



Testemunho: entre a oralidade e a visualidade

Testimony: between orality and visuality

Tiago da Silva Coelho

ORCID: 0000-0002-7766-5604

Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc, Brasil

Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Brasil

Resumo

O presente artigo apresenta uma discussão sobre a importância do testemunho visual, tendo por base a querela iniciada com a exposição “Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e extermínio nazistas de 1933-1999”, apresentada em Paris em janeiro de 2001. As reflexões propostas aqui têm por objetivo discutir as diferentes perspectivas e abordagens sobre os testemunhos como processo de ressignificação do trauma, de modo a ressaltar as disputas entre os processos de depoimentos orais e produções pictóricas.

Palavras-chave

Testemunho. Oralidade. Visualidade. Trauma.

Abstract

This article presents a discussion on the importance of visual testimony, based on the dispute that started with the exhibition “Mémorial of the Camps. Photographs of Nazi concentration and extermination camps, 1933-1999”, presented in Paris in January 2001. The reflections proposed here aim to discuss the different perspectives and approaches on the testimonies as a process of resignification of trauma, in order to emphasize the disputes between the processes of oral statements and pictorial productions.

Keywords

Testimony. Orality. Visuality. Trauma.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Publicou-se recentemente no Brasil uma nova edição do livro *Testemunha ocular* (*Eyewitnessing*) do historiador inglês Peter Burke - anteriormente o livro fora editado pela Edusc em 2004 e, agora, pela Editora Unesp, em 2017. Esta nova versão reproduz o subtítulo original *o uso de imagens como evidência histórica* (*the uses of images as historical evidence*), publicada na Inglaterra no ano de 2001.

O livro tem como proposta possibilitar o “uso de imagens como evidência histórica” (BURKE, 2017, p.17), encorajando e advertindo o leitor sobre as potencialidades e os ‘perigos’ das fontes visuais. A opção por tratar de imagens e não de arte se dá, de acordo com o autor, pela variedade representada pelo primeiro termo: a ideia central é usar qualquer fonte visual que possa ter testemunhado processos históricos já que “têm todos alguma coisa a dizer aos estudantes de história” (BURKE, 2017, p. 28).

Para além desse objetivo, o livro discorre sobre diversos aspectos da visualidade, propiciando análises mais aprofundadas de áreas distintas, como a religiosidade, cultura material, estereótipos, narrativas visuais, entre outros, além de observar, também, perspectivas teóricas, como iconografia, aspectos da cultura visual, pintura histórica, filmes históricos, análises pós-estruturalistas, história social e cultural das imagens.

O autor também explica o uso da linguagem comum ao jargão jurídico-policial: testemunhas, evidências, indícios são elementos aceitáveis tanto em processos de acusação como nos de defesa para condenar ou absolver indivíduos de crimes e contravenções. Cada vez mais a utilização de circuitos de vigilância e fotografias são utilizados em processos como provas, logo, trazem mensagens e são creditadas como portadoras de verdades sobre determinados assuntos.

Ainda sobre a referência do título da publicação, o autor relaciona a ideia da testemunha ocular com a compreensão de diferentes épocas e autores como a pessoa que realmente viu os acontecimentos, como aquela capaz de demonstrar visualmente e fielmente o que foi presenciado.

É desnecessário dizer que o uso do testemunho de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho [...]. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente de suas fragilidades. A “crítica da fonte” de documentos escritos há muito tempo tornou-se parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida [...]. (BURKE, 2017, p. 26)

O texto de Burke foi produzido para uma coletânea de estudos ingleses publicada na coleção *Picturing History*, iniciada na década de 1990, no contexto da “virada pictórica”, conforme denominação do crítico William Mitchell.

A reflexão presente nestas páginas tem por objetivo discutir as diferentes perspectivas e abordagens sobre os testemunhos como processo de ressignificação do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

trauma, de modo a ressaltar as disputas entre os processos de depoimentos orais e produções pictóricas, tanto como fontes visuais, como propostas de produção de sentido e de conhecimento sensível.

Cruzando o Canal da Mancha: a imagem como memória dos campos

No mesmo ano em que Peter Burke publicava seu livro pela Reaktion Books, em Londres, em 2001, apresentava-se em Paris a exposição “Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e extermínio nazistas de 1933-1999” (2001), aberta à visitação entre janeiro e março daquele ano no Hotel Sully. A exposição provocou reações diversas entre intelectuais franceses, no número 613 da revista *Les Temps Modernes*: a americanista Elisabeth Pagnoux e o psicanalista Gérard Wajcman escrevem sobre a impossibilidade da Shoah¹ ser representada, tecendo críticas ao ensaio do historiador de arte George Didi-Huberman publicado no catálogo da exposição.

Para justificar a reprovação à exposição, os artigos de Pagnoux e Wajcman denunciavam o “voyeurismo deslocado, que se regozija com o horror e transforma Auschwitz num ‘objeto fotogênico’” e por “dar mostras de uma atitude fetichista, próxima do culto das relíquias” (FABRIS, 2015, p. 100). Para Wajcman, “as únicas imagens válidas da Shoah deveriam dar a ver fumaça, pó, a água de um rio, uma estrada e bolhas de sabão, [...], além da transformação dos ossos em material de aterro”. (FABRIS, 2015, p. 100)

Ao comentar esta querela, o filósofo Jacques Rancière coloca em xeque a afirmação de Wajcman, pois,

A argumentação seria razoável se pretendesse simplesmente contestar que as quatro fotografias tivessem o poder de apresentar a totalidade do processo de extermínio dos judeus, seu significado e sua ressonância. Mas aquelas fotografias, nas condições em que foram tomadas, evidentemente não tinham essa pretensão, e o argumento visa de fato algo bem diferente: visa instaurar uma oposição radical entre dois tipos de representação, a imagem visível e a narrativa pela palavra, dois tipos de atestação, a prova e o testemunho. (RANCIÈRE, 2012, p. 88-89)

De quais fotografias falam os autores? São quatro tomadas feitas por Alex, judeu grego prisioneiro e um dos *Sonderkommandos* de Birkenau. Duas fotografias da

¹-Shoah é o termo utilizado na França para designar os crimes nazistas contra os judeus, correspondendo ao termo holocausto, utilizado pelos países anglófonos. A palavra holocausto tem origem grega, utilizada para se referir a sacrifícios religiosos com a utilização do fogo. A raiz da palavra shoah é hebraica e designa devastação ou catástrofe, com menores conotações religiosas. Há críticas ao uso dos dois termos, por um lado, os crimes nazistas contra os judeus não possuem nenhuma conotação religiosa, e por outro, o termo catástrofe (shoah) é comumente utilizado para catástrofes naturais, não aludindo ao significado dos massacres ocorridos nos campos de concentração nazistas (DANZIGER, 2007). Shoah é também o nome do documentário de Claude Lanzmann lançado em abril de 1985, realizado com entrevistas de sobreviventes dos crimes ocorridos nos campos de concentração, citado algumas vezes neste artigo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

fossa de incineração ao ar livre, outra em meio ao bosque de bétulas de um grupo de mulheres despidas que se dirigiam ao crematório IV, e uma última da copa das árvores, tomada aparentemente sem intenção. Segundo o autor, o filme fora remetido à resistência polonesa para denunciar os crimes contra humanidade praticados naquele campo. (DIDI-HUBERMAN, 2012; 2020)

Em resposta às críticas feitas contra a exposição e o ensaio presente no catálogo, Didi-Huberman reitera a tentativa dessas fotografias e da exposição de dar forma a esse inimaginável, arrancar indícios deste real não conhecido exteriormente e que, somente após o final da guerra, começaria a ser reproduzido oralmente pelos sobreviventes. (FABRIS, 2015, p. 101-102)

As fotografias constituiriam testemunhos de quem havia ousado denunciar e julgava necessária prova em imagem visível, uma testemunha ocular daqueles terríveis eventos. Uma testemunha que não podia mais falar sobre os acontecimentos, calada provavelmente pela mesma estrutura que havia documentado, destino comum dos *Sonderkommando*, quando não eram mais úteis à máquina de extermínio nazista.

Nas mesmas páginas que acusavam Didi-Huberman de “perversidade moral (por negar os testemunhos), de perversão fetichista (por negar a realidade), de ‘voyeurismo’, de ‘gozo com o horror’” (FABRIS, 2015, p. 101), Wajcman fazia a defesa de que havia um saber estabelecido sobre a *Shoah* proveniente dos testemunhos orais, e que estes não exigiam prova alguma. E, contrapondo a exposição fotográfica, trazia como exemplo os depoimentos recolhidos por Claude Lanzmann para o filme/documentário baseado em testemunhos de sobreviventes, intitulado *Shoah* (1985).

Nesta querela opõem-se testemunhos, orais e visuais: os lados opostos objetivavam dar ciência sobre em qual deles a representação do passado seria mais sensível e teria a força de promover reflexões que operacionalizassem as memórias traumáticas, evitando novos acontecimentos semelhantes.

Régine Robin, no livro *Memória saturada* (2016), também discute sobre os desdobramentos da exposição e dos artigos feitos a partir dela, localizando temporalmente essa querela e contextualizando-a em relação a outras discussões de mesma temática, a exemplo dos lançamentos dos filmes *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, e *A vida é bela* (1997), de Roberto Begnini. Sobre os referidos filmes, Robin discorre a partir da crítica que Claude Lanzmann, diretor do filme *Shoah*, fez em 1994: “Tudo é importante e contestável nessa declaração apaixonada: o interdito da representação, a impossibilidade de reconstrução, a necessidade de inventar uma nova forma para testemunhar, a impossibilidade de encontrar imagens.” (ROBIN, 2016, p.301)

A referência que une Lanzmann e Wajcman é a da impossibilidade de representação, o testemunho visual deve ser deixado de lado, mediante a valorização da testemunha oral,

São as pessoas, as testemunhas, as falas que contam, como Freud mostrou e demonstrou. É o ato de se lembrar que importa, e não

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

a representação ou as vãs tentativas de ressurreição do passado. Mesmo que haja hoje um consenso sobre as imagens, uma fascinação pelas imagens, uma comunidade da imagem, sobre o desejo de 'ver' e de representar, sobre filmes como aqueles de Spielberg ou de Benigni, não muda nada. A imagem viria apagar o horror, o insuportável da ausência da imagem. (ROBIN, 2016, p.303-304)

Dominick La Capra (2016, p.78) reforça a ideia da testemunha, propondo diferenciações entre *atestiguar* (*Bearing witness*) e *Dar testimonio* (*giving testimony*). *Atestiguar* é quando o ato concreto é vivenciado pela pessoa, quando há violência, podendo em formas não-verbais decorrer em trauma. *Dar testimonio* implica a tentativa de elaborar a experiência vivida, geralmente em forma verbal, mas não se excluem outras possibilidades. Leva em conta a forma como a pessoa consegue elaborar sua experiência traumática, reelaborando-a ou repetindo-a, sucessivamente.

Aparentemente, a intenção, tanto de Lanzmann e Wajcmann, quanto de Spielberg, Benigni e Didi-Huberman, é a que Robin chama de memória crítica, refletida no dever de memória e no dever de transmissão dessa memória, mas que, se não problematizadas, tornam-se difíceis uma vez que podem transmitir o trauma e a ausência do trabalho de luto. A necessidade de sempre estar rememorando os acontecimentos por meio de testemunhos orais traz riscos como os de potencializar traumas e impedir a reelaboração, pois as narrativas ficam cristalizadas em determinadas falas, por vezes padronizadas, sem reflexões.

Dominick La Capra (2016, p.98, tradução nossa) entende a reelaboração como "uma forma de crítica inerente (implicando certos aspectos de desconstrução) que aborda tanto os problemas pessoais como os coletivos, incluindo os sintomas pós-traumáticos"². É um exercício no qual não se transcende totalmente o trauma, mas consegue com a repetição e o trabalho psíquico reelaborá-lo, como também

[...] por meio da participação na práxis social e política junto a outros, desde o dolo (que pode ter uma valência política) a formas de ação mais diretamente sociopolíticas orientadas à mudança institucional e ao que se poderia qualificar como transcendência situacional de estruturas e contextos injustos ou incapacitantes.³ (LA CAPRA, 2016, p.98, tradução nossa)

A reelaboração pode contribuir, sem dúvida, para a construção de uma memória crítica sobre os eventos do holocausto, bem como auxiliar na compreensão deste processo histórico por meio das pesquisas acadêmicas.

2- "[...] una forma de crítica inmanente (implicando ciertos aspectos de desconstrucción) que aborda tanto los problemas personales como los colectivos, incluyendo los síntomas postraumáticos."

3- "[...] por medio de la participación en la praxis social y política junto con otros, desde el duelo (que puede tener una valencia política) a formas de acción más directamente sociopolíticas orientadas al cambio institucional y a lo que podría calificarse como transcendencia situacional de estructuras y contextos injustos o incapacitantes."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Elizabeth Jelin, no livro *La lucha por el pasado* (2018), ressalta a importância do depoimento e de sua utilização no âmbito acadêmico. A autora aponta a recente incorporação dos testemunhos orais provenientes de processos políticos violentos, posteriores à Segunda Guerra e aos crimes do nazismo para a Europa, e após as ditaduras militares na Argentina e nos demais países da América do Sul. (JELIN, 2018)

A testemunha oral, principalmente sobre os acontecimentos nos campos de concentração e extermínio nazistas, é reconhecida desde os momentos de libertação, porém, recebem valorização, enquanto relatos a serem ouvidos, somente após o julgamento de Adolf Eichmann, em 1961. Pode ser incluída neste contexto também a falta de abertura para ouvir determinados depoimentos, o que talvez explique o porquê de os testemunhos sobre os campos de extermínio receberem destaque mais de 15 anos depois dos acontecimentos. Elizabeth Jelin aponta que:

Nos casos de silêncio, sobrevivem recordações dolorosas que esperam o momento propício para serem expressos. Esta 'espera' tem a ver com a outra lógica no silêncio: encontrar outros com capacidade de escutar é vital no processo de quebrar silêncios, pelo temor de não ser compreendido.⁴ (JELIN, 2018, p. 21, tradução nossa)

Frente à falta de documentos e de arquivos que possam elucidar estes processos históricos e, principalmente, no exercício de evitar que este mal se repita, os testemunhos emergem como possibilitadores de promoção do sentido de "Nunca Mais", condensando a experiência do passado e a expectativa de futuro. Nesses casos, falar de memórias significa falar sempre de um presente, "a memória não é o passado, mas a maneira na qual os sujeitos constroem um sentido do passado, um passado que se atualiza em sua ligação com o presente e, também, com o futuro desejado no ato de recordar, esquecer e silenciar"⁵. (JELIN, 2018, p.15, tradução nossa)

Como provenientes de um presente, novos eventos modificam percepções sobre o passado, novos cenários políticos, novas perspectivas teóricas, mas também a passagem do tempo leva consigo as testemunhas. Muitos destes eventos traumáticos já se distanciam mais de meio século do tempo presente, novos personagens emergem dos lugares de fala por meio das pesquisas históricas, em espaços museais, em processos artísticos, outras formas representacionais podem ser ouvidas.

É necessário ter sempre em mente "Quem deve dar sentido ao passado? A qual passado?"⁶ (JELIN, 2018, p. 17, tradução nossa) e: "O que representar? E, antes de tudo, a quem dar a palavra: Quem são as testemunhas?" (ROBIN, 2016, p.238). Jelin e Robin respondem respectivamente "são indivíduos e grupos em interação com outros, agen-

4- "En los casos de silencio, sobreviven recuerdos dolorosos que esperan el momento propicio para ser expresados. Esta 'espera' tiene que ver con otra lógica en el silencio: encontrar a otros con capacidad de escuchar es vital en el proceso de quebrar silencios, por el temor a no ser comprendido."

5- "[...] la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar y silenciar."

6- "¿Quiénes deben darle sentido al pasado? ¿A qué pasado?"

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

tes ativos que se recordam e que, com frequência, tentam transmitir e também impor sentidos do passado a outros, diversos e plurais, que podem ter ou não a vontade de escutar”⁷ (JELIN, 2018, p.17, tradução nossa) e “aparentemente, a resposta é evidente: todos os que, tendo conhecido os campos da morte, tiveram a sorte de sobreviver e retornaram ao mundo dos vivos depois da guerra.” (ROBIN, 2016, p. 238)

É possível inserir mais questionamentos perante as discussões entre testemunhos que foram feitas até este ponto, como se correlacionam os testemunhos entre si? Há, de fato, preponderância do testemunho oral sobre o testemunho visual? Compreendendo as memórias e as interpretações como contextualmente ressignificadas, esta discussão não seria desnecessária?

A visualidade do testemunho oral

Talvez para compreender possamos retornar às críticas realizadas à exposição “Memória dos campos” (2001). O filósofo Jacques Rancière retoma o contexto das críticas de Gérard Wajcman, a ideia principal da irrepresentabilidade da *Shoah* por outros meios que não o do testemunho oral. Como alternativa à exposição, Wajcman cita o filme de Claude Lanzmann, e Rancière retira do filme um exemplo bastante interessante que pode auxiliar nesta discussão. A cena é o depoimento de Abraham Bomba, barbeiro no campo de Treblinka, em que relata o ato de cortar os cabelos dos prisioneiros destinados às câmaras de gás pela última vez. No momento em que lembra do destino daqueles cujos cabelos havia cortado, o barbeiro não consegue continuar. É, então, impelido por Lanzmann, “A voz do diretor insiste para que ele continue: ‘Você precisa, Abe! Mas, se precisa, não é para revelar uma verdade ignorada que caberia opor àqueles que a negam.’” (RANCIÈRE, 2012, p. 90)

A cena demonstra muito fortemente a insistência do diretor no momento sensível do entrevistado: Bomba é impelido a testemunhar sobre os acontecimentos traumáticos de sua trajetória com a justificativa de que só assim se alcança o que pode ser narrado sobre os campos de extermínio. A negativa a outras possibilidades representativas e a insistência no depoimento oral reforçam que só essa poderá ser a verdade apresentada sobre os horrores promovidos nos campos nazistas.

Contudo, tal leitura ou interpretação não concorda de todo com a relação vicária de Lanzmann, com a vítima e seu desejo de reclamar uma experiência traumática que ele parece conceber melancolicamente como um objeto perdido e tratar de transmitir ao espectador. Estas últimas tendências o levam a questionar intrusamente, a manipular a vítima e a insistir em reviver um passado traumático: uma explicação bastante evidente na sequência da barbearia com Abraham Bomba. Como se pode interpretar esta cena em termos pura-

7- “[...] son individuos y grupos en interacción con otros, agentes activos que recuerdan, y que a menudo intentan transmitir y aún imponer sentidos del pasado a otros, diversos y plurales, que pueden tener o no la voluntad de escuchar.”

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mente ou sequer primariamente estéticos, sublimes ou não? Em que sentido se contracenava uma 'ficção do real' com Bomba simplesmente 'interpretando-se a si mesmo' quando o antigo barbeiro de Treblinka desmorona e não pode seguir, porém, por trás de uma insuportável pausa, de fato segue quando Lanzmann, em um pronunciado gesto de identificação projetiva, insiste em que 'temos' que seguir? Não é a revivescência de uma experiência traumática precisamente o ponto em que o próprio marco estético se quebra e a distinção entre vida e arte, ou entre o documental e o estético/fictício, também o fazem?⁸ (LA CAPRA, 2016, p.88, tradução nossa)

A importância para Wajcman não é no que pode ser dito, porque o psicanalista insiste no conhecimento já existente sobre os horrores dos campos, mas no ato de não poder dizer. A impossibilidade da fala é que a diferencia da superexposição da fotografia. A fala é realizada pela necessidade, a imagem é tranquilizadora, mostra uma realidade insuportável, banalizada pela idolatria. Entretanto, ao utilizar-se de um testemunho oral, gravado em vídeo, e reafirmar o poder gerador que o ato de emoção de Bomba, que em seus depoimentos reconstrói-se as câmaras de gás e se pode discernir o horror de quem foi testemunha ocular, Wajcman contrapõe a imagem da fotografia da imagem da vivência: "o argumento do irrepresentável cai então num jogo duplo." Ao opor a voz como verdade e a imagem como mentira, e que quando cessa a voz fica a imagem do rosto sofrido como evidência, "oposição entre palavra e imagem pode tornar-se, sem problema, oposição entre duas imagens: a que é desejada e a que não o é. Mas a segunda, obviamente, é desejada por outro." (RANCIÈRE, 2012, p. 90-91)

No contexto de apresentação das memórias traumáticas, essa insistência no jogo dramático de ficção do real proposto por Lanzmann desenvolve uma ação que beira o sensacionalismo, expondo sem necessidade o entrevistado, transformando a ação voluntária de testemunho em uma ação inquisidora que quebra qualquer regime de legitimidade da representação oral em detrimento das fotografias tiradas pelo *Sonderkommando*. Falta a percepção de que os silêncios podem falar muito mais do que as palavras, falta a compreensão de que "quem escuta também seleciona, silêncios, interpreta, dá sentido ou reforça sem sentidos no que se diz e se cala"⁹ (JELIN, 2018, p.22, tradução nossa), por fim,

8- "Sin embargo, tal lectura o interpretación no concuerda del todo con la relación vicaria de Lanzmann con la víctima y su deseo de reclamar una experiencia traumática que él parece concebir melancólicamente como un objeto perdido y tratar de transmitir al espectador. Estas últimas tendencias le llevan a cuestionar intrusamente, a manipular a la víctima, y a insistir en revivir un pasado traumático; un planteamiento muy evidente en la secuencia de la barbería con Abraham Bomba. ¿Cómo puede interpretarse esta escena en términos puramente o siquiera primariamente estéticos, sublimes o no? ¿En qué sentido se escenifica una "ficción de lo real" con Bomba simplemente "interpretándose a sí mismo" cuando el antiguo barbero de Treblinka se derrumba y no puede seguir, pero, tras una insoportable pausa, de hecho sigue, cuando Lanzmann, en un pronunciado gesto de identificación proyectiva, insiste en que «tenemos» que seguir? ¿No es la reviviscencia de una experiencia traumática precisamente el punto en que el propio marco estético se quebra y la distinción entre vida y arte, o entre el documental y lo estético/ficticio, también lo hace?"

9- "[...] quienes escuchan también seleccionan, silencian, interpretan, dan sentido o refuerzan sinsentidos en lo que se dice y se calla."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Os silêncios e o não dito podem ser expressões de buracos traumáticos. Podem ser estratégias para marcar a distância social com a audiência e com os outros [...], ou responder ao que outros estão dispostos a escutar. Podem também refletir uma busca para reestabelecer a dignidade humana e a 'vergonha', voltando a desenhar e a marcar espaços de intimidade que foram avassalados e que não têm por que seres expostos novamente ao olhar dos outros.¹⁰ (JELIN, 2018, p.22, tradução nossa)

A valorização que Wajcman faz da cena com o barbeiro Abraham Bomba, no filme de Lazmann, produz a contrariedade do argumento que busca sustentar na crítica à exposição "Memórias dos campos" (2001) a impossibilidade de representação do holocausto por testemunhos desconexos do oral, transforma-se em dificuldade de compreensão de outras linguagens não verbais, como o silêncio. A insistência na fala retira dela a possibilidade de vontade da testemunha e a capacidade de escuta do ouvinte para focar as lágrimas e a emoção da cena, a fala se perde, sobrando outra imagem,

Representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. E um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. E sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. E a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer "ver" o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. (RANCIÈRE, 2012, p. 92)

O filme, o testemunho oral, até mesmo as fotografias não são o passado em si, não é possível reviver os terrores dos campos por meio desses processos representativos, o que se pode fazer é compreender que estes testemunhos plurais, sejam orais ou não, produzem relações com as memórias traumáticas dos sobreviventes e com a memória socialmente compartilhada, daqueles/as que não possuem relação direta com os acontecimentos da *Shoah*.

Entre os depoimentos orais, textuais e visuais enredam-se relações de reelaboração dos traumas, mas também da necessidade de conhecimento existente na socie-

10- "Los silencios y lo no dicho pueden ser expresiones de huecos traumáticos. Pueden ser estrategias para marcar la distancia social con la audiencia y con los otros [...], o responder a lo que otros están dispuestos a escuchar. Pueden también reflejar una búsqueda de restablecer la dignidad humana y la "vergüenza", volviendo a dibujar y a marcar espacios de intimidad que fueron avasallados y que no tienen por qué ser expuestos nuevamente a la mirada de otros."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

dade contemporânea, interessa nessa trama a capacidade de legibilidade e esta “depende, em boa parte, do olhar sobre as inúmeras *singularidades* que atravessam esse acontecimento”, buscando em arquivos de textos, filmes, imagens, depoimentos, de onde emerge “um momento de memória e de legibilidade que aparece [...] como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21-22)

Memórias socialmente compartilhadas

Para contribuir com a análise desta querela sobre testemunhos, podemos mencionar as produções textuais realizadas por sobreviventes dos horrores dos campos. Talvez Primo Levi seja um dos mais famosos, mas não menos conturbada foi sua tentativa de reelaboração. A noção de literatura como testemunho dos acontecimentos da *Shoah* é rapidamente produzida pouco tempo depois da abertura dos campos, o livro *É isto um homem?* de Levi, data de 1947, os esforços para ouvir as testemunhas são intensificados no decorrer das décadas seguintes, ganhando grande promoção a partir de 1961.

É nesse contexto, a partir dos anos 1960, que a valorização dos testemunhos da *Shoah* ganha vitalidade e dissemina-se em muitos projetos. Podemos citar três: a recolha dos mais de 4 mil depoimentos pelo projeto *Fortunoff* da Universidade de Yale; o *Visual History Foundation* de Spielberg recolheu mais de 50 mil narrativas; e o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann. Os três têm em comum a captação audiovisual de testemunhos orais de modo bastante livre no projeto de Yale, onde entrelaçavam-se memórias profundas com memórias ordinárias (ROBIN, 2016, p. 246-247); já o material de Spielberg, que impressiona pela quantidade, peca pela padronização das recolhas, áudios de no máximo duas horas com padrão de temáticas pré-elaboradas (ROBIN, 2016, p. 251); Lanzmann entende seu filme como “uma obra de arte, que ele qualificava como ‘uma ficção do real’, e ‘não um documental... em absoluto figurativo’; uma interpretação própria que muitos comentaristas aceitaram e seguiram ao pé da letra”¹¹ (LA CAPRA, 2016, p.88, tradução nossa), talvez muito por isso a necessidade de criar ações dramáticas para cativar o espectador.

Nos anos 1980, outra discussão que se apresenta diz respeito às dificuldades enfrentadas pela contestação dos testemunhos orais e textuais. Primo Levi comenta sobre as verdadeiras testemunhas, que não são os sobreviventes, são aqueles/as que permaneceram nos campos de concentração e extermínio, ou então aqueles/as que ficaram emudecidos por conseguir ver a face da “medusa” (ROBIN, 2016, p. 244). Apresentam-se, também, como dificuldades para profissionais da história e testemunhas oculares a contestação de suas falas nos tribunais, motivados muitas vezes pela atuação de advogados de defesa ou mesmo pela inconsistência nas memórias das testemunhas. Essas inconsistências fazem parte do processo de rememorar, porém, em uma perspectiva jurídica, ficam fragilizadas ante a necessidade da materialidade das provas. Paul Ricoeur (2007,

11- “[...] una obra de arte, que él calificaba como ‘una ficción de lo real’, y ‘no un documental... en absoluto figurativo’; una interpretación propia que muchos comentaristas han aceptado y seguido al pie de la letra.”

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

p. 171) propõe alguns questionamentos à prática do testemunho: “é na prática cotidiana do testemunho que é mais fácil discernir o núcleo comum ao uso jurídico do testemunho”, por se tratar de diferentes formas de acesso ao passado ou então à verdade do acontecido, impõem-se importantes questionamentos ao status do testemunho.

De fato, a suspeita se desdobra ao longo de uma cadeia de operações que têm início no nível da percepção de uma cena vivida, continua no de retenção da lembrança, para se concentrar na fase declarativa e narrativa da reconstituição dos traços do acontecimento. A desconfiança dos observadores revestiu-se de uma forma científica no âmbito da psicologia judiciária enquanto disciplina experimental. (RICOEUR, 2007, p. 171)

Dada a desconfiança do testemunho oral no âmbito jurídico-legal, e observando sua aproximação com a necessidade de crítica à fonte na disciplina de história, o testemunho oral sofre com contestações e desconsiderações em importantes julgamentos de criminosos nazistas descobertos e julgados na segunda metade do século XX, diferentemente do que foram no tribunal de Nuremberg.

O testemunho escrito também sofre com as ações do tempo, para além das discussões de Primo Levi, quanto aos verdadeiros testemunhos do terror dos campos, surgem, nos anos que compreendem a segunda metade do século XX, o que Régine Robin (2016, p. 265) chama de *metatestemunhas*, autores que tomam emprestadas memórias e histórias de sobreviventes, modificando a percepção de testemunha ocular, que vivenciou a experiência no local, para testemunha que “acolhe uma visão [...]. O poeta não se põe no lugar dos mortos, ele não busca encontrá-los, não mais falará em seu lugar. Ele fala da impossibilidade de dizer, a fratura da história, a cesura da inteligibilidade.”

Para encaminhar considerais parciais desta discussão, mostra-se bastante interessante pensar a inserção do testemunho como forma literária do século XX. Ivan Jablonka (2016) aponta como pertinente ao objetivismo do século a necessidade de traduzir o real nos escritos literários, seja para denúncia ou para construção de alternativas políticas, não se confunde com o texto de História, trata-se mais de escritas memorialistas ou metatestemunhal. Do mesmo modo, Jablonka afirma ser possível tratar a história como uma possibilidade de experimentação literária, não somente como intriga, escritura ou narração, mas de produzir um texto totalmente de literatura e ciências sociais, “uma literatura que obedece às regras do método. Nem a ficção em um texto, nem o feito em um não-texto, se não a ativação de ficções dentro de um raciocínio materializado e desdobrado por um texto”.¹² (JABLONKA, 2016, p. 258, tradução nossa)

A amarração dos testemunhos como importantes elementos literários do século XX, bem como essa relação possível entre História e Literatura, como apontada por

12- “[...] una literatura que obedece a las reglas del método. Ni la ficción en un texto, ni el hecho en un no-texto, sino la activación de ficciones dentro de un razonamiento materializado y desplegado por un texto.”

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Jablonka, reintroduz a discussão da irrepresentabilidade do testemunho que não seja oral. Retomando a discussão sobre a exposição *Memória dos campos*, e observando as relações epistemológicas sobre o ato de testemunhar, e as diferentes possibilidades elencadas no decorrer desta reflexão, observa-se a dificuldade em manter o distanciamento entre testemunhos orais, visuais e textuais.

Não se trata de negação do real, mas dos meios de escritura para representar esse real, nesse caso o real do horror. Figurar o infigurável, saber que existe o irrepresentável, mas ainda assim pretender, por meio de escrita, palavras, fotografias, cinema, pintura, instalação, teatro, dar conta desse infigurável e de nossa relação com esse passado que nos escapa. Tratar-se-ia de uma posição ética? Haveria o infigurável, porque não podemos banalizar esse acontecimento único, esse horror. Tratar-se-ia, enfim, conforme Lanzmann, de uma posição metafísica? Haveria obscenidade em tentar conhecer o que diz respeito ao imemorial. Essas polêmicas poderiam muito bem nutrir perpetuamente o debate em torno da representação e manter, com isso, à sua maneira, viva a memória das vítimas e nossa relação com a *Shoah*. Por outro lado, elas poderiam, também, instaurar uma verdadeira censura, autocensura, a partir de instrumentos colocados em determinadas formas artísticas, por decretos explícitos instituindo "boas formas", aquelas que convêm, e as "más-formas" incorretas, anormais a serem condenadas, contribuindo para esse enfraquecimento, para esse empobrecimento do imaginário, no sentido forte do termo, que ameaça, permanentemente, tudo que se refere a *Shoah*. (ROBIN, 2016, p.305)

Levando em conta que a produção do conhecimento sobre o passado é balizada pelas experiências humanas, compartilhadas pelos sistemas formais e informais de educação, pelas trajetórias e expectativas individuais e coletivas, nenhuma testemunha ocular dos horrores dos campos de concentração e extermínio é imune às ações do tempo, da reelaboração da memória e também do trauma, do convívio com outros testemunhos, da influência de produções culturais sobre o tema (KOSELLECK, 2006). Esta advertência em nada quer retirar o protagonismo e a importância imensurável dos testemunhos orais, mas possibilitar que outras narrativas possam ser feitas e problematizem os discursos e auxiliem na construção de uma memória crítica. Como produtos culturais, as memórias, os textos e as imagens são constantemente reelaborados e ressignificados, não se esvaziando em conteúdo, senão o contrário.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Referências

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- DANZIGER, Leila. Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.1.1.50-58>>. Acesso em: 7 mar. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa. KKYM, Imago, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FABRIS, Annateresa. Abjeção e segredo: a fotografia como testemunho e ficção. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 38, n. 60, p. 99-112, dez. 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062015000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2006.
- LA CAPRA, Dominick. *La historia y sus limites*. Barcelona: Bellaterra, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Tiago da Silva Coelho

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, professor dos Cursos de História e Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc e professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Câmpus Araranguá.

Texto submetido em: 30/10/2020

Texto aceito em: 20/03/2021

Texto publicado em: 05/06/2020

Como citar: COELHO, Tiago da Silva. Testemunho: entre a oralidade e a visualidade. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, nº 45, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.108840>.
