras e profanavam seus corpos, cortando o cabelo das mulheres, revisando as bocas e arrancando dentes de ouro antes de alimentar com os mortos os fornos crematórios. Depois, limpavam as câmaras de todos os fluidos e restos para prepará-las para o novo grupo de condenados. O destino desses guardadores de segredos também estava selado. Periodicamente, os grupos eram substituídos. Como um ritual de iniciação, a primeira tarefa do novo grupo era encarregar-se dos seus antecessores. Mas Olère vai sobreviver inclusive a essas renovações graças seu domínio de idiomas e a seu talento como ilustrador: ele enfeitará com uma bela caligrafia e com graciosas ilustrações as cartas que os SS escreviam para seus familiares. Serge Klarsfeld cita a respeito o testemunho de outro sobrevivente, chamado Dov Paisikovic:

[...] havia um judeu parisiense chamado “Oler”, que esteve no *Sonderkommando* por muito tempo. Ele era um artista e todo o tempo que eu soube do comando, ele só trabalhou fazendo pinturas para os SS. Ele era poupado de todas as outras tarefas do *Sonderkommando*. Nós sabíamos que salvo essas exceções, todos os antigos membros do *Sonderkommando* foram aniquilados com gás.<sup>84</sup>

Mesmo assim, diz Klarsfeld, David Olère era de tempos em tempos designado para esvaziar as câmaras de gás, ou para incinerar os corpos nos crematórios ou para

<sup>82</sup> Os campos de trânsito ou de transição eram locais intermediários instalados nos territórios ocupados para onde eram enviados prisioneiros desses países antes de serem deportados, geralmente, para os campos de extermínio.

<sup>83</sup> Apenas oito homens e duas mulheres daquelas mil pessoas sobreviveriam até o fim da guerra.

<sup>84</sup> Dov Paisikovic apud KLARSFELD, Serge. *The eyes of the Witness*. In. DAVID OLÈRE, op. cit, p. 10.

outras funções tão ou mais terríveis. Aliás, Olère chegou a Auschwitz meses antes que o enorme crematório III fosse construído. Por esse motivo, ele primeiramente foi colocado a trabalhar nas covas ardentes na incineração das vítimas aniquiladas nas primeiras câmaras improvisadas, os *bunkers* I e II, também chamados de “casa vermelha” e “casa branca”.<sup>85</sup>

Mas o tempo “ganho” servindo aos SS também o colocou em posição de ter um panorama mais completo e profundo do horror no qual estava imerso. Ele vai saber das experiências “médicas” e dos abusos sexuais sofridos pelas jovens judias por parte dos oficiais. Vai ver, ouvir e acompanhar de dentro o terror das vítimas e a crueldade dos algozes.

Foram quase dois anos sobrevivendo nessa última fronteira antes do abismo. Em janeiro de 1945, Auschwitz foi evacuado e Olère, enviado a Mauthausen, onde foi incorporado a uma brigada de trabalho forçado em Melk para cavar túneis. Em abril, foi enviado a outro campo de trabalho e, no dia 6 de maio, foi liberado por tropas dos Estados Unidos. Sem querer cair naquela apologia à excepcionalidade citada no início desta parte do capítulo, de fato, David Olère é um dos poucos *Sonderkommando* sobreviventes.<sup>86</sup> E é o único, entre os que desde esse lugar tentaram dar testemunho, que se sabe que o fez convocando a imagem.

David Olère conseguiu voltar para a França em junho de 1945. Lá se reencontrou com sua esposa e seu filho. Alexandre recorda que, logo que voltou, seu pai tentou contar para sua mãe tudo o que tinha visto em Auschwitz. Ela acreditava que David tinha enlouquecido. Olère passava por aquilo que assombrava os sonhos dos prisioneiros e que Primo Levi recordara no prefácio de *I sommersi e i salvati*: voltarem a casa, contar e não serem acreditados. Mas não só isso. Olère nem sequer encontrava as palavras para narrar: “ele não tinha as palavras para descrever isso, mesmo falando cinco idiomas”.<sup>87</sup> Foi então que David Olère começou a desenhar. Mais tarde a pintar. E desenhará e pintará até o final da sua vida.

---

<sup>85</sup> Para Agnieszka Sieradzka, a principal utilidade de Olère para os SS era seu domínio de idiomas, especialmente do inglês, uma vez que ele era frequentemente chamado para traduzir para os alemães as transmissões radiais da BBC. SIERADZKA Agnieszka, *Creativity entangled in a biography*. In: DAVID OLÈRE, op. cit., p. 20.

<sup>86</sup> A sobrevivência de algumas dúzias de prisioneiros que pertenceram ao *Sonderkommando* se deve, na maioria dos casos, a que aproveitando a confusão gerada na evacuação dos campos, conseguiram se misturar com outros grupos de prisioneiros.

<sup>87</sup> OLER, Alexandre. He did not have the words to describe it, though he spoke five languages. In: DAVID OLÈRE, op. cit., p. 22.

Logo, entre 1945 e 1947, ele executa uma série chocante de desenhos que retratam os diferentes estágios do extermínio. São desenhos produzidos a partir de uma poderosa memória visual. Entre eles há croquis do campo e inclusive plantas detalhadas do crematório III, que tinha sido implodido pouco antes da evacuação. São desse período muitos dos desenhos que mostram o horror desses interiores. Entre 1947 e 1949, ele incorpora desenhos de caráter mais narrativo e ilustrativo sobre diferentes eventos, fazendo menção, por exemplo, às experiências médicas feitas por Mengele. Décadas mais tarde, o artista incorporará essas cenas, especialmente as da primeira etapa, numa série de pinturas carregadas de simbolismo.

Nos croquis e nos desenhos iniciados pouco tempo depois de retornado dos campos, Olère se empenha por imprimir o máximo de precisão possível, ao ponto que os croquis do campo e as plantas dos crematórios remetem diretamente ao desenho técnico. Por exemplo, na vista de Birkenau feita entre 1945 e 1947, ele sintetiza a mecânica de funcionamento do campo (Figura 75). O conhecimento técnico de Olère se manifesta no uso da perspectiva, nas linhas em ponto de fuga com as quais traça uma rua interna do campo, e algumas construções que acompanham aquelas em direção ao ponto de fuga. Nessa área maior do desenho, Olère esquematiza a formação dos prisioneiros separados para os trabalhos forçados, o posto de controle, a orquestra de prisioneiros que tocavam valsas alegres às 5 da manhã. Com linhas simples, ele desenha uma estrutura de duas colunas e uma viga da qual pende um corpo. O portão do campo e a cerca delimitam o dentro e o fora. Num plano mais ao fundo, mas ainda dentro dos limites do campo, aparecem outras construções. Dentre elas se erguem altas chaminés. Fora dos limites do campo, na metade superior do desenho, à direita, um trem e alguns caminhões rumam para essas instalações. A fumaça pouco se eleva das chaminés. É levada pelo vento e desenhada com fluidas linhas. A fumaça dos crematórios cobre o céu de Birkenau.

As plantas detalhadas dos crematórios II e III são de 1945 e de 1946. A primeira é uma vista do topo. Com números e setas, traz os detalhes dos setores e do processo de extermínio e de destruição dos corpos. O de 1946 é um corte transversal. Neste há algumas silhuetas. Um par de guardas, algum oficial, três membros do *Sonderkommando* separando cabelo numa sala do andar superior. Há outras sombras. Duas descendo as escadas para o andar inferior, onde fica o vestiário. Outras três estão paradas contra a última parede da câmara de gás. Uma delas parece ser uma criança. Mas mais reveladoras que as plantas que reconstróem os prédios

demolidos pelos nazistas na tentativa de apagar as ferramentas da destruição, é a reconstrução das cenas.

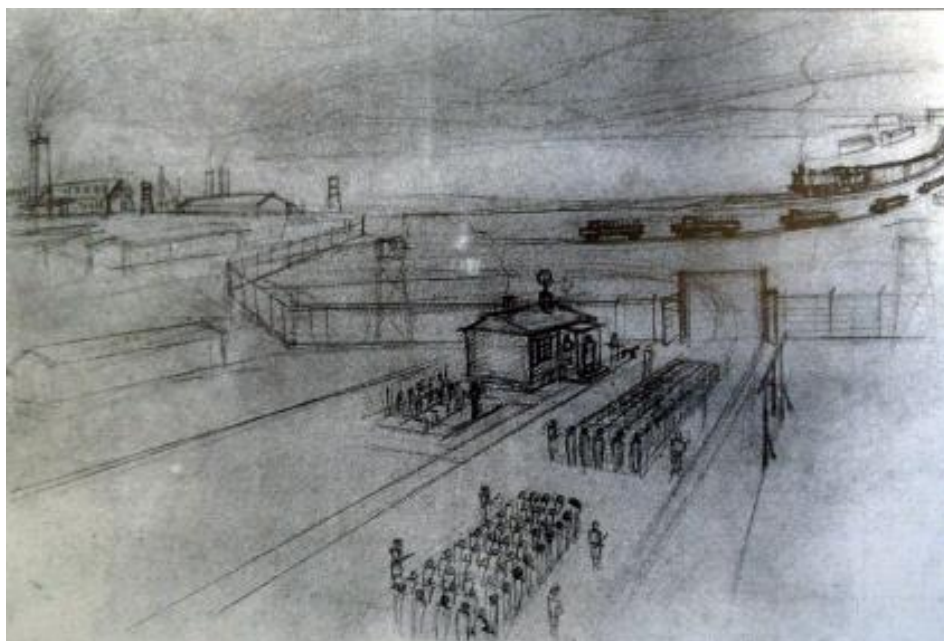


Figura 75 - David Olère, *Visão geral da saída de escravos em marcha para uma construção*, 1946.  
Fonte: OLER, 1998.

As cenas de fora do crematório, como o desenho de 1945 que mostra a fila de pessoas sendo conduzida para o prédio. E, ainda mais impactantes, as cenas de dentro. Imagens que incluem a autorrepresentação não apenas padecendo os tratos mais humilhantes, mas, principalmente, realizando as tarefas mais terríveis. O primeiro desenho que eu vi de David Olère, e que me produziu um forte impacto, está entre essas imagens. É a imagem de um *Sonderkommando* arrastando dois corpos. Com um braço, ele usa um gancho para carregar o corpo nu de uma mulher. Com o outro, arrasta uma criança pequena. Detrás dele, a porta da câmara está aberta e outro prisioneiro está aprestes para separar mais um corpo da massa humana compactada (Figura 76).



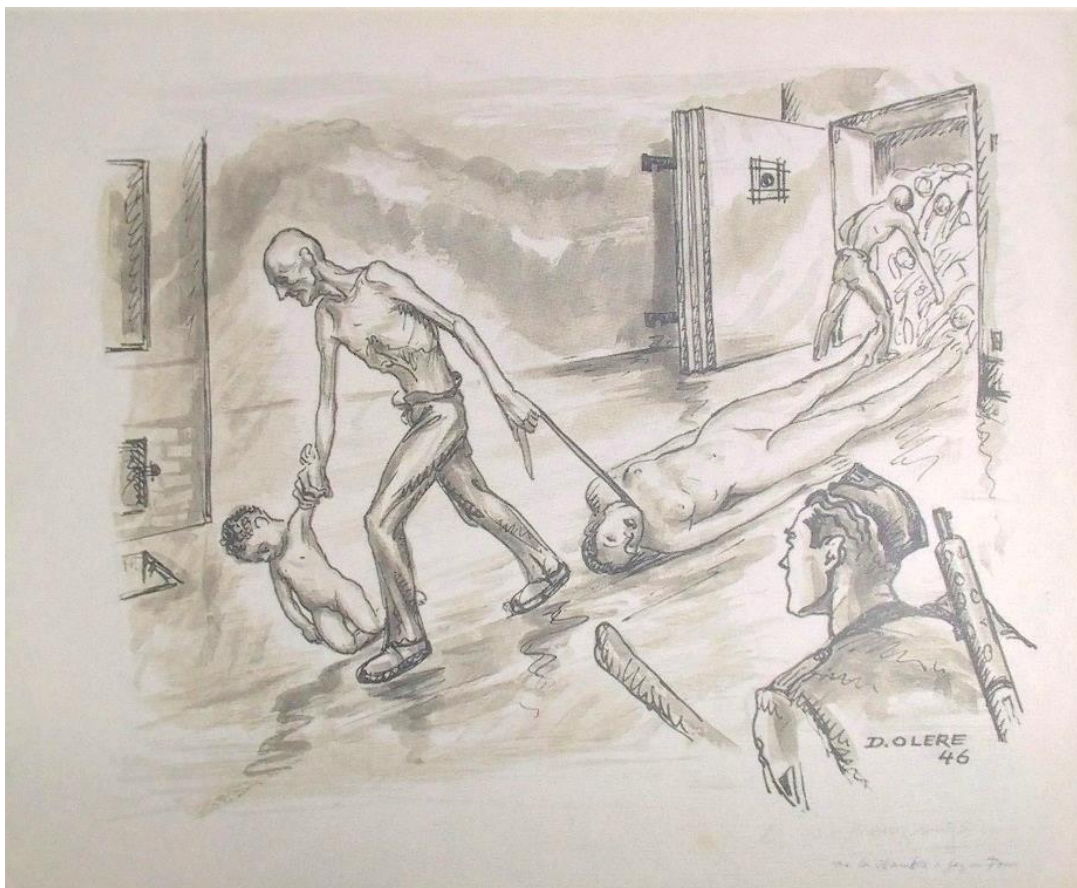


Figura 76 - David Olère, *Abertura da porta da câmara de gás*, 1946, tinta e aquarela sobre papel, 41 x 51 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.<sup>88</sup>

Em outro desenho, dois prisioneiros estão debruçados sobre os corpos. Um está cortando os cabelos de uma jovem e outro arrancando os dentes de outro cadáver. O desenho de três prisioneiros sem camisa introduzindo corpos dentro da boca do crematório é também perturbador. Numa mesa ou maca há corpos empilhados: o corpo de uma mulher, sobre a qual se distinguem duas pernas e sobre estas um bebê. A cena se completa com os corpos agrupados no chão, as ferramentas para manuseio dos crematórios e a fumaça que sai das outras bocas dos fornos (Figura 77).

<sup>88</sup> Publicada em OLÈRE, Alexandre, op. cit., como *Depois do gás* [*Après le gazage*], 1946.



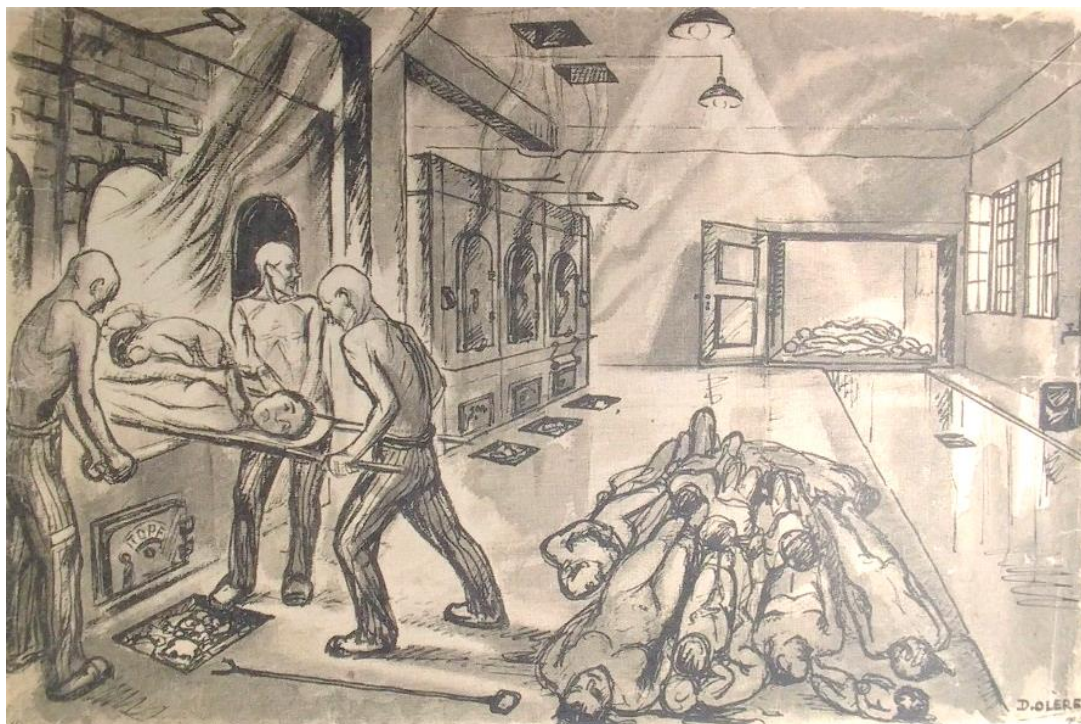


Figura 77 - David Olère, *A sala dos fornos no crematório III*, 1945, tinta e aquarela sobre papel, 37 x 57 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.<sup>89</sup>

Outros desenhos trazem imagens tão ou mais terríveis que essas. Um deles, realizado em 1947, mostra dois SS lançando crianças pequenas numa vala ardente. Um dos soldados está jogando um bebê ao fogo enquanto pega outro da carga de um caminhão cheio de pequenos, alguns ainda vivos. O outro soldado mantém o braço erguido, fazendo a saudação nazista. Talvez por pudor, vergonha ou necessidade de esquecimento, poucos têm reproduzido cenas tão terríveis de maneira tão clara e direta. Mas Olère parece levado por uma necessidade imperiosa de deixar testemunho, de expor ou, melhor, de obrigar a ver. Por isso, ele não se omite nem sequer das atrocidades que ele mesmo foi levado a fazer. Ele se desenha, por exemplo, jogando pequenos corpos nas valas. Ou, ainda mais terrível, com uma pá, quebrando em pedaços pequenos cadáveres. Nessas imagens, ele faz questão de deixar a mostra seu número de registro, o 106144, tatuado no antebraço da sua imagem (Figura 78).

<sup>89</sup> Publicada em OLÈRE, Alexandre, op. cit., como *Dans la salle des fours*, 1945

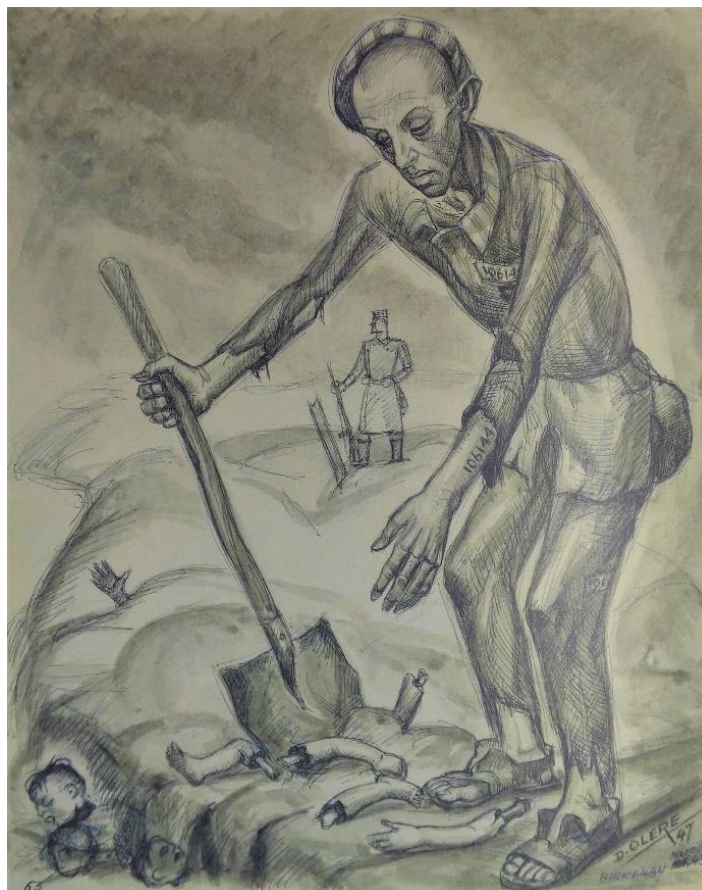


Figura 78 - David Olère. David Olère enterrando restos de crianças em Birkenau em março de 1943, 1947, tinta e aquarela sobre papel, 40 x 21 cm.. Fonte: Olère, 2018.

Como disse, poucas vezes, cenas tão terríveis foram retratadas de maneira tão clara e direta.<sup>90</sup> Nem mesmo as encontramos entre as terríveis imagens de *Los desastres de la guerra*, de Goya. Aliás, entre as gravuras de *Los desastre de la guerra*, há duas em que o pintor espanhol faz questão de deixar claro que ele foi testemunha direta das cenas que representou. Nessas, Goya assevera com sua palavra as cenas que reproduziu. Aqui, Olère vai mais longe e, mais do que nos dizer “eu vi isso”, adverte-nos: “eu fiz isso”.

Primo Levi, situa os *Sonderkommando* como o caso-limite da colaboração dentro do que ele definiu como a “zona cinza”. Essa “zona” define uma região intermediária entre o perpetrador e a vítima inocente. Ela está preenchida por todos aqueles prisioneiros que tinham compreendido que um dos caminhos para a sobrevivência passava por tirar alguma vantagem ou ter algum privilégio que se

<sup>90</sup> Também é difícil encontrar representações tão cruas entre os sobreviventes dos campos. Uma outra exceção é obra de Ella Lieberman-Shiber (1927-1998). Neste caso, por meio de mais de 90 desenhos realizados anos após sua liberação de Auschwitz. Os desenhos incluem cenas de tortura e a execução de crianças por parte dos alemães.

alcançava aceitando ou ocupando certos lugares de poder e de controle entre a população dos campos, como no caso dos *Kapo*. Como diz Levi, os “prisioneiros privilegiados” eram minoria na população do *Lager*, mas representaram uma grande maioria entre os sobreviventes. Como já foi dito, isto não ocorreu com os *Sonderkommando*, cuja eventual sobrevivência deveu-se, como reconhece Primo Levi, a algum “imprevisto do destino”.<sup>91</sup>

Mas sobre o lugar terrível dos *Sonderkommando* na mecânica do campo de extermínio, Levi escreveu:

Nenhum deles tem falado de boa vontade depois da sua liberação, e nenhum quer falar da sua espantosa situação. As notícias que temos sobre as Esquadras são os sucintos depoimentos desses sobreviventes; as afirmações dos seus “mestres” [“patrones”] julgados em diferentes tribunais, as menções contidas nos depoimentos de “civis” alemães ou poloneses que tiveram a oportunidade de ter contato com as Esquadras; e, por fim, as folhas de papel dos diários que foram escritos febrilmente, para dar testemunho, e que foram enterrados cuidadosamente nos arredores dos crematórios de Auschwitz por alguns dos seus integrantes. Todas essas fontes concordam entre elas e, no entanto, é difícil, quase que impossível, se imaginar como esses homens viveram o dia a dia, se contemplaram a si mesmos e aceitaram essa condição.<sup>92</sup>

Certamente, é difícil de imaginar como deve ser contemplar-se dentro de tudo isso e também depois disso. Mas Olère faz ainda mais: ele nos faz contemplá-lo. A excepcionalidade de Olère vai muito além de ter sido o “único artista”, mas em ter sido um dos poucos que, corajosa e dolorosamente, não só se atreveu a tentar dar conta e forma àquela vivência, mas também em expor os próprios atos. Há nessas imagens algo confessional, a zona cinza.

As imagens de Olère fazem pensar naquela “convenção do gênero” sob a qual, comentava Marc Nichanian, não poucas vezes os sobreviventes adequam seu testemunho. Como apontado no primeiro capítulo, Nichanian se referia, por exemplo, à sobriedade e à exterioridade que os sobreviventes muitas vezes tentam impor à sua narrativa, acreditando que isso imprimiria veracidade e credibilidade em relato.

Por mais atrozes que possam ser as cenas, essa sobriedade e até certa neutralidade está presente em muitos dos desenhos. Neles, há apenas o necessário para ambientar a cena e expor a atrocidade. Isso pode recordar as gravuras de Goya, mas essa economia visual está também presente na maioria dos registros iconográficos produzidos por prisioneiros dentro dos campos. No que se refere à

<sup>91</sup> LEVI, Primo. La zona gris. In: \_\_. *Los salvados y los hundidos*. Buenos Aires: Ariel, 2015a, pp. 33-64.

<sup>92</sup> *Ib.*, p. 47.

exterioridade, ou seja, à fala na qual o sobrevivente se coloca como um cronista externo aos eventos, quando se autorrepresenta, mas, neste caso Olère inverte essa relação. Isso porque, Olère se recorda, se imagina e se desenha exteriormente para reintroduzir sua própria imagem no abismo.

O testemunho visual de Olère convoca para uma reflexão sobre a representação explícita e abjeta das atrocidades e seu rechaço por aqueles que invocam a ideia da obscenidade ou mesmo da pornografia. Ninguém podem negar que esses desenhos expõem um grau de violência e de atrocidade poucas vezes visto. No entanto, quem poderia censurar a necessidade de Olère de dar conta disso? Quem tem direito de questionar essas imagens e de dizer a ele que, apesar da sua urgência e da sua necessidade de expor e de mostrar o que se tentou fazer desaparecer, ele deve adequar-se às formas, digo, às “boas formas”? A pergunta, na verdade, não deveria ser se isso não é demais, mas se aquilo é suficiente. E, talvez, o próprio Olère tenha achado que não. Que aquilo não bastava. Talvez tenha sido por isso que, entre as décadas de 1960 e 1980, ele tenha começado toda uma série de pinturas. Primeiro, e na maioria dos casos, ele transferiu com algumas modificações aqueles desenhos para a tela. Mas, aos poucos, como se o realismo não fosse suficiente, foi combinando aquelas cenas em pinturas cada vez mais carregadas de expressividade e de simbolismo.

Entre as primeiras dessas pinturas, *Os penteadores de cabelo* (1960-80),<sup>93</sup> mostra três prisioneiros numa das salas do crematório III desembaraçando com as mãos e ensacando uma pilha de cabelos loiros. A pintura é quase uma transferência idêntica do desenho de 1945, não fosse pelo ar estranho, talvez a fumaça do crematório, que entra pela janela à esquerda da cena. É um ar estranho, que rodeia os corpos e que, não fosse seu tom cinzento, recordaria cabelos ao vento.

A imagem, transferida de um dos desenhos, de três prisioneiros empurrando uma carroça com cadáveres ocupa o primeiro plano de outra pintura. No entanto, enquanto no fundo do desenho aparecem dois prédios com chaminés soltando fumaça, na pintura, o segundo plano, que corre logo acima da imagem da carroça, é

---

<sup>93</sup> Coloco as datas informadas no catálogo da exposição de 2018. No entanto, algumas dessas obras foram publicadas no livro de Alexandre Oler (op. cit.) com título e até com datas muito diferentes. Tal é o caso desta obra, publicada em 1998 com a data de 1950 e com o título *Onde estão minhas lindas loiras polonesas?*. Entretanto, é possível que esse e outros títulos tenham sido colocados por Alexandre e não por David.



ocupado pela imagem de um trem chegando ao campo. A carroça e o trem vão em sentido contrário. Olère destaca, assim, a ideia do fluxo interminável (Figura 79).



Figura 79 - David Olère, *Chegada de um trem com carroça levando embora os cadáveres do trem anterior*, 1960-80, óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.<sup>94</sup>



Figura 80 - David Olère, *Comida dos mortos para os vivos*, 1960-80, óleo sobre cartão, 76 x 101 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Publicada em OLER, Alexandre, op. cit., como *Os Sonderkommando*, 1965.

<sup>95</sup> Publicada em OLER, Alexandre, op. cit., como *Deixem sua bagagem e provisões*, 1952.

Na pintura *Comida dos mortos para os vivos* (1960-1980) (Figura 80), Olère se autorretrata novamente. Está abaixado juntando comida de um saco com alimentos. Uma boneca atirada do lado do pacote sugere a procedência daquilo. No fundo, de novo a presença do edifício do crematório. Como em muitas dessas pinturas, a fumaça escura dos crematórios parece tomar conta de todo o céu, oprimindo ainda mais esse ambiente. Nesse segundo plano, as trevas são interrompidas apenas por uns tênues raios de luz que caem do céu e se refletem na carne pálida de alguns corpos sendo levados numa carroça. Mas o foco da pintura é Olère, agachado pegando os alimentos. Seu rosto está emaciado e seus olhos, arregalados. Mas ele não olha a comida que tenta recolher. Também não está olhando para atrás. Nem para nós. Ele olha para algo fora do quadro, para o “fora de campo”. O que pode ser? O que pode ainda estar fora desse quadro?<sup>96</sup>



Figura 81 - David Olère, *A morte como SS*, 1960-80, óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.

<sup>96</sup> Essa pintura está baseada num desenho de 1947. O desenho só se concentra na imagem de Olère, mas há algumas diferenças. A mais importante é que a imagem está “emoldurada” pelas pernas de um guarda ou um oficial, sugerindo que Olère está fazendo isso às escondidas. Seus olhos, nesse caso, parecem olhar para o alto, em direção do guarda, como cuidando para não ser pego.

No final da sua vida, Olère foi aos poucos perdendo a visão. Então, ele foi aumentando também o tamanho das suas telas. Nessa época, sua pintura adentrou ainda mais no simbolismo expressivo e surrealista. Nessas pinturas, as faces dos perpetradores se tornam bestas, e os fantasmas circundam as imagens. As cenas que tinha desenhado na sua volta à casa completam as telas. Aqui, o último grito visual de Olère já deixou de lado a sobriedade e a neutralidade. Essas características nos permitem pensar que, no final da sua vida, Olère percebeu a necessidade de que seu testemunho assumisse, definitivamente, uma dimensão de monumento, enquanto gesto endereçado para a memória (Figura 81).

Mas a obra testemunhal de Olère, está claro, não é uma arte fácil de ver. Pior ainda, o que ele expõe não é fácil de assimilar. Como diz seu filho, durante muitos anos – e a talvez ainda hoje – as pessoas não quiseram ver seus trabalhos, ou pior, como se o pesadelo que assombrara Levi e outros libertos tivesse sido uma premonição, negaram-se a aceitar que o que aquelas imagens mostram tivesse realmente acontecido. O testemunho, já disse em vários momentos, não apenas tenta reagir às vontades e às armadilhas montadas pelos perpetradores. Ele também enfrenta o mundo de fora.

Como foi dito na primeira parte desta tese, o negacionismo também se alimenta cinicamente dos próprios dilemas do testemunho. Isso porque o negacionista explora a seu favor a diferença entre prova e testemunho, colocando sobre o sobrevivente que conta e acusa o ônus da prova: *Prove! Prove que não há provas!* Olère não mostra provas. Nenhum dos seus desenhos foi nem será jamais uma prova. Por isso, nenhum desenho e nenhuma pintura de Olère, nem de nenhuma outra vítima ou sobrevivente, conseguiu calar as vozes negacionistas. Vozes como as que se recusavam a aceitar a realidade que ele retratou, ou como a de certo professor universitário de Lyon, empenhado em ensinar a seus alunos que aquilo que Olère tinha visto e vivido jamais tinha existido. Um negacionismo que levou, inclusive, a que suas exposições fossem boicotadas. Situações que, finalmente, levaram à morte de David Olère em 2 de agosto de 1985.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Em 1998, Alexandre Oler escreveu: “1985: David Olère morre em 2 de agosto em Noisy le Grand. Ele não morreu por idade ou por doença, mas se inteirando de que um universitário francês ousou ensinar à juventude que aquilo que ele tinha visto cotidianamente, de 1943 a 1945, entre milhões de outros, não tinha existido jamais”. OLER, Alexandre, op. cit., p. 120.

No catálogo de 2018, ele completou: “Obviamente, este tipo de arte pode não ser popular. As pessoas não quiseram vê-la; pior ainda, não quiseram aceitar o fato que apresentasse eventos reais. De fato, esta situação contribuiu para a morte do artista, que não conseguiu concordar com um mundo que





Figura 82 - David Olère, *Morte por gás* [*Gassnig*], 1960-80, óleo sobre tela, 165 x 130 cm. Fonte: OLÈRE, 2018.<sup>98</sup>

Logo após falar sobre a culpa e a vergonha dos sobreviventes, Primo Levi chegou a uma conclusão. A de que, afinal de contas, não seriam os sobreviventes as verdadeiros testemunhas do extermínio em massa:

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos"<sup>99</sup>, os que se afogaram, as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral.

---

negou o que acontecera em Auschwitz, destruindo suas obras e boicotando suas exposições". Oler, Alexandre. He did not have the words to describe it, though he spoke five languages. *In*: OLÈRE, David, op. cit., p. 23.

<sup>98</sup> Publicada em OLER, Alexandre, op. cit., como *A asfixia com Zyklon B*, 1960.

<sup>99</sup> Com essa palavra, no jargão dos campos, nomeava-se aqueles que, pela fome e pelo esgotamento, tinham chegado a um estado de desumanização e degradação tão profunda que sucumbiam a um estado de não vivo e não morto. Segue a descrição feita por Levi: "sua vida é breve, mas seu número é desmesurado; são eles, os *Musselmänner*, os afundados, as fundações do campo; eles, a massa anônima, continuamente renovada e sempre idêntica, de não homens que marcham e trabalham em silêncio, apagada neles a chama divina, vazios demais para sofrer verdadeiramente. Duvida-se em



Este é um dos trechos que Giorgio Agamben cita para falar sobre o que ele definiu como paradoxo de Levi: a convocação para testemunhar sobre um testemunho que falta. Resumido por Jeanne-Marie Gagnebain, o paradoxo consiste em que o testemunho do sobrevivente “repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e que deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito”.<sup>100</sup> E não pode ser dito não por alguma proibição moral. Também não somente pela própria impossibilidade de assimilar a violência vivida e testemunhada. Mas simplesmente – terrivelmente simples! – porque não há quem possa dar testemunho do seu próprio aniquilamento. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, escreve Agamben, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar.<sup>101</sup>

“Nós falamos por eles”, escreveu Primo Levi, sem saber dizer se ele e os demais sobreviventes fazem isso por algum tipo de obrigação moral ou para se livrar da sua lembrança: “a verdade é que o fazemos mobilizados por um firme e persistente impulso.”<sup>102</sup> O dever ou a necessidade de testemunhar pelos que não podem fazê-lo mobiliza os sobreviventes dos crimes de massa cometidos sob as doutrinas do desaparecimento até a atualidade. É esse dever ou necessidade que atravessa a escrita de Levi e as imagens de Olère, mas também as pinturas de Vann Nath e, como mostrarei mais adiante, o diário de Jorge Julio López.

Como contei no capítulo anterior, Vann Nath foi uma das sete pessoas que conseguiram escapar vivas de S-21, a prisão secreta instalada no antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Penh, Camboja, durante o regime do Khmer Vermelho. Van Nath nasceu em 1946, em Battambang, uma cidade do noroeste do país, a 300 quilômetros da capital. De família humilde, muito jovem foi enviado ao templo de Wat Sopee para se tornar um monge budista. Lá, admirando o trabalho dos pintores nas paredes do templo, ele se interessou pela pintura. Ele só foi monge dos 17 aos 21 anos. Com a morte da sua irmã, ele abandonou a vida religiosa e voltou

---

chamá-los vivos: duvida-se em chamar morte sua morte, a qual já não temem porque já estão cansados demais para compreendê-la”. LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Ariel, 2015c, p. 98. Para Agamben, a origem da palavra remete “ao significado literal do termo árabe, *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus, e está na origem das lendas sobre o pretenso fatalismo islâmico [...]”. AGAMBEN, op. cit., p. 52.

<sup>100</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Apresentação. *In*: lb, p. 16.

<sup>101</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Bom tempo, 2008, p. 43.

<sup>102</sup> Aqui, Levi não se refere somente às vítimas executadas, mas também aos “muçulmanos”.

para ajudar a sua família. Nesse período, aprendeu pintura. Primeiro, pagando um professor particular. Depois, com outro pintor, que o convidou a trabalhar para ele em troca dos ensinamentos.

Em 1969, após dois anos de ensino, Vann Nath começa a trabalhar como pintor. Em parceria com outros artistas, abre um ateliê no qual ele pinta retratos, paisagens, cartazes para cinema, painéis de grandes dimensões e até os retratos do rei Sihanouk, que enfeitavam a cidade para recebê-lo nas suas visitas.

Como contei no capítulo anterior, em 1970, o general Lon Nol dá um golpe de Estado contra a monarquia. O regime está marcado por perseguição de opositores e por uma guerra civil no interior do país. Lon Nol autoriza que os Estados Unidos, atolados na guerra do Vietnã, realizem bombardeios clandestinos no próprio território cambojano, perto da fronteira com aquele outro país. Na selva, o Khmer Vermelho, de ideologia maoísta, primeiro resiste, e depois parte para a ofensiva. Em 13 de abril de 1975, dia de ano novo no Camboja, eles sitiaram Phnom Penh, e também Battambang. Em poucos dias, o Khmer Vermelho toma do poder do país.

As diretrizes do novo país são traçadas pelo Angkar, a “organização”. À cabeça, está Pol Pot. Nesses primeiros dias, Van Nath fica sabendo que há pessoas sendo executadas pela cidade, acusadas de traidoras ou de colaboradoras do anterior regime. No dia 20 de abril, pelo rádio, ordena-se que todos os habitantes das cidades devem imediatamente abandonar suas casas e se deslocar para o campo. Começou assim o êxodo de de centenas de milhares de pessoas para os campos de trabalho.

Vann Nath está casado e tem um filho pequeno. Após o êxodo, eles foram enviados para uma vila de trabalho chamada “cooperativa nº 5”. Durante um tempo, ele foi incumbido de várias tarefas, como construir casas, barragens e canais de irrigação. Mas, à medida que o tempo avançava e que o alimento escasseava, a situação foi ficando desesperadora.

Depois de dois anos, o trabalho principal de Vann Nath era enterrar os mortos. Dezenas, centenas deles. Enterravam-nos como animais. Os afortunados, em sacos de arroz. Outros diretamente em covas rasas. Mas esses eram somente os mortos por fome ou por exaustão. Os outros, os executados, eles nunca viram. Esses cadáveres eram abandonados na floresta, longe do vilarejo.

No dia 20 de dezembro de 1977, ele foi detido. Mal conseguiu se despedir da sua mulher. Nesse momento, tinha dois filhos. O mais velho tinha cinco anos, o mais novo, apenas cinco meses. Foi a última vez que viu os meninos.

Sua detenção foi repentina e sem explicações. Ele nunca soube os motivos, apenas lhe disseram que alguém o havia delatado por ter violado uma das regras morais ditadas pelo Angkar.

Ficou uma semana mantido primeiro numa escola e depois num templo. Durante o regime, esses prédios já não serviam nem para a fé nem para o ensino, mas para a detenção e a tortura. Foi na antiga pagoda de Kandal que ele foi torturado. Os interrogadores lhe perguntavam por que tinha sido preso e lhe pediam nomes e confissões, enquanto suas mãos e sua genitália estavam conectadas a fios elétricos. Depois de eletrocutado várias vezes, quase morto, foi largado de novo na sala, à espera de seu destino. Passada essa semana, ele e outros torturados foram colocados num caminhão. Após mais de dez horas de viagem, chegaram a S-21.

Vann Nath passou o primeiro mês de cativeiro numa das antigas salas transformadas em celas coletivas. Passou quase todo esse tempo deitado no chão, acorrentado, com dezenas de outros prisioneiros. A fome e os maltratos eram constantes.

Como já contei, Vann Nath sobreviveu a S-21 porque foi encomendado pelo chefe desse buraco, Duch, a trabalhar junto com outros pintores e escultores na produção de pinturas e esculturas de Pol Pot. Sua vida passou a depender de que cada obra agradasse ao senso crítico de Duch, que exigia pinturas “realistas, precisas, fiéis e nobres”. Durante quase um ano, Nath pintou retratos do ditador, enquanto ouvia gritos vindos de todos os cantos, vendo maltratos, prisioneiros torurados e notava como as pessoas iam desaparecendo.

Como contei no capítulo anterior, Vann Nath e outras seis pessoas aproveitaram o caos dos seus captores durante a evacuação pelo avanço das tropas vietnamitas na capital. Esses sete estão entre os 12 sobreviventes de S-21 reconhecidos pelo museu de Tuol Sleng. Durante o regime, entre 12.000 e 20.000 homens, mulheres e crianças passaram por esse centro de tortura e de morte.

Após a queda do regime, Vann Nath foi convidado a ajudar com a transformação da antiga prisão em museu, realizando uma série de pinturas. Essas pinturas completam o corpo imagético do museu, conformado, principalmente, pelos milhares de fotografias de identificação dos prisioneiros. Ante essas fotografias, realizadas antes da tortura, e aquelas – em muito menor número – dos cadáveres encontrados pelos vietnamitas quando entraram em S-21, as pinturas de Vann Nath parecem tentar preencher a lacuna “visual” entre “o início” e “o fim”.

Quase todas as pinturas de Vann Nath são descritivas dentro de um estilo simples e pessoal e, sob os olhos ocidentais, *naifs*. Diferentemente do que podem ser as pinturas de Olère e de outros “artistas” dos campos nazistas, não há aqui traços da influência de um “estilo” ou uma “corrente” artística moderna. Recordemos que Nath não teve nenhuma formação superior e que seu contato com a pintura não foi por meio da história da arte ocidental. Como ele mesmo lembrara num dos seus depoimentos para o filme *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, enquanto ele pintava, Duch lhe falava de Picasso e de Van Gogh, nomes de que ele nunca tinha ouvido falar.

As pinturas retratam a chegada de prisioneiros, o traslado dentro da prisão, as salas de aula transformadas em celas coletivas em que os prisioneiros permaneciam deitados acorrentados ou os calabouços individuais, construídos nos andares superiores de um dos edifícios da antiga escola (Figura 83). Vann Nath também pinta cenas de tortura: um homem com as mãos amarradas nas costas sendo açoitado por quatro guardas; um prisioneiro nu, subnutrido e com os olhos vendados sendo carregado como um animal abatido. Em outra pintura, também como se fosse um animal, um prisioneiro vendado e com as pernas e os braços amarrados contra as costas é degolado; no pátio da S-21, dois khmeres vermelhos afogam a sua vítima numa enorme vasilha enquanto outros, que amarraram para atrás das costas os braços de outro prisioneiro, o estão erguendo com a corda numa trave alta; numa sala com a janela fechada, um torturador está arrancando as unhas de um prisioneiro e jogando sal nas feridas enquanto outro o chicoteia (Figura 84). Além dessas cenas, há outras pinturas de caráter mais “esquemático” ou “explicativo”, como o painel dividido em duas imagens: de um lado, detalha o esquema de um dispositivo montado para tortura por afogamento; do outro, retrata um prisioneiro padecendo o tormento.



Figura 83 - Vann Nath, prisioneiro em cela individual em S-21, s.d., pintura. Fonte: VANN NATH, 2008.

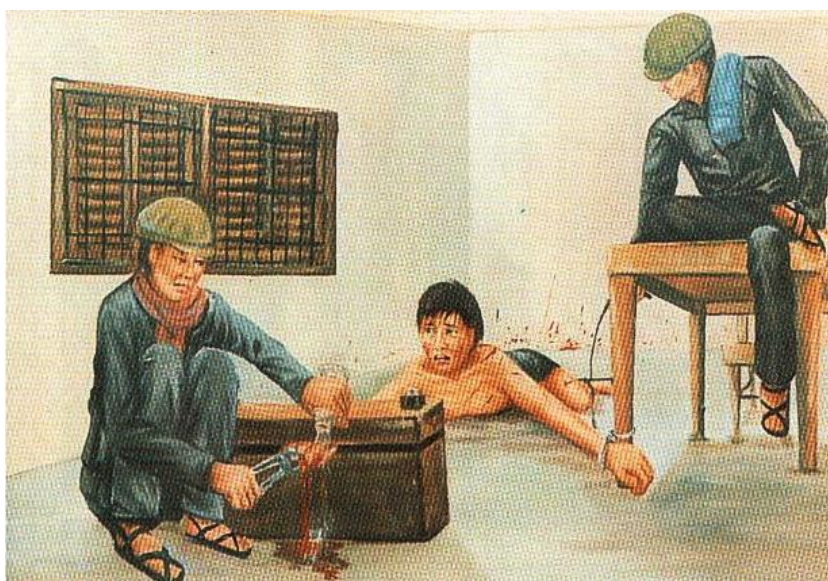


Figura 84 - Vann Nath, prisioneiro sendo torturado em S-21, s.d., pintura. Fonte: VANN NATH, 2008.

Como descreve Brian Curtin,<sup>103</sup> a grande parte das pinturas e desenhos de Nath descreve as técnicas de tortura e os métodos de aniquilamento dos khmeres vermelhos, fornecendo detalhes importantes sobre o lugar e o momento em que foram cometidos. Mas, também, aponta Curtin, há aquelas representações simbólicas da vulnerabilidade e do isolamento. Entre essas, esse irlandês que é professor e curador em Bangkok destaca a obra *Mãe e criança do Genocídio*, que comentei no capítulo

<sup>103</sup> CURTIN, Brian. Imaging atrocity. In: VANN NATH tribute / Vann Nath Homage. Catálogo da exposição. Bophana Audiovisual Centre: Phnom Penh, 2013, pp. 48-50.



anterior. Como eu disse, é essa uma obra que, especialmente sob nosso olhar ocidental, parece conjugar de maneira estremecedora a iconografia da *pietà* ou das *madonnas*, com os *mugshots* tirados em S-21 de mães segurando suas crianças pequenas. Esse caráter mais simbólico, no entanto, é mais eloquente em pinturas que tratam de um país que, sem justiça, tenta se reconstruir sobre os mortos. Em *Vanitas*, de 2011 (Figura 85), por exemplo, uma pequena figura se senta diante de uma árvore cujas raízes se expandem sobre uma pilha de crânios. Se, tradicionalmente, a vanitas servia para recordar a efemeridade da vida e a certeza da morte, nessa pintura Vann Nath parece falar de uma sociedade que tenta se erguer sobre o horror, mas alertando, ao mesmo tempo, sobre como o esquecimento do horror pode assombrar o futuro.



Figura 85 - Vann Nath, *Vanitas*, 2011, acrílico sobre tela. Fonte: VANN NATH, 2013.

Como comentei páginas atrás, o sobrevivente de extermínios em massa sente-se na obrigação de assumir, por delegação, o dever falar por aqueles que, mortos, não podem fazê-lo. A maioria das pinturas de Vann Nath parece uma tentativa de dar conta desse dever. É por isso que, diferentemente de Olère, não são tantas as pinturas em que o pintor se autorrepresenta. A maioria das pinturas retrata cenas de violência e de tortura contra aqueles que foram eliminados. Nath é consciente de que sua sobrevivência se deveu a essa excepcionalidade de ter sido separado dos milhares que caíram nesse buraco para pintar os quadros de Pol Pot. Mas Nath também é

consciente de que suas pinturas, como todo testemunho, estão assombradas pelo negacionismo. Especialmente naquelas que, movido por esse dever de testemunho, traduziu para as imagens o que chegava a seus ouvidos. Isso quer dizer, tanto os comentários de outros prisioneiros ou mesmo dos guardas quanto os gritos que se ouviam do ateliê.

É por isso que Vann Nath não só precisava fazer esses registros, como também que eles fossem certificados de alguma forma. Essa necessidade ficou exposta de maneira dramática num dia de 1996, quando Nath teve a oportunidade de confrontar Him Huoy, antigo chefe adjunto de segurança de S-21, dentro do próprio museu de Tuol Sleng. Huoy era o segundo na hierarquia da prisão, atrás de Duch, e, entre suas funções, ele estava encarregado do transporte de prisioneiros para Choeung Ek, onde eram brutalmente aniquilados. Após o fim do regime, o antigo carrasco se rendeu ao novo governo em troca da sua liberdade.

O encontro entre o antigo algoz e sua vítima ocorreu por casualidade. Rithy Panh estava filmando *Bophana, une tragédie cambodgienne*. Vann Nath tinha sido convidado pelo diretor para participar, entre outras coisas, realizando um retrato da jovem. Do mesmo modo, Panh também tinha decidido interrogar alguns dos antigos guardas, algo que faria de maneira mais incisiva em *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*. No entanto, o próprio diretor diz que ele nunca quis que esse confronto acontecesse. Desavisado de que aquele dia tinha sido reservado para gravar a entrevista de Huoy, Nath foi ao museu para buscar seus pincéis. Rithy Panh recorda esse momento:

[Vann Nath] me viu interrogar Huoy. Sentou-se no chão, fumando um cigarro após o outro. Ele olhava para Huoy lentamente. Os rapazes gritavam: “vamos bater nele”. Nath lhes contestou que eles não tinham esse direito, que se alguém tivesse que fazê-lo, então seria ele mesmo. De repente, ele se levantou e pegou firmemente o antigo khmer vermelho e lhe perguntou “Você me reconhece? – Não. – Eu sim”.<sup>104</sup>

Aí estavam de novo, frente a frente, o antigo algoz e sua vítima. Porém, agora o primeiro já não tem seu chicote e o segundo está com as mãos desamarradas e não tem mais medo. Agora, a ordem de quem pergunta e de quem deve responder se inverte. Ele não busca vingança. Mas está aí a oportunidade de que Huoy não só confesse seus crimes, mas, principalmente, que confirme seu testemunho feito

---

<sup>104</sup> Rithy Panh. Préface. In: VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-lévy, 2008, pp. 13-16.

imagem. Vann Nath sabe e precisa disso. Então, o artista o leva para ver as pinturas. Uma por uma:

- Que tu pensas dessas pinturas? Elas são exageradas?
- Não, elas não são exageradas. E houve cenas ainda mais violentas.
- Eu te pergunto porque quero conhecer a verdade. Eu fiz essas pinturas a partir do que eu mesmo vi e ouvi, mas também a partir daquilo que as vítimas diretas me contaram. Eu quero que você diga a verdade.<sup>105</sup>

Mas há uma pintura especial. A cena retratada acontece numas das celas de S-21. O piso quadriculado nos tons “Tuol Sleng” deixa isso claro. Na pintura, três soldados do Khmer Vermelho estão arrancando três crianças de uma mulher. Um deles puxa duas das crianças pelos braços. Outro parece estar arrancando um bebê das mãos da mãe, que, de joelhos, tenta se levantar enquanto o terceiro a açoita (Figura 86).

- Você viu a pintura que mostra os guardas da prisão tirando um bebê de uma mãe enquanto outro a açoita com golpes de bastão? O que vocês faziam com os bebês? Para onde os enviavam?
  - ... eram enviados para serem mortos.
  - Que?! Gritei perplexo.
  - As ordens eram que todos deviam ser levados embora e serem mortos.
  - Você matou bebês pequenos? Oh meu Deus!
- Eu não sei mais o que dizer. Sua última declaração não era nada falsa. Ao longo dos anos eu tinha imaginado num rincão da minha mente que eles tinham, pelo menos, poupado as crianças. Ao descobrir essa pintura, os visitantes me perguntavam sobre o destino delas. Eu respondia que eu não sabia, mas que podiam ter sido confinadas em orfanatos fora da prisão. Aquele dia de 1996, tudo ficou claro. A palavra “brutalidade” é fraca demais para qualificar seus atos. Eu não me atrevi a perguntar a Houy como ele matou as crianças, nem mesmo quantas ele matou. Eu levantei meus olhos para a sala situada no alto do edifício C com o sentimento de que o horror continuava diante de mim. Os gritos de dor das mães misturando-se aos gritos dos bebês se tornam mais apavorantes.<sup>106</sup>

Rithy Panh lembra que, diante dessa pintura, Huoy primeiro tentou negar que ele tinha arrancado os bebês dos braços das suas mães e que, diante da negativa inicial, Vann Nath o recriminava que não mentisse, que ele tinha visto isso acontecer. No entanto, Vann Nath não testemunhou visualmente esses momentos. Mas se recorda de ter ouvido os berros dos guardas, o choro das crianças e os gritos e as súplicas desesperadas das mães. Como disse Rithy Panh, o pintor precisava daquela confissão para que os fatos não fossem mais deturpados ou apagados. Mas o que confessa Vann Nath sobre esse encontro revela também outra coisa: certa tensão

---

<sup>105</sup> VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-lévy, 2008, p. 181.

<sup>106</sup> Loc. cit.



entre a necessidade de saber, de confirmar a verdade, e a percepção de que essa verdade pode se tornar insuportável.



Figura 86 - Vann Nath, agentes do Khmer Vermelho tirando as crianças da sua mãe numa cela de S-21, s.d., pintura. Fonte: VANN NATH, 2008.

Em uma pintura de 1982, ou seja, quase 15 anos antes daquele encontro, Nath pintou uma cena em que um soldado levanta um bebê pelas pernas para esmagar sua cabeça contra uma árvore, enquanto sua mãe, que grita desesperada, é arrastada por outro soldado. Essa monstruosidade também aparece entre as cenas que compõem um grande painel representando o aniquilamento nos campos da morte de Choeung Ek.

A diferença entre essas cenas e aquela a partir da qual ele confronta Huoy é que Nath nunca esteve em Choeung Ek e que representou essas cenas a partir do que lhe contaram outras pessoas. Sendo assim, essas imagens não tinham o peso de realidade que tinha aquela outra. Pelo menos não o tinham até o momento da confissão de Huoy. Podemos pensar que quando Vann Nath pintou essas cenas, ele ainda salvaguardava seu espírito pensando-as sob dimensão ficcional.

É por isso que, sobre o que ele veio a confirmar naquele dia, ele ainda escreve: “voltando para casa, voltei a pensar no encontro com Huoy. O efeito que ele teve sobre

mim chegou ao limite do insuportável. Esse reencontro me deixou com uma impressão de irrealidade”.<sup>107</sup>

Aquela pintura das crianças sendo arrancadas dos braços da sua mãe era até aquele momento mais do que a imagem de um evento. Ela também traçava o limite entre o que Nath efetivamente sabia e aquilo que, para ele, estava ainda no campo da especulação – onde, até então, se situavam aquelas outras pinturas. Aliás, mais do que isso, trata-se do limite entre o que sabia e o que não tolerava saber. A execução de crianças é para Nath difícil de acreditar, não tanto no sentido da improbabilidade do seu acontecimento, mas no sentido do intolerável que esse “saber” se torna. O saber tão angustiante que, quando confessado por Houy, Vann Nath parece recuar e precisar que algo fique sem ser confirmado. É como se percebesse que, se aquilo não fosse confirmado, se o fato não fosse validado, então algo disso poderia não ter acontecido. Precisava, inclusive, que o que ele mesmo tinha pintado naqueles outros quadros continuasse a ter algo de ficção.

Não deixo de ver aqui se manifestando algo da angústia compartilhada por Primo Levi e outros prisioneiros perante a ironia dos soldados SS: *o que aqui acontece é tão terrível que ninguém irá acreditar*. Eis que essa memória de Vann Nath revela o paroxismo desses projetos: que os próprios sobreviventes precisem salvaguardar-se na própria incredulidade. Não para negar esses eventos, mas porque, de tão insuportáveis, eles precisam que algo não seja verdade. Uma possibilidade que só persiste enquanto aquilo não seja “provado” ou confirmado. E, então, é nela que alguns sobreviventes, como Vann Nath, precisam encontrar algum refúgio.

Consegui entender algo disso quando, como contei no final do capítulo anterior, eu mesmo percebi que precisava parar de imaginar e de pensar, pela angústia que isso gerava em mim. Talvez aí resida outro lado da culpa e da vergonha de muitos sobreviventes. A de se sentirem superados pela dimensão do evento no seu compromisso de dar testemunho pelos que não podem fazê-lo, e a da necessidade própria de que algo fique fora de tudo. A própria necessidade de se colocar esse limite. Penso de novo em David Olère. Penso em como ele foi arrastado a zonas tão profundas que nem o refúgio miserável da “incredulidade” lhe restou.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> VANN NATH, op. cit., 2008, p. 182.

<sup>108</sup> Dominick LaCapra escreveu que não se pode medir a dor com uma régua nem a temperatura de um forno com um termômetro para a febre. Concordo com ele. Por isso também é difícil, às vezes infame, comparar a vivência dos sobreviventes e das vítimas “totais”. A própria palavra “comparar” me

Em 1995, em *L'Art et la guerre: les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Lionel Richard deixa claro que não eram apenas os artistas que tentaram deixar seu testemunho visual nos campos e nos guetos. No entanto, como o próprio subtítulo antecipa, quase todas as menções que Richard realiza no seu livro são de pessoas que já eram artistas no momento da sua deportação ou de quem faria da arte sua profissão depois da guerra. Em 2001, Glenn Sujo também fará questão de lembrar que foram muitos os “não artistas” que fizeram desenhos como forma de resistir e deixar registro da barbárie e da brutalidade. No entanto, ele vai justificar que a decisão de que seu trabalho esteja centrado apenas na obra de “artistas profissionais formados em academias europeias e internados em acampamentos e guetos durante a 2ª guerra” apoia-se “na clareza com que ali são abordadas as questões de intencionalidade e de representação”. Logo adiante, ele vai resaltar: “os artistas são treinados para olhar” e que, “suas escolhas perceptivas são da maior importância”.<sup>109</sup>

Não é incomum encontrar essa ideia da “sensibilidade diferenciada dos artistas”, como se essa sensibilidade lhes permitisse descobrir e revelar algo que apenas eles conseguem. Algo daquela apologia à excepcionalidade, tão cara para certa narrativa romantizada sobre a arte, parece permear essas reflexões. Também pode haver aí certa apologia à ideia redentora da arte. Eu, pelo contrário, acredito que a arte dos sobreviventes, artistas ou não, expressa, antes do que uma habilidade ou uma sensibilidade, uma necessidade. Além disso, diante dessas posturas, tenho questionado se por acaso é preciso ser artista visual para convocar a imagem e exauri-la. Do mesmo modo, cabe perguntar se é apenas nos poetas que podemos notar a angústia de exaurir a palavra. Certamente não. Em tal caso, o que é excepcional é o evento e a vivência. Excepcionais são o padecimento e o horror quando se revelam icomensuráveis. É a excepcionalidade do evento que convoca urgentemente a palavra e a imagem. Mesmo quando pareçam insuficientes e precárias diante daquilo.

Podemos entender que os artistas visuais e os poetas convoquem a imagem e a palavra pela sua afinidade e sua intimidade com elas. Que se refugiem na sua “familiaridade” com elas. Mas, e quando elas são convocadas pelos que não têm essa afinidade? E quando escrever e desenhar é difícil?

---

parece desconfortável e até infame para tratar disso. Ao fazê-lo, corre-se o risco de sugerir ou de cair na relativização da dor de uns diante da dor de outros.

<sup>109</sup> SUJO, op. cit., p. 19.

Ao falar da construção social da memória no pós-ditadura argentina, Hugo Vezzetti comenta que tal construção precisa de imagens, palavras e ideias, o que define como sendo a matéria mesma da memória e da experiência social.<sup>110</sup> O testemunho, como tenho apontado nesta tese, busca a sentença. Não necessariamente, ou não apenas, a sentença da justiça, que viria a punir os culpados e os responsáveis. Mas a sentença que venha a reconhecer a verdade que ele tenta expor. Que se reconheçam, principalmenete, as identidades e o destino de todos aqueles que foram engolidos pelo buraco e pelos quais a testemunha fala, escreve e faz imagens. Uma sentença que não é proferida pela justiça, mas, especialmente, pela consciência social do mundo de fora. E, por isso mesmo, uma sentença que deve ser buscada por meio de palavras, as palavras e as ideias.

Diante da angústia suscitada pela necessidade de dar forma e matéria à memória, a potência do gesto da imagem, da palavra e do gesto artístico se revela, especialmente, naqueles que não têm, ou até então não tinham, tais intimidades. É isso que se percebe no *Arquivo negro dos anos em que se vivia onde a vida acaba e começa a morte*, que Jorge Julio López entregou em mãos de Jorge Pastor Asuaje, um antigo militante da juventude peronista, em 2004 ou em 2005.

Jorge Julio López nasceu em General Villegas, uma pequena cidade do interior da província de Buenos Aires, na Argentina, em 1929. Diferentemente de David Olère e de Vann Nath, Jorge Julio López nunca foi artista nem teve nenhuma formação. Pelo contrário, de origens humildes, deixou a escola no sexto ano de ensino fundamental para ajudar a família. Em 1956, ele se instalou em Los Hornos, uma localidade pertencente ao distrito de La Plata, a capital da província, onde começou a trabalhar como pedreiro, ofício que realizaria até se aposentar. Foi também em Los Hornos que iniciou sua militância política e social. Em 1973, passou a frequentar a *Unidad básica Juan Pablo Maestri*, criada por um grupo de militantes da juventude peronista.<sup>111</sup> Jorge Pastor Asuaje, um dos fundadores dessa unidade, descreve que López não era um militante de tempo integral, mas um trabalhador que participava das reuniões, pintando cartazes e ajudando nos fins de semana nas ações sociais no bairro.

---

<sup>110</sup> VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, p. 14.

<sup>111</sup> Na Argentina, as unidades básicas são centros de reunião de simpatizantes e militantes do movimento peronista principalmente nos bairros. As unidades básicas têm por objetivo coordenar e efetuar atividades políticas, sociais e de formação específicas para aqueles locais.

A situação social e política da Argentina na década de 1970 é complexa e violenta. Após 18 anos de exílio, um já velho Juan Domingo Perón (1895-1974)<sup>112</sup> retorna para a Argentina. Encontra um peronismo dividido entre a “ortodoxia” e as alas mais jovens e progressistas. Em 1973, ele ganha as eleições e logo rompe com as alas mais jovens do movimento, que o acusaram de ter cedido para a ala mais ortodoxa e reacionária. Em 1974, menos de um ano depois de ter assumido a Presidência, Perón morre. Sua esposa e vice-presidenta, Maria Estela Matínez de Perón, “Isabelita” (1931), assume a Presidência. Seu braço direito, José López Rega, organiza a *Asociación Argentina Anticomunista*, conhecida como Triple A, uma força parapolicial que persegue e assassina militantes de esquerda, peronistas ou não. Inicia-se, assim, ainda na democracia, a fase do terrorismo de Estado na Argentina. Montoneros e outras associações entram na clandestinidade. Muitos ingressam na luta armada. Mas a etapa mais obscura da história argentina ainda está por chegar.

Em 1976, diferentes operações militares e paramilitares tinham praticamente eliminado os focos de guerrilha na Argentina. Mesmo assim, em 24 de março daquele ano, as Forças Armadas efetuam um golpe de Estado. Uma junta militar assume o poder, e o general Jorge Rafael Videla (1925-2013) é escolhido presidente do “Processo de reorganização nacional”.<sup>113</sup>

Durante o “Processo”, montou-se toda uma logística para a tortura e o desaparecimento de pessoas. Centenas de centros clandestinos de detenção (CCD) foram espalhados pelo país. Dezenas nas regiões urbanas. Entre 1976 e 1983, milhares de argentinos e argentinas foram sequestrados e torturados nesses buracos. Não se sabe ao certo o número de pessoas desaparecidas pela ditadura. Os

---

<sup>112</sup> Militar e político, criador e líder do peronismo, um movimento popular de massa. Foi três vezes presidente do país.

<sup>113</sup> Entre 1976 e 1983, período que durou a última ditadura civil-militar argentina, quatro foram os militares que ocuparam o cargo presidencial: Jorge Rafael Videla (1976-1981); Jorge Roberto Viola (1981-82); Leopoldo Fortunado Galtieri (1982); e o Reynaldo Bignone (1982-1983). Esses militares, assim como outros de diferentes patentes que fizeram parte da junta militar e/ou idealizadores e partícipes do terrorismo de Estado, foram julgados por crimes de lesa humanidade em diferentes processos. Esses crimes incluíam, entre outros, o desaparecimento forçado de pessoas, tortura e até roubo de bebês. Os primeiros processos contra os militares ocorreram em 1985, no chamado *Juicio a las Juntas*. Mas a maior parte dos processos ocorreu a partir de 2003, quando diferentes leis de perdão e de anistia foram declaradas inconstitucionais. Videla recebeu várias condenações de prisão perpétua. Morreu estando preso. Viola foi condenado a 17 anos de prisão no *Juicio a las Juntas*; recebeu indulto por Carlos Menem em 1990 e morreu em 1994, sem que fosse julgado novamente. Galtieri foi absolvido no *Juicio a las Juntas*, mas condenado a 12 anos de prisão e degradação militar pelas suas ações durante a guerra das Malvinas; recebeu indulto por Menem, mas, em 2002, teve prisão preventiva domiciliar determinada por crimes de lesa humanidade. Morreu antes de ser julgado. Finalmente, Bignone foi sentenciado em vários processos por crimes de lesa humanidade, com condenações que incluem a prisão perpétua. Morreu em 2018.

organismos de direitos humanos estimam o número em 30.000. Entre eles, centenas de bebês e de crianças, muitos nascidos em cativeiro e entregues a outras famílias, ou, muitas vezes, apropriados pelos próprios militares como espólio de guerra.<sup>114</sup> Jorge Julio López foi sequestrado no dia 27 de outubro de 1976. Nessa mesma noite e nos dias seguintes, outros três membros da unidade básica Juan Pablo Maestri também seriam *chupados*. Um deles, Claudio, de apenas 15 anos.

López passou por distintos CCD da província de Buenos Aires. Entre eles, o chamado *Pozo de Arana*, Buraco de Arana, em português. Em todos esses, foi torturado. Em todos eles, ouviu como seus companheiros e outros prisioneiros eram torturados. Também conseguiu espiar. Apesar de os militares manterem os olhos dos prisioneiros sempre vendados, López conseguia tirar a venda. E, desde o olho da fechadura do seu calabouço, ele conseguiu ver outros sendo torturados. Também viu como seus amigos foram executados. Entre eles, Patrícia Graciella Dell’Orto e o marido dela, Ambrósio Francisco De Marco. Ambos foram brutalmente torturados. Numa pausa entre os tormentos, com os olhos vendados, Patrícia conseguiu reconhecer López e cruzar umas palavras com ele: “vai e busca meu pai e minha mãe, meus familiares, meu irmão e diz para eles... dá um beijo na minha filha por mim...”.<sup>115</sup> Minutos depois, Patrícia foi executada. Logo depois, seu marido.

Sem nenhuma explicação, depois de um ano de tormentos clandestinos, López foi “legalizado” como preso político. Dois anos mais tarde, em 25 de junho de 1979, recuperou sua liberdade. Sem dar datas precisas, Jorge Pastor Asuaje recorda que reencontrou López alguns anos depois de ter voltado do exílio. Encontrou-o em Los Hornos, fazendo seus trabalhos de pedreiro. Foi por intermédio de López que ele soube, finalmente, o que ocorrera com seus companheiros de militância. Asuaje conta que, naquela oportunidade, seu relato estava matizado por um terror que ainda o reprimia, “como se os carcereiros tivessem olhos e ouvidos onipotentes através dos quais continuavam a vigiar até mesmo o que ele pensava.”<sup>116</sup> Asuaje conta que em todas as vezes que López lhe falava daquele período ouviu versões diferentes nas

<sup>114</sup> Graças à luta e ao trabalho de *Abuelas de Plaza de Mayo*, até o final de 2020, já recuperaram sua identidade 130 daquelas crianças; a maioria delas, hoje mais velha do que seus pais quando desapareceram.

<sup>115</sup> Jorge Julio López recordou o momento no seu depoimento como testemunha contra o ex-subchefe da Polícia da Província de Buenos Aires, Miguel Osvaldo Etchecolatz. Tremendo e chorando, precisou interromper essa fala. Ver: CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López: memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012, p. 132.

<sup>116</sup> ASUAJE, Jorge Pastor. Lo que el pueblo tiene que saber. In: CATERBETTI, op. cit., p. 31.

quais alguns fatos se modificavam, mas que, substancialmente, foram sempre os mesmos.

Mas foi em 2004 e 2005, Asuaje não recorda com precisão, que López lhe entregou uma pilha de papéis com um bilhete para ele:

Pastor: deixo esta carta para ti para ver se algum dia consegues fazer justiça. Eu já cansei de falar com os direitos humanos, juízes e com o pessoal de desaparecidos, mas eles me dizem que não podem fazer nada porque são coisas que as pessoas falam e quase tudo o vi eu mesmo e diz para os familiares de todos estes<sup>117</sup>

O bilhete estava assinado: “*Jorge Julio López, detenido desaparecido*”. Nessa assinatura algo já ficava claro: como confessara o testemunho daquela outra sobrevivente recolhido por Paula Luttringer, “do buraco nunca se sai”.

O que López entregou a Asuaje era uma pilha de sete folhas soltas: formulários da prefeitura, a folha de um calendário correspondente a março de 2005, um impresso publicitário com as ofertas de um mercado local e outros papéis soltos. No primeiro pedaço de papel, com a letra dura e às vezes trêmula de López, estava escrito, “*Archivo negro de los años en que uno vivía adonde termina la vida y empieza la muerte*”. Então, atrás de cada folha, revela-se a escrita compulsiva intercalada com algumas imagens com as quais López tenta contar tudo. São sete páginas. É seu testemunho.

Quando López escreveu seu *Archivo negro...*, ele já sofria de mal de Parkinson. Mesmo com as dificuldades da doença, López encheu cada espaço dessas folhas de papel. Asuaje conta que, da última vez que o viu, um ano depois de ter recebido esses papéis, “era maior sua voracidade por contar do que minha própria ansiedade por saber”.<sup>118</sup> E é essa voracidade que toma conta do papel. A letra fica grande, fica pequena. A folha se divide em quadros onde narra eventos soltos. Todo o espaço é tomado pela tinta da caneta esferográfica. Como se nem todo o papel do mundo alcançasse para dar conta daquilo, ou como se deixar algum espaço em branco fosse um insulto à memória dos seus companheiros. A letra trêmula e as folhas quase que

<sup>117</sup> Tentei manter na tradução o jeito de escrita de López. A nota finaliza assim, sem ponto final. Por isso mesmo, acrescento neste caso a transcrição em espanhol: “*Pastor: te dejo esta carta para ver si algun día podés hacer justicia. Yo ya me aburrí de hablar con los derechos humanos, jueces y con gente de desaparecidos, pero me dicen que no pueden hacer nada porque son cosas que dice la gente y casi todo lo vi y deciles a os familiares de todos estos*”. Abaixo da nota, seguem detalhes de alguns dos desaparecidos que López reconheceu quando era prisioneiro nos CCDs.

<sup>118</sup> ASUAJE, Jorge Pastor. Lo que el pueblo tiene que saber. In: CATERBETTI, op. cit., p. 31.



transbordando de texto se tornam então uma imagem da urgência que se expressa também no ritmo acelerado e sem respiro. Sobre sua escrita, Marcela Gené, professora de Design Visual da Universidade de Buenos Aires, escreveu: “horror ao vazio ou talvez aproveitamento dos exíguos recursos, a caligrafia asfixia o suporte. Se isso tivesse sido dito e não escrito, não teria havido pausa para respirar. A urgência por lembrar o deixa à beira de perder o fôlego” (Figura 87).<sup>119</sup>

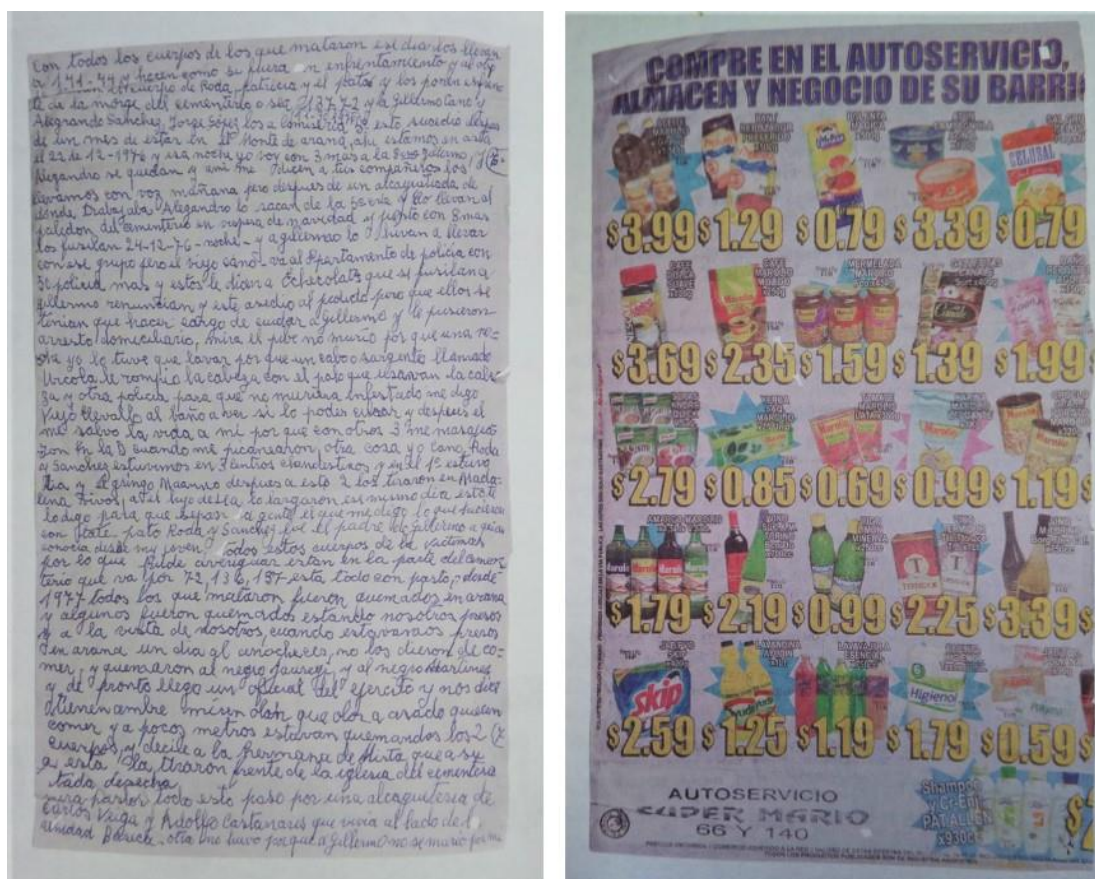


Figura 87 - Jorge Julio López, *Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte*, 2004-2005, frente e verso de uma das páginas, caneta esferográfica. Fonte: CATERBETTI, 2012.

E como também diz Gené, quando as palavras parecem não mais dar conta, então López desenha. Diferentemente de Nath e Olère, López carece de afinidade técnica com o desenho. Mesmo assim, faz seus esquemas e retrata algumas cenas.

Atrás da folha de calendário, as imagens e os quadros com textos quase que se misturam. Numerada como página 6, no alto da folha ele escreveu: “*Como ganaban*

<sup>119</sup> GENÉ, Marcela. Arte para no olvidar. In: CATERBETTI, op. cit., p. 138.



las batallas los genocidas en el monte de arana. 137 y 625'<sup>120</sup> (Figura 88). Logo abaixo, um desenho mostra a disposição das celas individuais. Na maioria, estão ocupadas por pequenas figuras, cada uma com o nome ou alguma inscrição que pudesse identificá-las. Abaixo disso, à esquerda, um requadro está de cabeça para baixo, há duas figuras amarradas cada uma num poste. Aliás, nessa folha López fez seus quadros com textos e com imagens em vários sentidos. De cima para baixo, de baixo para cima, da direita à esquerda, da esquerda à direita. Em outro desenho, uma mulher está deitada. Este, como todos os desenhos de López, são quase garatujas. Identificamos que se trata de uma mulher, pelos seios. Do lado, outra figura a toca com uma ponta. A mulher está amarrada. Outros desenhos retratam as execuções.



Figura 88 - Jorge Julio López, *Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte*, página 6, 2004-2005, texto e desenhos com caneta esferográfica. Fonte: CATERBETTI, 2012.

<sup>120</sup> O título se refere de maneira irônica aos falsos combates com os quais os militares justificavam a morte de alguns presos políticos. Os números indicam o endereço onde ficava aquele CCD. La Plata é uma cidade cujas ruas são identificadas por números, e não por nomes

No final de uma folha quase toda repleta de um texto sem respiro, quatro figuras estão torturando uma pessoa deitada. Um quinto elemento está parado atrás do que parece uma câmera. Até hoje não se conhecem imagens que tenham sido feitas pelos perpetradores nas seções de tortura.

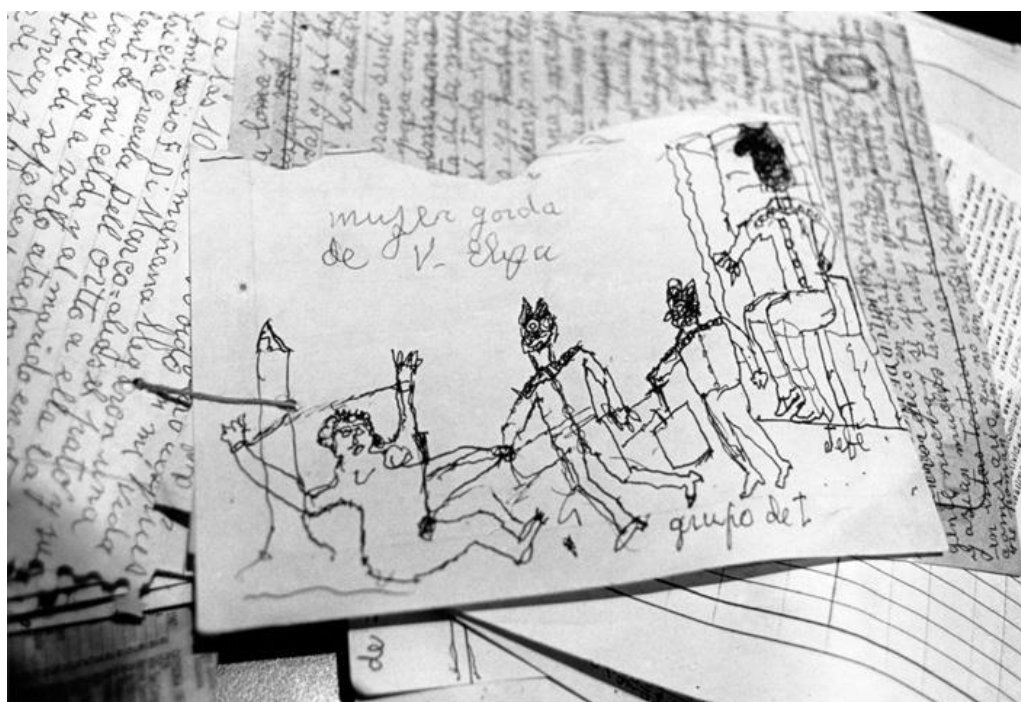


Figura 89 - Helen Zout, Foto tomada en la Plata de un dibujo sobre la tortura realizado por Julio Jorge López, da série *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983*, 2002, fotografia. Fonte: BRODSKY; PANTOJA, 2009.

As imagens de López são precisamente uma tentativa de expor, de mostrar, mesmo com as dificuldades da doença e da pouca habilidade. Isso percebeu Helen Zout quando fotografou um desses desenhos para seu trabalho *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983* (Figura 89). O desenho foi feito sobre um pedaço de papel solto. A mulher está sentada no chão. Está nua. Está amarrada num poste. Diante dela, há três homens vestidos. Usam máscaras. Um deles é o chefe. Está sentado numa cadeira, num nível um pouco mais alto. Os outros dois seguram cabos que saem de uma máquina e vão até os seios e a vagina da mulher. Uma vez, diante de uma imagem de *Almoço sobre a relva* (1862-1863), de Claude Monet, o artista chileno Guillermo Núñez, preso durante a ditadura de Pinochet, teria dito que essa pintura lhe recordava a sala de tortura.<sup>121</sup> Nunca

<sup>121</sup> Ouvi essa história de Viviana Poniaman, durante sua apresentação oral no *V Seminario Internacional políticas de la memoria: Arte y memoria, miradas sobre el pasado reciente*, realizado no Espaço

confirmei essa história. Mas, depois de tê-la ouvido, nunca mais consegui ver o desenho de López e o quadro de Monet sem que um evocasse o outro.

Ao falar dos desenhos, Marcela Gené reforça que, como os primitivos ou as crianças, López rebate os planos e magnifica expressivamente objetos ou sujeitos: a *picana*, o instrumento usado para aplicar descargas elétricas, é desenhada com uma linha exagerada que une a vítima e seu algoz; Etchecolatz, o chefe que comandava as torturas, “assiste aos tormentos desde uma poltrona que ganha o aspecto de um trono.”<sup>122</sup>

Falei no capítulo anterior do valor que tem poder fazer escapar alguma imagem de dentro. Algumas dessas visualidades que, com tanta brutalidade, os perpetradores tanto se preocuparam por regular e apagar. Expor aquilo que os algozes queriam fazer desaparecer junto com suas vítimas, essa é uma das obrigações que sentem muitos sobreviventes. E, no possível, expor os próprios perpetradores. Olère o fez. Com sua memória e se seu domínio técnico. No catálogo da sua exposição no museu de Auschwitz-Birkenau, os curadores fizeram questão de colocar algumas fotografias dos oficiais SS junto dos retratos que tinha feito Olère para mostrar sua “memória fotográfica”.

A seu modo e com suas limitações, López também se empenha por fazer isso: num pequeno pedaço de papel, colado na frente daquela folha de calendário, estão desenhados 12 rostos. De lado ou de frente. Cada um com seu nome ou com seu apelido. Nota-se o empenho de López de, em que pese toda a sua dificuldade e com toda essa urgência, detalhar a fisionomia de cada um. Seus narizes são diferentes: uns são pequenos e arredondados, outros são grandes e afinados. Uns rostos são magros, outros são gordos. Sobre essas imagens, separadas do resto do texto, Gené escreve: “como o caçador primitivo que desenha na parede o contorno do animal na crença de que a ação mágica antecipava o êxito na caça real, López desenha para cercá-los, para marcá-los, também para não os esquecer.”<sup>123</sup>

Mas, sobre esses retratos de identificação, Gené também escreve que “as imagens funcionam como registro”, que não há nelas “uma espécie de violência perpetrada no traço que expressa a condena moral”, e finaliza: “os esquemas de

---

Nacional de La Memória, ex-ESMA, em outubro de 2012. Núñez tinha citado a obra de Monet para descrever como se sentia ao ser torturado nu, enquanto os outros continuavam vestidos.

<sup>122</sup> GENÉ, Marcela. Arte para no olvidar. In: CATERBETTI, op. cit., p. 139.

<sup>123</sup> *Ib.*, p. 140.

López não podem estar mais longe da arte”.<sup>124</sup> Será mesmo? Talvez seja totalmente o contrário. Talvez os desenhos de López expressem aquilo que está na origem da arte: sua convocação como contramedida. A própria Gené acaba reconhecendo algo disso ao comparar aquele gesto de López de retratar aqueles torturadores com gesto protoartístico do caçador-xamã que tenta prender sua presa através da imagem, mas não apenas aí se evoca a função originária da arte.



Figura 90 – Jorge Julio López, *Archivo negro de los años en que uno vivía donde termina la vida y empieza la muerte*, retratos de repressores, 2004-2005, caneta esferográfica. Fonte: CATERBETTI, 2012.

Como já disse, o sobrevivente é movido, muitas vezes, pelo sentimento de um dever de memória. Em relação a isso, Márcio Seligmann-Silva afirma que o texto de

<sup>124</sup> GENÉ, op. cit., 139.

testemunho também tem como fim ser um culto aos mortos.<sup>125</sup> Sendo assim, ele representa um esforço dos vivos por resistir ao apagamento.

Reagir ao apagamento opondo a ele uma presença, algo que permaneça e que interdicte o vazio. Tal seria a necessidade que levou os seres humanos a efetuar aquele primeiro gesto imagético, religioso e artístico. Reagir ao horror original, como escrevi no segundo capítulo. Portanto, o gesto testemunhal e o gesto da arte são convocados pela necessidade de dar conta e de reagir ao desaparecimento, ou seja, como contramedidas. E é do entrelaçamento dessas necessidades e desses gestos que nascem essas imagens. É assim que o gesto de arte cria uma imagem-testemunho. Uma imagem que, diferentemente da imagem-evidência, que tenta dar conta da demanda da prova, se impõe a nós como um compromisso de memória, como a tentativa de restituir uma presença e de reivindicar uma existência que tentaram apagar.

Olère, Nath e López, portanto, não apenas tentam dar testemunho. Eles também reagem ao apagamento. Mas os contextos do horror que atravessaram também determinam os alcances e as limitações desse esforço por restituir aos mortos a dignidade da existência.

López se esforça por individualizar as vítimas de tortura ou os executados, mesmo quando não conhece seus nomes. Por isso, ele não desenha *uma* mulher sendo torturada, mas a "*mujer gorda de Villa Eliza*". Contudo, as circunstâncias que atravessaram tanto Olère quanto Nath tornam muitas vezes impossível essa identificação. Eles tentam, então, salvaguardar do apagamento identidades anônimas. A pintura de Nath das crianças sendo arrancadas dos braços das mães inspira-se nos gritos anônimos de quem não conhece. Ele individualiza quem ele consegue individualizar: ele mesmo ou algum companheiro acorrentado junto com ele e outras dezenas de prisioneiros no chão, o rosto de Bophana, e não muito mais o que isso.<sup>126</sup> Muito menos Olère consegue restituir essas identidades. Como fazê-lo? Como anotar seus nomes? Como gravar seus rostos quando, dia após dia, sem cessar, seus corpos

---

<sup>125</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p.

<sup>126</sup> Em Tuol Sleng – Museu do Genocídio, são as centenas de fotografias de vítimas, ressignificadas e deslocadas da sua função original, tiradas dos arquivos e deslocadas para os painéis de exposição, que assumem também esse papel memorialístico. A partir da conjunção dos retratos, das pinturas de Vann Nath dentro do lugar específico do evento, Tuol Sleng não só se ergue como museu, mas como uma enorme instalação memorial.



são profanados e destruídos. Dezenas, centenas, milhares, milhões. As obras de Nath e de Olère acabam fazendo culto a mortos anônimos.

Finalmente, no dia 28 de junho de 2006, Jorge Julio López depôs como testemunha no processo contra Miguel Osvaldo Etchecolatz por privação ilegal da liberdade, aplicação de tormentos e homicídios qualificados. Etchecolatz, o delegado, o chefe dos torturadores. O que estava sentado no trono, comandando os tormentos.

López conta tudo. E, como no seu diário, as palavras sempre parecem insuficientes. Então ele imita sons e vocês. Primeiro a do *gangoso*, ou seja, o fanho, antes das execuções. Ele recorda o som dos tiros com silenciador, e o “ahh!” dos seus companheiros. Os gritos de Patrícia pedindo clemência, que não queria morrer, que queria criar sua filha. Imita a voz de Etchecolatz e repete o que ele lhe dizia quando estava amarrado e recebendo descargas elétricas. A voz se eleva quando aponta para Etchecolatz. Interrompe-se pela angústia quando recorda o que lhe pediu Patrícia. A voz, o gesto, o desenho, a escrita. López coloca todo o seu ser para testemunhar.

No dia 18 de setembro desse mesmo ano, Jorge Pastor Asuaje atendeu a uma ligação do irmão de Patrícia. Estava preocupado: “López está com você?”, perguntou. Estavam-no esperando nos tribunais. Quase 30 anos depois do seu primeiro sequestro, Jorge Julio López voltou a desaparecer. Desta vez na democracia. E continua desaparecido.

Em 2012, Jorge Caterbetti montou, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, a amostra *Obra pública 2000-2012*. Uma parte dessa exposição foi dedicada a Jorge Julio López. Na instalação *Memoria escrita*, Caterbetti expõe um vídeo em que o texto e os desenhos do *Arquivo negro...* se misturam. O ambiente é tomado pelo sussurro que chega dos fones de ouvido pendurados no teto. Ao colocá-los, ouve-se a voz de López dando seu testemunho em 2006. A edição do vídeo acompanha o testemunho oral.

Ao escrever sobre Vann Nath, Brian Curtin opina que “o virtuosismo puramente pictórico era menos importante que a capacidade de testemunhar, qualquer que fosse o meio a seu alcance”. Em virtude disso, o autor chega à conclusão de que “a experiência humana profunda não pode, ao final, se contentar com uma forma particular de expressão”. Ao combinar a escrita com as imagens e tudo isso com a voz de López, Caterbetti parece ter percebido isso. Que o testemunho dessa experiência profunda e desgarradora não pode ser encerrado numa única forma de expressão. E que, talvez, nem sequer caiba em todas.

Se até seu desaparecimento López tinha empenhado todo o seu corpo e toda a sua gestualidade para tentar dar testemunho, agora Caterbetti pede ao público que dedique essa atenção física àquilo que López nos deixou, pois o testemunho de López tem que ser visto, ouvido, sentido e até cheirado. Por isso, talvez o componente mais importante daquela instalação de Caterbetti sejam as folhas originais do *Archivo negro*.... Montadas entre placas transparentes e suspensas no meio da sala, sem interferências e sem intermediações. O testemunho está aí, para ser visto, para que seja ele, em si mesmo, testemunhado. Testemunhado não como uma prova, mas como um monumento que interpela e convoca a não esquecer. Não é isso, afinal de contas, que está na origem da palavra monumento? *Monumentum*: lembrar, advertir, avisar. É nisso que resulta a confluência do gesto testemunhal com o gesto artístico. Num monumento que transfere para nós, do mundo de fora, não somente um saber, mas também um dever. O dever de testemunhar por López, por Nath, por Olère e por tantos outros que não mais podem fazê-lo. Testemunhar e lembrar por aqueles nunca saíram do buraco negro.

É com a história de López que encerro este capítulo, o último desta tese.

## POST SCRIPTUM

Quiseram a pandemia e o destino que a defesa desta tese fosse marcada para o dia 24 de março de 2021. Nessa mesma data se completam 45 anos do golpe civil-militar mais sangüinário da história argentina. Foi me perguntando sobre o papel da arte na construção de memórias do desaparecimento e do terrorismo de Estado no meu país que, há mais de dez anos, esta pesquisa teve início.

Desde aquele momento, ainda como estudante de graduação, comecei a indagar as fronteiras e os limites que separam nosso mundo de fora daqueles interiores do desaparecimento. Logo, a pesquisa não se resumiria a um único marco geográfico ou histórico. Durante dez anos, fui conhecendo obras e histórias de vítimas, de sobreviventes e de seus familiares de diferentes lugares do mundo, e fui compartilhando suas palavras e suas imagens. Assim, aos poucos, e por intermédio deles, fui andando pelas margens dos buracos negros.

Porém, quanto mais tentava entrar, mais fora eu me sentia. Cheguei a descobrir que, além dos limites de até onde se consegue entrar, estava este outro limite, o do quanto eu suportava entrar. Tentei transmitir algo desse sentimento e dessa angústia neste trabalho. Por isso, esta tese foi pensada de fora para dentro, até encerrar-se com Jorge Julio López e seu *Archivo negro*.

Nunca foi meu objetivo fazer uma antologia da arte do testemunho. O que eu me propus foi construir uma metodologia cujo foco era uma reflexão mais “qualitativa” do que “quantitativa”. Porém, na medida em que avancei na pesquisa, em cada revisão bibliográfica, em cada pesquisa por imagens ou artigos que pudessem confirmar ou complementar os dados e as referências citadas no trabalho, continuavam a surgir outros casos, outros testemunhos, nomes e imagens. Foi assim até o fim da escrita. São nomes e histórias, testemunhos em imagens e/ou palavras que precisei deixar de fora desta tese e guardar nos meus arquivos para “mais adiante”. E fazer isso não foi fácil.

Cada gesto de testemunho em palavras ou em imagens foi uma tentativa de que algo sobreviva. Foi um gesto enviado para fora, para nós. E, quando conhecemos essas histórias e essas imagens, nos tornamos seus veículos, suas testemunhas. Muitos dos que deixaram esses testemunhos em palavras e imagens não estão mais entre nós. Muitos outros, a maioria, perderam-se para sempre no buraco negro.



Somos nós, então, os que devemos nos comprometer para que aquele testemunho continue vivo.

Por isso, é especialmente em memória dos nomes esquecidos e apagados pelas máquinas do desaparecimento que encerro esta tese.

*Memoria, verdad y justicia*

*Nunca más!*

Pelotas, janeiro de 2021

## REFERÊNCIAS

A BATALHA de Argel. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtores: Antonio Musu e Saadi Yacef. Itália, Argélia: Casbah Film, 1966 (121 min). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PB-xK\\_ViPck](https://www.youtube.com/watch?v=PB-xK_ViPck)>. Acesso em nov. 2019.

ADORNO, Theodore W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 169 a 214. Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>>. Acesso em abr. 2017.

ADORNO, Theodore W. Crítica de la cultura y sociedad. In :\_\_\_\_\_. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol I. Madrid: Akal, 2009. p. 9-26.

ADORNO, Theodore W. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol II. Madrid: Akal, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Bom tempo, 2008.

A IMAGEM que falta. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. Camboja/França: Bophana Productions; Catherine Dussart Production, 2013 (92 min).

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Branco Lusting, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993 (197 min).

A NOITE dos lápis. Direção: Héctor Olivera. Produção: Fernando Ayala. Argentina: Aries cinematográfica, 1986 (106 min).

APFELBAUM, Erika. Halbwachs and the social properties of memory. In: RADSTONE, Susannah; SCWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010. p. 77-92.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. A “retórica” e a arte barroca. In:\_\_\_\_\_. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 33-39

ARISTÓTELES. *Poética e Tópicos I, II, III, e IV*. Tradução de Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.

A VIDA é bela. Direção: Roberto Begnini. Produção: Gianluigi Braschi e Elda Ferri. Itália: Cecchi Gori Picture, 1997. 1 bobina cinematográfica (116 min).

A UNIQUE cover. Historical proof of the crime. News: Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim, 21 jan. 2020. Disponível em: <<http://auschwitz.org/en/museum/news/a-unique-cover-historical-proof-of-the-crime-1406.html>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

AUSCHWITZ. Diretora: Yelizabeta Svilova. Produtor/a: s.n. União Soviética: Central Studio for Documentary Film, 1945 (23 min). Disponível em: <<https://www.net-film.eu/film-55643/>> Acesso em abr. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECKER, Elizabeth. *Bophana*. Phnom Penh: Cambodia Daly Press, 2010.

BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica / Walter Benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva*. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 51-99.

BERGER, John. Fotos de agonia. In: \_\_\_\_\_. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017, pp. 52-56

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

BÍBLIA, A. T. Êxodo. Português. Bíblia Sagrada, versão dos textos originais. 8 ed. Aparecida: Editora Santuário, 1986.

BÍBLIA, N. T. João. Português. Bíblia Sagrada, versão dos textos originais. 8 ed. Aparecida: Editora Santuário, 1986.

BOPHANA, une tragédie cambodgienne. Diretor: Rithy Panh. Produtor/a: s.n. Camboja/França: CDP Productions; France 3; INA, 1996 (60 min).

BOU MENG. *Bou Meng: un survivant de la prisión des Khmer Rouges S-21*. Phnom Penh: Documentation Center of Cambodia, 2010.

BRADY, Brendon. The walking dead. *The New York Times*, Nova Iorque, ano 160, 22 abr. 2011. Opinião. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/04/23/opinion/23iht-edbrady23.html>. Acesso em ago. 2019.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BRODSKY, Marcelo. *Memoria em construcción / Memory under construction*. Buenos Aires: La marca editora, 2005.

BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria*. 4ª ed. Buenos Aires: La marca editora, 2006.

BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009..

CANGI, Adrian. *Imagens do Horror. Paixões tristes*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 139-169.

CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López: memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012.

CHANDLER, David. The pathology of terror in Pol Pot's Cambodia. In: NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996, p. 102-109.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: Emmanuel Alloa (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 77-92.  
COMOLLI, Jean-Louis. El silencio de las torres. In: YOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002. p. 255-256.

CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Edição digital. Instituto Latinoamericano de la comunicación educativa ILCE. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>. Acesso em: jun. 2019.

CONTE, Bárbara de Souza. Apresentação. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 23-27.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. pp. 123-138.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. *ARS*, São Paulo, vol.7 no.13, jan./jun., 2009, p. 65-87.

DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006b, p. 149-161.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Editora 34: São Paulo, 2017.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel (org.). *Works*. Paris: Toluca Editions, 2018.

ECO, Humberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

FELD, Claudia. Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, publicação online, 10 junho de 2014. Disponível em <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66939>>. Acesso em out. 2020.

FOULCAUT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber* (Vol. 1). São Paulo: Edições Graal, 2010.

FOULCAUT, Michel. Las meninas. In: \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 35-62.

FOULCAULT, Michel. Cap. I. O corpo dos condenados. In: \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. pp. 8-34. Versão digitalizada. Disponível em: <[https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault\\_vigiar\\_punir.pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf)>. Acesso em: abr. 2017.

FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

FREUD, Sigmund. Pulsiones y destinos de pulsión. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Amorroutu editores, 1979, p. 105-113.

FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Amorroutu editores, 1979b, p. 235-255.

FREUD, Sigmund. De guerra y muerte. Temas de actualidad (1915). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires: Amorroutu editores, 1979c., p. 273-301

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-269.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.), *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 59-88.

GALLO DE MORAES, Eureka; PERRONE, Claudia. Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 31-46.

GARCÍA, Luis Ignacio; LONGONI, Ana. Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos. *Grumo Latinoamérica*, Buenos Aires / Río de Janeiro, n. 9, p. 12-21, 2012.

GERALDO, Sheila Cabo. A morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 98-11.

GERALDO, Sheila Cabo. Temporalidades, permanências e apagamentos. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p. 233-243.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOYA: *Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 61-66.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

GRISALES, Fernando. La guerra que no vimos: un proyecto de memoria histórica. In: ECHAVARRÍA, Juan Manuel (org.). *Works*. Paris: Toluca Editions, 2018, s.p.

GUINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan/jul 2003. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005)>. Acesso em jan. 2020.

HARRISON, Charles. Expressionismo abstrato. In. STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 147-183.

HERTZ, Carmen. Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006b, p. 47-55.

HIRST, Marianne; SPITZER, Leo. The witness in the archive: Holocaust studies / Memory studies. In: RADSTONE, Susannah; SCWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010, p. 390-405.

HUGHES, Rachel. The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide. In: *Media, culture & society*, Londres, Thousan Oaks e Nova Deli, vol. 25, 2003, p. 23-44

HUHLE, Rainer. Noche y niebla, mito y significado. In: CASADO, Maria; LÓPEZ ORTEGA, Juan José (orgs.). *Desapariciones forzadas de niños en Europa y Latinoamérica: del convenio de la ONU a las búsquedas a través del ADN*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 251-277. Disponível em:

<<http://www.archivomuseodelamemoria.cl/uploads/2/7/278925/0000054400000200001.pdf>>. Acesso em mar. 2020.

HUMAN RIGTH WATCH, Shattered lives: sexual violence during the Rwandan genocide and its aftermath. Human Right Watch, set. 1996. ISBN 1-56432-208-4. Disponível em: <<https://www.hrw.org/legacy/reports/1996/Rwanda.htm>>. Acesso set. 2020.

HUYSSSEN, Andreas. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Culturas do passado presente: modernismo, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 11-17.

INDURSKY, Alexei Conte; SZUCHMAN, Karine. Grupos do testemunho: função e ética do processo testemunhal. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 49-66.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

JAAR, Alfredo. *Tonight no poetry will serve/Kun Runous Ei Riitã*. Helsinki: A Museum of Contemporary art Publications, 2014. Catálogo de exposição.

JAAR, Alfredo (org.). *Emergency*. Leon: MUSAC (Museo de Arte contemporánea de Castilla y León), 2004.

J'AI huit ans. Diretores: Yann le Masson; Olga Baïdar-Poliakov. Produtor/a: s.n. França: Comite Maurice Audin, 1961 (8 min).

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KAPO: uma história do Holocausto. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtor: Moris Ergas. Itália, França, Iugoslávia: Vides, Ziebra Films, Cineriz, 1960 (117 min). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=lmJm2Hgip\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=lmJm2Hgip_U)> Acesso em mai. 2017.

KOBLIC. Diretor: Sebastián Borensztein. Produtores: Pablo Bossi, Juan Pablo Buscarini, Sebastián Borensztein, Axel Kuschevatzky, Mikel Lejarza e José Ibáñez. Argentina: Pampa Films, 2016 (92 min).

KOCH, Gertrude. A transformação estética da imagem do inimaginável: notas sobre *Shoah* de Claude Lanzmann. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). *Shoah*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Impresso de circulação exclusiva como complemento do DVD *Shoah* de Claude Lanzmann, p. 7-18.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

LARRALDE ARMAS, Florencia. Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina. Un estudio de caso. *In: Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación. Cuaderno 54*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2015. Pp. 79-102. Disponível em: <[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/18005/CONICET\\_Digital\\_Nro.20979a.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/18005/CONICET_Digital_Nro.20979a.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>. Acesso em: 23 jun. 2019.

LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. *In: \_\_\_\_\_*. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013. Disponível em: <[https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o\\_2020.1/LE\\_GOFF\\_-\\_Documento\\_monumento.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/LE_GOFF_-_Documento_monumento.pdf)>. Acesso em 25 de jan. 2021

LESSA FILHO, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 101-125, jul-dez. 2019, p. 101-125. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/148487/154289>. Acesso em 12 de out. 2020.

LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: Ariel, 2015a.

LEVI, Primo. *La tregua*. Buenos Aires: Ariel, 2015b.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Ariel, 2015c.

LINFIELD, Susie. *The cruel radiance: photography and political violence*. The University of Chicago Press: Chicago/Londres, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna* / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUTTRINGER, Paula. *El lamento de los muros - Cosas desenterradas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memória Haroldo Conti, 2012. Catálogo de interativo. Disponível em: <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2012/03/f-el-lamento-de-los-muros.shtml>>. Acesso em 20 out. 2012.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jorgelina. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

LYOTARD, Jean-Françoise. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. *Galaxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, n. 4, 2002. São Paulo: EDUC, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1289/787>>. Acesso em abr. 2017.



MACHADO CÁNOVAS, Susana Yolanda. As origens da tragédia grega. *In*: SÓFOCLES. *Édipo rei; Antígona*. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 145-157.

MALARKA zagłady: nowa wystawa czasowa w Muzeum. *Aktualności*: Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim, 30 abr. 2004. Disponível em: <<http://auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/malarka-zaglady-nowa-wystawa-czasowa-w-muzeum,613.html>>. Acesso em 14 nov. 2020.

MAUAD, Ana Maria. Uma história visual e os passados possíveis. A propósito da prática artística de Rosângela Rennó. *In*: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p. 133-156.

MONTERO, Rodrigo. *Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MONTERO, Rodrigo. O álbum como memória premonitória: o unheimlich em “Nando, mi hermano”, de Brodsky. *In*: Encontro da ANPAP – Ecossistemas artísticos, 23., 2014, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014, p. 2795-2808. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/simposios/simp%C3%B3sio07/Rodrigo%20Montero.pdf>>. Acesso em abr. 2020.

NHEM EN; DARA DOUNG. *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.

NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

NOITE e neblina. Diretor: Alain Resnais. Produtores: Anatole Daumant, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. França: Argos Films, 1955 (32 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JBGWJ9FDwRs>> Acesso em fev. 2021.

OBRAZ Haliny Ołomuckiej symbolem rocznicy wyzwolenia Auschwitz. *Aktualności*: Dzieje portal historyczny, 2 jan. 2013 [atualizada em 17 jul. 2016]. Disponível em: <https://dzieje.pl/aktualnosci/obraz-haliny-olomuckiej-symbolem-rocznicy-wyzwolenia-auschwitz>. Acesso em 14 nov. 2020.

O FILHO de Saul. Diretor: László Nemes. Produtores: Gábor Sipos e Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015 (107 min).

OLER, Alexandre. *Un genocide en heritage*. Paris: Wern, 1998.

O MENINO do pijama listrado. Diretor: Mark Herman. Produtor: David Heyman. Estados Unidos, Reino Unido: Miramax films, Heyday Films, BBC Films, 2008 (94 min).

OS CAMPOS de concentração nazistas. Diretor: George C. Stevens. Produtora: s.n. Produzido por John Ford. Estados Unidos, 1945 (59 min).

DAVID OLÈRE: Ten, który ocalał z Krematorium III / The one who survived Crematorium III. Catálogo da exposição. Auschwitz-Birkenau State Museum: Oświęcim, 2018.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'Élimination*. Paris: Bernard Grasset, 2011.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

POIVERT, Michel. Utopie documentaire. In: POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris : Flammarion, 2002.

POLLOCK, Griselda. Sin olvidar África: dialécticas de atender / desatender, de ver / negar, de saber / entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008, p. 91-131.

QUEIMADA. Diretor: Gillo Pontecorvo. Produtor: Alberto Grimaldi. Itália: PEA, 1969 (112 min).

RANCIÈRE, Jaques. A imagem intolerável. In: \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a, p. 83-102.

RANCIÈRE, Jaques. O espectador emancipado. In: \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b, p. 7-26.

RANCIÈRE, Jaques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2008. p. 69-89.

REIS DE MELLO, Marcelo. Stéphane Mallarmé e Paul Celan: testemunhos do desastre. Gragoatá: revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, v. 25, n. 52, Niterói: UFF, jan-abr. 2020, p. 112-131. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/38547/24003>>. Acesso em ago.2020.

RICHARD, Lionel. *L'art e la guerre: les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Flammarion, 1995.

RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.

ROUSSEAU, Fabiana. O testemunho frente aos crimes de lesa-humanidade: sujeito jurídico, sujeito do testemunho. In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.).

*Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014, p. 69-80.

RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte del siglo XX*. Vol. 1 & 2. Barcelona: Tachen, 2005.

S21: a máquina de morte do Khmer Rouge. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Cati Couteau; Dana Hastier; Aline Sasson; Liane Willemont. Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma, 2003 (101 min).

SÃO Paulo (Estado); ASSEMBLEIA Legislativa; COMISSÃO da verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva". *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: ALESP, 2014..

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. O semblante mutável das vítimas: imagens da aflição no Camboja (1975-2013). In: FREITAS, Arthur et al. (orgs.). *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 15-34.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_(org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014, p. 91-124.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? In: *Arquivo Maaravi: revista digital de estudos judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, maio 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, vol. 20, n. 1, 2008, Rio de Janeiro: PUC-RJ, p. 65-82. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&tlng=pt)> Acesso em jun. 2019.

SERRA, Ordep. Introdução. In: SOFOCLES. *Édipo rei; Antígona*. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 9-44.

SIMON, Roger I. Curatorial judgment, the pedagogical framing of exhibitions, and the relation of affect and thought. In: \_\_\_\_\_. *A pedagogy of witnessing*. Nova Iorque: Suny Press, 2014, p. 173-200.

SHOAH. Diretor: Claude Lanzmann. Produtora: Brigitte Faure. França: Les Films Aleph, 1985. 4 DVDs (544 min), mais 1 DVD correspondente a *O relatório Karski* (49 min). Produzidos pelo Instituto Moreira Salles.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SONTAG, Susan. En la caverna de Platón. *In: \_\_\_\_\_*, Sobre la fotografía. 3ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2016, p. 13-33.

SOFOCLES. Édipo Rei. *In: EURÍPEDES et al. O melhor do teatro grego*. Tradução Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SOFOCLES. *Édipo rei; Antígona*. Tradução Ordep Serra e Sueli de Regino. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SOFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SUJO, Glenn. *Legacies of silence: the visual arts and Holocaust memory*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2001.

STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TAGG, John. Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica. *In: \_\_\_\_\_*. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 89-133.

TEOREMA: crítica de cinema. Porto Alegre, n. 7, ago. 2005.

THE ACT of killing. Diretor: Joshua Oppenheimer. Produtor: Signe Byrge Sørensen. Dinamarca/Noruega/Reino Unido: Final Cut for Real, 2012 (122 min).

TIAN. *L'année du lievre*. Vol. 1. Au revoir Phnom Penh. Paris: Gallimard, 2011a.

TIAN. *L'année du lievre*. Vol. 2. Ne vous inquiétez pas. Paris: Gallimard, 2011b.

TIAN. *L'année du lievre*. Vol. 3. Un nouveau départ. Paris: Gallimard, 2011c.

TODOROV, Tzvetan. *Goya: à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

TYLOR, Diana. Cuerpos políticos. *In: BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.)*. *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009, p. 21-31.

VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-lévy, 2008.

VANN NATH tribute / Vann Nath Homage. Catálogo da exposição. Bophana Audiovisual Centre: Phnom Penh, 2013.

VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

*VISÕES de guerra*: Lasar Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall: Centro da Cultura Judaica, 2012.

WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. *In: Les temps modernes*. Paris, n. 613, mar./abr./mai. 2001, p. 47-83.

WEISS, Helga. *O diário de Helga*: o relato de uma menina sobre um campo de concentração. Rio de Janeiro : Intrínseca, 2013.

WOLFF, Norbert. *Holbein*. Köln: Taschen, 2005.

WOODFORD, Susan. *Grécia e Roma*: História da arte da Universidade de Cambridge. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

ZULETA, Rodrigo. Escribir después de Auschwitz. Filología: órgano de difusión estudiantil. Red de estudiantes de Filología. Universidad de Antioquia, nº 2, vol. 1, fev. 2018. Medellín: UDEA. 2018, p. 10-23. Disponível em: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiO0Oz0hq\\_rAhWYIbkGHZBdBhgQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fzenodo.org%2Frecord%2F1292336%2Ffiles%2FGacetilla-2.pdf&usg=AOvVaw2t4XfCWfg9DHhO6jqJflmy](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiO0Oz0hq_rAhWYIbkGHZBdBhgQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fzenodo.org%2Frecord%2F1292336%2Ffiles%2FGacetilla-2.pdf&usg=AOvVaw2t4XfCWfg9DHhO6jqJflmy)>. Acesso em nov. 2019.