

# “Imaginar apesar de tudo”: da imagem à responsabilização ética pela vida do outro

“To imagine in spite all”: from an image to the ethical responsibility for the life of the other

**Gregory da Silva Balthazar**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[gsbalthazar@gmail.com](mailto:gsbalthazar@gmail.com)

**Fabiana de Amorim Marcello**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
[famarcello@gmail.com](mailto:famarcello@gmail.com)

## Resumo

Em tempos sombrios, e que nos tornam, a cada vez, cegos diante da dor do outro, como pensar sobre o tema de uma *responsabilização ética* sobre a dor de corpos legados a uma *condição precária*? Para dar conta deste objetivo, este texto conjuga duas discussões. Inicialmente, fazemos uma aposta sobre o conceito de imagem, assumindo tal conceito como fio condutor do debate. Assim, na primeira seção, debatemos sobre a capacidade das imagens em nos convocar, na relação mesma de olhar, ao que chamamos de uma *responsabilização ética pela vida do outro*. Tal debate é realizado a partir de um diálogo entre autores como Georges Didi-Huberman e Judith Butler e nossa tentativa é, a partir deles, discutir o conceito de cegueira epistemológica como um tipo de retórica do inimaginável presente nas imagens do sofrimento e da dor humana em tempos de guerra. Em seguida, analisamos três imagens que compõem *Holocaust Project*, da artista americana de Judy Chicago, selecionadas por sua capacidade em nos convocar a nos afastarmos de uma *cegueira epistemológica* que nos ensina um tipo particular de apagamento, qual seja, aquele vinculado às práticas de, até hoje, (não) olharmos a experiência das mulheres nos campos de concentração. Ao fazer isso, direcionamo-nos a um exercício empático à dor e ao sofrimento das mulheres imputados pelo nazismo, convocando-nos a uma dimensão mais ampla: a de nos responsabilizarmos por uma condição precária que tem o gênero como elemento fundante.

**Palavras-chave:** Gênero. Imagem. Ética. Responsabilização.

## Abstract

The dark times we currently live in causes us to be progressively blind to the pain felt by the other, which raises the question: how to think about the theme of an *ethical responsibility* on the pain of bodies lead to a precariousness condition? From this question, this article combines two discussions for this objective. Initially, we will discuss the concept of image, assuming this concept as the main line of thought of the debate. Thus, the first section is a discussion about the potential of images to summon what we call an *ethical responsibility for the life of the other*, by looking at these images. This debate is conducted from a dialogue between authors like Georges Didi-Huberman and Judith Butler, our objective is to discuss the concept of epistemological blindness as a form of rhetoric of the unimaginable seen in the images of suffering and human pain during war. Then, we analyze three images from Holocaust Project, by the American artist Judy Chicago. We selected them because they remove us from an *epistemological blindness* that teaches us a specific type of deletion, i.e., that linked to the practices of, until today, (not) looking at the experience of women in concentration camps. By doing this, we move towards feeling empathy for the pain and suffering of women caused by Nazism, calling us to a broader dimension: *responsibility* for a precariousness condition that has gender as its founding element.

**Keywords:** Gender. Image. Ethics. Responsibility.

# I ntrodução

Quase oitenta e cinco anos nos separam da criação do primeiro campo de concentração nazista<sup>1</sup> – o que, talvez, nos permita ter a sensação de uma *aparente* distância entre nós e os terríveis fatos transcorridos dentro dos campos de extermínio. *Aparentemente*, portanto, os fascismos macropolíticos do início do século XX ficaram em nosso passado, não dizem mais de nós, de quem somos e das sociedades das quais fazemos parte. Dizemos *aparentemente*, pois nosso cotidiano, a cada vez, nos desnuda cruamente que o fascismo, antes, pulsa entre nós. Talvez possamos afirmar que, de fato, ele nunca tenha nos deixado e, fazendo uso da afirmação cortante de Hannah Arendt (2008, p. 9), possamos, nessa condição, perceber que “os tempos sombrios [...] não são novos, como não constituem uma raridade na história”.

Em um anacronismo do horror, recentemente, em abril de 2017, Elena Milashina, do jornal russo *Novay Agazeta*, trouxe a público a notícia de que Ramzan Kadyrov, presidente da Chechênia, havia colocado em funcionamento o primeiro campo de concentração marcado por uma espécie de *novo eugenismo* desde Hitler. Nele, mais de cem homossexuais foram presos, torturados e alguns, inclusive, mortos pelo governo checheno. No mesmo período, o canal francês *France 24* divulgou uma reportagem com um dos sobreviventes do campo de concentração checheno, na qual ele descrevia detalhes das prisões, das torturas e, especialmente, da ordem estatal de “matem seus filhos gays ou nós o faremos”, como forma de “limpar, com sangue, a honra” das famílias chechenas da homossexualidade.<sup>2</sup>

Os novos campos de concentração são sintomáticos da releitura que o sociólogo Herbert Marcuse (2011, p. 9) fez de uma das mais célebres frases de Karl Marx: a repetição da história, disfarçada de farsa, é “mais terrível do que a tragédia à qual ela segue”. Arriscamo-nos a dizer que os campos da Chechênia são mais terríveis por estarem inscritos em uma *cegueira epistemológica*, somente possível porque vinculada, de maneira decisiva, às múltiplas e cotidianas aprendizagens que nos constituem como sujeitos do olhar e, de algum modo, cingem nossa visão de mundo (OLIVEIRA, 2007). Trazer ao debate a ideia de *cegueira epistemológica* diz respeito a, no caso deste texto, problematizar uma política do esquecimento que nos ensina a recusar a lembrança dos horrores que a humanidade é capaz de infligir a si mesma; que nos ensina a conviver com o extermínio de vidas que conosco não partilham de uma certa ontologia do humano.

Diante deste cenário, nosso esforço se situa na proposição de uma discussão que vá contra esta política e que, por isso, coloque em jogo formas de construirmos, hoje, uma relação ética com o outro. Nos termos de uma questão, poderíamos dizer que o objetivo deste texto é: em novos tempos sombrios, como pensar em uma responsabilização ética sobre a dor de corpos legados a uma *condição precária*<sup>3</sup> (BUTLER, 2010)? Trata-se de uma pergunta que sugere, de um lado, o questionamento sobre os modos como fomos ensinados a olhar; de outro, e conseqüentemente, sugere também o tensionamento acerca de uma *cegueira epistemológica* que nos torna insensíveis diante da dor do outro – mais precisamente, como propomos, em direção a uma ética que estrutura (e é estruturada por) uma visão de um mundo mais igualitário e solidário.

Para dar conta desta questão-objetivo, este texto conjuga duas discussões mais amplas. Inicialmente, fazemos uma aposta sobre o conceito de imagem, no sentido de assumir tal conceito como fio condutor de nosso debate. Mais do que isso, na primeira seção, buscamos discutir sobre a capacidade das imagens em nos convocar, na relação mesma de olhar, ao que chamamos de uma *responsabilização ética pela vida do outro*. Tal debate é realizado a partir de um diálogo entre autores como Georges Didi-Huberman e Judith Butler, e nossa tentativa é, por meio de suas contribuições, problematizar o conceito de cegueira epistemológica como um tipo de retórica do inimaginável presente nas imagens do sofrimento e da dor humana em tempos de guerra. Com efeito, alicerçados sobre esse conjunto argumentativo, buscamos empreender uma análise que dê conta de dinamizar tais discussões no ato mesmo de olhar três imagens que compõem a obra *Holocaust Project*, da artista estadunidense Judy Chicago. Essas imagens foram selecionadas aqui por sua capacidade em nos convocar a nos afastarmos à *cegueira epistemológica* que nos ensina um tipo particular de apagamento, qual seja, aquele vinculado às práticas de, até hoje, (não) olharmos a experiência das mulheres nos campos de concentração. Ao fazer isso, entendemos, damos ênfase a um movimento teórico-metodológico de investigação comprometido com um exercício empático à dor e ao sofrimento das mulheres imputados pelo nazismo, convocando-nos a uma dimensão mais ampla, qual seja, a de nos responsabilizarmos por uma condição precária que tem o gênero como elemento fundante.

## **Para além da cegueira epistemológica: imaginar diante das imagens**



**Imagem 1** – *Mulheres sendo conduzidas à câmara de gás do crematório V de Auschwitz* produzida por um membro anônimo do *Sonderkommando* (1944). Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim – Polônia.  
**Fonte:** <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>.

Na imagem imprecisa e lacunar em preto e branco, rastros de um passado recente em toda sua dor e sofrimento. Nela, ainda que com dificuldade, o que podemos ver é parte da simbologia mesma do horror, em sua extrema radicalidade: em direção à câmara de gás do crematório V de Auschwitz, mulheres nuas atravessam um terreno aberto, exposto, desprotegido de qualquer abrigo (Imagem 1). Uma delas, a que mais visível talvez esteja na imagem, parece encolher-se – talvez de angústia, talvez de frio, de medo, ou talvez a coluna que pende seja apenas um gesto fortuito da própria fotografia errática e do momento de sua captura (Imagem 2). Este vácuo de sentido – “talvez... talvez...” – não se deve apenas à precariedade da imagem sorratamente capturada por um dos membros do *Sonderkommando*<sup>4</sup>, mas, sobretudo, àquilo que Georges Didi-Huberman (2012) nos fala sobre as imagens mesmas do holocausto, tamanha a distância que nos separa de qualquer certeza do que se passava nos campos de concentração naquele período: é preciso *imaginar* os horrores de Auschwitz, diz o autor; o peso da memória de Auschwitz precisa ser *imaginado* por meio das (poucas e precárias) imagens que chegaram até nós.



**Imagem 2** – Detalhe da imagem 1. Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim – Polônia.

**Fonte:** CHÉROUX, 2001, p. 90.

O horror de Auschwitz visto, precisamente, pela imagem daquelas mulheres em direção à morte, foi alvo de polêmicas, já que, por meio dela e de outras semelhantes, Didi-Huberman (Ibidem) procurou discutir sobre o próprio conceito de imagem e sobre as escolhas que em relação a elas fazemos; por meio dessas imagens, Didi-Huberman nos convidou a pensar, de algum modo, sobre a responsabilização ética pelo outro, pela dor do outro e por aquilo que, a partir delas, podemos, justamente, *imaginar*. Apesar de tudo: é assim que é preciso imaginar os horrores de Auschwitz (Ibidem). As fotos que originalmente compuseram a exposição *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, em 2001, em Paris, deram margem para que o autor elaborasse um ensaio no qual, justamente, discutia sobre estes aspectos (Ibidem).

Mas por que a exposição daquelas imagens e, mais, o uso que o autor fez delas foram alvo de uma polêmica? Em resposta ao referido ensaio (Ibidem), o psicanalista Gérard Wajcman e a historiadora Élisabeth Pagnoux elaboraram, cada um a seu modo, ensaios críticos nos quais problematizavam a exposição pública das mesmas fotografias. Em comum, ambos os ensaios afirmavam que, ao valer-se daquele tipo de imagem para uma exposição sobre o holocausto, fazia-se delas *fetichê* e, assim, distorcia-se o passado *autêntico* em sua crueza. Para os dois autores, dar a ver o inferno das fotografias de Auschwitz não nos mostraria nada para além do que já sabíamos sobre os horrores do nazismo: “as imagens [como fetichê], segundo Pagnoux e Wajcman, não nos ensinam nada e, pior do que isso, arrastam-nos para esta mentira generalizada que é a crença” (Ibidem, p. 99). Para Pagnoux e Wajcman, então, a hipótese de que nenhuma imagem alcança o real dos campos de concentração e de extermínio (e não nos dizem, portanto, “toda a verdade” sobre seu objeto, a *Shoah*), faz delas, a um só tempo, “falsas e falsificadoras” (Ibidem).

Nesta condição, a exposição *Mémoire des camps* traria fotografias que *devem* algo ao real: para os autores, na condição de imagens desprovidas de imaginação, elas *devem* a possibilidade de podermos dizer algo de novo sobre elas. Elas *devem* porque deveriam mostrar mais; mostrar, talvez, o inefável. Se trazemos essas considerações é porque entendemos que, por meio delas, um importante argumento pode aqui ser tecido, já que calcado em um tipo particular de relação que estabelecemos com as imagens. Ou seja, o que se vê aqui em ação nada mais é do que a máxima *ver para crer*, e o quanto ela é sintomática dos modos como somos subjetivados por uma *cegueira epistemológica* que nos impossibilita pensar em outras formas de sermos sujeitos do olhar e, assim, de ver o



mundo (GARCIA, 2007). Em outros termos, *ver para crer* implica, invariavelmente, a aposta que *tudo* estaria (ou deveria estar) na imagem ou, do contrário, ela atestaria sua incompetência – e isso, paradoxalmente, acreditamos, está ligado a um tipo de cegueira.

Para Inês de Oliveira,

[...] há, em cada um de nós, uma cegueira epistemológica, oriunda da parcialidade de nossa visão desenvolvida no seio de uma cultura, também sempre parcial, e de experiências singulares. Não detemos, portanto, os meios para compreender e poder, a partir daí, crer e ver/ler/ouvir determinadas classificações, determinadas formas de compreender o mundo, determinadas formas de organização social, determinados valores morais, entre tantas outras coisas que nos causam espanto e nos imobilizam (OLIVEIRA, 2007, p. 54).

O que a autora nos sugere é que é preciso compreender o modo como aprendemos a ser parcialmente cegos sob a égide das epistemes de nosso tempo. No âmbito das imagens que emergem como discussão inicial deste texto, teríamos, portanto, de um lado, a imagem-fetice, radicada, em algum sentido, sobre a compreensão de que uma imagem pode ser apreensível em sua totalidade; uma imagem da qual nada escapa ou nos escapa. Frente à imagem-fetice, tudo parece-nos, devido à cegueira da qual somos sujeitos, demasiadamente claro, óbvio, *basta ver* – ou sequer ver, já que a imagem, nessa concepção, nunca seria capaz de mostrar algo *realmente*.

De outro lado, e como resposta que Didi-Huberman (2012) dá à crítica feita por Wajcman e Pagnoux, temos – e esta é a aposta do presente texto –, a proposição de que, distante da parcialidade da nossa cegueira, nenhuma imagem é capaz de solapar todo e qualquer sentido sobre ela; nenhuma imagem, portanto, pode nos impedir de, sobre ela e a partir dela, *imaginar* (ainda que, obviamente, algumas nos permitam espaços de invenção e de criação mais contundentes que outras). É contra a ideia de uma *imagem-toda*, sustentada pela possibilidade de que uma única imagem pode resolver todo o real, que Georges Didi-Huberman nos convida a operar sobre seu caráter *lacunar*. Para o autor, a imagem-fetice, “uma imagem sem imaginação”, “é pura e simplesmente uma imagem sobre a qual não nos dedicamos a trabalhar” (Ibidem, 154). Ou seja, para o autor, a imaginação é, pois, um trabalho: o trabalho de imaginar na e pela imagem; o trabalho que constitui os próprios modos de ver e de saber, em um rompimento do dogma do *inimaginável* que encerraria qualquer forma de pensar em uma insuficiência localizada na superfície mesma da imagem. Assim, o que Didi-Huberman (Ibidem) propõe é um movimento outro: *imaginar apesar de tudo*.

Neste sentido, compreende-se que a proposição do autor conduz a uma conclusão decisiva para as discussões propostas neste texto: a ideia de que *imaginar apesar de tudo*

pressupõe, igualmente, uma escolha ética de olharmos as imagens para além de nossa cegueira epistemológica que nos lega ao inimaginável. Frente às imagens, não há que se esperar a *ressurreição* – dos sentimentos, do que *de fato* aconteceu. Ou seja, frente às imagens, o que temos “não é nem presença plena, nem ausência absoluta” (Ibidem, p. 209). Se há algo a ver ali é porque há, sim, um resquício de algo, um rastro, um vestígio; algo que, portanto, resiste ao desaparecimento – e é dali que nos convoca à imaginação. Operar nesse nível não significa a mera invenção inadvertida do sujeito que olha, mas a possibilidade mesma de desestabilização do já-sabido – e é por isso que essa outra forma de nos relacionarmos com as imagens nos exige uma relação ética com o outro: se uma imagem-fetichê sequer necessita do nosso olhar, já que tudo parece sabermos sobre ela antes mesmo de vê-la, uma *imagem-lacuna*, antes, nos convoca para que dela possamos participar, para que dela sejamos cúmplices, enfim, para que dela sejamos, em alguma medida, *responsáveis*. Por extensão, entendemos que a responsabilização ética sobre o outro é, de algum modo, um ato que se tece em meio às nossas relações intersubjetivas, mobilizando-nos a “suspeitar do já-sabido” e, com isso, questionar os “limites impostos pela cegueira emocional, cultural e epistemológica” sob a qual nos constituímos como sujeitos do olhar (OLIVEIRA, 2007, p. 58).

Com efeito, *imaginar* corresponde ao gesto de nos abrir ao modo como as imagens podem nos possibilitar ver o *inimaginável*, mesmo aquelas que um primeiro olhar, um olhar imediato, poderia supor tratar-se de clichês. Aqui, as imagens-clichês correspondem *àquelas que fazem da dor de vidas legadas a uma condição precária um fetichê* e, por isso, suscitam a antecipação de seu entendimento, supõem ver essa dor dentro de marcos normativos hegemônicos, medi-la conforme regras previstas de antemão. No entanto, o que buscamos fazer é operar sobre as imagens ali mesmo onde elas *poderiam* supor um clichê (se assumirmos o pressuposto de Didi-Huberman sobre as fotografias de Auschwitz), mas não o são. Como a imagem das mulheres que abre esta discussão, pode-se dizer que sua lisibilidade não está dada de antemão (DIDI-HUBERMAN, 2012). *Poderia* supor um clichê – o horror do holocausto –, reduzir-se a isso, mas não o faz. Ao contrário, ela nos exige uma *mudez provisória*, nos desconcerta, nos retira a capacidade de lhe dar sentido – e se ela faz isso talvez seja por sua própria precariedade, por um granulado que a torna difícil entender, por um enquadramento perturbador (as mulheres são vistas de onde, afinal?), pelo enigma de quem tira aquele instantâneo (um membro do *Sonderkommando*? Por que ele o faz? Como ele o faz?); ela nos desconcerta porque a ela perguntamos: como foi possível essa imagem chegar até nós, hoje? Essas perguntas não estão aqui para serem respondidas, mas apenas para mostrar o quanto a imagem (essa imagem, por exemplo) é



capaz de produzir uma abertura ao olhar, o deslocamento de um ponto cego, e, mais uma vez, nossa *participação*, nossa *imaginação*, enfim, o quanto ela nos exige “um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês” (Ibidem, p. 216).

Pensar as imagens da dor e da guerra que se tornaram, de certa forma, clichês, foi tema de um dos ensaios mais expressivos de Susan Sontag (2003). Em *Diante da dor dos outros*, a autora mostrou como, nas últimas décadas, tais imagens passaram a ocupar um lugar singular em nosso cotidiano, considerando, sobretudo, sua presença frequente nos meios de comunicação de massa. No entanto, também para autora, há aqui uma escolha possível a ser feita. No caso da discussão de Sontag, podemos escolher ser indiferentes ao sofrimento do outro, por meio do consumismo exacerbado de violência em imagens. Assim, no conforto de nossas casas, o sofrimento do outro pode emergir como uma verdade distante que não diz de nós – daí a facilidade com que podemos, simplesmente, “dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal” (Ibidem, p. 97). Ou, ao contrário, podemos responsabilizar-nos eticamente pela dor do outro, deixando que

[...] as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Ibidem, p. 95-96).

Ora, o que vemos a partir das proposições de Sontag, é que, também para a autora, as imagens não são, simplesmente, o todo do real, mas, sim, um rastro dele. Ao tomar como exemplo a fotografia, Sontag afirma que “a imagem fotográfica, na medida em que constitui um *vestígio* [...], não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (Ibidem, p. 42, grifos nossos).

Como conciliar a perspectiva de que as imagens, em si mesmas, não capturam todo o real com aquela que supõe que isso acontece apenas por uma questão de *edição*, por uma escolha deliberada de um sujeito (no caso, daquele que captura a imagem)? Com o intuito de pensar uma resposta possível a essa questão – e, mais do que isso, de partir dela para pensar sobre o tema da responsabilização sobre a dor dos outros – trazemos à discussão o conceito de *enquadramento* (*frame*) de Judith Butler (2010).

Inicialmente, é preciso considerar que, na discussão da autora, há algo que merece ser explorado: o desdobramento polissêmico que o termo *enquadramento* (*frame*) insinua. Conforme Butler (2010), *to be frame* é uma expressão complexa na língua inglesa e podemos considerar, ao menos, dois sentidos possíveis para o termo *frame*: primeiro,

aquele de *enquadramento*, de *emolduramento*. Para Butler (Ibidem), visto por essa dimensão, o termo pode sugerir o modo como são colocadas em jogo diversas maneiras de intervir, ampliar (ou reduzir) a imagem, no sentido de um regime de poder que enquadra (*frame*) certas formas de ver. Assim, entende-se que o enquadramento (*frame*) funciona não somente “como uma fronteira para a imagem, mas como estruturador da própria imagem. Se a imagem, por sua vez, estrutura a forma como interpretamos a realidade, então, está associada à cena interpretativa na qual operamos” (Ibidem, p. 66). Uma fotografia, no exemplo de Butler, “concerne não apenas ao que mostra, mas também *como mostra o que mostra* (Ibidem, p. 71, grifos nossos).

Um segundo sentido do termo, e inseparável do anterior, amplia-se em uma direção conceitual e permite à autora fazer dele ferramenta para compreender a maneira pela qual as imagens educam nosso olhar, por exemplo, a reconhecer algumas vidas como mais humanas do que outras, certos corpos que merecem mais visibilidade que outros, certos modos de existir em detrimentos de outros. Trata-se, portanto, de um sentido mais amplo de *frame*, aqui, como *marco*, na qualidade de *uma dimensão de uma ontologia normativa do humano e que determina quem, em nossa cultura, é considerado ou não uma vida* – sendo as imagens, pois, instrumentos decisivos para esse reconhecimento.

Em resumo, o que a autora faz é partir da materialidade do ato de captura de uma imagem (enquadrar, emoldurar) em direção àquilo que lhe é anterior: a nossa própria capacidade de ver (ou não), de reconhecer (ou não) o que é digno de entrar na imagem, de fazer-se visível (ou não). Tal como colocada em *Frames of war: when is life griveable?*, essa discussão remete, em grande medida, a análises (narrativas, imagéticas) sobre a guerra na política neoimperialista do governo Bush. Por meio delas, Butler (Ibidem, p. 38) mostra como a guerra se instaura como “algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos”, justamente em função de uma reconhecibilidade sobre aquelas que merecem (ou não) nosso luto. Para Butler (Ibidem), a cobertura dos ataques de 11 de setembro de 2001, da Guerra do Afeganistão de 2001 e da Guerra do Iraque de 2003 tornam-se – e num diálogo estabelecido com Sontag (2003), ainda de forma bem mais incisiva – exemplos sintomáticos de uma prática jornalística implicada na construção desses marcos, desses enquadramentos de nossa visão existencial, e não por acaso, de nossa cegueira epistemológica sobre certas ontologias.

Obviamente que Butler (2010) não aposta numa ideia linear de mera *manipulação*, mas nem por isso deixa de indicar também um comprometimento por parte dos meios de comunicação nas escolhas feitas por estas ou aquelas imagens, por estes ou aqueles

enquadramentos (*frames*). Nessa interpretação, então, *frame* está para as imagens assim como um roteiro está para uma narrativa: o roteiro de um filme, de um programa de televisão, com toda sua margem de adequação, mas também de criação por parte daqueles que, a partir dele, editam, compõem, montam imagens: “embora limitar como e o que vemos não seja exatamente o mesmo que *impor* um roteiro, é uma maneira de interpretar antecipadamente o que será e o que não será incluído no campo de percepção” (Ibidem, p. 66, grifos nossos). É isso, pois, um roteiro na analogia com o enquadramento: ele não se efetiva como algo decisório na forma como vemos e interpretamos as imagens, mas certamente como algo decisivo nesse processo.

O enquadramento (*frame*) diz respeito, em seu sentido mais alargado, à normatividade impondo-se em plena ação, construindo um centro (o que pode e deve ser mostrado) e uma fronteira (o que não pode ou não deve ser mostrado), também no sentido inseparável de uma linguagem/materialidade específica. O que é deixado de fora do enquadramento (*frame*), metaforicamente ou não, é aquilo que, necessariamente, a construção dos marcos (*frames*) não vê como produtivo ao social, mantendo-o, pois, distante do espaço de aparição pública. Assim sendo, os marcos (*frames*) normativos educam nosso olhar para um certo tipo de reconhecibilidade da realidade e das formas como a realidade funciona ou deveria funcionar. Nesse jogo, por exemplo, o corpo a ser visto e disseminado é o que está dentro dos marcos (*frames*) normativos que determinam o que é uma vida humana ou como ela deve ser, fazendo dos corpos marcados (*framed*) por uma condição precária – essas vidas não-plenamente reconhecíveis como vidas – irrepresentáveis no espaço comum. O corpo que está enquadrado (*framed*) às normas do humano são os corpos que merecem ser olhados, cuidados, atendidos; são suas imagens que merecem ser preservadas na memória social. Ao mesmo tempo e paralelamente, os corpos que ficam fora de tal enquadramento são corpos maximizados em sua precariedade, corpos cujas imagens não merecem chegar ao espaço público.

Se os marcos ou enquadramentos (*frames*) normativos fazem irreconhecível uma vida imputada politicamente por uma condição precária, como podemos sequer encontrar espaços para *imaginar* algo que não reconhecemos, ou seja, como podemos imaginar uma vida que é, para nós, *inimaginável*? Na tentativa de tecer as discussões aqui empreendidas, e tomando o exemplo de Didi-Huberman (2012), podemos pensar como a fotografia de Auschwitz citada no início desta seção emerge como um sintoma do modo como o então *inimaginável* se tornou possível em imagens. Se podemos dizer que o nazismo buscou implantar uma política do *inimaginável* (por meio, sobretudo, da tentativa de apagamento da história), pode-se dizer que isso consistia na destruição sumária não só dos corpos, mas

da possibilidade mesma de imaginarmos, de memorarmos, como certas existências foram maximizadas em sua precariedade e como foram legadas à morte por não corresponderem a certos marcos (*frames*) normativos (a raça ariana) que estruturam uma ontologia do humano. Diante da imagem de Auschwitz, no entanto, estamos ante uma rachadura do enquadramento (*frame*), ante a um gesto que fez daquela imagem um lampejo de resistência ao esquecimento promovido pelo extermínio nazista: “nesta terrível armadilha da história, a única posição ética consistia em resistir, *apesar de tudo*, aos poderes do *impossível*: criar *apesar de tudo* a possibilidade de um testemunho” (Ibidem, p. 138). A imagem mencionada nesta seção, e considerando os marcos (*frames*) normativos, diz respeito a corpos em extrema precariedade – porque judeus, porque mulheres –, mas mesmo assim corpos ainda capazes de se erguer e resistir por meio da produção de imagens, *apesar de tudo*; corpos que resistem ao silêncio e à negação do seu extermínio, que convocam-nos ao olhar e, assim, suscitam uma resposta ética ao seu sofrimento.

Como já apontado por Susan Sontag (2003, p. 98), “as imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo [talvez mais genuíno] de ver. Porém, ver de perto – com *seus próprios olhos*, sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver”. Por isso, a escolha pela imaginação, pois assumir o inimaginável (como posição implicada com uma recusa de ver as imagens supondo nelas uma insuficiência) vincula-se à cegueira sobre a dor do outro colocada diante de nós.

Trata-se, então, de uma questão de escolha: diante de toda e qualquer imagem, temos de decidir como queremos fazê-la participar, ou não, nos nossos propósitos de conhecimento e ação. Podemos aceitar ou recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objeto que nos consola ou, pelo contrário, que *nos inquieta* [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 266, grifos nossos).

Na esteira de Butler (2010) e Didi-Huberman (2012), não estamos defendendo que as imagens possam colocar um fim à dor do outro – não é a isso que se chama de *responsabilização*. A responsabilização diz respeito, antes, ao gesto de “compreender os exemplos em que a norma destrói seu exemplo, quando a vida humana – uma animalidade humana – excede e resiste à norma do humano” (BUTLER, 2010, p. 94-95). Dito de outro modo, a proposta de nossa discussão, em alguma medida, se situa na tentativa de nos afastarmos de uma cegueira epistemológica e, assim, olharmos, *apesar de tudo*, para as imagens da dor do outro, para os corpos que resistem às normas de humanização, abalam o modo como os marcos (*frames*) do reconhecimento nos conduzem, permitindo-nos nos relacionarmos com eles com um olhar crítico.

São estes pressupostos, então, que delinearão a análise do modo como algumas imagens se fazem decisivas para que possamos aprender novas formas de olhar, fazendo-se, por que não dizer, potência para a edificação de relações afastadas de um fascismo macro e micropolítico. Há, contudo, uma dimensão fundamental que desejamos explorar junto às imagens selecionadas e a partir das proposições acima: a do questionamento aos modos como o gênero se faz, também ele, decisivo na manutenção e estruturação dos marcos (*frames*) normativos do humano. Para tanto, voltamo-nos para a obra de *Holocaust Project*, de Judy Chicago, apostando em como as imagens ali dispostas nos constroem e nos convocam a imaginar as violências sofridas pelas mulheres nos campos de concentração, movendo-nos, diante da dimensão engendrada da condição precária, a uma responsabilização ética sobre a dor e o sofrimento de milhões de mulheres presas e/ou mortas em campos de concentração.

## Judy Chicago e a responsabilidade ética sobre a dor dos outros

Em 1985, Judy Chicago, artista visual reconhecida como uma das precursoras da chamada *arte feminista* nos EUA, e seu marido, o fotógrafo Donald Wooldman, assistiram à estreia do documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann. Diante das imagens e dos relatos de *Shoah*, Judy Chicago percebeu que ali “estava um filme de nove horas que mostrava entrevistas com antigos oficiais da SS, com sobreviventes do holocausto e com camponeses poloneses – *todos homens*”, questionando-se: “*onde estão as mulheres?*” (*apud* EAUCLAIRE, 1993, s.p., grifos nossos). Impulsionada pelo projeto de Lanzmann, radicado na busca de mostrar as imagens – aquelas imagens, em seu apagamento – como a realidade, a artista concebe, entre os anos de 1985 a 1993, o chamado *Holocaust Project: From Darkness into Light*, um projeto artístico colaborativo com Wooldman. Menos do que impor uma outra forma, então *decisiva*, então mais *real*, mais *verídica*, tomamos a obra de Judy Chicago em seu caráter lacunar, especialmente, na qualidade de *ampliar enquadramentos (frames)*, e assim convocar a outras formas de narrar, pensar e, sobretudo, *ver* a história. Se fomos (e, em muitos sentidos, ainda somos) cegos diante das dores das mulheres no holocausto, é, pois, devido também às formas como o gênero opera como uma mudez política e estrutural que marcou (*framed*) o modo como olhamos e escrevemos sobre o passado (PERROT, 2005; SMITH, 2003).

Frente à questão de um duplo desaparecimento das mulheres – seja aquele perpetrado pelos nazistas, seja aquele imputado pela história do horror nos campos –, *Holocaust Project: From Darkness into Light*, contou, ainda, para sua concepção, com o



auxílio de uma tecelã, uma bordadeira, um casal de artesãos de vitrais, uma designer gráfica, artistas auxiliares e consultores especializados no terceiro *reich*. Em sua primeira exposição, no museu do *Spertus Institute of Jewish Studies*, em 1993, na cidade de Chicago, *Holocaust Project* ocupou um espaço de três mil metros quadrados, sendo composto por uma tapeçaria, fotopinturas e vitrais, bem como por salas reservadas a imagens, um livro, textos e um filme sobre a construção do projeto – todos contemplados em um *audiotour* com as vozes de Chicago e Wooldman. Como referido, *Holocaust Project* nasceu do *olhar feminista* que Chicago lançou sobre o filme *Shoah*, mas emergiu também do pouco conhecimento que ela, então em seus quarenta e cinco anos de idade e sendo descendente de vinte três gerações de rabinos, e Wooldman, que possui ascendência judaica, sabiam pouco ou quase nada sobre a história do judaísmo e do holocausto (EAUCLAIRE, 1993).

Sob este prisma, desejamos explorar uma dimensão muito específica da obra de Judy Chicago: o modo como a artista tensiona os enquadramentos (*frames*) imagéticos que sustentam uma ontologia normativa do sujeito, colocando em questão uma cegueira que cinge, muitas vezes, a possibilidade *imaginarmos* e, com efeito, de nos responsabilizarmos sobre a dor dos outros (no caso, das mulheres). Dito isso, podemos afirmar que tal movimento expressa uma tentativa teórico-metodológica implicada com a dinamização dos conceitos frente às imagens escolhidas; ou seja, trata-se aqui de fazer dos conceitos instrumentos metodológicos potentes e capazes, também eles, de nos fazer ver as imagens, selecioná-las e, sobretudo pensá-las no interior de nosso questionamento central, tal como exposto no início deste texto.



**Imagem 3** – *Double Jeopardy* de Judy Chicago e Donald Woodman (1992)  
Acrílico pulverizado, óleo em fotografia sob tela e tecelagem, 109 x 684 cm. Coleção da artista – EUA.  
**Fonte:** <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Segundo Mor Presiado (2012), *Holocaust Project* foi um dos primeiros projetos artísticos que deu a ver como o genocídio promovido pelos nazistas não se resumiu ao povo judeu, mas, antes, abarcou mulheres, ciganos, gays e lésbicas. Dentre os trabalhos que compõem a exposição, um deles é dedicado somente às experiências das mulheres judias: o políptico *Double Jeopardy* (Imagem 3), composto por seis painéis que combinam



pintura, fotografia e tecelagem. Dadas as dimensões deste texto, optamos por tomar como central a análise de dois desses painéis (*Sewing Circle* e, em especial, *Liberation*), bem como um painel da série *Four Questions*, intitulado *Who Controls Our Human Destiny?*, que, como *Double Jeopardy*, também narra as violências sofridas pelas mulheres sob o regime nazista.

Assim, no sentido apresentarmos algumas considerações, inclusive metodológicas, sobre o referido políptico e do painel que nos servem de empiria, indicamos que, por meio deles, acreditamos ser possível problematizar *como as normas de gênero estruturam uma política do esquecimento*. Mais do que questionar o modo como os marcos (*frames*) determinam quem, em nossa cultura, conta como uma vida em detrimento daquelas que se situam distantes dos modos estabelecidos de inteligibilidade (BUTLER, 2010), desejamos mostrar como *Double Jeopardy*, assim como *Who Controls Our Human Destiny?* (na qualidade de fragmentos da obra *Holocaust Project*), fraturam e/ou ampliam, pela imaginação do ato da criação artística, os enquadramentos (*frames*) que estruturam os modos como aprendemos a olhar e, por extensão, a pensar a própria história do holocausto – o que nos permite situar, portanto, um primeiro critério de análise da escolha das imagens.

Nossa linha argumentativa reside, pois, na proposição de que a ampliação dos enquadramentos (*frames*) se configura pela possibilidade de imaginarmos as dores vividas *pelas mulheres* nos campos nazistas. Sugerimos que, diante das imagens, podemos, talvez, nos responsabilizar eticamente pela dor daquelas mulheres – e isso não em um sentido literal, mas, antes, entendendo, particularmente, por *responsabilizar-se* a prática de “ser conduzido para além de si mesmo, um modo de ser desapossado [...] em resposta às reivindicações feitas por aqueles que não se conhece plenamente e não se escolhe plenamente” (BUTLER, 2017, p. 18). De modo algum, como já mencionado, as imagens podem findar a dor de um tempo ido, mas sua potência de nos permitir recordar, a partir de determinadas formas, implica tensionar nossa cegueira epistemológica – o que nada mais é do que o ato ético de olhar para além dos marcos (*frames*) normativos do humano, ou seja, um “convite a prestar atenção, a refletir, a aprender, a examinar a racionalização do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos” (SONTAG, 2003, p. 97).

Um segundo critério de escolha pela obra *Holocaust Project* – e de *Double Jeopardy* e *Who Controls Our Human Destiny?*, de modo singular –, encontra ressonância com as discussões realizadas anteriormente, justamente na medida em que a obra, como um todo, também foi (e ainda é) criticada em função de uma *literalidade*, de uma *obviedade*. Um de seus críticos afirma que ela é “exageradamente explicada, suas ideias um pouco óbvias [...]. Chicago tem feito [...] o conteúdo [de sua arte] explícito desde 1972 [...]” (CALDWELL,

1981, p. 35). Além disso, e no caso específico de *Holocaust Project*, o artista e crítico de arte Fred Camper (1994, s.p.) apontou, em tom bastante ácido, como a *literalidade* das imagens que compõem a obra expressa uma postura, no limite, autoritária da artista, no sentido de afirmar sua visão “como verdade revelada [ao espectador] ao invés de deixar espaço para a imaginação ou para a investigação”.

Nesta linha de interpretação, *Holocaust Project*, em seu conjunto, seria uma espécie de imagem-fetice, pois, assim como os críticos às imagens de Auschwitz, a obra também nos carregaria para o terreno de uma imediata adesão: nada além do visto. Se, como referido, o fetiche das imagens de Auschwitz reside em uma ausência que lhe é inerente (da crueza da dor), o fetiche de *Holocaust Project* encontra-se em “uma relação autoritária entre arte e espectador” (CAMPER, 1994, s./p.), marcada pelos desejos da própria artista. Fred Camper defende, ainda, que a tentativa de Judy Chicago de evidenciar as imbricações do holocausto à longa história de opressão patriarcal foi deveras falha, pois, em sua *literalidade*, o trabalho da artista:

[...] não consegue endereçar este monstruoso evento, cujo significado não reside apenas nas pessoas mortas, mas no futuro destruído; seu trabalho nem mesmo consegue começar a sugerir as profundas contradições que residem em todos nós e no âmago de nossa civilização. Ele nunca abrirá espaço para auto-questionamento e reconhecimento de limites tão comuns às melhores artes de séculos recentes (Ibidem).

Elaborada, supostamente, como uma imagem plenamente preenchida, que nos mostraria tudo o que precisamos ver e saber, os críticos de Judy Chicago sugerem uma hipertotalização que excede (ou mesmo diminui) a posição política do tipo de arte em jogo, fazendo as imagens que compõem *Holocaust Project* vazias de sentido. No entanto, por entendermos que a literalidade não funciona aqui meramente como sinônimo de fetiche – e assim compormos nosso segundo critério de escolha –, é que selecionamos *Holocaust Project* e, especialmente, *Double Jeopardy* e *Who Controls Our Human Destiny?*, já que esses fragmentos assumem tais características de modo agudo.



**Imagem 4** – *Liberation* (sexto painel do políptico *Double Jeopardy*) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992). Acrílico pulverizado e óleo em fotografia sob tela, 109x114 cm. Coleção da artista – EUA.  
**Fonte:** <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Em um primeiro movimento de análise do políptico *Double Jeopardy*, partimos do painel *Liberation* (Imagem 4). Para tanto, é preciso considerar, como colocou Mor Presiado (2012), a superfície primeira de composição da obra: trata-se da reprodução de uma fotografia inscrita em lugar decisivo da história e, nessa condição, participante dos modos pelos quais nosso olhar é educado por meio da memória e das narrativas particulares sobre os horrores dos campos de concentração que *têm os homens judeus como sujeitos centrais*. Diante de *Liberation*, portanto, estamos frente a um registro icônico do momento da libertação do campo prisional de Buchenwald (Imagem 6), capturado pela fotógrafa Maxine Rude, quando o exército estadunidense ocupou o campo em 11 de abril de 1945.<sup>5</sup> *Liberation* nos coloca, então, diante de como os países aliados enquadraram (*framed*) o momento de libertação, frente à imagem de vidas que nos olham em sua máxima precariedade; frente a uma existência que se faz “*mais morta do que viva*” – como colocou Max Hamburger (1995, p. 98, grifos nossos), o quarto homem na fileira de baixo a partir da esquerda, no dia em que foi solto.

Lacunar, o enquadramento (*frame*) fotográfico é um gesto perturbador dos próprios libertadores (já que foram eles que capturaram a imagem), em lembrar, em fazer sobreviver a dor que nos é oferecida a olhar. Inspirados em Didi-Huberman (2012), é preciso que nos demoremos no impossível da lembrança do horror, um necessário impossível que dispomos *apesar de tudo* para imaginarmos um momento de abril de 1945 em um barracão de Buchenwald. A fotografia produzida e reproduzida, seja em jornais da época, seja em apropriações contemporâneas, opera um enquadramento (*frame*) que, longe do fetiche e mesmo da totalização do real, não restitui a humanidade daquelas pessoas, não finda sua

condição precária, mas nos convoca a um certo olhar para existências (nesse caso, masculinas) *mais mortas do que vivas*.

No entanto, conforme Sarah Helm (2017), desconhecemos a história das mulheres nos campos de concentração nazista, mesmo, por exemplo, elas tendo sido mais da metade das pessoas mortas nos campos de extermínio. Além disso, o apagamento das violências nazistas contra as mulheres relegou Ravensbrück,<sup>6</sup> o único campo de concentração para mulheres, à marginalidade da história do terceiro *reich*. E poderíamos, num primeiro momento, dizer o quão literal são as imagens de Judy Chicago sobre isso: uma mera dobra e um mero recorte produzidos pictoricamente sobre a referida fotografia a fim de dar a ver, de outro modo, as violências que as mulheres sofreram nos campos.

Se hoje é inegável que os nazistas cometeram atrocidades não só a homens judeus (por muito tempo, marcadores inseparáveis na história do holocausto), a escolha por não lembrar o que se fez às mulheres no dia-a-dia dos campos, podemos dizer, configura-se como outro crime. Com efeito, a escolha política dos países aliados por não lembrar os sofrimentos a que as mulheres foram submetidas no holocausto é, antes de tudo, uma reafirmação da política do inimaginável promovida pelos nazistas: “o silêncio [sobre o que ocorreu dentro dos campos de concentração] precisou da reciprocidade de um discurso: retórica, mentira – toda uma estratégia de palavras que Hannah Arendt definia, em 1942, como a ‘eloquência do diabo’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34). Em outros termos, porém, *Liberation* convoca a uma recusa de uma política do inimaginável organizada pelo (e organizadora do) gênero justamente como uma dimensão inelutável dos enquadramentos (*frames*) estruturantes de um desaparecimento que persegue a possibilidade mesma de imaginarmos *os modos como o gênero se fez precariedade nos campos*. É importante destacar que o silêncio é um ato político marcado por uma indiferença diante da dor e do sofrimento das mulheres, uma vez que acreditamos que “insensibilidade e amnésia andam juntas”, sobretudo em uma cultura onde “parece normal dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal” (SONTAG, 2003, p. 97).

O estudo de Barbie Zelizer (2001) sobre as fotografias do período da libertação dos campos mostra como as imagens da libertação das mulheres em jornais britânicos e estadunidenses possuem, pelo menos, dois aspectos de como o gênero opera em uma política do enquadramento (*frame*): de um lado, as imagens reafirmam normas sobre a experiência feminina, exemplificada pelos marcadores da domesticidade e da maternidade; de outro lado, o gênero neutraliza o lugar das mulheres no cenário violento dos campos, seja como algozes, seja como vítimas. Não é difícil, em uma rápida busca na internet, observar como as mulheres são sistematicamente afastadas (ou ocupam lugares muito

específicos) diante das atrocidades dos campos nazistas, tendo sido frequentemente fotografadas cozinhando, cuidando das crianças, em conjunto com outras mulheres ou, quando próximas da inevitável realidade do horror, fotografadas tendo o gênero apagado em meio ao anonimato de pés e cabeças raspadas de corpos empilhados.



**Imagem 5** – *Liberação do campo de Ravensbrück* (1945)  
Fotografia: Branderburg Memorial Foundation – Alemanha.  
**Fonte:** <https://goo.gl/czSurq>



**Imagem 6** – *Liberação do campo de Buchenwald* (1945)  
Fotografia: US Holocaust Memorial Museum – EUA.  
**Fonte:** <https://goo.gl/WalGUd>

Como exemplo, e retomando o debate de *Liberation*, é válido pensarmos nas fotos capturadas, no mesmo ano, pelos fotojornalistas que acompanhavam as tropas dos países aliados no momento de liberação do campo de concentração para mulheres de Ravensbrück e aquelas do campo de concentração para homens de Buchenwald. Dispostas lado a lado (Imagens 5 e 6), as imagens do processo de libertação são, como já assinalamos, sintomáticas de uma continuidade da política nazista de desimaginação, tendo, tanto no caso do nazismo, como no caso dos países aliados, o gênero como uma dimensão decisiva (ou melhor, um limite decisivo) na produção dos enquadramentos (*frames*) que regem uma política imagética da memória da história do holocausto. No ato de inserir as mulheres nos cenários de sofrimento e morte a partir de outros marcadores (sobretudo como mães), os enquadramentos (*frames*) da libertação produzem regimes de visibilidade distintos: se podemos dizer que uma (Imagem 4), aquela mostra somente homens “mais mortos do que vivos”, convoca a um tipo de imaginação (e, em nossa discussão, portanto, diante da possibilidade de imaginação do sofrimento do outro, da possibilidade de uma responsabilização sobre sua precariedade), ela o faz também ao preço de minimizar a precariedade vivida pelas mulheres. A outra (Imagem 5), por sua vez, na qual vemos mulheres russas e ucranianas segurando no colo suas filhas e seus filhos, coloca diante dos nossos olhos um conceito hegemônico de maternidade – e aqui ao preço de reiterar e legitimar os silenciamentos sobre as violências impetradas, pelos nazistas, às



mulheres no tocante, para nos mantermos no exemplo da maternagem, ao parto, ao aborto e à esterilização.



**Imagem 7** – *Sewing Circle* (primeiro painel do políptico *Double Jeopardy*) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992). Acrílico pulverizado e óleo em fotografia sob tela, 109x114 cm. Coleção da artista – EUA.

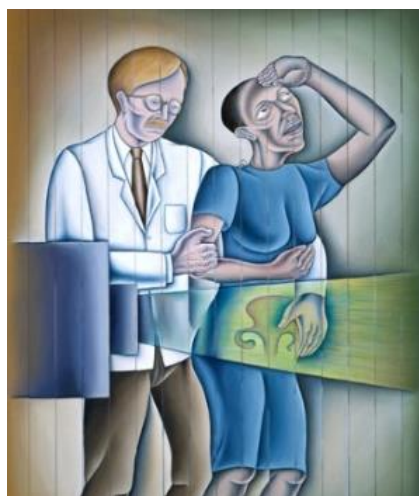
**Fonte:** <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Tais apagamentos podem ser discutidos igualmente por meio de *Sewing Circle* (Imagem 7). Ali Chicago justapôs a pintura de três mulheres – avó, mãe e filha – para lembrar das humilhações que se viviam longe da praça pública no início da expansão nazista, a saber, o espaço doméstico dos guetos (PRESIADO, 2012). É sabido hoje como a estrela amarela foi o símbolo maior da perseguição nazista aos judeus, mas Chicago traz em sua pintura um elemento fundamental, no caso, de quem, a um só tempo, deveria usar a estrela e costurá-la nas roupas de todos os membros da família: as mulheres. Trata-se de um gesto sutil, mas potente na medida em que essa visibilidade do espaço privado do lar e da maternidade ganha aqui outra dimensão, permitindo criar, para elas, um lugar outro, de *resistência*. Segundo Mor Presiado (2012), Judy Chicago não viu o singelo ato de costurar/bordar apenas como parte de um processo de perseguição e desumanização, mas, paradoxalmente e por isso teceu estrelas entre os painéis, como a *agulha* se constituiu como ferramentas de *resistência* – por mais singelas, por mais miúdas – para as mulheres (desde a necessidade de remendar e fazer roupas até a possibilidade de produzir arte, em trabalhos manuais dentro dos campos). Em outros termos, pode-se dizer que *Sewing Circle* produz um deslocamento dos marcos (*frames*), ampliando-os de meras ferramentas da intimidade para aquelas que as inserem, antes, no domínio do político.

Assim, é também neste sentido – da ampliação do marcos (*frames*) – que Judy Chicago compõe o painel *Who Controls Our Human Destiny?* (Imagem 8) da série *Four*



*Questions*, exigindo-nos olhar para os (des)limites éticos das proposições científicas e médicas sobre a vida humana (ZALKIND, 2013). Nesta imagem, estamos diante das contribuições de médicos e cientistas ao programa nazista de extermínio de existências consideradas uma ameaça aos marcos (*frames*) que sustentaram uma ontologia do humano (a raça ariana). Mais do que isso, Judy Chicago nos convoca a lembrar, apesar de tudo, as dores que não encontrou em livros de história, mas, especialmente, nas vozes de muitas mulheres que entrevistou para compor *Holocaust Project*: o aborto e a esterilização como uma dimensão fundante do programa de purificação racial.



**Imagem 8** – Detalhe do painel *Who Controls Our Human Destiny?* de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992). Acrílico pulverizado, óleo e lápis aquarelavél sob alumínio, 109x114 cm. Coleção da artista – EUA.  
**Fonte:** <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Conforme Ellen Bem-Sefer (2010), o infanticídio, o aborto e a esterilização forçados – práticas que, na maioria das vezes, levavam as mulheres à morte – eram parte da política eugênica nazista, fazendo das mulheres que destoavam dos marcos (*frames*) normativos de uma ontologia do humano – neste caso, a supremacia ariana que estabeleceu qual vida era ou não merecedora de existir –, um dos principais alvos do extermínio nos campos de concentração, já que seriam justamente delas que nasceria a próxima geração de judeus e judias.

Acreditamos, portanto, ser possível afirmar o quanto o gênero opera, como colocou Judith Butler (2016), como elemento instituinte da reconhecibilidade de uma existência a partir de marcos (*frames*) normativos que regulam a condição mesma de aparição ou não de vidas no espaço público. No caso das imagens analisadas, a irrepresentabilidade da extrema vulnerabilidade das mulheres quanto à violência nos campos de concentração é, de alguma forma, minimizada pelos modos como a mídia no final da guerra se pautou em

uma concepção normativa de gênero, o que possibilitou a aparição das mulheres como sujeitos do holocausto, em grande medida, quando afastadas da ideia de injúria, violência e morte (e minimizadas em nome de uma estratégia de comoção fundamental: pelo fato de serem mães). Inspirados em Judith Butler (2010, p 37), o lugar normativo das mulheres nas fotografias históricas, como foi o caso da maternidade na fotografia de Ravensbrück, funcionou como parte das “normas do humano formadas por um sistema de poder que procura normatizar certas versões do humanos sobre outras”. Explicamos: as verdades sobre a maternidade – “mãe desvelada e emocional, envolvidas com a manutenção de suas famílias e a resolução de problemas do cotidiano” (MARTINS, 2005, p. 75) – operaram, na imagem da libertação de Ravensbrück, como uma dimensão generificadora de seu enquadramento (*frame*). Isto é, só nos é permitido imaginar as mulheres como sujeitos do holocausto quando o que está em jogo é algo além de sua própria vida: a construção imagética das mulheres como mães funciona no sentido de uma humanização que as extirpa de uma condição precária vivida e mantém, longe de nós, um sofrimento que talvez não estejamos dispostos a olhar ou a lembrar.

Como uma dobra que é levantada da ponta do enquadramento (*frame*) da fotografia e nos perturba por um imaginável indesejado, a intervenção pictórica de Judy Chicago tensiona justamente os modos como o gênero foi um elemento que maximizou a precariedade de certas vidas nos campos de concentração. Mas como, efetivamente, isso se opera no *Holocaust Project*? Retomemos, como exemplo, ao painel *Liberation*: na dimensão explícita da obra de Judy Chicago, não vemos apenas o sofrimento dos homens libertos de Buchenwald, mas, inseparável e somado a ele, estamos diante de uma pintura sobre o estupro de mulheres perpetrado nos campos de concentração. Há, em *Liberation*, um anacronismo intransponível que se coloca diante de nós: estamos diante de uma fotografia de 1945, bem como estamos diante de uma pintura produzida quarenta e seis anos depois, em 1992. Para além da combinação da fotografia e da pintura, estamos, como relatou Judy Chicago em uma entrevista (*apud* SAIDEL e HEDGEPEETH, 2010, s.p.), diante de uma releitura da pintura de Peter Rubens (1577-1640) sobre o rapto e estupro das mulheres sabinas (Imagem 9): “Posicionei meus modelos nessas mesmas poses [refere-se à pintura de Rubens] em parte para sugerir que o estupro frequentemente fazia parte da guerra”.



**Imagem 9** – *O Rapto das Mulheres Sabinas* de Peter Paul Rubens (1635).

Óleo sobre carvalho, 169.9 x 236.2 cm. Belfius Collection – Brussels.

Fonte: <http://www.dailyartmagazine.com/abduction-sabine-women-art-story-telling/>

Diante deste encontro de tempos – a fotopintura de Chicago, a fotografia da libertação do campo, a pintura de Rubens e, mais ainda, as inspirações dos próprios artistas do setecentos, como, por exemplo, os relatos greco-romanos sobre o rapto das sabinas –, *Liberation* estabelece uma dura crítica às formas como a violência sexual (o estupro, de modo específico) foi (e é) utilizada como uma ferramenta de guerra, em sociedades que, mesmo em suas singularidades, se aproximam por seu caráter androcêntrico. Seja como for, *Liberation* nos concerne em nossa indisponibilidade de olhar os crimes sexuais que persistem até hoje em zonas de guerra. Mais do que isso, Judy Chicago relatou, na mesma entrevista (*apud* SAIDEL e HEDGEPEETH, 2010, s.p.), como, por muito tempo, se acreditou que as mulheres eram estupradas nos campos de concentração apenas por soldados nazistas que lá atuavam. À época da produção do *Holocaust Project*, como já mencionado, a artista entrevistou mulheres sobreviventes do holocausto que narraram que a violência sexual era promovida não somente pelos nazistas, mas por vários soldados das forças aliadas, por prisioneiros, por camponeses poloneses (que abrigaram muitas mulheres após a libertação de Auschwitz), etc. Assim, *Liberation*, como outras imagens que compõem *Holocaust Project*, nos provoca a olhar como a violência não é promovida apenas por um inimigo essencialmente mal, mas, antes, até mesmo quem se constitui como força de paz em uma zona de guerra pode fazer uso dela – como foi o caso do estupro de uma das mulheres presentes na fotografia de Ravensbrück por um soldado russo responsável por sua libertação (HELM, 2017). Nesse sentido, a violência sofrida por mulheres nos campos de concentração, por certo, encontra ressonância, das mais distintas formas (apagamento, invisibilização), com tantas outras formas de violência com as quais aprendemos a conviver cotidianamente em nossa cultura. Diante da vulnerabilidade de corpos precários presentes em *Liberation*, a responsabilização ética emerge justamente no ato de assumirmos – ou,

talvez, como uma reivindicação involuntária – que nós também somos capazes de causar e sofrer essa mesma violência, já que nós, em maior ou menor grau, também somos, enfim, vidas precárias.

## Considerações finais

Neste texto, nosso esforço foi problematizar os modos como somos educados sob a premissa de uma cegueira epistemológica, constituindo-nos como sujeitos dentro de marcos (*frames*) normativos que determinam o que é, em nossa cultura, reconhecível (ou não) como uma vida humana. Mais do que isso, tentamos mostrar a possibilidade de nos responsabilizarmos eticamente por vidas que não correspondem aos marcos (*frames*) do humano, por corpos que, lembrando as palavras de Primo Levi (1998, p. 9), “[morrem] por um sim ou por um não”, “sem cabelos e sem [nomes], sem mais força para lembrar” de sua própria humanidade. Diante de corpos que nos movem a perguntar *isto é um homem?* e, de modo particular, *isto é uma mulher?*, precisamos lembrar dos modos como os marcos (*frames*) de uma ontologia normativa e excludente do humano pode levar a uma violência, muitas vezes, nos limites do imaginável.

No entanto, no lugar de invocarmos o inimaginável do horror, pois inelutavelmente não podemos recuperá-lo por inteiro, escolhemos – ou, como coloca, Didi-Huberman (2012, p. 15), “devemos” – imaginá-lo, como uma “resposta, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, do pavoroso real de sua experiência”. Escolhemos, assim, por meio do pensamento de Didi-Huberman e de Butler, afastarmo-nos da ideia de que a imagem mostra o todo do real (imagem-fetiche, imagem-toda) na direção de uma concepção outra de imagem: a imagem-lacuna. Em outros termos, problematizamos as imagens em sua possibilidade de tangenciar o real que a elas é irreduzível, como imagens que sobreviveram apesar de tudo e dali sustentam nosso olhar no tempo do impossível – o momento em que encaramos a imagem da dor e do sofrimento de vidas marcadas (*framed*) por uma condição precária nos campos de concentração. Problematizar as imagens como lacunares é pensá-las como uma forma de *resistência* à dimensão visível dos marcos (*frames*) normativos do humano: os modos como os enquadramentos (*frames*) imagéticos deixam sempre algo de fora, o que, no caso do presente texto, diz das vidas de mulheres que não partilham, por sua condição precária e pela violência a elas impetrada, de um espaço legitimado de aparição pública na sua condição mesma de *mulheres*. Se falamos de *resistência*, é porque apostamos em uma ética da responsabilização sobre a dor do outro somente possível na relação que

estabelecemos com as imagens sobreviventes, pois as imagens nos demandam tensionar nossa cegueira e, assim, nos convocam a imaginar apesar de tudo a destruição do humano que nelas se encontra documentada.

Para pensarmos estas questões alinhadas à problemática do gênero, trouxemos para debate três imagens que compõem *Holocaust Project*. Diante dessas imagens, sugerimos a existência de uma espécie de paradoxo da dimensão engendrada pelos marcos (*frames*) do humano: por um lado, o gênero é estruturante de uma precariedade que ampliou a vulnerabilidade das mulheres (não somente passíveis das violências que os homens sofriam, como a tortura, a humilhação e a morte, mas, inseparável delas, a violência sexual, médica); por outro lado, a dimensão visual do enquadramento (*frame*) eclipsou, mesmo que de forma parcial, a precariedade e a morte de vidas de mulheres em nome da adequação da possibilidade da memória do holocausto às normas de gênero (notadamente aquelas vinculadas à maternagem).

A crítica à literalidade da obra de Chicago no tratamento deste tema, sua aparente *falha* em fazer uma arte que provoca a pensarmos para além do já dito, foi entendida, em nossa argumentação, como possibilidade de (re)afirmar o inimaginável. *Holocaust Project*, acreditamos, nos vincula a uma interpelação do sofrimento do outro da qual não podemos desviar, convocando-nos a imaginar sua vulnerabilidade e sua dor mesmo que não possamos fazer algo para findá-las. As imagens das dores das mulheres nos colocam frente a uma exigência que nos desloca de um ensimesmamento, provocando uma fissura com o que somos em direção a uma relação de partilha ética da precariedade com este outro *aparentemente* tão distante de mim.

## Referências

BEM-SEFER, Ellen. Forced sterilization and abortion as sexual abuse. In: HEDGEPEETH, Sonja; SAIDEL, Rochelle (Edt.). *Sexual violence against Jewish women during the holocaust*. Waltham & Massachusetts: Brandeis University Press, 2010, p. 156-173.

BUTLER, Judith. *Frames of war: when is life griveable?* London & New York: Verso, 2010.

\_\_\_\_\_. *Quadros da guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard and London: Harvard University Press, 2016.

\_\_\_\_\_. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.



CALDWELL, Susan. Experiencing "The Dinner Party". *Woman's Art Journal*, Philadelphia, v. 1, n. 2, p. 35-37, Wint. 1981. Disponível em: <https://goo.gl/2D5mG3>. Acessado em: 25/05/2017.

CAMPER, Fred. The banality of badness. *Chicago Reader*, Chicago, Art and Culture section, Jan. 20, 1994. Disponível em: <https://goo.gl/8ZgW9c>. Acesso em: 25/05/2017.

CHÉROUX, Clément. *Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

EAUCLAIRE, Sally. The holocaust project: a controversial artist's new work parallels her own bittersweet journey to self-discovery. *Chicago Tribune*, Chicagio, Arts & Entertainment section, Oct. 1993. Disponível em: <https://goo.gl/DTfyLs>. Acessado em: 25/05/2017.

GARCIA, Alexandra. Em busca das escolas nas escolas: por uma epistemologia das "balas sem papel". *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 98, p. 129-147, jan./abr. 2007. Disponível em: <goo.gl/jXKfg3>. Acessado em: 21/02/2018.

HAMBURGUER, Max. Life after Auschwitz and Buchenwald: experiences of a concentration camp survivor. *Medicine & Global Survival*, Malden, v. 2, n. 2, p. 98-100, 1995. Disponível: <https://goo.gl/x0sNif>. Acessado em: 25/05/2017.

HEDGEPEETH, Sonja; SAIDEL, Rochelle. Judy Chicago led the way in artistically portraying sexual violence against women during the Holocaust. *Forward*, New York City, Culture section, Oct. 13, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/6y6S7B>. Acessado em: 21/02/2018>

HELM, Sarah. *Ravensbrück: a história do campo de concentração para mulheres*. São Paulo: Record, 2017.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCUSE, Herbert. Prólogo. In: MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 9-16.

MARTINS, Ana Paula. Memórias maternas: experiências da maternidade na transição do parto doméstico para o parto hospitalar. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 61-76, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://goo.gl/cLQqtc>. Acessado em: 25/05/2017.

OLIVEIRA, Inês. Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir no mundo. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 98, p. 47-72, jan./abr. 2007. Disponível em: <goo.gl/iEgpMW>. Acessado em: 21/02/2018.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PRESIADO, Mor. 'These threads capture shadows': sewing and embroidery in Holocaust art works of contemporary Jewish women artists. *Ars Judaica*, Ramat-Gan, n. 8, p. 99-118, Jan./Dec. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/dFXBGG>. Acessado em: 26/02/2017.

SMITH, Bonnie. *Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru: Edusc, 2003.



SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ZALKIND, Simon. *Four questions*. Art exposition flyer, Aurora, Jan. 22, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/Nq18X8>. Acessado em: 26/02/2017.

ZELIZER, Barbie. Gender and atrocity: women in holocaust photographs. In: ZELIZER, Barbie (Edt.). *Visual culture and the holocaust*. London: The athlon press, 2001, p. 247-274.

---

<sup>1</sup> O primeiro campo de concentração regular criado pelo Partido Nacional Socialista foi o campo de Dachau em 1933, localizado na cidade de mesmo nome, próximo a Munique, na Alemanha. Sobre isso, ver o verbete *Dachau* da *Holocaust Encyclopedia* (<https://goo.gl/dFXBGG>).

<sup>2</sup> Sobre as reportagens mencionadas, ver *Chechênia cria prisões secretas para homossexuais* (disponível em: <https://goo.gl/s5kuS2>) e, ainda, *Tchéchênie : des homosexuels persécutés se confient* (disponível em [goo.gl/fGc7Vw](https://goo.gl/fGc7Vw)).

<sup>3</sup> Em *Frames of War* (2010), Judith Butler faz uma distinção entre o conceito de *precarity* – uma condição de vulnerabilidade inerente a toda vida humana – e o conceito *precariousness* – a intensificação política da precariedade de existências que vivem às margens das normas. De imediato, atentamos que, na tradução brasileira de *Frames of War*, o termo *precarity* é traduzido como *precariedade* e *precariousness* como *condição precária* (BUTLER, 2015).

<sup>4</sup> Resumidamente, *Sonderkommando* correspondem àqueles prisioneiros (geralmente judeus) obrigados a trabalhar nas tarefas que envolviam o extermínio e que os nazistas não se interessavam em fazer. Assim, eram responsáveis pela câmara de gás e pelos crematórios, bem como pelo transporte de prisioneiros e sua retirada das câmaras.

<sup>5</sup> Buchenwald foi um dos maiores campos de concentração nazista, inaugurado, em 1937, próximo à cidade de Weimar, como um campo direcionado a presos do sexo masculino e, em 1944, também passou a abrigar prisioneiras mulheres. Sobre o campo de Buchenwald, ver o verbete *Buchenwald* da *Holocaust Encyclopedia* (<https://goo.gl/U8EKDh>).

<sup>6</sup> Localizado próximo a uma vila de mesmo nome, Ravensbrück foi um dos primeiros campos a ser aberto, em 1939, e um dos últimos a ser fechado, em 1945, tornando-se o maior campo de concentração para mulheres sob o regime nazista. Estima-se que cerca de 130.000 mulheres passaram pelos portões de Ravensbrück como prisioneiras (HELM, 2017).

Submetido em 30/04/2018, aprovado em 12/06/2018.