

ICONOGRAFIA DAS SITUAÇÕES-LIMITE: TESTEMUNHOS GRÁFICOS, APESAR DE TUDO

Felipe Muanis (UTAD)

ABSTRACT

The article proposes an analysis of the possibility of representing images of war, prison, and genocide in different regimes of exception through artisanal images, such as illustration, painting, and sculpture. It is proposed here that these images are the possible representations and that, contrary to their prohibition for proposing something that does not belong to the understandable, they are precisely the possible images by bringing together experience, testimony, and fabulation. The article analyzes the relations between memory and testimony from the authors George Didi-Huberman, Márcio Seligmann-Silva, Primo Levi, as well as various works of painting and illustration made in prison, such as that of the Polish Davi Olére and the Hungarian Adolf Frankl in the concentration camps of Auschwitz in World War II and Claudius Ceccon in the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985). Records that focus on prison and genocide in documentary cinema by directors such as Claude Lanzmann (Jewish genocide), Rithy Panh (Khmer Rouge genocide in Cambodia) and Patricio Guzman (Chilean military dictatorship, 1973-1990) are also included.

Keywords: illustration; handmade image; testimony; event; fabulation; forbidden image.

RESUMO

O artigo em questão propõe uma análise da possibilidade da representação de imagens de guerra, cárcere e genocídio em diferentes regimes de exceção, por meio de imagens artesanais, como a ilustração, a pintura e a escultura. Propõe-se aqui que essas imagens são as representações possíveis e que, ao contrário de sua interdição por proporem algo que não pertence ao compreensível, são elas justamente as imagens possíveis ao aglutinarem experiência, testemunho e fabulação. São analisados no artigo as relações entre memória e testemunho a partir dos autores George Didi-Huberman, Márcio Seligmann-Silva, Primo Levi, além de variadas obras da pintura e ilustração feitas no cárcere, como a do polonês Davi Olère e do húngaro Adolf Frankl nos campos de concentração de Auschwitz na Segunda Guerra Mundial e Claudius Ceccon na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Também são contemplados os registros que tematizam o cárcere e o genocídio no cinema documental de realizadores como Claude Lanzmann (genocídio judeu), Rithy Panh (genocídio do Khmer Vermelho no Camboja) e Patricio Guzman (ditadura militar chilena, 1973-1990).

Palavras-chave: ilustração; imagem artesanal; testemunho; acontecimento; fabulação; imagem interdita.

Recebido em 5 de julho de 2022

Aceite em 15 de maio de 2023

DOI: <https://doi.org/10.58155/revistadeletras.v1i8.323>

Introdução

Escondi os desenhos em algum lugar, temendo que fossem sequestrados e rasgados, durante aqueles anos em que ninguém estava seguro. Poderiam ser a prova de que, mesmo numa “prisão especial”, as pessoas eram tratadas daquela maneira. E o que seria o tratamento em uma prisão comum?

Claudius Ceccon

A seis quilômetros da cidade de Weimar, na Alemanha, encontra-se hoje o Buchenwald Memorial, antigo campo de concentração de Buchenwald na Segunda Guerra Mundial. Construído em 1937, foi nele onde aconteceu a primeira morte em um campo de concentração na Alemanha, a primeira de um número de 53.926 mortos contabilizados, ao fim da guerra, com sua liberação. Hoje há uma exposição permanente em Buchenwald com os desenhos e pinturas de prisioneiros do campo, feitas com diversas técnicas e com diversos motivos. De um lado, pinturas e desenhos de naturezas mortas sem qualquer menção à realidade vivida nos campos. De outro, imagens que retratavam o cotidiano, a violência e a barbárie do campo de concentração. Enquanto os primeiros eram admitidos pelos nazistas para o seu próprio deleite, ainda que qualquer tipo de fabricação de imagem fosse proibido nos campos, as imagens que os retratavam eram furtivas, proibidas.

Essas imagens não são exclusivas de Buchenwald ou de outros campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial. Mais do que isso, pode se encontrar uma série de imagens de prisioneiros de campos, cenas de guerras feitas por soldados ou mesmo jornalistas ao longo da História: uma tradição que vem desde a série de ilustrações *As Grandes Misérias da Guerra* (1633), sobre a Guerra dos 30 Anos, de Jacques Callot (1592-1635) passando pela série de gravuras *Os Desastres da Guerra* (1810-1815), sobre a Guerra da Independência Espanhola, de Francisco de Goya (1746-1828), Otto Dix (1891-1969), o italiano Edoardo de Martino (1838-1912), pintor oficial da Guerra do Paraguai (1864-1870) nomeado pelo Imperador do Brasil Dom Pedro II; até o correspondente da Guerra da Crimeia Constantin Guys (1802-1892), incensado por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne* (1863). Ainda que não feitas por prisioneiros, essas imagens retratam as crueldades da guerra e do sofrimento, da dor e do desespero, representam o irrepresentável e estiveram em um lugar que a imagem técnica da fotografia, ao menos naqueles conflitos em que ela já havia sido inventada, dificil-

mente poderia estar. O que essas imagens podem elucidar não apenas sobre os acontecimentos retratados, mas sobre sua própria constituição enquanto imagens e história? Mais do que isso, como é possível, através de representações gráficas de situações-limite, por meio da ilustração ou da pintura, representar e validar o testemunho e a memória de quem viveu o trauma, onde um aparato fotoquímico de captura da imagem seria proibido pelas forças repressivas? É através da imagem técnica proibida do trauma de prisioneiros em situação-limite, concretizada através de desenhos fundamentados na lembrança e na memória, que se necessita entender a potência de uma produção gráfica e artística que vai além dos habituais parâmetros artísticos ou restritos ao mercado da arte, mas entender essas imagens como testemunhos gráficos, gritos necessários de tornar visível aquilo que foi proibido, escondido e eclipsado.

A reflexão aqui apresentada é fruto de uma impossibilidade, da dificuldade de lidar com um assunto sensível e de imagens invisíveis, sobre acontecimentos os quais se narram, mas não se veem, que suscitam inúmeras polêmicas ao longo de décadas. Há uma extensa e crescente bibliografia em que posições antagônicas se evidenciam sobre as imagens provenientes dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial: de um lado, um discurso sobre a possibilidade de produção das imagens da Shoah, ou seja, do extermínio dos judeus nos campos de concentração; de outro, a indignação com essas imagens que buscariam representar o irrepresentável. Se a controvérsia se limitasse à discussão teórica, seria mais simples: analisar-se-iam os pressupostos de ambos os lados para as reflexões e chegar-se-ia a uma proposta. Contudo, o domínio dessa querela se encontra nas mãos dos descendentes das vítimas e de seu povo, e, antes deles, dos próprios sobreviventes. Tal competência restringe e dificulta que um analista de fora possa se sentir totalmente à vontade para estabelecer determinadas concepções acerca da produção dessas imagens em diferentes mídia, assim como – e principalmente – acerca das discussões acaloradas que elas geram.

É importante retornar, pela sua potência e mesmo sobre imagens fotográficas, às polêmicas epistemológicas sobre a constituição de determinadas imagens em maior acuidade – e refiro-me aqui, especialmente, ao debate em torno das fotos da exposição de Auschwitz que foram analisadas por George Didi-Huberman, de um lado, e o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, de outro. Esse embate teórico continua importante como base epistemológica para a discussão dos testemunhos gráficos em situação-limite, justamente pelos campos de concentração e o extermínio compreenderem a máxima

situação-limite, além de sua própria ampla produção imagética. Entende-se aqui, portanto, que este debate ainda oferece reflexões éticas importantes que, em contraponto, por exemplo, com outras realidades como a brasileira do período da ditadura civil-militar, permite um entendimento maior sobre a produção e validade dessas imagens não apenas como testemunho e história.

1. Imagens que testemunham

A conhecida discussão entre o filósofo e o cineasta se deu a partir da exposição *Memoire des Camps – Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, realizada em 2001, em Paris. A partir de um dos textos no catálogo da exposição em que Georges Didi-Huberman fazia uma leitura de quatro fotografias tiradas clandestinamente por um *Sonderkommando* em Auschwitz, em que mostravam uma pilha de cadáveres a ser queimada e prisioneiras sem roupa correndo pela floresta. Autores como Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux, fizeram críticas contundentes sobre a exposição das fotos, defendendo que imagens como aquelas não deveriam ser mostradas. A resposta de Didi-Huberman aos críticos vem através do livro *Images malgré tout* (2003), no qual diseca não apenas as imagens como também as críticas feitas tanto para a exposição quanto para o texto presente no catálogo.

Passando ao largo da celeuma da discussão e seguindo para uma das questões que se referem especificamente às imagens desenhadas dos campos, um dos problemas que se evidenciam a partir de toda a polêmica reside na impossibilidade do testemunho das mortes em massa nas câmaras de gás, por parte das imagens, com base em duas razões pragmáticas: 1) quem testemunhou o que se passou nas câmaras de gás morreu dentro delas. Ou seja, ninguém que experienciou o horror das câmaras de gás, de dentro, sobreviveu para dar seu testemunho; 2) de acordo com Dori Laub (Seligmann-Silva: 2008, 67), quem sobreviveu aos campos não conheceu a fundo o horror das câmaras de gás porque não esteve nelas. E, se sobreviveu aos campos de concentração, é porque não fez parte da grande massa, da grande maioria das vítimas que sofreram mais nos campos, pois não subsistiram. É sabido que a maioria dos *Häftlinge* que sobreviveram conseguiram-no por, de alguma maneira, adaptarem-se, eventualmente se posicionarem de modo a não morrerem como os demais. Esse instinto de sobrevivência, conforme inúmeros autores (Levi, 1988; Spiegelman, 1987; Agamben, 2008), transformou-se posteriormente em um sentimento atávico de culpa: diante de tantas mortes, por que eu sobrevivi?

Outra variável determinante para essa discussão é o testemunho. Se ele é necessário por parte de quem ficou ou de quem morreu, mas conseguiu de alguma forma deixá-lo para as futuras gerações, o testemunho “só existe sob a forma do seu colapso e de sua impossibilidade” (Seligmann-Silva 2008: 67). Baseado na memória, independentemente da maneira como ele se concretiza, se por meio de palavras de depoimentos, escritas ou imagens fotográficas, fílmicas ou desenhadas, um testemunho apesar de importante nunca é total, nunca tem a capacidade de dar conta da realidade. É sempre uma visão subjetiva do que passou, mediada pelo tempo, pelas emoções, lembranças e uma constante resinificação de um passado que se presentifica, como diria Paul Ricoeur (2007). O primeiro ponto então é reforçar a impossibilidade do testemunho, não como uma representação totalizante do real, mas como um elemento, uma possibilidade, algo que não se fecha em si, mas, ao contrário, abre-se para os outros. Monta-se, assim, uma tessitura de passado que ainda assim não é o real, mas a leituras do real, o mais perto que se pode chegar do que aconteceu. Como relembra Alain Badiou,

esse default idealista de uma prova do real, é o real como imposição do que vai regressar. A potência de intimidação do uso da palavra real vai alegar algo precisamente do “concreto”. Ela vai se opor à mania idealizante, que chamamos hoje em geral de uma utopia criminosa, uma ideologia desastrosa, um devaneio arcaico.¹ (Badiou 2015: 9).

Diante da impossibilidade do real enquanto concretude, fotografias, desenhos e testemunhos orais têm suas limitações, não porque são ruins, apenas porque não podem dar o que na maioria das vezes se espera deles. Cabe então entender o testemunho, em todas as suas expressões, como um espaço importante e fundamental, com sua impossibilidade de traduzir um real concreto absoluto, com suas limitações e com suas não apenas necessárias como bem-vindas fabulações. É um testemunho, apesar de tudo.

Em um espaço e tempo em que se buscou o apagamento das pessoas e dos discursos que elas carregavam sobre o que experienciaram, todo e qualquer testemunho é bem-vindo. A fotografia rara, apesar de proibida em situações-limites de prisão e tortura, foi feita tanto por vítimas quanto pelos seus algozes. As fotografias polêmicas da exposição de Paris foram feitas por

¹ No original: “[...] ce défaut idéaliste d’une épreuve du réel, c’est le réel comme imposition qui va revenir. La puissance d’intimidation de l’usage du mot réel va arguer précisément du “concret”. Elle va s’opposer à la manie idéalisante, qu’on appelle en général aujourd’hui une utopie criminelle. Ine idéologie Désastreuse, une rêverie archaïque...”

um *Sonderkommando* que, segundo consta, tampouco sobreviveu. Mesmo que ele não tenha entrado na câmara de gás e sobrevivido para contar, ele foi um dos que mais perto estiveram, separado, apenas por uma porta, do extermínio dos outros pela Shoah. Se o antes e o depois das 'duchas' é insuficiente como testemunho, é ao menos o mais perto que se chega do acontecimento em si, é o testemunho possível. Lega-se assim um testemunho, uma materialidade, não porque hoje o mundo precise de uma prova do que aconteceu para acreditar, como sempre condenava Lanzmann, mas porque era importante para aquelas pessoas, naquele momento, narrar o que se passava. Narrar, testemunhar, deixar rastros de imagens eram, para os *Häftlinge*, sair da invisibilidade, do esquecimento e, mais do que isso, dizer não a desumanidade e a este projeto a eles impostos pelos nazistas. Nesse sentido, se há o risco hoje de um certo voyeurismo dessas imagens, como apontaram alguns dos críticos de Didi-Huberman, por outro lado esse risco não eclipsa uma demanda que é de suas próprias existências, de sua necessidade de afirmar sua humanidade diuturnamente subtraída nos campos.

Tal necessidade é possível de encontrar em outros meios visuais em diferentes níveis. Em *Na prisão* (2005), o artista japonês Kazuichi Hanawa faz um relato autobiográfico em banda desenhada, de como foi sua vida no cárcere em 1994, preso por porte ilegal de armas. Essa experiência de cárcere não é tão contundente em se tratando de uma situação-limite, contudo, quando comparadas àquelas que são apresentadas no cinema, no depoimento de cineastas ou personagens que foram prisioneiros e que viveram situações-limite, ainda que através de uma imagem técnica e não artesanal. Essas histórias podem ser vistas no trabalho do chileno Patricio Guzman (*Nostalgia da Luz*, 2010) dialogando com a ditadura chilena; da brasileira Lúcia Murat (*A memória que me contam*, 2013) dialogando com a ditadura civil-militar no Brasil; ou do cambojano Rithy Panh (*S 21*, 2003; *A imagem que falta*, 2013), mostrando as atrocidades do regime do Khmer Vermelho e que faz uso justamente de esculturas e pinturas dos acontecimentos em seu filme para reavivar a memória dos torturadores que trabalharam no campo de concentração. Ainda que seja justa a preocupação com uma suposta *voyeurização* e uma narcotização do trauma que algumas imagens possibilitariam, por outro lado anulá-las na contemporaneidade seria como reativar o silenciamento imposto pelos perpetradores.

Escondidas em um tubo de pasta de dente, essas fotografias presentes na exposição de Paris, discutidas por Didi-Huberman e Claude Lanzmann, saíram de Auschwitz, perduraram. Assim como elas, outros tipos de imagens

sobreviveram a outros espaços limite e à sua interdição de existência, mas que dependem da memória e de um fazer artesanal pois não se alicerçam sobre imagens técnicas. É exemplar a história do arquiteto Miguel Lawner Steiman no filme *Nostalgia da Luz*, de Guzmán, que utilizou a contagem de seus passos como unidade de medida para precisar as dimensões do seu cárcere da ditadura chilena, para todo dia desenhar o seu cativo em uma folha de papel, jogar o desenho fora, e fazer tudo de novo no dia seguinte, dia após dia, para que o tempo não traisse a sua memória e invalidasse o seu testemunho.

Os desenhos feitos por prisioneiros são um tipo de imagem que deve ser analisado com maior cuidado e que, curiosamente, nas discussões sobre as imagens de situações-limite envolvendo prisões, torturas e genocídios, inexplicavelmente, recebem menos atenção que as fotoquímicas. Diante da polêmica em torno das últimas, é talvez o espaço da imagem desenhada que possa, não apenas ajudar a esclarecer esses embates, como também colaborar com uma teoria do testemunho gráfico.

Desenhos eram tão proibidos nos campos de concentração quanto fotografias e só podiam ser feitos com temáticas que não envolvessem os campos como forma de adular soldados e barganhar mais alimento, roupas ou cigarros. Mas enquanto fotografias necessitavam de um aparato e só poderiam se realizar no presente momento do acontecimento, a imagem desenhada, furtiva do cotidiano dos campos, podia ser feita no momento ou a partir da materialização posterior da lembrança e do trauma através da memória. Sua vantagem é seu principal defeito: não ser precisa como uma foto, não poder capturar o real (concreto). Seria permeável à fabulação e, com isso, prejudicaria a informação, sendo facilmente contestada pelos negacionistas de holocaustos e ditaduras. Mas o que é considerado seu principal defeito por uns, a desmistificação de um real concreto possível, é, na verdade, uma virtude. Ver e analisar um desenho é tratar uma imagem da única maneira como ela pode ser tratada, como um real possível. O erro, como sempre, é atribuir à fotografia algo que não pertence nem à imagem nem ao discurso.

Da grande maioria dos desenhos que tematizam os campos nazistas, a maioria foi feita após a liberação. Ainda assim, alguns desenhos feitos durante o aprisionamento foram encontrados posteriormente, enterrados nos próprios campos, em um ato que se assemelha ao das fotos anteriormente mencionadas, da necessidade de fazer o testemunho escapar a visibilidade. Se por um lado é possível encontrar ilustrações feitas durante o aprisionamento por autores conhecidos, como Adolf Frankl que fez desenhos de esferográ-

fica em 1944 enquanto esteve confinado em Auschwitz-Birkenau, ou por Stane Kumar que ilustrou em 1943 no campo de concentração de Gonars na Itália, por outro lado há os desenhos de anônimos que não sobreviveram. São conhecidos os 32 desenhos do cotidiano de Auschwitz¹ feitos por MM, desenterrados dentro de uma garrafa em 1947 no próprio local. Sua quase não-autoria e a sua não reivindicação após a descoberta dos desenhos, apenas após a liberação, induzem a pensar que seu autor tenha perecido, talvez um entre tantos *Musulmäner*, como eram chamados os que mais sofriam no campo e que não sobreviviam mais do que 3 meses. Apesar de não haver desenhos da Shoah propriamente dito nessa série, há uma imagem com as chaminés dos crematórios exalando uma negra fumaça (figuras 1 e 2).

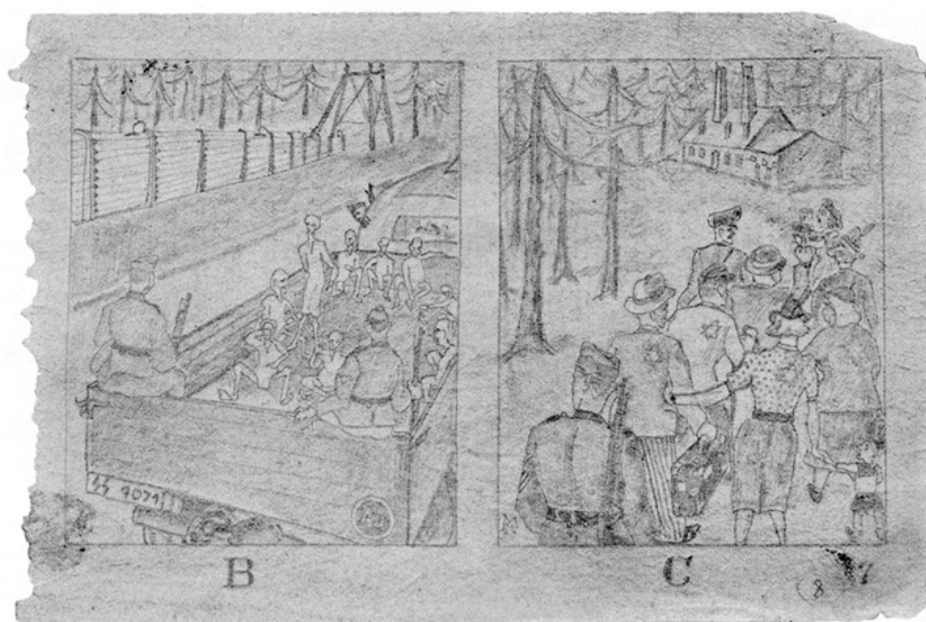


Figura 1 – *To the gas*, MM, *The Sketchbook from Auschwitz*

¹ *The Sketchbook from Auschwitz*. Auschwitz-Birkenau Myseum, Oświęcim, 2016.

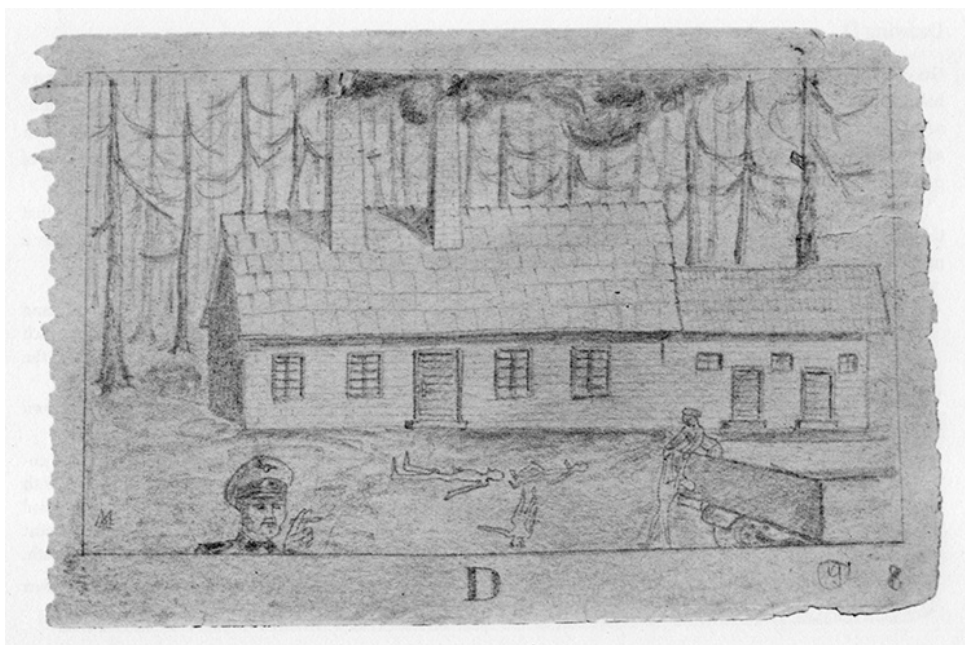


Figura 2 – *The Crematorium*, MM, *The Sketchbook from Auschwitz*

Na situação brasileira, por outro lado, é necessário ainda uma maior sistematização e catalogação desses trabalhos, mas uma investigação preliminar mostra também que há tanto testemunhos gráficos feitos durante o cativeiro como posteriormente. Desenhos rápidos feitos no *front* italiano entre 1944 e 1945 nas horas de folga do jovem soldado Carlos Scliar, chamados por ele de *desenhos da Salvação*, trazem o testemunho de um cotidiano numa situação de conflito, mas não de uma situação-limite, onde soldados surgem em momentos de solidão ou descanso. Posteriormente e de modo inverso, durante a ditadura civil-militar (1964-1985), artistas plásticos brasileiros como Carlos Zílio, Claudio Tozzi, Claudius Ceccon (figura 3) que na virada da década de 1960 e 1970 fizeram obras no cárcere, ou mesmo os desenhos de resistência da artista Marlene Crespo que fez suas ilustrações posterior à soltura. Esses, no entanto, são artistas conhecidos que fazem parte do espaço institucionalizado das artes plásticas brasileiras. É necessário aprofundar desses para outros artistas, sobretudo aqueles anônimos que não conseguiram visibilidade para seus testemunhos gráficos após a guerra ou a ditadura. Esses desenhos e autores precisam ser conhecidos e seus desenhos discutidos e pensados à luz de sua importância e validade histórica, como imagens testemunhais, representações de uma memória que muda e se desvanece, que pode ser frágil, como afirmou Primo Levi (2006).

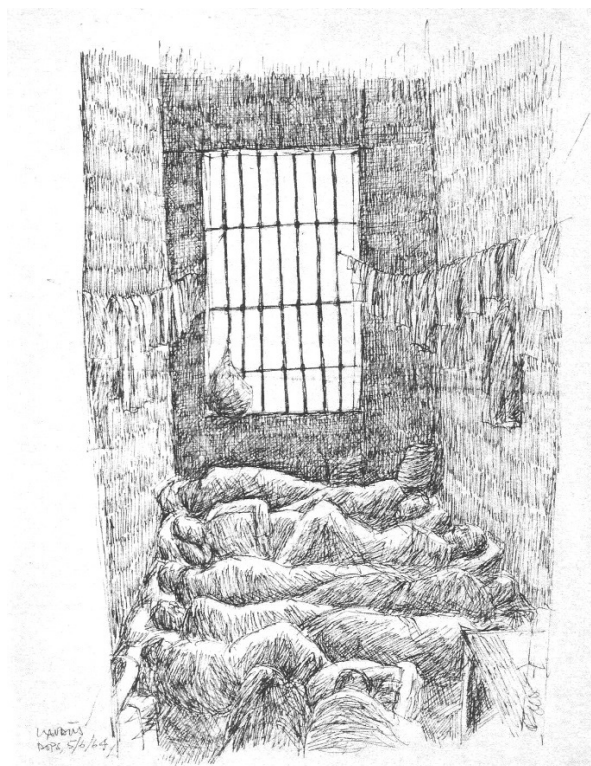


Figura 3: *Dops*, Claudius Ceccon, 05/06/1964

Tais ilustrações são potentes para escovar a história a contrapelo, como afirma Walter Benjamin (1994), e oferecer visões distintas da história oficial dos regimes autoritários. Um exemplo interessante, ainda que fora dessas situações-limites que aqui se discutem, mas que demonstram a importância das imagens artesanais como contradiscurso, é o trabalho feito por Tshibumba Kanda-Matulu, um pintor de Shaba/Katanga, uma região no Sudeste da atual República Democrática do Congo, antes Zaire. Nos anos de 1973 e 1974, Kanda-Matulu realizou uma série de pinturas sobre a história do Zaire, onde as imagens reivindicavam a demanda de contarem sua própria história, para além do olhar colonial, confrontando-o. É através da pintura, mesmo que imaginativa, que se fabula a necessidade de falar da própria história, através de suas próprias imagens e representações.

Até que ponto ilustradores, sejam em suas diferentes situações-limite, só conseguiram desenhar por terem vivido o problema com algum distanciamento das piores situações acometidas apenas pelo outro? Conforme apontado por Laub (Seligmann-Silva: 2008), uma das argumentações contra

a imagem nos campos de concentração é que, se para fazê-la era necessário distanciar-se, isso significa que não se teria vivido o trauma inteiramente. A despeito de uma aparente radicalidade na argumentação, já que não se considera aqui o contexto no qual o autor conseguiu (ou não) se afastar para produzir a imagem, o desenho permite outras possibilidades que a fotografia não. Um desenho pode ser feito posteriormente, na cela ou no beliche, no momento em que todos dormem. O desenhista não precisa necessariamente se afastar ou ser menos “vítima” que outro porque conseguiu produzir uma imagem. Por outro lado, contrariamente ao que afirma Lanzmann, talvez seja exatamente algum afastamento que permita o testemunho gráfico.

A imagem artesanal, então, apresenta-se de duas maneiras importantes para o desdobramento da análise. Ela pode ser feita no momento do acontecimento, com algum distanciamento, como numa foto, e sobrevive quase como uma resistência na medida em que a constituição da imagem era proibida. E pode ser feita posteriormente, de modo que o distanciamento não seja em relação ao acontecimento, nem à violência, mas sim, um distanciamento temporal em que se desenha a partir de uma perspectiva do vivido, se não histórica, mas de acontecimentos pontuais e específicos. Ainda assim, ele sobreviveu para traduzir graficamente o seu testemunho e o seu olhar, produz um desenho de resistência, para lembrar e para não esquecer, não porque precisa se mostrar como prova do que aconteceu, mas simplesmente porque precisa existir. Curiosamente, contudo, a imagem artesanal não é tão criticada como as fotografias, pois, por ser ilustração, não é interpretada ou lida como evidência, por ambos os lados que disputam a narrativa do acontecimento – vítimas e algozes. Tampouco é, aparentemente, um testemunho tão valorizado como a palavra.

Esse desenho feito posteriormente à liberação pode ser de um acontecimento genérico, retratando ocorrências de violência já banalizadas no dia-a-dia nas celas, pátios, campos ou nos guetos e, por isso, pode sistematicamente se repetir, ou pode representar um acontecimento específico. A outra possibilidade está naquele desenho feito por alguém que é testemunha de um ato específico, algo que, se por um lado também foi banalizado, por outro, poucas pessoas tiveram acesso ou sabiam que estava a acontecer. Ou seja, é a imagem feita artesanalmente pela testemunha mais próxima de um evento sem testemunhas, intencionalmente preparado para não existir posteriormente, não fazer parte da história.



Figura 4: *Crematoire*, 1945, David Olère

É por isso que é importante, mais uma vez retomar os exemplos da situação-limite por excelência que é a experiência de artistas que foram testemunhas nos campos de concentração. Nesse sentido que cabe refletir sobre o trabalho do ilustrador e pintor francês David Olère, que, tal qual o prisioneiro grego autor das fotos que geraram a polêmica citada aqui inicialmente, era um *Sonderkommando*, ou seja, era responsável por preparar os judeus para a câmara de gás em Auschwitz e depois recolher e queimar os corpos nos crematórios, eliminando todos os vestígios do extermínio. Aqui se consideram duas imagens, uma fotoquímica e uma artesanal, feitas ambas por pessoas que tinham um acesso restrito não disponível à maioria. Ambos puderam retratar o que acontecia. Ambos estiveram no antes e no depois do funcionamento da câmara de gás; a fotografia furtiva retratou o antes e o depois, não o durante. O desenho de Olère, por sua vez, ainda que feito posteriormente, retratou o antes e o depois tal qual a fotografia, mas com uma riqueza de detalhes impossível para a foto furtiva (*Crématoire*, 1945, figura 4). Mas, por outro lado, também retratou, como possível, o *durante*, o irretratável. Imaginou o inimaginável, carregou consigo não as imagens, mas, possivelmente, os odores e os sons da Shoah que sentiu e ouviu por trás da pesada porta de ferro, e tentou traduzir para uma imagem o que para todos é irrepresentável (*Gassing*, figura 5).



Figura 5: *Gassing*, David Olère

Mas, ainda que não tivesse estado dentro da câmara e morrido com os seus, Olère era uma das testemunhas possíveis e, por isso, também já condenado a morrer. Foi o ilustrador que mais perto chegou do fato e sobreviveu para dar seu relato através da imagem.

Ao se referir às imagens de campos de concentração feitas pelos *Häftlinge* presentes no livro de Arturo Benvenuti que prefaciou, Primo Levi reforça que as ilustrações feitas pelos prisioneiros dizem o que as palavras não podem exprimir. Se a fotografia leva a polémicas por uma falsa expectativa da certeza do real, o lugar do desenho é o da imaginação. E talvez seja nela que resida uma pista para viabilizar o testemunho, já que, conforme Seligmann-Silva,

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar o *Lager*, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma

que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. (Seligmann-Silva 2008: 70).

Quando Claude Lanzmann finalizou o filme *Shoah* (1985) ele foi radical quanto ao não uso de imagens de arquivo ou qualquer tipo de imagem que representasse o irrepresentável. Mas uma imagem que representa a Shoah, contida no filme, escapou despercebida do próprio realizador ou, simplesmente, revela que para o cineasta francês a imagem artesanal por ser de outra ordem e não oferecer riscos. A partir dos 54 minutos e 33 segundos da segunda parte do filme, Lanzmann faz uma panorâmica sobre uma maquete cortada, presente no Museu de Auschwitz, com bonecos feitos aparentemente de argila, que revela o percurso dos judeus desde o momento de tirarem as suas roupas, para a morte nas câmaras de gás, até posteriormente, quando são levados para os crematórios. Dessa maneira, Lanzmann faz uma imagem do que para ele é irrepresentável, a partir de uma representação artesanal, só que numa escultura¹. É um procedimento semelhante ao adotado pelo realizador cambojano Rithy Panh, mas feito conscientemente, ao utilizar bonecos de argila e maquetes para concretizar seu testemunho em imagens no filme *A imagem que falta* (2013). Assim, é importante salientar as possibilidades que a imagem artesanal e o desenho trazem para o testemunho, talvez até mesmo ajudando a elucidar uma série de embates no campo dos limites da imagem técnica, seja a fotografia ou o cinema, com relação ao testemunho, ao real, e representar o irrepresentável. É um testemunho, apesar de tudo. Essas situações representadas no filme revelam que há outras formas de representação do testemunho, que pode estar presente, além do desenho, também na escultura.

É possível, dessa maneira, esboçar alguns caminhos preliminares para esta proposta, sobre a ilustração e a imagem artesanal enquanto testemunho. A partir da preponderância da imagem fotográfica com relação à discussão teórica sobre testemunho, ainda que se tenha o justo cuidado para não banalizar a história a partir da proliferação de imagens fotoquímicas, as ilustrações testemunhais precisam ser levadas em consideração e elas, aparentemente, fogem à banalização habitual. Mas, tal qual as fotografias, essas imagens artesanais são frutos de ações testemunhais, de uma mesma ativida-

¹ Uma análise mais detalhada sobre o uso dessa escultura no filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, de encontra no artigo “As Imagens inquietantes de campos de concentração: ilustração, escultura e legibilidade no documentário”, encontrado no sexto volume da coleção *O cinema e as outras Artes*, Covilhã: Labcom, UBI.

de proibida (quando feita no cárcere) ou de resistência (quando já fora dele). Desse modo, elas presentificam a memória, revivem a vítima através do seu olhar concretizado em imagem (não a realidade concreta) e lhe devolvem a existência em meio ao esquecimento.

No caso das ilustrações enterradas de Auschwitz, possivelmente foram feitas depois do acontecimento que a imagem representa, mas ainda no campo, ainda ilegal. Esse ilustrador não reclamou sua autoria ao fim da Guerra, e com a liberação, muito possivelmente não o fez porque ele estava diretamente envolvido na violência e morreu por isso. Aqui o distanciamento da violência não pode ser utilizado para negar a potência da imagem enquanto testemunho. O *Sketchbook de Auschwitz* é considerado a terceira evidência gráfica mais importante dos campos de concentração nazistas, sendo a primeira que não é fotografia, por ser a única representação em ilustração que mostra os prisioneiros ao se direcionarem à câmara de gás. Essa importância como registo documental vindo de ilustrações, evidencia a importância em se buscar imagens perdidas, testemunhos gráficos de outras situações-limite de cárcere, ao longo da história, como o drama dos presos-políticos brasileiros nos chamados anos de chumbo.

Por fim, os inúmeros e impressionantes testemunhos contidos no filme *Shoah* apresentam o mesmo valor que os testemunhos ilustrados de David Olère, Adolf Frankl, Imre Holló, Barás Komski, Stane Kumar, Aleksandar Laric, Henri Pieck, entre tantos outros ilustradores que desenharam a morte nos campos. Ambos, palavra e ilustração, permeiam a experiência pela imaginação, que confere a força do testemunho para algo além de uma hipotética realidade concreta. Considerar, assim, que uma imagem não pode representar a realidade não é um problema, mas sim um entendimento da limitação da própria imagem, tanto quanto da palavra. Tal entendimento também envolve perceber que é justamente esse déficit entre a realidade e a representação que é preenchido pela imaginação e que transmite força ao testemunho.



Figura 6: *Die Vergasten in Bikernau*, 1944, Adolf Frankl



Figura 7: *Die Vergasten*, 1958, Adolf Frankl

Conclusão

Finalmente, não há problema em a imagem artesanal sair do aqui e agora do acontecimento e ser feita depois. Assim também foram muitos dos testemunhos orais. A ilustração feita posteriormente não perde força,

como é possível perceber na comparação entre a representação das câmaras de gás feitas em 1944 (figura 6) por Adolf Frankl como prisioneiro em Auschwitz e, posteriormente, em uma de suas pinturas em 1958 (figura 7). Ao contrário: ela ganha mais uma possibilidade de elaborar e traduzir o trauma graficamente, de uma maneira que, se feita no momento do acontecimento, teria limitações não apenas técnicas como ocasionadas pela própria urgência e rapidez da situação, o que é claramente demonstrado pelos desenhos de esferográfica de Frankl, feitos ainda no Campo¹. A fabulação presente em representações gráficas posteriores é um espaço singular em que o desenho permite, ao contrário da fotografia mais realista e sem desmerecimento a ela (nas imagens analisadas por Didi-Huberman é possível observar claramente a intensidade da imagem tal e qual propostas por André Bazin ao se referir à imagem do cinema e seu sentido conotativo), a tradução do sentimento de reação, de percepção do artista e de seu testemunho.

A fabulação traz algo difícil de estar impresso na fotografia. O problema da representação significa, para Lanzmann, nas palavras de Ilana Feldmann que “tentar compreender um evento sem precedentes como esse seria obscuro, pois seria dimensioná-lo dentro de uma lógica compreensível, causal e, portanto, aceitável” (Feldman 2016: 6); é justamente na imaginação trazida pela imagem artesanal que a imagem pode fugir do compreensível. Se, conforme escreveu Palbart “imaginar o imaginável sustentando-o enquanto imaginável, é este o desafio paradoxal lançado por Lanzmann” (*apud* Feldman 2016: 7), talvez esteja nos desenhos e ilustrações de situações-limite, como guerras, prisões, campos e regimes de exceção, uma pista para a compreensão do paradoxo apontado pelo documentarista francês, assim como da própria história e das próprias imagens.

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. 2008. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Bomtempo.

Araújo, Emanuel, Braga, Rubem, e Scliar, Carlos. 1995. *Cadernos de Guerra de Carlos Scliar*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Auschwitz-Birkenau Museum. 2016. *The Sketchbook from Auschwitz*. Auschwitz-Birkenau Myseum, Oświęcim.

¹ Aqui há uma discussão interessante a se aprofundar, pois, essa imagem rápida no calor do acontecimento era a grande virtude, para Baudelaire, dos desenhos de Constantin Guys sobre a Guerra da Crimeia. É também a verdade traduzida pela imagem mal-enquadrada ou borrada das fotos da exposição de Paris de 2001.

- Badiou, Alain. 2015. *À la recherche du réel perdu*. Clamency: Fayard.
- Baudelaire, Charles. 1996. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Benjamin, Walter. 1994. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1989. *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1989. *Walter Benjamin, obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Benvenuti, Arturo. 2016. *Dessins des Prisonniers de camps de concentration nazis*. Paris: Steinkis.
- Ceccon, Claudius. 2021. “A ditadura reencontrada”. In: *Serrote*, 37. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles: 34-43.
- Crespo, Marlene. 2018. *Desenhos da resistência: a obra gráfica de uma artista engajada na luta contra a ditadura militar*. São Paulo: Outras Expressões.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Feldman, Ilana. 2016. “Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de ‘Shoah’ a ‘O filho de Saul’”. in: *Ars*, 28. São Paulo: USP: 135-153.
- Frankl, Adolf. 2016. *Kunst gegen das Vergessen*. München: NS-Dokumentationszentrum.
- Goya, Francisco. 1967. *The disasters of war*. New York: Dover.
- Guzmán, Patricio. 2017. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Sesc.
- Hanawa, Kazuichi. 2005. *Na Prisão*. São Paulo: Conrad,
- Levi, primo. 2010. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Levi, primo. 1988. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco.
- Levi, primo. 2006. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra.
- Olère, David, e Oler, Alexandre. 1998. *Witness: images of Auschwitz*. Richland Hill: West Wind.
- Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2008. “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. in: *Psicologia Clínica*, 1. Rio de Janeiro: 65-82.
- Spiegelman, Art. 1987. *Maus*. São Paulo: Brasiliense.
- Zílio, Carlos. 2010. *Arte e política 1966-1976*. São Paulo, Rio de Janeiro: MAM.

Filmografia

- A imagem que falta* (L’image manquante). 2013. 1h32min. Direção: Rithy Panh. Produção: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. França.

A memória que me contam. 2013. 1h35min. Direção: Lúcia Murat. Produção: Adrian Solar, Felicitas Raffo Julia Solomonoff e Lucia Murat.

Nostalgia da luz (Nostalgia de la Luz) 2010. 1h30min. Direção Patricio Guzmán. Produção: Antonio Ballestrazzi, Jutta Krug, Nicolas Lasnibat, Meike Martens, Fernando Osorio, Verónica Rosselot, Renate Sachse, Cristóbal Vicente. Chile.

S21 – a máquina de morte do khmer vermelho (S21, la machine de mort khmère rouge). 2003. 1h41min. Direção: Rithy Panh. Produção: Cati Couteau, Dana Hastier, Aline Sasson, Liane Willemont. França.

Shoah (Shoah). 1985. 9h26min. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Séverine Olivier-Lacamp, Stella Quef. França.