

Fotografias arrebatadas do inferno para imaginar o inimaginável

Francisca Ferreira MICHELON*

DIDI-HUBERMAN, George. **Imágenes pese a todo**: Memoria Visual do Holocausto. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

No tempo presente no qual vivemos, marcado, também, pelas *fast-images*, passíveis de serem geradas, guardadas e descartadas em um quase ato contínuo do operador sobre a máquina, o pensamento sobre o sentido de alguns poucos fotogramas força-nos a considerar que a fotografia é uma imagem mais hábil em alertar para a ocorrência de histórias do que para, propriamente, contá-las. No entanto, reside em tal aspecto a desconcertante vocação documental desse meio, aludida, comentada e explorada por Didi-Huberman para analisar o poder imanente de quatro fotografias feitas no campo de Auschwitz por membros do *Sonderkommando*, nas quais se registram cenas de vítimas no crematório e outras sendo encaminhadas às câmaras de gás.

Essa incapacidade narrativa da fotografia pode ser explicada a partir da categorização das imagens apresentada por Sorlin (2004), dentro da qual estaria naquela que se define como sendo das Analógicas. Para o autor, o mundo das representações organiza-se em três categorias que abraçam todas as formas visuais produzidas pelo homem, inclusive as que remontam às primevas ranhuras feitas nas paredes de Altamira e Lascaux, poupadas para o presente por uma falha na inevitável esgotabilidade do tempo. Desses primitivos esboços até o surgimento da fotografia, todas as representações seguiram um mesmo princípio, o da síntese. As imagens sintéticas, única possibilidade por séculos, segundo Sorlin, caracterizam-se pela busca de representação de uma ideia, portanto, uma síntese ou um resumo de determinada aparência ou fato ou cena, ou ainda, uma condensação de valores capazes de simplificar a informação essencial para que certo conceito se construa na visualidade. Assim é que na imagem sintética

* Professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em História pela PUCRS.

agrupam-se níveis de tempo, ação, movimento e espaço diversos, inexistentes na cena, pose ou fato originário da imagem. A síntese, dinâmica ou simbólica, acumula atributos daquilo que representa e resume, por consequência, o conjunto de um processo no qual se desenvolve a ação, o conceito ou a aparência do que é representado.

Mas com o advento da fotografia deu-se início a uma forma distinta de representar, que durou até o final do Século XX, quando a imagem analógica foi superada pela digital. Essa distinção origina-se da relação da imagem com a coisa que representa em uma situação sem precedentes, e ainda sem sucedâneo, que fê-la atribuída de uma qualidade da qual carece: a exatidão. A existência de um dispositivo ótico que se coadunava com uma superfície de registro, primeiramente de natureza química, depois, eletrônica, mascarou a inexatidão da imagem e promoveu a reputação sobre a sua objetividade. Assim, não é a exatidão, tampouco a ausência de uma construção subjetiva, que definem os contornos e as diferenças entre a imagem analógica e a sintética e sim o fato de que a primeira que “[...] capta el tiempo, está em condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo.” (2004, p.15). Bastou isso para que se inaugurasse uma nova forma de reconhecimento do mundo, fundamentada em expectativas e reações que não se apresentavam até então. Para Sorlin (2004), a interpretação de uma imagem sintética pressupõe conhecimento enquanto a imagem analógica se revela à primeira vista, traduzindo a possibilidade narrativa da primeira e a ambivalência da segunda que nada inventa no seu registro, mas que é incapaz de registrar fora da imperativa ordem normativa do seu aparato tecnológico.

Assim, as quatro fotografias que determinam o argumento de **Imágenes pese a todo**, são registros imprecisos, vacilantes, realizados em circunstâncias adversas e essencialmente contrários ao que soçobrou das fotografias realizadas pelos nazis do mesmo local. Em Auschwitz funcionaram dois laboratórios fotográficos. No primeiro trabalhavam entre 10 e 12 prisioneiros que processavam filmes e positivos de registros tomados pelos SS em execuções, sessões de torturas, de corpos dilacerados, decorrentes dessas e de outras atrocidades, das

experiências médicas da equipe de Josef Mengele além dos retratos de identificação. O segundo laboratório, menor, processava os numerosos registros das instalações do campo de concentração. Tal volumosa e, na sua maioria, apavorante iconografia foi queimada ao final da guerra, junto com todos os arquivos e todas as provas (nessas incluídas os cadáveres dos executados) em uma ação objetivada e coordenada que coroou a lógica perversa da “Solução Final”. Mas a premência do processo de terminar com qualquer vestígio que atestasse a existência do terror inimaginável criou as condições necessárias para que os prisioneiros que faziam essa tarefa salvassem parte do que deveriam destruir. Somam 40 mil as fotografias salvas do extermínio dos arquivos gerados em ambos os laboratórios, o que nos faz supor a grandiosa quantidade de documentos produzidos durante o funcionamento do campo.

Quatro fotografias contra quarenta mil. Evidente que a eloquência do terror é melhor sentida nas sobras do que foi gerado para os arquivos de Auschwitz. Mas o que Didi-Huberman discute a partir dessas imagens reside no princípio que orquestrou toda a ação de registro e, posteriormente, da ação de fazer com que não sobrasse nenhuma prova: registrar para não mostrar, a não ser a seus pares, atestar a existência do segredo mas mantê-lo como tal. Permanecer o extermínio segredado significava, sobretudo, fazê-lo inimaginável. Só longe da imaginação não há memória, só longe da imaginação faz-se possível a invisibilidade. Para tanto, o extermínio deveria tornar invisível o terror, as vítimas do terror e os seus operadores.

Quatro fotografias inimagináveis de serem realizadas, o foram. Os envolvidos que as fizeram eram membros do *Sonderkommando*, prisioneiros selecionados para o trabalho que os próprios SS se eximiam de fazer: abrir as portas das câmaras de gás após a execução, retirar pilhas de cadáveres, tirar suas roupas (quando aos nazi ainda não havia surgido a idéia de desvestir as vítimas antes da execução), extrair os dentes de ouro dos que os tivessem, jogar os corpos nos crematórios, retirar as cinzas, triturar os ossos resistentes, jogar esse inumano material no rio ou usá-lo para nivelar a estrada de acesso ao

campo, cardar os cabelos tirados dos mortos, cavar fossas de incineração e cuidar para que os fornos e câmaras estivessem em perfeito funcionamento no macabro destino de suas existências. Os que faziam parte do *Sonderkommando* não tinham mais do que alguns meses de vida e nenhuma esperança. Resistir como? Fazer saber de suas desesperadas vidas e do horror foi o desejo de resistência para muitos, além das sublevações, todas fracassadas. Algumas das escassas provas conseguidas pelos prisioneiros sobre a existência de Auschwitz foram enterradas nas cercanias dos fornos, provas pequenas na sua capacidade de fazer imaginar a magnitude da violência. Deve ter sido neste momento que surgiu a motivação para que as fotos fossem realizadas, contra toda a possibilidade. Essas fotos poderiam mostrar mais do que as demais provas conseguiriam descrever. A Resistência polaca providenciou para que uma câmara chegasse secretamente até os membros do *Sonderkommando*. Nela havia um curto filme virgem. O que aconteceu para que essas fotografias fossem feitas traduziu o esforço desesperado de vidas condenadas. Didi-Huberman descreve e analisa cada uma das imagens, tomadas por um dos prisioneiros que escondido na câmara de gás e com a ajuda dos colegas, fez duas fotos a partir desse local e outras duas enquanto caminhava a certa distância de um grupo de mulheres nuas que estava sendo conduzido para dentro da câmara. Essas últimas, tomadas em iminente perigo para o fotógrafo, denunciam que o possível a ser feito foi apontar a câmera escondida para a cena, sem olhá-la e acionar o obturador. O anônimo fotógrafo retornou ao ponto de partida, a câmera escondida foi conduzida para outro prisioneiro que dela tirou o filme, uma prisioneira servente do refeitório dos SS o colocou dentro de um tubo de creme dental e o fez sair de Auschwitz com destino a Resistência de Cracovia. Desse percurso arriscado, brotaram quatro elos com o passado, contra o unimaginável, mas que arrebatadas do inferno de Auschwitz foram enterradas entre os papéis da Resistência polaca até a Liberação. Fracassaram na sua função de revelar o programa de desimaginação do massacre e, portanto, foram inúteis?

George Didi-Huberman, filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, Paris, nasceu quando a Guerra já era finda há quase uma década, portanto não a viveu. Escreveu o conteúdo da primeira parte desse livro para o catálogo *Memoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, que gerou conferências proferidas em 2003 na Universidade de Berlim. Essas constituem a segunda parte do livro. A tese inicial de Didi-Huberman desenvolveu-se do foco nas quatro fotografias, motivadoras do seu discurso, para uma teoria da imagem na qual o esforço conclusivo é para que se imagine, apesar de tudo. A análise dessas imagens propiciou que Didi-Huberman reforçasse a singularidade da “Solução Final” sob o seu caráter industrial e burocrático. O sistemático extermínio em massa engendrado em Auschwitz foi escrito e fotografado pelos nazis, ao mesmo tempo em que esses faziam segredo sobre os campos e o extermínio. Por um lado, imensos arquivos documentando o horror, por outro, um silenciamento cuja tática consistia em eliminar provas, a tal ponto que o horror não se fizesse conhecido, porque nem sequer poderia ser imaginado. Assim, fazia-se um duplo extermínio: o das provas e o da memória. Contra esse intento operava a fotografia, mesmo aquela documental, gerada pelos nazistas. E não o era por conta de sua objetividade, mas sim por outras razões, dentre elas, a sua condição de reprodutibilidade: uma fotografia é, quase sempre (e no presente, sobretudo), uma imagem para ser reproduzida. Foi o que aconteceu com a fotografia que Eric Schwab realizou de um detento moribundo em abril de 1945, no campo de concentração de Buchenwald¹, logo após ter sido libertado pelo exército de George Patton. No mesmo ano essa foto foi capa da revista *Le Magazine de France* e do jornal *Franc-tireur* e, ainda, atravessando o tempo foi capa do livro de Dominique Deceze², em 1979 e eventualmente reaparece em alguma peça gráfica. Ou seja, uma fotografia apresenta a possibilidade de atravessar fronteiras de espaço e tempo, acumulando os sentidos que lhe vão sendo atribuídos nesse caminho. É essa a análise que Didi-Huberman propõe na segunda parte do livro:

¹ A fotografia pode ser encontrada no site <http://www.liceoberchet.it/eventi/mutti2.htm>.

² DECEZE, Dominique. *L'esclavage concentrationnaire*. Paris: FNDIRP, 1979.

os caminhos possíveis para a imagem transformada em fetiche, prova e arquivo. Para tanto, estuda os filmes de Claude Lanzmann (Shoah) e Jean-Luc Godard (Histoires du cinéma) e estabelece o debate sobre a confusão entre o semelhante e o aparente, destacando que a imagem pode provocar tal medo a ponto de o espectador confundir o parecido com a identidade e considerar que toda semelhança se dá na aparência, ou ainda, que a imagem possa, como a queriam os nazi, ser na semelhança a própria coisa, de forma que a coisa passa a ser imagem (os nazis chamavam os cadáveres de *Figuren*).

Assim, nessa análise que parte e retorna continuamente às quatro fotografias arrebatadas do inferno Didi-Huberman conclui:

Las cuatro imágenes de Birkenau son para nosotros tan preciosas porque nos ofrecen la imagen de *lo humano pese a todo*, la resistencia por la imagen – un pobre fragmento de película – a la destrucción de lo humano que, sin embargo, ella documenta. Como si el gesto del fotógrafo clandestino nos dirigiera algo así como un mensaje no formulado: mirad a qué se ven obligados mis (nuestros, vuestros) semejantes; mira a qué se ven reducidos mis (nuestros, vuestros) semejantes; mirad cómo los ya-muertos y los todavía-vivos que los arrastran a la hoguera son unos (mis, nuestros, vuestros) semejantes; mirad cómo están juntos, aniquilados por la Solución final; si pudieseis mirarlo, intentar comprenderlo, cuando la Solución final, mas allá de nuestra propia muerte, haya fracasado, y pudieseis no cesar nunca de protestar contra esta historia. He aquí porque esas fotografías nos importan, nos conciernen, nos atañen desde la situación específica de la que dan testimonio. (2004, p. 234)

Referências

SORLIN, Pierre. **El siglo de la imagen analógica**: los hijos de Nadar. BA: La Marca, 2004.