



A potência do precário nas imagens testemunho

The power of the precarious in the testimony images

Rodrigo Montero

Fundação Universidade de Rio Grande – FURG

ORCID: 0000-0002-1482-0363

Resumo

Em agosto de 1944, um grupo de *Sonderkommando* de Auschwitz conseguiu realizar clandestinamente quatro fotografias do processo de extermínio. Confusas e pouco claras, sob as perspectivas de certas convenções de verdade, do ethos da imagem-evidência e as exigências do cidadão-espectador moderno e contemporâneo, essas são imagens precárias. Essa precariedade está presente também nos desenhos de vítimas dos *Lager* ou das prisões clandestinas das ditaduras latino-americanas. Entretanto, é necessário olhar e pensar essas precariedades pois é nelas que se sublimam a resiliência contra o apagamento, a urgência do testemunho e a tentativa de lidar com o incomensurável.

Palavras-chaves

Desaparecimento. Fotografia. Imagem. Precariedade. Testemunho.

Abstract

In August 1944, a Sonderkommandos group from Auschwitz managed to secretly take four photographs of the extermination process. Confused and unclear, from the perspective of certain truth conventions, of the ethos of image-evidence and the demands of the modern and contemporary citizen-spectator, these are precarious images. This precariousness is also present in the drawings of victims of the Lagers or the clandestine prisons of Latin American dictatorships. However, it is necessary to look and think about this precariousness, because it is in them that resilience against erasure is sublimated, the urgency of witnessing and the attempt to deal with the immeasurable.

Keywords

Disappearance. Photography. Image. Precariousness. Testimony.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

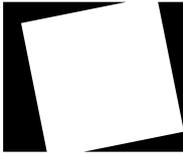
e-ISSN: 2179-8001

O dicionário Michaelis define a palavra “precário” como aquilo que não é estável ou seguro; o que é incerto e duvidoso; o que é melindroso e arriscado; o vário; o que é minguido e difícil; o escasso; e, por fim, o que é frágil e débil.

Entre os anos 2000 e 2001, Georges Didi-Huberman (2004) escreveu um ensaio dedicado a quatro fotografias realizadas, de forma clandestina, pelos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, em agosto de 1944. O *Sonderkommando*, ou comando especial, em português, era a esquadra de prisioneiros judeus utilizada como força de trabalho nas câmaras de gás e dos crematórios do campo de extermínio. Separados do resto dos deportados no momento da sua chegada aos campos de extermínio, eles estavam encarregados de buscar objetos de valor entre os pertences dos homens, das mulheres e das crianças que, previamente, eles mesmos tinham conduzido para as câmaras de gás. Depois deviam tirar os cadáveres desses interiores para alimentar os fornos crematórios, não sem antes profanar os corpos, revisando suas bocas para arrancar dentes de ouro e cortando os cabelos das mulheres. Eram os que deviam limpar as câmaras dos fluidos e dos restos humanos para receber novos contingentes de vítimas e eram os encarregados da manutenção de toda essa estrutura de destruição. Independentemente da sua resignação ao cumprimento dessas tarefas, o destino desses *Geheimnisträger* – os *portadores de segredos* – estava selado desde o início: periodicamente, os grupos eram substituídos e, como ritual de iniciação, o novo grupo devia se encarregar da eliminação e da cremação dos seus antecessores. Foram os membros de uma dessas esquadras que, em agosto de 1944, receberam clandestinamente uma máquina fotográfica e se organizaram para, de alguma forma, tirar quatro imagens do processo sistemático de aniquilamento.

Naquele verão de 1944, Auschwitz foi o destino e o fim de dezenas de milhares de judeus e ciganos deportados da Hungria. Entre os meses de maio e julho daquele ano, foram exterminados aproximadamente duzentos e trinta e cinco mil judeus húngaros. Trabalhando na sua máxima capacidade, as câmaras de gás e os crematórios de Auschwitz-Birkenau chegaram a destruir vinte e quatro mil pessoas num único dia. A partir de agosto, iniciou-se o assassinato em massa dos ciganos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Prevendo que o número de deportações excederia a capacidade das instalações, os oficiais da SS² planejaram a escavação de enormes covas para a incineração a céu aberto dos cadáveres. O *Sonderkommando* foi acionado para executar a tarefa.

Pelo relato de Filip Muller, um dos pouquíssimos *Sonderkommando* sobreviventes de Auschwitz, no primeiro dia de funcionamento, as covas foram preenchidas com dois mil e quinhentos corpos que arderam por cinco horas, até virarem cinza. Os detalhes estarrecedores dessa tarefa também foram transcritos por Didi-Huberman no seu ensaio.

Foi nesse período que a resistência polonesa tinha conseguido fazer chegar a câmera fotográfica ao *Sonderkommando*. Escondida numa caixa, o aparelho teria ficado sob os cuidados de um judeu grego de nome Alex. Para poder fazer as fotografias, foi necessário montar um plano coletivo. Primeiro, danificou-se propositalmente o telhado de um dos crematórios, para que um grupo de trabalho fosse enviado para realizar os reparos. Desse lugar seria possível montar uma vigilância para dar tempo a Alex de tirar as duas primeiras fotografias.

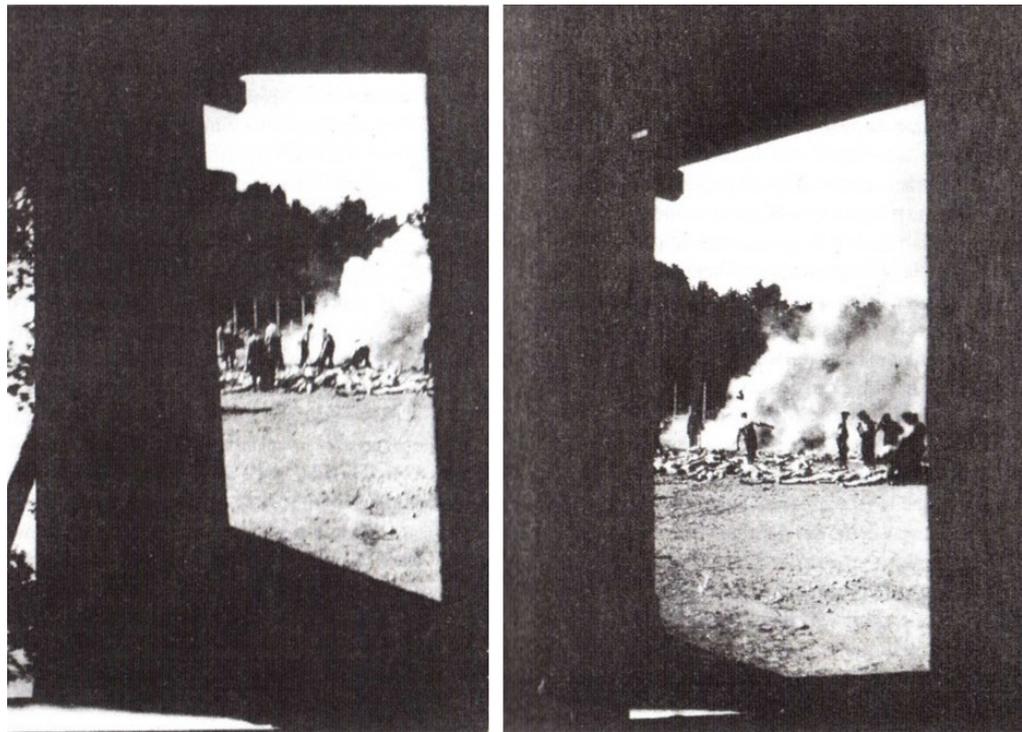


FIG. 01:
Anônimo (membro
de *Sonderkommando*
de Auschwitz),
incineração dos corpos
gaseados em covas
ao ar livre, defronte
à câmara de gás
do Crematório V de
Auschwitz, agosto de
1944, fotografias. Fonte:
DIDI-HUBERMAN,
2004.

2 A SS (*Schutzstaffel*, em português “tropa de proteção”) foi o braço paramilitar do partido nazista. Durante a Segunda Guerra Mundial, uma linha da SS foi designada para administrar os campos de concentração e comandar o extermínio.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

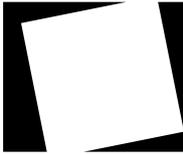
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nesse par de fotografias (fig. 001), há um grupo de cadáveres no chão e algumas pessoas de pé, entre os mortos. Algumas estão puxando um corpo, outra caminha como que se equilibrando entre eles. Um pouco atrás se levanta uma enorme coluna de fumaça, mais atrás uma barreira de árvores bloqueia a visão para além das cercas elétricas e, portanto, também a visão do fora para o dentro. Embora essas cenas sejam o evento para onde Alex direciona a câmera e, à distância, nossa atenção, elas ocorrem num plano um pouco distante, dentro de um recorte de luz encerrado por uma “moldura” escura. Isso porque, para realizar essas imagens, foi preciso ficar escondido na penumbra das instalações do crematório, atrás de uma janela ou de uma porta, e apontar a câmera para o que ocorria do lado de fora. A dinâmica da exposição fotográfica torna essa área interior uma área completamente escura que ocupa boa parte da imagem.

Um segundo par de fotografias foi tirado diretamente no exterior, um pouco mais longe da primeira locação (fig. 002). De alguma forma, o portador da câmera conseguiu esconder o dispositivo e, dissimuladamente, dirigir-se a um setor na floresta. Fugazmente, fez mais duas imagens. A primeira seria apenas uma imagem das árvores e do céu, não fosse pelo grupo de pessoas que aparece no ângulo inferior direito onde, entre elas, distinguem-se os corpos nus de duas mulheres. A foto está completamente enviesada, o que sugere que o fotógrafo realizou a imagem de relance, tentando captar nesse rápido gesto o grupo que estava se despidendo para ser encaminhado para a câmara de gás. Se nessa foto é ainda possível identificar a floresta e reconhecer esse grupo de mulheres, a outra imagem é quase totalmente abstrata: um contraste excessivo de luz e de sombras entrega as formas lúgubres e cortantes do que parecem ser troncos e galhos de árvores. Não há nela qualquer referência de um horizonte que nos permita entender, ao menos, onde está o céu e onde está a terra. Essa fotografia é puro gesto fotográfico.

PORTO ARTE

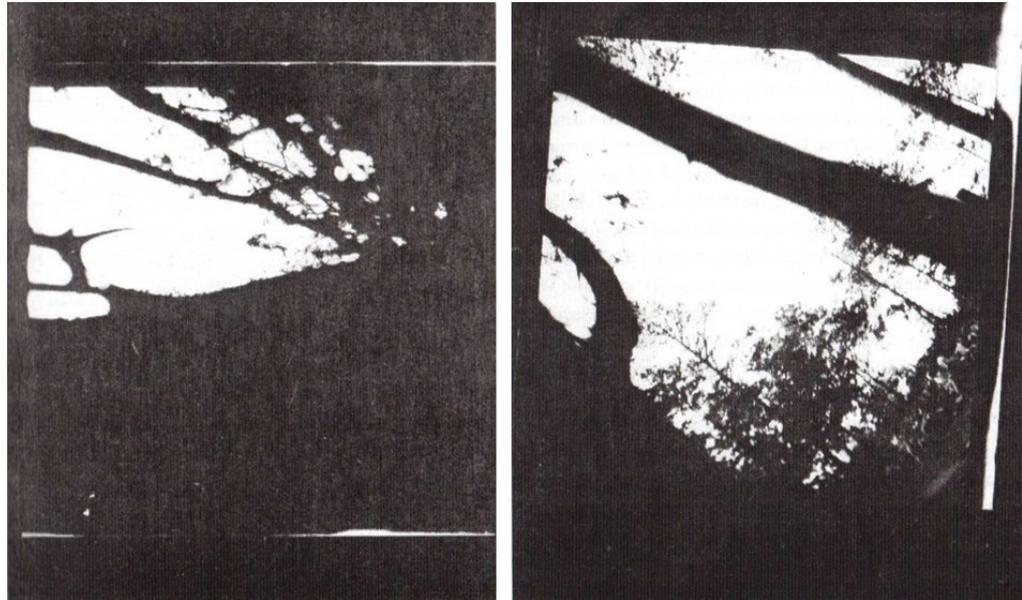


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Mais tarde, nos barracões, os *Sonderkommando* fizeram chegar o filme ao acampamento central de Auschwitz, de onde os presos políticos o enviariam de volta para fora, escondido num tubo de pasta de dentes e com uma nota narrando o que estava nas imagens.

No seu ensaio para a exposição “Mémoire des camps” (2001), publicado no livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2004) articula o que há nessas imagens, com alguns testemunhos e outros documentos, para reconstruir e dar sentido a essas fotografias não apenas enquanto reveladoras de “fatos visuais”, mas como portadoras das condições fenomenológicas nas quais essas fotografias foram feitas. Ao fazer isso, ele também discute como essas quatro imagens têm tido uma recepção difícil por parte dos historiadores. Como explica o autor, exigir dos historiadores uma análise fenomenológica de crítica visual é pedir a eles uma tarefa para a qual estão pouco habituados. Essa dificuldade ou limitação ao olhar fotografias como essas se manifesta no modo como certas marcas visuais, como a falta de foco, a ausência de ortogonalidade, o desenquadre, as sombras e os recortes visuais, etc., têm sido mal interpretadas ou diretamente negligenciadas enquanto portadoras de sentido. Sob uma expectativa idealizada de uma imagem-evidência clara e contundente, essas marcas visuais são interpretadas como uma falha ou ruído que obstaculiza e precariza o acesso à “informação” e à “verdade”.

FIG. 02:

Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, fotografias. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2004.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

As imagens precárias

“Evidência”: certeza manifesta. Do latim *evidentia*, palavra que, por sua vez, deriva do verbo “*videre*”, “ver”:

O que faz de uma foto uma boa foto? Ou melhor, o que é uma boa foto para uma sociedade habituada a conhecer e reconhecer o mundo por meio de imagens técnicas? Particularmente quando essa foto é convocada para dar conta de um evento e, então, para validar um fato?

Já se passaram quase 200 anos desde que a fotografia foi apresentada para o mundo. Em um primeiro momento, ela foi abraçada pela ciência. E logo, quando os dispositivos foram aprimorados, pelo jornalismo. Tanto uma quanto o outro estabeleceram com a imagem fotográfica uma relação de conveniência e de reciprocidade. Num sentido, apresentada como prova de seus enunciados, a fotografia passou a servir à ciência e ao jornalismo como uma certidão de veracidade. Mas, ao fazer isso, reciprocamente esses campos dedicados à descoberta e à certificação do mundo e da realidade legitimavam e reforçavam aquele sentido da fotografia como dispositivo comprobatório. Assim, concomitante ao aprimoramento técnico, à massificação dos meios de comunicação e ao encurtamento paulatino da distância entre o evento e a sua divulgação por meio de imagens, a modernidade consolidou na fotografia um *ethos* de imagem-evidência. John Tagg também se refere a esse processo quando explica que, principalmente a partir do último quarto do século XIX:

[...] um constante desenvolvimento técnico garantia a enorme expansão da fotografia [...] e toda uma diversidade de órgãos científicos, técnicos, legais e políticos que usavam a fotografia como meio de registro e fonte de “prova”. (Tagg, 2005, p. 89)³

Não é por nada que autores modernos, pós-modernos e contemporâneos coincidem em apontar como, com a confluência das imagens técnicas, as telecomunicações e os meios massivos de comunicação, não só passamos a nos relacionar com o mundo por meio dessas imagens, mas também passamos a certificar a realidade desse mundo pela mediação delas. Foi isso que levou Griselda Pollock (2008), por exemplo, a falar da nossa cultura como uma cultura midiaticizada.

3 Esta e demais citações extraídas de publicações em língua estrangeira foram traduzidas para o português pelo autor deste artigo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

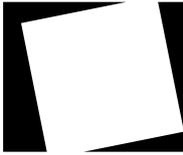
Mesmo as teses que recusam a ideia de que vivemos numa cultura em que “há um excesso de imagens” não são incompatíveis com o que está escrito acima. Se analisarmos, por exemplo, o posicionamento de Rancière (2008), que contesta a ideia de que haja “imagens de sobra”, afirmando – corretamente, é importante dizer – que, na realidade, há imagens ausentes, não podemos deixar de associar, entretanto, que tal ausência consegue ser dissimulada, precisamente, sob uma superabundância de imagens que mal conseguimos assimilar.

Se o poder das “máquinas da informação”, como fala Rancière (2008), reside na sua capacidade de selecionar as imagens de autoridade por sobre outras que são denegadas, isso também é possível porque, de alguma maneira, nós, os consumidores dessas imagens, sentimo-nos satisfeitos ou, até mesmo, sobrecarregados. E essa satisfação ou sobrecarga leva ao sentimento de onicontemplação do mundo, sentimento esse que é alimentado pelo paulatino progresso tecnológico e pela autopromoção tanto das empresas de tecnologia quanto dos meios de comunicação: o lugar comum de “a toda hora em todo lugar” já estava instalado na consciência da sociedade ocidental no final do século XIX.

Aliás, nós não somos meros receptores passivos desse contingente de imagens-evidências. Pelo contrário, esta sociedade midiaticizada é também uma sociedade de consumo. E nela nós somos, ao mesmo tempo, espectadores e consumidores. Como tais, somos uma peça fundamental desse sistema. Como cidadãos espectadores dessa sociedade, não apenas consumimos, mas demandamos: pedimos pelas imagens e exigimos que elas venham a certificar cada discurso, cada fato informado. Nós exigimos as imagens-evidência. Mas não qualquer imagem. Também pela lógica do consumo, demandamos que aquelas imagens cumpram nossas expectativas e desejos, que estejam enquadradas nesse regime visual ao qual estamos habituados e condicionados. Mas também, mais do que revelar a aparência de um fato, exige-se que a imagem tenha a aparência do que nós esperamos e imaginamos que esse fato *deva* ter. É essa, em definitivo, a “boa foto”. Ou, ao menos, uma boa foto de acordo com o senso comum do cidadão espectador da cultura midiaticizada.

Mas é importante ressaltar que isso não fica restrito a uma lógica de consumo e às expectativas de um senso comum associado unicamente a um cidadão-espectador médio. Como sugere Didi-Huberman no seu ensaio, essas quatro fotografias também resultaram incompatíveis com certa idealização documental e iconográfica dos historiadores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

São “boas fotos”, então, as quatro imagens tiradas por Alex naquele dia de verão de 1944? É uma “boa foto” aquela que mostra as mulheres sendo preparadas para serem enviadas para as câmaras de gás? São “boas” as fotos que Alex tirou escondido atrás de uma porta ou janela? Aquela imagem feita de relance, da qual temos apenas um emaranhado de sombras, é uma “boa foto” da monstruosidade que estava sendo levada a cabo naquele e em todos os dias em que funcionou o campo de extermínio de Auschwitz? São boas fotos? São boas “imagens-evidência”? Certamente, não são boas se o que se busca nelas é o ícone eloquente e a evidência contundente. E quando confrontadas às expectativas e aos valores da sociedade midiaticizada, essas são, simplesmente, quatro imagens precárias.

De fato, essas quatro fotografias mostram muito pouco do que estava ocorrendo naqueles momentos. E, obviamente, mostram ainda menos do evento histórico. Mas também podemos especular que mostram muito menos do que os próprios *Sonderkommando* deveriam sentir necessidade de revelar. E mesmo considerando aquilo que, objetivamente, se tentou registrar naqueles quatro instantes, essas imagens “mostram” muito pouco e impactam muito menos. Vistas com nossos olhos de espectadores, não encontraremos quase nada nelas do que “esperaríamos ver” de um campo de extermínio em pleno funcionamento. Pelo menos não se comparadas com as imagens de choque com cuja eloquência os meios da informação nos convencem de um horror concreto. Comparadas a essas, as fotos de agosto de 1944 são ruins e confusas: estão cheias de ruídos e recortes; o motivo está longe, e mal consegue-se distinguir as pessoas; não vemos milhares de corpos nem desespero. A massa escura que emoldura as primeiras duas cenas ocupa uma grande parte da imagem. Uma das imagens feitas na floresta está enviesada, carente de ortogonalidade, e mostra mais da floresta do que das mulheres. A outra é praticamente uma imagem abstrata na qual “não há nada para ver”.

Essas fotografias são precárias tanto em relação àquilo que objetivamente se tentou revelar quanto àquilo que se pretende e se deseja ver (sempre, é claro, sob a lógica e as expectativas depositadas na imagem fotográfica a partir do *ethos* de imagem-evidência). Sobre isso também se refere Didi-Huberman (2004) quando sugere que a dificuldade do historiador em olhar para essas fotografias se deve a que, sob as demandas daquele, elas são inadequadas ou inexatas:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

[...] se pedimos demais – ou seja, “a verdade toda” – sofreremos uma decepção: as imagens são apenas fragmentos arrancados, restos de filmes. São, portanto, *inadequadas* [...] são muito pouco em comparação com o que sabemos (milhares de mortos, o barulho dos fornos de cremação, o calor dos braseiros, as vítimas na desgraça extrema). Essas imagens são, inclusive, *inexatas*: falta-lhes, pelo menos, essa exatidão que nos possibilitasse identificar alguém, compreender a disposição dos cadáveres nas covas, e inclusive ver como os SS forçavam as mulheres enquanto se dirigiam para as câmaras de gás.

Ou, talvez, estejamos pedindo muito pouco às imagens: ao relegá-las, logo, para a esfera do simulacro [...], as excluímos do campo histórico como tal. Quando relegadas logo para a esfera do documento – o mais fácil e frequente – as separamos da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua substância mesma (Didi-Huberman, 2004, p. 59).

Talvez, um dos fatos mais eloquentes de como essa especificidade das fotografias dos *Sonderkommando* contraria a expectativa e até o desejo da imagem “adequada” aos cânones visuais da modernidade sejam as tentativas, enumeradas por Didi-Huberman, de fazer essas imagens “apresentáveis”. Para isso, conta o autor, as fotos originais foram submetidas a reenquadramentos e recortes que excluía, por exemplo, a massa escura do primeiro par. No caso das fotos da floresta, não contentes com reenquadrar ortogonalmente a primeira imagem e recortar e ampliar o canto onde está o grupo de mulheres, houve o caso em que alguns desses corpos foram “embelezados”. Diante dessas atitudes, Didi-Huberman (2004, p. 61) se questionou se não há nelas uma “desmedida vontade de proporcionar um rosto àquilo que, na imagem, é apenas movimento, perplexidade, circunstância”.

Certamente, há algo disso. Mas também há nessas atitudes que “depuram” a imagem de tudo aquilo que lhes parece ser precariedade e ruído a tentativa de adequá-las ao estilo documental ou àquele que o cidadão-espectador exige para certificar o mundo. Ocorre com essas imagens algo equivalente ao constrangimento padecido por sobreviventes de situações-limite quando sentem a necessidade, sob certos contextos, de dar a seu testemunho uma “forma” adequada.

Marc Nichanian (2006) evoca esse constrangimento da testemunha sobrevivente a partir do relato escrito de Yervant Odian sobre a deportação e o genocídio armênio. Odian (*apud* Nichanian, 2006, p. 184) encerrava assim seu relato, publicado em partes num jornal de Constantinopla em 1919, hoje Istambul:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Portanto, esta foi a história dos meus três anos e meio de deportação. Certamente, os leitores terão notado que escrevi esta história da maneira mais simples possível, até mesmo num estilo inculto. Perante tudo, eu quis ser verídico e dizer as coisas como foram, sem distorcer nenhum fato, sem exagerar nenhum acontecimento.

Mas ainda a realidade foi tão atroz que muitos leitores pensaram que eu exagerei. Esses que passaram pelo suplício da deportação e que conseguiram sobreviver, esses testemunharão que eu não deforme a realidade.

[...] Meus três anos de deportação tomaram o lugar [*ont pris la place*] dos meus trinta anos de atividade literária. (Yervant Odiant *apud* Nichanian, 2006, p. 184)

O que chama a atenção aqui é que o sobrevivente confessa que *quis ser verídico*. Para isso, ele conta que tentou ser simples e que se conteve para não *parecer* exagerado, mesmo quando a magnitude da atrocidade sempre parecerá exagerada para o leitor exterior. Quando Odian usa expressões como *querer ser verídico* e evitar *parecer exagerado*, expõe um certo tensionamento entre os conceitos de verdade e de veracidade em que a segunda parece estar mais ligada a uma forma ou estilo.

Nichanian fala de uma “ética da representação” que, além de um dever e compromisso com a “verdade”, é um compromisso com um senso de verossimilhança. Um senso que diz mais sobre uma “estética” ou um “estilo” do que com a verdade em si mesma: o testemunho não apenas precisa ser verdade, mas deve *parecer* verdade, deve estar enquadrado nas “convenções de verdade”. Por isso, frequentemente os sobreviventes de eventos como genocídios e o terrorismo de Estado parecem empenhados em imprimir seu testemunho de clareza, de sobriedade, de objetividade e, até mesmo, de exterioridade. Características essas que não apenas dizem das convenções de veracidade da nossa sociedade, mas que são, ao mesmo tempo, as convenções típicas do dispositivo documental quando convocado num caráter probatório. Sob essas condições, e em “favor das convenções de verdade”, o sobrevivente é levado a suprimir tudo aquilo que faz do horror uma vivência que, entre outras coisas, é profundamente pessoal, ambígua, exacerbada e indefinível. Como disse Jean Philippe Pierron (*apud* Gallo de Moraes; Perrone, 2014, p. 31), “o testemunho [...] é heterogêneo à linguagem da prova”. Aliás, a partir da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

modernidade, é mais do que isso: o testemunho tem, diante do poder conferido à prova, um grau de precariedade.⁴

Os recortes, os reenquadramentos e os retoques aos quais as fotografias de Auschwitz foram submetidas explicitam a mesma tentativa de adequar o caráter testemunhal à convenção de verossimilhança documental.

O que se destaca na análise de Didi-Huberman (2004) é a relevância que ele dá àquilo que, até então, sob as convenções da verossimilhança documental e a idealização da imagem-evidência, era visto como precário. É fazendo o duplo jogo de restringir e de ampliar o ponto de vista, para olhar essas imagens segundo sua fenomenologia, que o autor francês expõe a potência enunciativa guardada nessa aparente precariedade. Sob sua análise, o “ruído” e as massas escuras assumem uma dimensão equivalente àquilo que, no testemunho oral dos sobreviventes, se expressa no não dito: os silêncios, as suspenções, a agitação. Uma potência enunciativa que se expressa de maneira contundente na fotografia das sombras abstratas:

Quando dizemos que a última fotografia não tem nenhuma utilidade – histórica, é claro – estamos esquecendo todo o testemunho que, fenomenologicamente, oferece-nos o próprio fotógrafo: a impossibilidade de fazer foco, o risco que correu, a urgência, a corrida que talvez tenha precisado fazer, a pouca habilidade, talvez o ofuscamento pelo sol na cara. Essa imagem está, formalmente, sem fôlego: como pura “enunciação”, puro gesto, puro ato fotográfico sem enfoque (assim mesmo: sem orientação, sem acima e abaixo), permite-nos compreender a condição de urgência na qual foram arrebatados quatro fragmentos ao inferno de Auschwitz. Desde esse então, essa urgência faz parte também da história (Didi-Huberman, 2004, p. 64).

Está claro que a noção de precariedade convocada neste artigo tem um sentido relativo que está associado, como já disse, às expectativas de certo regime visual. Mas, quando esses “documentos” são examinados sob outras formas de ver, como fez Didi-Huberman, as marcas visuais que definem sua aparente precariedade assumem outra dimensão. Estão ali

4 Isso pode ser complementado ainda com o exposto por John Tagg (2005), quando explica como e por que, para o regime de verdade fotográfica na nossa sociedade, o valor de prova da fotografia está também associado a critérios de clareza técnica, precisão e objetividade.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

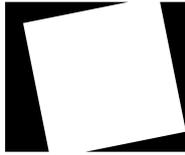
os rastros que carregam a fenomenologia específica das condições de produção e de existência dessas fotos. A massa escura: a necessidade de estar escondido; a falta de ortogonalidade e de foco: a pressa; a imagem abstrata: a tensão entre o risco iminente e a necessidade de fazer a foto, apesar do medo. O que está sublimado nessas quatro fotografias é também a urgência de arrancar algo ao desaparecimento que estava em andamento, apesar das condições, apesar dos riscos. E isso não pode ser mostrado em forma de ícone eloquente, mas está enunciado por esses ruídos. Uma precariedade que expressa a relação de poder entre o algoz e sua vítima, assim como a necessidade de resiliência. Está ali, enunciada nessa precariedade, a reação do condenado ao desejo do seu algoz. Uma reação a uma doutrina do desaparecimento cujos princípios e objetivos se revelavam nas próprias palavras dos algozes. Palavras recordadas por Simon Wiesenthal e reproduzidas por Primo Levi (2015, p. 9):

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

Quando Didi-Huberman diz que, para olhar fenomenologicamente essas fotografias, é preciso fazer um duplo jogo de restringir e de ampliar o ponto de vista sobre essas imagens, refere-se, primeiro, à “necessidade de não omitir nada da totalidade da substância da imagem e, inclusive, se perguntar pela função formal de uma área na qual ‘não vemos nada’” (Didi-Huberman, 2004, p. 69). E, em segundo lugar, se refere à necessidade de “restituir às imagens do elemento que as coloca em jogo” (Didi-Huberman, 2004, p. 69). Como já foi dito, esse é um tipo de crítica visual que o historiador não está muito habituado a fazer.

Por outra parte, os historiadores e os críticos da arte têm menos receio em articular distintas abordagens teóricas e metodológicas e, ainda, de estabelecer relações e contrapontos que vinculam produções surgidas em diferentes momentos e lugares. Abordagens relacionais ou anacrônicas, por exemplo, podem parecer pouco ortodoxas para o historiador, mas são métodos frequentes, inclusive, em curadorias.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Permitir-se articular essas imagens com outras permite ampliar mais esse ponto de vista do qual fala Didi-Huberman.

Podemos ampliar o ponto de vista ao contrapor essas quatro fotografias a um conjunto muito mais numeroso, produzido, décadas mais tarde, do outro lado do mundo: os milhares de fotografias de identificação de prisioneiros feitas pelos agentes do Khmer Vermelho na prisão secreta S-21 em Phnom Penh, Camboja.

O Khmer Vermelho tomou o poder de Camboja em 1975. Nos primeiros dias do regime, toda a população urbana do país foi deportada para os campos de trabalho no interior. Phnom Penh se converteu numa cidade fantasma. Num dos bairros dessa capital vazia, o que até então tinha sido um colégio foi transformado num centro de detenção, tortura e morte. Todos os dias, durante os quatro anos do regime, chegavam a S-21 caminhões com homens, mulheres e crianças. Todos e todas já considerados culpados de algum tipo de crime ou de traição, por mais bizarro que fosse, contra o Angkar. Na chegada, o ritual era sempre o mesmo: as pessoas eram mantidas amarradas e com vendas nos olhos numa sala, esperando sua vez para serem fotografadas pela equipe comandada por um adolescente chamado Nhem Em. Na sala adequada para essa função, diante do tripé com uma câmera do tipo rolleiflex, havia uma cadeira especial. Uma a uma, as pessoas eram sentadas nessa cadeira. Ali tiravam, por um instante, a venda dos seus olhos. Enquanto um dos quadros se preparava para realizar a foto, outro tomava as medidas do prisioneiro, e um terceiro registrava, com uma máquina de escrever, as informações pessoais. Essa era a primeira etapa do processo de um desaparecimento ao qual todos já chegavam condenados. A tortura era o meio pelo qual apenas se confirmava, por meio da confissão, a infalibilidade do Angkar. Não havia julgamento, apenas devia haver a confissão e, logo, a execução, ali mesmo, nos campos da morte de Choung Ek. Estima-se que durante os quatro anos que durou o regime do Khmer Vermelho (1975-1979), passaram por S-21 mais de 10.000 prisioneiros e prisioneiras, dos quais, até 2016, o Museu do Genocídio Cambojano reconhecia apenas 12 sobreviventes.

Com a invasão vietnamita da capital – o que precipitou a queda de um regime completamente caótico –, os agentes encarregados de S-21 fugiram, deixando para trás alguns cadáveres e milhares de fotografias e de negativos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Meses depois, S-21 foi convertido no Museu do Genocídio Cambojano; seus corredores e antigas salas comportam painéis com as fotografias encontradas. São milhares de rostos, todos centralizados, perfeitamente enquadrados e com um nível de exposição e de contraste praticamente idêntico em todas. Sob essa montagem expositiva, a repetição consistente e tecnicamente precisa remete, perturbadoramente, às sequências tipológicas, tão comuns na arte contemporânea a partir da obra de Bernd e Hilla Becher.

Aliás, em 2014, o próprio Nhem Em ainda se vangloriava da qualidade técnica das suas fotografias:

Eu não tive nenhum problema em tirar fotos das vítimas e em pedir-lhes que se sentem e olhem direto para a câmera. Com cuidado, ajustava a velocidade e a luz para tirar a melhor foto e evitar qualquer erro. Em verdade não havia segunda chance para refazer qualquer foto ruim, por isso a primeira não podia ter falhas de nenhum tipo. Havia prisioneiros que ficavam aterrorizados quando tiravam as vendas para tirar a foto. Eu sempre lhes dizia que ficassem calmos antes de tirar a foto.

Os rostos de alguns dos prisioneiros estavam machucados e sangrando por terem sido golpeados ou torturados pelos guardas. Às vezes eu ajudava o guarda a tirar a venda dos olhos deles. [...]

Eu raramente cometia qualquer erro ao tirar as fotos dos prisioneiros. 95% delas eram precisas e sem nenhum erro. Os outros cinco por cento ficavam mal porque o prisioneiro se mexia ou fechava os olhos quando eu apertava o botão (Em; Doung, 2014, p. 38).

Colocar lado a lado as fotografias de agosto de 1944 com algum dos milhares de retratos de identificação de S-21 expõe de maneira contundente a relação de poder entre os algozes e suas vítimas nessas circunstâncias de violência clandestina e de assujeitamento absoluto. Nhem Em tem pleno domínio sobre o ato fotográfico porque tem pleno domínio sobre os retratados. E ele exerce esse poder sobre eles: coloca-os diante da câmera e lhes ordena que fiquem quietos. E, por pavor ou resignação, esses homens e mulheres – e também essas crianças! – obedecem.

Ao falar da normatização das fotografias policiais de identificação a partir do século XX, John Tagg escreveu:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O que temos nessa imagem normalizada é mais do que a imagem de um suposto delinquente. É um retrato do produto do método disciplinar: o corpo feito objeto; dividido e estudado; encerrado numa estrutura celular de espaço cuja arquitetura é o índice do arquivo; domesticado e obrigado a entregar sua verdade; separado e individualizado; subjogado e convertido em súdito. (Tagg, 2005, p. 101)

As fotografias de identificação de S-21 levam a descrição de Tagg a outro nível. Aqui é o *Angkar* que determina a verdade. E o *Angkar* é infalível.⁵ Sob as lentes de Tuol Sleng, todos já são culpados e todos já estão sentenciados. Esses homens e mulheres, essas crianças, foram levados apenas para confessar. Por isso, depois virá a outra câmera, a de torturas. Ali, cada condenado entregará, finalmente, o que o *Angkar* decidiu que seja verdade: sua culpa. Aqui, o poder quase absoluto de Nhem Em sobre eles e suas imagens antecipa o poder que terá o torturador sobre seus corpos.

Do outro lado, o que está sublimado nas fotografias dos *Sonderkommando* é a completa falta de poder e de controle sobre as condições nas quais ocorre o ato fotográfico. Lado a lado, as fotos dos *Sonderkommando* e as da equipe de documentação de S21 acentuam, reciprocamente, os signos das suas condições de produção e o contexto de poder ou de submetimento (fig. 03). Não há “precariedade” nas fotos de S-21. Pelo menos não no sentido dos “ruídos” visuais que contrariariam as expectativas de um documento iconográfico. Ao invés disso, elas são perturbadoramente claras, objetivas e sóbrias. São tudo aquilo que as “convenções de verdade” documental idealizavam.⁶

5 “Angkar” era a palavra para se referir ao Partido Comunista num sentido orgânico e onipresente. “O Angkar jamais prendeu a pessoa errada!” era uma frase que os sobreviventes recordam ter ouvido dos seus algozes em S-21.

6 Há outro tipo de “ruído” nas fotos de identificação de S-21, mas não são assunto neste artigo. Sobre isso, recomendo do quinto capítulo da minha tese doutoral, *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros* (Montero, 2021).

PORTO ARTE

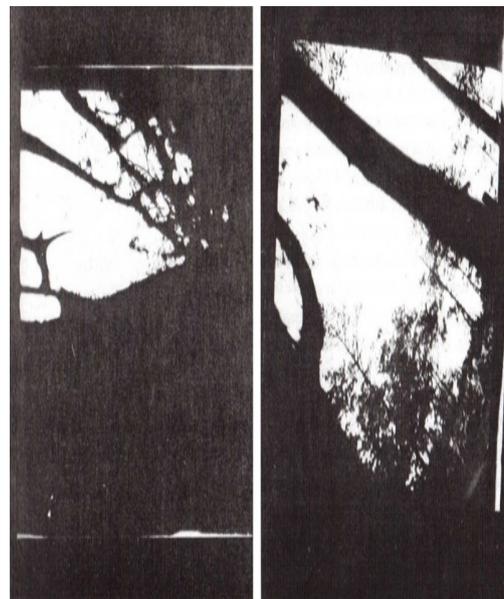
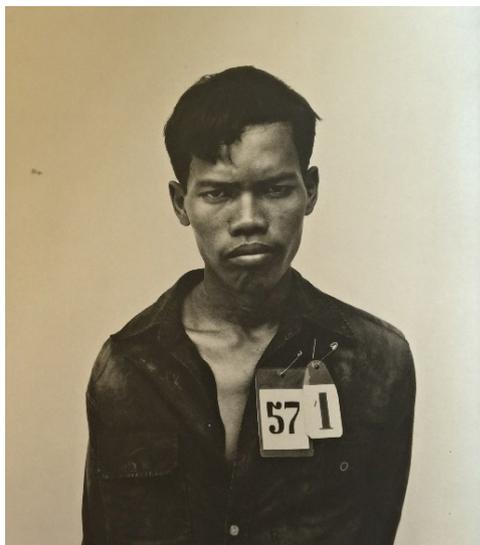


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Um gesto precário e valioso de resiliência e memória

Pode parecer duro ou polêmico chamar de precárias as imagens sobreviventes. Entretanto, acredito que nessa altura do texto esteja bastante claro que a palavra precariedade não tem aqui nenhum sentido pejorativo. Pelo contrário. Como já disse, o conceito de precariedade tem, primeiramente, um caráter relativo, em relação ao que o regime visual de uma sociedade midiaticizada valoriza como imagem-evidência. Mas o termo também tem um sentido mais objetivo quando analisamos quantitativa e qualitativamente a fragilidade material desses objetos. Em relação a isso, aqui a noção de precariedade flerta também com a ideia de algo escasso e minguado diante de eventos e de vivências cuja magnitude resulta incomensurável. Considerando isso, esses frágeis retalhos sobreviventes do apagamento são um resto valioso. A aparente precariedade visual e a objetiva precariedade material são, por sua parte, um reflexo direto da precariedade das condições em que elas foram gestadas. Mas também o empenho dos algozes por não deixar rastros, por fazer desaparecer, por cercear a possibilidade de que algo volte para o mundo de fora, está guardado na precariedade dessas imagens.

FIG. 03:

Esq. Equipe de fotografia e documentação de S-21, fotografia de prisioneiro em S-21, 1975-78, Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996; Dir. Anônimo (membro de *Sonderkommando* de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, a

PORTO ARTE

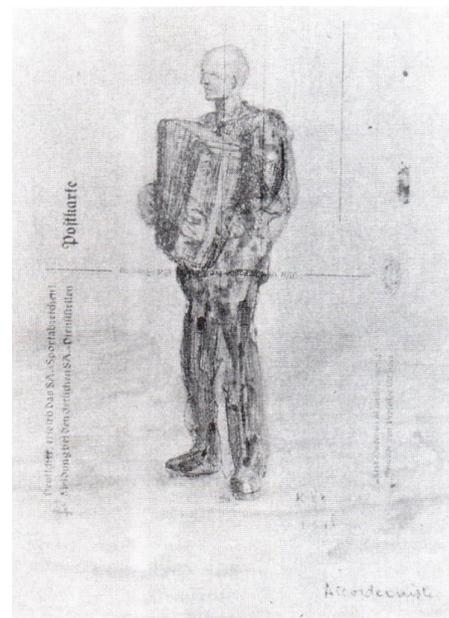


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



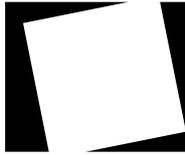
E como essas, outras imagens e outras mensagens teimaram em sobreviver ao extermínio. São milhares os textos e os desenhos que ficaram escondidos em guetos, campos de concentração e campos de extermínio, como se fossem mensagens lançadas ao oceano esperando para serem resgatadas. Neles, a precariedade das condições também se materializa na pobreza material: retalhos de papel, o verso de um cartão-postal encontrado em algum local, riscos em carvão ou linhas pouco consistentes.

Pedaços de papel onde alguns tentaram, com seus retratos, devolver alguma dignidade a seus companheiros. Ou onde outros, dominando o pudor, a culpa e a vergonha de olhar – e de desenhar –, expuseram o último limite físico e psíquico da humanidade.

Nesses desenhos feitos em campos de concentração e de extermínio, há algo que evoca a origem da arte como gesto de contramedida. Um gesto sobre o qual falara Régis Debray (1994) ao se referir a como o súbito entendimento sobre a morte teria levado nossos antepassados mais longínquos a procurar uma contramedida, um anteparo a esse horror. Para Debray, esse gesto que tenta reagir diante dessa nova consciência teria sido a criação de uma imagem. Uma primeira imagem que trazia no

FIG. 04:
A precariedade das
circunstâncias. Esq.
Halina Olomucki,
Mulher em Birkenau,
1945, desenho. Fonte:
SUJO, 2001. Dir.
Anônimo, *Gaitero de
Dachau*, s.d. desenho
de um prisioneiro
francês ou belga sobre
um cartão-postal
encontrado no campo
de concentração
de Dachau, Fonte:
RICHARD, 1998.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

seu bojo a pulsão pela arte e a pulsão pela religião. Um primeiro gesto de resiliência diante do inefável.

É esse mesmo gesto de contramedida que convoca a reagir fazendo uma imagem, que se revela no *Archivo Negro* de Jorge Júlio López.

Archivo negro

De origens humildes, Jorge Julio López radicou-se no bairro de Los Hornos, perto da cidade de La Plata, na Argentina, em 1956. Tendo apenas estudado até o sexto ano do ensino fundamental, trabalhou desde muito novo como pedreiro. Na década de 1970, ele militou no bairro junto com um grupo de jovens identificados com a juventude peronista. Ele ia às reuniões do grupo, pintava cartazes e ajudava nas ações sociais no bairro.

Em outubro de 1976, López foi sequestrado por agentes da última ditadura militar argentina (1976-83). Na mesma noite, outros integrantes daquele grupo de jovens também foram trasladados a centros clandestinos de detenção da província de Buenos Aires. Naqueles buracos, como eram chamados, todos foram brutalmente torturados. López padeceu e testemunhou esses tormentos e viu e ouviu como seus companheiros foram executados a sangue frio.

Após um ano e meio de tormentos, López foi “legalizado” como preso político e, em 1979, recuperou sua liberdade. Jorge Pastor Asuaje, que tinha conseguido evitar ser sequestrado e que ficou os anos de ditadura no exílio, recorda ter encontrado López alguns anos depois. Foi por meio de López que finalmente soube o que tinha ocorrido com seus companheiros. E lembra como o relato do velho pedreiro era afetado por um terror que ainda estava recalcado. Foi a Jorge Pastor Asuaje que, entre 2004 e 2005, Jorge López entregou uma pilha de papéis com um bilhete:

Pastor: deixo esta carta para ti, para ver se algum dia consegues fazer justiça. Eu já cansei de falar com os direitos humanos, juizes e com o pessoal de desaparecidos, mas eles me dizem que não podem fazer nada porque são coisas que as pessoas falam e quase tudo o vi eu mesmo e diz para os familiares de todos eles, esses crimes não vencem jamais.

Firmado Jorge López

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Detido desaparecido⁷ (López *apud* Caterbetti, 2012, p. 13, tradução nossa).

Eram sete folhas soltas de diferentes procedências: folhas de formulários da prefeitura, a página de um calendário, um impresso publicitário de um mercado local, com as ofertas da semana, etc. Mas no verso de cada papel se reconheciam a letra difícil e as linhas trêmulas de López. Na primeira folha, estava escrito: *Archivo negro de los años en que uno vivía adonde termina la vida y empieza la muerte*. López tinha entregado a seu antigo companheiro um testemunho completo de tudo o que ele tinha padecido e visto quando esteve desaparecido pela ditadura militar argentina.

A simplicidade e a humildade daquelas folhas, completamente tomadas por uma escrita quase compulsiva, remete tanto à precariedade material dos desenhos e dos bilhetes deixados pelas vítimas do genocídio nazista quanto a sua necessidade, urgente, de deixar testemunho.

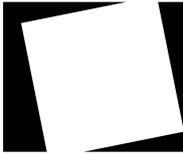
Cada espaço das folhas está preenchido, como se qualquer espaço em branco fosse um insulto ao dever de memória. Como se nem todo o papel do mundo alcançasse dar conta daquilo. Marcela Gené (2012, p. 138, tradução nossa), professora de Design Visual da Universidade de Buenos Aires, escreveu: “horror ao vazio ou talvez aproveitamento dos exíguos recursos, a caligrafia asfixia o suporte. Se isso tivesse sido dito e não escrito, não teria havido pausa para respirar. A urgência por lembrar o deixa à beira de perder o fôlego”.

A letra é trêmula, mas a escrita é contundente. Como seus desenhos. As figuras demonstram a total falta de afinidade de López com essa linguagem. E, mesmo assim, desenha. E desenha e escreve mesmo padecendo os sintomas do mal de Parkinson. Aquelas folhas rabiscadas, sem respiro, tomadas pela palavra e pela imagem, são em si mesmas uma imagem da necessidade de dar conta.

Os desenhos de López parecem entrar quando a palavra não o alcança. Quando ele sente que precisa mostrar. Sem formação nem habilidade,

7 Tentei transmitir na tradução o jeito de escrita de López. Mesmo assim, segue aqui a transcrição em espanhol: “*Pastor: te dejo esta carta para ver si algun día podés hacer justicia. Yo ya me aburrí de hablar con los derechos humanos, jueces y con gente de desaparecidos, pero me dicen que no pueden hacer nada porque son cosas que dice la gente y casi todo lo vi y deciles a os familiares de todos estos*” (López *apud* Caterbetti, 2012, p. 13).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

ele se esmera nos esquemas, dos retratos quase caricaturescos dos torturadores e quando reproduz as execuções e as torturas.

Num desses desenhos, uma mulher está nua e amarrada a um poste. Rodeiam-na três homens com máscaras. Um deles, sentado numa cadeira, como num trono, é o chefe. Com o braço estendido, parece dar ordens aos outros dois. Das mãos desses dois, saem linhas que alcançam a barriga, os seios e a vagina da mulher. Foi assim que López conseguiu esquematizar a *picana*, essa ferramenta adaptada para aplicar descargas elétricas nas suas vítimas. Acima da imagem, está escrito “mulher gorda de V. Eliza”. Os planos rebatidos e a magnificação expressiva de objetos e sujeitos levam Marcela Gané (2012) a comparar os desenhos de López com as imagens primitivas ou com os desenhos feitos por crianças.

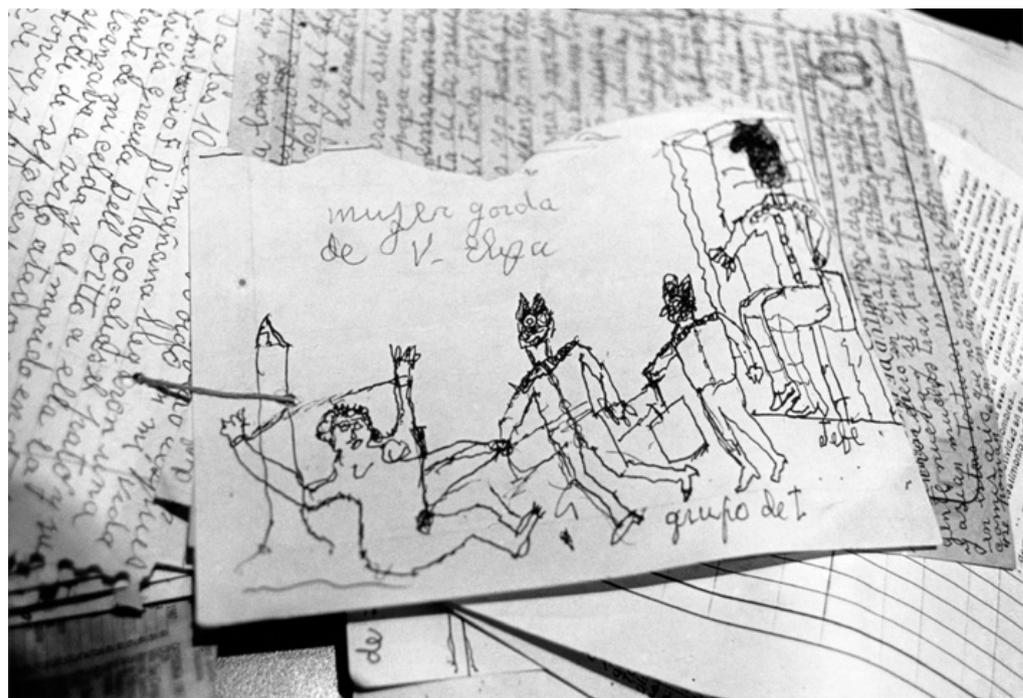


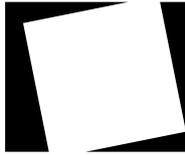
FIG. 05:

Helen Zout, Foto tomada en la Plata de un dibujo sobre la tortura realizado por Julio Jorge López, da série *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983*, 2002, fotografia.

Fonte: BRODSKY; PANTOJA, 2009.

A professora de Design Visual reforça a associação entre o testemunho visual de López e as imagens primitivas ao falar dos 12 retratos de algozes que aparecem numa tira de papel. Todos têm um aspecto grotesco e caricaturesco, mas isso ocorre porque, no seu empenho por identificar cada um dos repressores, López faz questão de individualizar as fisionomias: *há rostos gordos e rostos magros, narizes pequenos e outros afilados*. “Como o caçador primitivo que desenha na parede o contorno

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do animal na crença de que a ação mágica antecipava o êxito na caça real, López desenha para cercá-los, para marcá-los, também para não os esquecer” (Gané, 2012, p. 140).

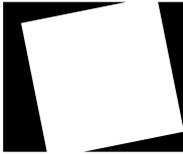
As analogias feitas por Gané (2012) são bastante acertadas. Entretanto, para essa autora, os desenhos de López são de um valor inestimável, mas não poderiam estar mais longe da arte. Eu não concordo completamente com essa avaliação. Eles podem estar longe da arte no sentido de um objeto destinado à valoração estética e no sentido institucional do conceito. Mas estão muito próximos de um sentido antropológico da arte, associado àquela função original da arte como contramedida, comentada em outro momento deste artigo. O verdadeiramente “primitivo” dos desenhos de López é a convocação deste gesto, tão necessário quanto primitivo, de criar a imagem urgente, de negar o vazio, de recusar o horror e de reagir ao desaparecimento.

Esse sentido antropológico do gesto de arte coincide com o do gesto testemunhal em, pelo menos, dois sentidos. Primeiro, pelo seu caráter de contramedida. Ambos são gestos urgentes, convocados para dar conta de uma necessidade e para confrontar um vazio, uma ausência, uma negação. Mas, também, ambos resultam ser gestos precários que, não necessariamente, conseguem dar conta daquilo. Nem as palavras nem as imagens conseguem, de fato, dar vazão a tudo aquilo que precisa ser dito e compartilhado. Sempre faltam palavras, sempre as imagens parecem insuficientes.

As imagens e as palavras são tão impossíveis, tão precárias, quanto necessárias. E é olhando para o que parece precário que podemos perceber algo além. Assim como a angústia que interrompe e silencia o testemunho do sobrevivente, esse signo também está contido na precariedade dos desenhos de vítimas e de sobreviventes dos *Lager*, nas fotografias dos *Sonderkommando* e no *Archivo negro...* de Jorge López. A sua precariedade é signo de uma necessidade urgente por dar conta, ao menos como retalho, de tudo isso que parece não poder ser contido.

O sentimento frequente nos sobreviventes de que as palavras e as imagens são inadequadas para dar conta das suas vivências deixa duas alternativas: resignar-se e retirar-se ao silêncio ou empenhar-se, mesmo assim, para pelo menos apontar uma direção. Esse ato, por mais insuficiente que pareça, carrega o peso da necessidade e do anseio. É também um compromisso com aqueles que, destruídos pelo maquinário do desaparecimento, não conseguirão fazê-lo. E é, finalmente, um gesto

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de resiliência diante do anseio pelo apagamento planejado pelos administradores da violência à qual sobreviveram.

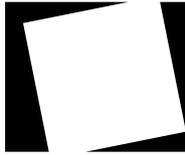
A arte e as imagens precárias

Precárias e valiosas, assim são as imagens-testemunho que resistem ao apagamento. São imagens que desbordam enunciação. Também desbordam o anseio de serem vistas, como a testemunha oral pede para ser ouvida. E seja visual, seja escrito ou oral, o testemunho precisa de um tipo especial de atenção da nossa parte. Uma atenção generosa. Pedir clareza, objetividade, sobriedade, neutralidade e, especialmente, exterioridade é exigir que a vítima adeque sua necessidade e sua capacidade de contar ou mostrar à nossa capacidade – ou talvez à nossa incapacidade – e à nossa expectativa de ver e de ouvir. O que o testemunho necessita é de uma atenção generosa e dedicada. Uma atenção que deixe contar, mostrar e expressar. Que seja receptiva à enunciação do dito e do não dito. Que saiba ouvir e ver para o precário, que veja e ouça todo o fardo que aquilo carrega.

As imagens-testemunho sobreviventes dos *Lager* ou o *Archivo negro...* de Jorge Julio López podem não ser consideradas “imagens contemporâneas” num sentido cronológico ou de produção. No entanto, é um o olhar contemporâneo que se volta para aquilo que, por precário, tinha sido até então negligenciado. É quando o olhar “documental” cede para essas outras formas de olhar que é possível enxergar isso que está além do concreto, do informacional e do senso comum. Só que essa tentativa de fornecer outros olhares e outras atenções não se esgota nem na reflexão da crítica visual nem nas abordagens fenomenológicas ou antropológicas, por exemplo. A própria arte pode contribuir com esse gesto, incentivando e promovendo outras visualidades que contrariam as exigências e as expectativas do cidadão-espectador e o convida a perceber aquilo que as imagens contam para além da mimese documental. Lázlo Nemes fez isso no cinema, fazendo dessa visualidade difícil das fotos de agosto de 1944 uma gramática cinematográfica; também o fez Jorge Caterbetti, transformando o *Archivo Negro* de Jorge Julio López numa arte da memória.

Inspirado nas fotografias dos *Sonderkommando*, o húngaro László Nemes (1977) imprimiu a seu filme, *O filho de Saul* (2015), de uma nova perspectiva visual à dramatização da destruição de judeus nas câmaras de gás. Ao longo do filme, acompanhamos a tragédia do personagem principal, um *Sonderkommando*. Mas, diferentemente da dramatização

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

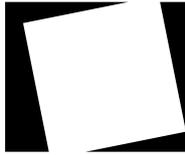
cinematográfica tradicional, que, através da câmera, coloca o espectador num lugar de contemplação privilegiado, aqui a direção de câmera e de fotografia anulam, quase que por completo, qualquer distanciamento que permita contemplar o que ocorre no entorno do personagem. Especialmente na primeira sequência, que acompanha quase que num plano sequência o trabalho do *Sonderkommando* desde a chegada de um trem de deportados até a profanação dos seus corpos depois do aniquilamento. Já nessa sequência inicial, o diretor nos impõe uma visualidade opressiva: a câmera está quase o tempo todo colada na nuca e no rosto do protagonista, num primeiríssimo plano que ocupa quase todo o enquadramento, feito numa proporção de 1,37. No espaço de imagem que sobra além dessa presença constante na tela, pouco consegue se ver. O caótico contexto visual chega recortado e fora de foco. O som dos gritos, das ordens, do choro e do desespero também se superpõe, aumentando o clima de desorientação e confusão. Essa imersão opressiva, impregnada de estímulos quase indefiníveis, obriga-nos a especular, a imaginar, a tentar dar sentido e colocar ordem naquilo que o filme nos entrega fora de quadro ou fora de foco. Todo esse caos, entretanto, contrasta com a apatia com que o protagonista executa suas tarefas.

Durante décadas, a reconstrução cinematográfica de situações extremas tem dado preferência a um estilo que coloca o espectador numa posição de completa exterioridade em relação aos eventos representados. Uma exterioridade que, isenta de perigos e desobrigada de pudores, lhe permite ver a partir de uma perspectiva privilegiada. Nemes, pelo contrário, parece querer transmitir para a tela algo daquilo que Primo Levi escrevera sobre a situação dos prisioneiros nos *Lager*:

Rodeado pela morte, muitas vezes o deportado não estava em condições de valorar a magnitude do aniquilamento que estava sendo cometido diante dos seus olhos. [...] Sentia-se, em resumo, dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia formar-se uma imagem dele porque tinha os olhos pegados ao chão pelas vitais necessidades de cada minuto. (Levi, 2015, p. 14)

No filme, como ocorria nos campos, o prisioneiro não tem tempo para olhar o que ocorre ao seu redor. Então Nemes nos retira essa possibilidade de contemplar. Além disso, o diretor também consegue transmitir ao espectador por que não se pode olhar para esse entorno. Olhar é difícil não apenas pelo assédio dos Kapo ou dos SS ou pela pressão de que esse trabalho seja feito rapidamente. Mas para tentar alienar-se desse horror.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

É preciso ser um autômato, despir-se de humanidade e de empatia e, para isso, despir-se do olhar.

Os paralelos visuais desse filme com as quatro fotografias de Auschwitz são eloquentes. Mas, curiosamente, se no filme essa linguagem evoca a necessidade de olhar o menos possível, aquelas imagens foram produzidas durante um momento dedicado ao olhar, um instante em que se tentou olhar para fora e registrar isso que ocorria cotidianamente nos campos de extermínio. E, não por acaso, é precisamente quando o personagem se permite voltar a olhar por um momento, que ele recupera a empatia.

Em 2012, Jorge Caterbetti montou, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, a mostra “Obra pública 2000-2012” (2012). Uma parte dessa exposição foi dedicada ao testemunho e à memória de Jorge Julio López.

Seis anos antes dessa exposição, em 18 de setembro de 2006, López não apareceu para um encontro marcado nos tribunais da província de Buenos Aires. Dois meses antes, ele tinha por fim conseguido dar seu testemunho diante de um juiz, no julgamento de Miguel Etchecolatz por crimes na ditadura. Etchecolatz tinha sido delegado de polícia e chefe dos torturadores. Era ele que o sobrevivente tinha desenhado sentado naquele trono, comandando a tortura daquela *Mujer gorda de V. Eliza*. Condenado nove vezes à prisão perpétua, Etchecolatz morreu em julho de 2022, aos 93 anos. Jorge Julio López continua desaparecido.

Numa das instalações da exposição de 2012, um vídeo mistura o texto e os desenhos do *Archivo negro...* e é afetado pelo sussurro que chega dos fones de ouvido pendurados no teto e que trazem o testemunho oral de López no julgamento a Etchecolatz. É esse um depoimento em que as palavras sempre parecem insuficientes e, por isso, está cheio de sons e imitações. Imita a fala fanha de um dos torturadores, os tiros com silenciador e o “ahh!” dos seus companheiros ao serem mortos. Recorda os gritos da sua companheira Patrícia, pedindo clemência e dizendo que queria rever sua filhinha e imita o tom de voz de Etchecolatz quando este o torturava. Também se sente como o silêncio assalta sua voz quando recorda o último pedido de Patrícia.

Ao escrever sobre a obra de Vann Nath, um sobrevivente do genocídio cambojano, o crítico Brian Curtin (2013, p. 50) defende que “a experiência humana profunda não pode, ao final, se contentar com uma forma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

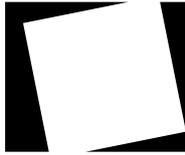
particular de expressão". Essa mesma percepção está presente na obra de Caterbetti. Por isso, sua instalação combina todo o gesto testemunhal de López: a palavra, a escrita e a imagem. Mas, ao mesmo tempo que combina esses meios de expressão e de produção de sentido, ele também traz todos os seus "ruídos" e suas "precariedades". Por isso, mais do que não poder ser encerrada numa "forma particular de expressão", talvez a experiência desgarradora nem mesmo caiba em todas elas.

Até seu desaparecimento, Jorge Julio López empenhou todo o seu corpo e gestualidade para dar testemunho. Na sua exposição, Caterbetti pede que o público coloque também seu corpo para dar atenção. O testemunho de López, disse o artista, deve ser visto, ouvido, lido, sentido e até cheirado. Por isso, para além da instalação multimídia, na qual o artista entrega a sua relação com o testemunho de López, ele literalmente entrega para o público todo o *Arquivo negro*.... Montadas entre placas transparentes e suspensas no ar, estão ali, íntegras, cada uma das folhas daquela pilha de papéis que anos atrás López entregara a seu amigo Pastor Asuaje. Sem outra intervenção ou interferência, estão ali para serem vistas, para serem testemunhadas. Folhas que interpelam, mas também que convocam a não esquecer. Um monumento, simples, delicado, precário e contundente.



FIG. 06:
Jorge Caterbetti, "Obra pública 2000-2012,"
exposição (vista parcial), Buenos Aires,
2012. Fonte: <http://www.jorgecaterbetti.com/obra-publica.php>.
Acesso set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics*: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana. Buenos Aires: La marca editora, 2009.

CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López*: memoria escrita. Buenos Aires: Marea, 2012.

CURTIN, Brian. Imaging atrocity. *In*: VANN NATH tribute / Vann Nath Homage. Catálogo da exposição. Phnom Penh: Bophana Audiovisual Centre, 2013. p. 48-50.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*: memoria visual del Holocausto. Madrid: Paidós, 2004.

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

GENÉ, Marcela. Arte para no olvidar. *In*: CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López*: memoria escrita. Buenos Aires: Marea, 2012.

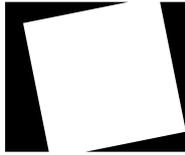
LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: Ariel, 2015.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível*: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/220415/001124823.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: maio 2022.

EN, Nhem; DOUNG, Dara. *Nhem Em*: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique*: une réflexion arménienne. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

O FILHO de Saul. Diretor: László Nemes. Produtores: Gábor Sipos e Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015. 1 filme (107 min).

POLLOCK, Griselda. Sin olvidar África: dialécticas de atender / desatender, de ver / negar, de saber / entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2008. p. 91-131.

RANCIÈRE, Jaques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2008. p. 69-89.

RICHARD, Lionel. *L'art e la guerre: les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Flammarion, 1995.

SUJO, Glenn. *Legacies of silence: the visual arts and Holocaust memory*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2001.

TAGG, John. Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica. In: TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 89-133.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

RODRIGO MONTERO

Doutor e mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PPGAV-IA/UFRGS. Professor e pesquisador, ministrou aulas na Universidade Feevale e na Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Atualmente leciona na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). É membro dos grupos de pesquisa “Deslocamentos da Fotografia na Arte” e “Apagamentos da memória na Arte”. Suas pesquisas abordam a noção de arte como um gesto de memória, de imagem e/ou de testemunho que reage às violências do desaparecimento e suas consequências políticas, sociais e afetivas, assuntos sobre os quais tem publicado artigos e ministrado palestras.

Como citar: Montero, R. (2023). A potência do precário nas imagens testemunho. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137035>
