

AR
TE
E
HO
LO
CAUS
T
O

Da produção da memória à
escrita fílmica e fotográfica nas
representações sobre Auschwitz

Conselho Editorial

Alex Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Larangeira – UTP
André Parente – UFRJ
Carla Rodrigues – PUC-Rio
Cíntia Sanmartin Fernandes – UERJ
Ciro Marcondes Filho – USP
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Erick Felinto – UERJ
Francisco Rüdiger – PUCRS
Giovana Scareli – UFSJ
J. Roberto Whitaker Penteado – ESPM
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Marcelo Rubim de Lima – UFRGS
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Micael Herschmann – UFRJ
Michel Maffesoli – Paris V
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Pierre le Quéau – Grenoble
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Sara Viola Rodrigues – UFRGS
Tania Mara Galli Fonseca – UFRGS
Vicente Molina Neto – UFRGS

Apoio:



AR
TE
E
HO
LO
CAUS
T
O

Da produção da memória à
escrita fílmica e fotográfica nas
representações sobre Auschwitz

RAFAEL TASSI TEIXEIRA



Editora Sulina

Copyright © Rafael Tassi Teixeira, 2019

Capa | Humberto Nunes

(Sobre fotos do arquivo do Museu do Holocausto e de Guita Soifer)

Projeto gráfico e editoração | Vânia Möller

Revisão | Simone Ceré

Editor | Luis Antonio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação CIP

Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

A599a Teixeira, Rafael Tassi

Arte e holocausto: da produção da memória à escrita fílmica e fotográfica nas representações sobre Auschwitz / Rafael Tassi Teixeira. -- Porto Alegre: Sulina, 2019.

253 p.: il.; 16x23cm.

ISBN: 978-85-205-0855-8

1. Auschwitz – Fotografia. 2. Filmes – Holocausto. 3. Shoah. 4. Fotografia - Holocausto. 5. Nazismo – História. 6. Cinema – Holocausto. 7. Holocausto Judeu. 8. Memória Social. I. Título.

CDU: 791.43

940.53

CDD: 770.9

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Meridional Ltda.

Rua Leopoldo Bier, 644, 4º andar – Santana

CEP: 90620-100 – Porto Alegre, RS – Brasil

Tel: (51) 3110-9801

www.editorasulina.com.br

e-mail: sulina@editorasulina.com.br

[Setembro/2019]

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

SUMÁRIO

7	APRESENTAÇÃO
17	PREFÁCIO
19	INTRODUÇÃO
25	CAPÍTULO 1 CINEMA E MEMÓRIA
25	1 Memória e figurações do extermínio: da imagem que se quer carne em <i>Le dernier des injustes</i> (Claude Lanzmann, 2013) à imagem-rastro em <i>Face aux fantômes</i> (Sylvie Lindeperg e Jean-Louis Comolli, 2009)
27	1.1 O método fílmico em Claude Lanzmann
34	1.2 Aspectos da filmografia
44	1.3 Premir, pulsar, perpetuar: a potência moral e estética da imagem fantasmal
51	1.4 Etnografar a imagem, obter dois testemunhos
60	1.5 Arquivos, cinematografia, arte
68	1.6 A produção da prova em <i>Face aux fantômes</i> , Sylvie Lindeperg e Jean-Louis Comolli (2009)
81	1.7 Memória, fantasmagoria, silêncio
87	Considerações finais: a visualidade da memória traumática e a imponderabilidade das imagens sobre os campos de extermínio

93	CAPÍTULO 2
	FOTOGRAFIA E TESTEMUNHO
93	2 A relação fotografia, arte e memória na instalação <i>Auschwitz, no hace mucho, no muy lejos</i>
98	2.1 No hace mucho, no muy lejos
115	2.2 Fotografias de morte e memória
143	2.3 Jan Komski
148	2.4 Czesława Konka
162	2.5 A morte nos olhos, as fotografias feitas pelos nazistas
179	2.6 <i>About-to-die</i> : da perfectibilidade negativa ao gesto da arte em duas fotografias icônicas para um apêndice da memória em Wilhem Brasse....
183	2.7 Ciência de morte, aparência abjeta
196	2.8 O rosto indelével, a imagem só rosto: Czesława Konka
209	2.9 Jan Komski e suas gravuras
223	2.10 Inserção na arte, em busca do retrato
233	Considerações finais: ativar o infinito, <i>eludir</i> a perpetuidade: fotografia, gesto e memória
245	Referências

Apresentação

Encontrei com Rafael em Madri, em uma fria manhã de março, para visitar a exposição *Auschwitz, no hace mucho, no muy lejos* no Centro de Exposiciones Arte Canal. Eu me encontrava na capital para dar uma palestra e não conhecia muito o lugar, por isso tive que dar umas voltas ao redor do grande recinto, sob uma garoa, até que finalmente encontrei a entrada. Lá estava Rafael. Acho que ficamos mais ou menos duas horas percorrendo as salas do que, mais que uma exposição, era uma instalação, como acertadamente Tassi a denomina no livro. Finalmente, bem cansados, tivemos que recusar algumas propostas, pois éramos incapazes de assimilar tanta informação. Ele voltou posteriormente para completar o percurso e poder extrair o conhecimento e as impressões que deram lugar ao presente trabalho.

Das várias diferenças que existem entre uma exposição tradicional e uma instalação, é importante destacar, neste caso, uma delas: a instalação tem uma vocação de totalidade, de obra de arte total, perante à exposição, cuja finalidade muito mais simples reside em mostrar elementos isolados, sem que o senso de globalidade esteja presente. Mas nas instalações também intervém o acaso, tanto mais importante quando se produz no interior de um plano global: os visitantes escolhem de alguma forma a ordem pela qual acessar o conjunto. O planeamento de *Auschwitz, no hace mucho, no muy lejos* é desse

tipo, o que faz que seja o espectador quem interprete seu caráter intensamente polifônico: os elementos multimidiáticos que a compõem funcionam interagindo uns com os outros e por acumulação, mas é o visitante quem tem que ativá-los ao prestar atenção ao seu ritmo e à sua forma. Apesar disso, é um espetáculo em todos os sentidos. Um espetáculo de dor, de atrocidade e finalmente de memória. O conceito de espetáculo tem má fama desde que Guy Debord estigmatizou-o no começo dos anos sessenta, mas não acho que tenha que nos escandalizar indiscriminadamente, pois estamos falando de um espetáculo teatral ou um espetáculo cinematográfico sem que isso seja em prejuízo da proposta. *Espectáculo* pode ser equivalente a apresentar em imagens, como o resultado de um pensamento visual: qualquer imagem é, nesse sentido, um espetáculo, porque nos oferece vias para pensar através do que vemos, e um conjunto de imagens equivale a um discurso, poderoso pela acumulação de distintas e intensas visualidades.

Penso que é importante destacar que a recuperação da memória não era o primeiro objetivo da instalação, mas o motor para lograr algo mais transcendente. Lanzmann dizia que não deveria ser feito um filme sobre as lembranças do Holocausto, mas sobre o presente do Holocausto.¹ Essa tarefa, que o diretor francês realizava renunciando drasticamente às imagens de arquivo, pode ser feita de um jeito absolutamente oposto: convocando o arquivo, os traços do passado, para pô-los em comum. É esperado que esta acumulação de caráter visual e emotivo ative o pensamento, o qual emanará do con-

¹ Didi-Huberman, Georges: Le lieu malgré tout. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n. 46, abr.-jun. 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. p. 36-44.

junto como um espectral fogo de San Telmo capaz de iluminar paisagens imprevistas.

O magnífico livro de Rafael Tassi se movimenta sigilosamente pelo território de uma contradição que já expôs indiretamente Adorno quando falou que depois dos campos não era possível seguir fazendo poesia, o que é igual a acusar a arte de indiferença ante o horror. Alguns autores, Steiner entre eles, denunciaram também que os nazis puderam escutar tranquilamente a Mozart em suas casas depois de terem feito vítimas nos campos de extermínio. Se a arte tinha acompanhado com impassibilidade a barbárie, a arte também era culpável e não era possível acudir a ela para acompanhar a dor que se pensava eterna.

A contradição aparece em operações como a instalação de Madri, que serve como ponto de partida da análise de Tassi. Pode ser que a arte fosse cúmplice, mas agora tudo quanto restou da *Shoah* – fotografias, objetos, vídeos, etc., – deve se converter em estética não para que possa ser recordado, mas para que possa ser pensado. Nenhum elemento dos inumeráveis que compõem a instalação pode escapar a este processo, pois, ao formarem parte da sua narrativa, da sua cuidadosa posta em cena, deixam de ser objetos *reais* para virar objetos de uma memória reconstituída com uma finalidade concreta. A memória dos objetos (e, portanto, das imagens) é sempre fetichista. Na realidade, quanto mais o documentário pretende ser uma operação, mais aumenta o grau de fetichismo. Pelo contrário, esse se dilui nas ficções, pois os exercícios narrativos colocam um filtro entre a realidade referencial e o espectador. Extraíndo esse filtro, os objetos começam a desprender

fulgor particular, que não deve se confundir com um contato privilegiado com o real, como se fossem unidos ao passado através de um cordão umbilical que preservava eternamente a sua vigência. Sua vitalidade é de um signo distinto, como demonstra Rafael Tassi ao longo de seu livro.

Aqui entra em cena a figura de Claude Lanzmann, cujo trabalho documental Tassi disseca com grande precisão. O diretor francês com seu filme *Sboab*, realizado na metade dos anos oitenta, alçou sua voz contra os idólatras, como Moisés ao regressar do monte Sinai. Recusando o uso de imagens de arquivo, ou seja, de qualquer representação direta do extermínio judeu, Lanzmann pretendia clausurar o paradoxo mencionado anteriormente. O horror é tão imenso que não pode ser visualizado. Em primeiro lugar, porque visualizá-lo poria limite a tal imensidade: poderia ser considerado como inteligível aquilo que está além da compreensão; e também porque com o recurso às imagens existia o perigo de promover a deriva estética apontada, e poderia se interpretar como uma banalização do mal em sentido não tão distinto quanto apontou Hannah Arendt, gerando uma grande quantidade de inesperadas ampolas. É como se o Holocausto não só não pudesse ser representado mas também não pudesse ser pensado.

Um dos grandes serviços que o judaísmo prestou à humanidade foi esconder a Deus. Um deus recôndito abre as portas à imaginação e permite que seja assumível a infinidade ao se converter em uma questão privada, íntima. Lanzmann com sua obstinação de não mostrar imagens diretas dos campos e o que aconteceu neles – se tivesse imagens do que acontecia nas câmaras de gás, eu as destruiria, chegou a falar

– pretendia projetar o Holocausto à eternidade, colocá-lo na alma de cada indivíduo até o fim dos tempos. Ele manifestava que “*Shoah* não é um filme sobre o Holocausto, um derivado, um produto, mas um acontecimento original [...] meu filme não só forma parte do acontecimento da Shoá: contribuí para constituí-lo como acontecimento”.

Mas por que a palavra então? O que não era possível ser visto, poderia ser falado? A imagem não mas a palavra sim? Penso que Rafael Tassi fica perto da questão quando fala sobre as fotografias, mas não faz isso diretamente, pois as conclusões se desprendem da sua vontade de fazer falar as fotografias, especialmente as de Wilhem Brasse. À raiz de uma imagem deste, Tassi se refere acertadamente a um “espaço erotizado da memória”, conceito crucial nesta discussão. Pode ser que o horror exceda a capacidade imaginativa e, portanto, qualquer imagem traia sua intensidade, mas também é verdade que toda ação humana, seja qual for, deixa rastro, e os rastros falam por eles mesmos, mas não sempre o que esperamos ouvir. Se a lembrança das testemunhas, que Lanzmann privilegia, poderia se qualificar como lembrança erótica, no sentido que responde a uma recomposição emocional de um corpo que uma vez esteve no lugar dos fatos, as imagens fotográficas que não têm corpo (ou talvez tenham demais) devem ser erotizadas para que conectemos com elas e possamos escutar seu polifônico discurso. Talvez o problema esteja neste ponto: a linguagem é controlável, a imagem não. As imagens podem facilmente sair de seu tempo narrativo. Não deixa de ser curioso que, na polêmica que desatou o filme de Lanzmann, e na qual interviram muitos intelectuais franceses, a parte mais ambígua seja relati-

va a Godard, que foi acusado de considerar as imagens como prova, enquanto o autor de *Shoah* deixou bem claro que visão e verdade não podem ser vinculadas. Está certo que a verdade não é visível e que as imagens, a princípio, não provam nada, uma pretensão que faz delas fetiches. Porém, as imagens se abrem à reflexão e nos oferecem um caminho para a verdade possível, até uma iluminação para usar o conceito de Benjamin. Repudiar as imagens é clausurar esta via, é a negação a pensar.

Gérard Wajcman acusou Didi-Huberman de “adorar as imagens como um judeu cristianizado, até pervertido”, pois “a singularidade visual das imagens não mostraria nada que ninguém não soubesse, além de induzir o espectador ao “engano, ao fantasma, à ilusão, ao voyeurismo e ao fetichismo”, de uma forma “abjeta”.² Wajcman se referia a umas fotografias feitas por membros dos *Sonderkommando* nos crematórios de Auschwitz que Didi-Huberman analisa no livro *Imagens apesar de tudo*, mas o motivo poderia servir para qualquer tipo de imagem relacionada com o que é chamado de impensável, inimaginável, irrepresentável. Surpreende a visceralidade de quem era psicanalista: abjeção é um conceito que se usa com insistência no contexto da representação do Holocausto, lembremos a famosa acusação que vários cineastas e críticos franceses, entre eles Serge Daney, lançaram sobre Gillo Pontecorvo por um plano de seu filme “*Kapo*” (1960): era abjeto, falaram. Chega um ponto no qual a ética e a estética viram uma questão erótica, seguramente psicanalítica. Mas a verdade é que sempre existiu uma paradoxal tradição cinematográfi-

² Feldman, Ilana: Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl, Coyoacán, *Acta Poética* n. 40-42, jul.-dez. 2019.

ca, principalmente no campo da crítica, focada em patrocinar o minimalismo da imagem: um certo esnobismo da ausência fantasiada de ética. A resposta de Didi-Huberman, intelectualmente intensa, pode ser resumida no seguinte: “a única postura ética, nessa armadilha espantosa da história, consistia em resistir *apesar de tudo* aos poderes do impossível: em criar, *apesar de tudo*, a possibilidade de uma testemunha”.³

Rafael Tassi não enfrenta diretamente essa polêmica, mas se submerge livremente nas suas consequências, examinando de forma atenta as estratégias de visualização de Lanzmann e a capacidade testemunhal, no amplo sentido da palavra, das fotografias das vítimas e às vezes também dos perpetradores. Percebemos assim que Lanzmann utilizava imagens para eludir outras imagens num trabalho impossível, parecido ao das filhas do rei Danao de Tebas, condenadas para toda a eternidade a encher de água um recipiente sem fundo. Pelo contrário, Tassi, com seu intenso recorrido, demonstra que as imagens existentes não só desmentem o mito do mistério insondável, mas nos advertem que por trás do aparente mistério aparecem outros mistérios que precisamos resolver. Trata-se de uma tarefa também eterna, mas de signo oposto a dos iconofóbicos: se as Danaides tratavam de encher um recipiente sempre vazio, Tassi mostra que o que precisa ser feito é aportar um recipiente de tamanho infinito que nunca poderá ser colmado, apesar de estar sempre cheio.

As imagens, como apresenta Tassi, ultrapassam o nosso olhar, nos obrigam a entrar no seu interior e a nos movi-

³ Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 159.

mentarmos pelo labirinto de rostos, gestos, situações que as compõem. Não fazem com que voltemos a um passado que a maioria de nós não vivemos, mas o trazem aos dias de hoje para que possamos examiná-lo intimamente e descobrir todos os seus segredos, até aqueles que não poderíamos ter imaginado. Por exemplo, nas terríveis fotografias daqueles que vão morrer, manifesta-se uma luta corpo a corpo entre o fotógrafo e a vítima, luta que às vezes vira um abraço no qual se confundem os tempos de quem está a um lado e outro da câmera.

Não lembro se Rafael e eu ficamos muito tempo ante a fotografia que Brasse fez de Jan Kowski, um prisioneiro de Auschwitz autor das imagens pictóricas sobre a vida nos campos: uma fotografia que em Madri parecia extraída de contexto e ampliada. Mas, no livro, Tassi demora-se longamente perante ela e extrai poderosas conclusões estéticas e éticas de sua extensa análise: “o efeito, disse, é particularmente inquietante, a fotografia ganha espaço cênico (exposta em uma galeria de arte, aumenta as possibilidades de interpretação)”. A ampliação poderia ser interpretada mais como um distanciamento que como a expressão de uma vontade de aproximação com a figura fotografada, mas o impacto da imagem em tamanho gigante é evidente: a figura se balança sobre nós, os espectadores, e reclama a nossa atenção.

Lembro bem da primeira coisa que chamou a nossa atenção, foram os objetos, especialmente uma das peculiares roupas listradas que usavam os prisioneiros, colocada dentro de uma urna, assim como um sapato isolado em cima de um pedestal. Perante eles, iniciamos uma discussão que se prolongou durante todo o percurso. Que significa essa urna ou

aquele pedestal na hora de apresentar os objetos?, ficamos nos perguntando. De que maneira o dispositivo intervém na formação não só do discurso, mas da ética do discurso? Não podia se detectar aí a intenção de criar um aura artificial mas necessária em volta dos objetos que tinham perdido a sua aura natural quando foram tirados do contexto? Não sei muito bem até onde nos levaram as nossas opiniões, mas mesmo assim era óbvio que a montagem não só produzia um efeito, mas nos distanciava da via devota e sacramental para nos conduzir por caminhos epistemológicos muito mais frutíferos. Finalmente, e através da acumulação de ideias e emoções, o percurso nos levou a descobrir camadas muito mais profundas desse terrível acontecimento que aquilo que poderíamos extrair da simples interdição de ver. A instalação de Madri interpelava o visitante de formas muito diferentes, algumas das quais podiam passar inadvertidas até para os próprios autores. O livro de Tassi nos ajuda a desentranhar o conglomerado de significações que podem se desprender do projeto. Isso me faz pensar que, no fundo, o que a controvérsia iniciada por Lanzmann punha de manifesto era um enfretamento substancial entre aqueles que preferem prostrar-se ante um vazio que vai ser preenchido com as palavras dos outros e aqueles que escolhem assimilar umas imagens que ajudam a falar por eles mesmos. O livro de Rafael Tassi, intenso, emotivo e profundo, trata precisamente disto, da voz das imagens.

Josep M. Català Domènech
Catedrático de Comunicação
Audiovisual da Universidade
Autônoma de Barcelona