



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

Jaqueline Barbieri de Paula Reis

**O REFLEXO DA MEDUSA:**

FOTOGRAFIAS DE SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO

Campinas

2022

JAQUELINE BARBIERI DE PAULA REIS

**O REFLEXO DA MEDUSA:**

FOTOGRAFIAS DE SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO

*Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Educação, na Área de Educação.*

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO  
JAQUELINE BARBIERI DE PAULA REIS, E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. ANDERSON RICARDO TREVISAN

Campinas

2022

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

R277r Reis, Jaqueline Barbieri de Paula, 1993-  
O reflexo da Medusa : fotografias de sobreviventes do Holocausto /  
Jaqueline Barbieri de Paula Reis. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade  
de Educação.

1. Imagens. 2. Fotografia. 3. Holocausto judeu (1939-1945). 4. Sociologia  
da arte. 5. Educação. I. Trevisan, Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The Medusa's Face Reflection : Holocaust survivors photos

**Palavras-chave em inglês:**

Pictures

Photos

Holocaust (1939-1945)

Art's sociology

Education

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Mestra em Educação

**Banca examinadora:**

Anderson Ricardo Trevisan [Orientador]

Carmen Lúcia Soares

Mauro Luiz Rovai

**Data de defesa:** 07-10-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: 0000-0002-8748-7573

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3279035063937535>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

**O REFLEXO DA MEDUSA:  
FOTOGRAFIAS DE SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO**

Jaqueline Barbieri de Paula Reis

**COMISSÃO JULGADORA:**

Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

Prof. Dra. Carmen Lucia Soares

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

2022

## AGRADECIMENTOS

Para a existência e a formatação desta pesquisa, faz-se indispensável o agradecimento ao Professor Anderson Trevisan, que foi o responsável por orientá-la, em sua trajetória, bem como me ensinar os conceitos de Sociologia da Arte. A ele, ao grupo GEPEDISC e à instituição de ensino Unicamp, minha sincera gratidão pelo aprendizado.

Juntamente a eles, é preciso nomear a participação do professor Alexandro Paixão, que me instigou a aprender sobre o tema Holocausto, e dos demais educadores da Faculdade de Educação da Unicamp e do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp: professores Alik Wunder, Carmen Lucia Soares, Antônio Carlos Amorim e Daniela Palmas, os quais são profissionais excelentes, que trouxeram tanto indicações bibliográficas para a turma, que me foram muito importantes, quanto específicas, a fim de me ajudar na construção do meu trabalho. Além deles, agradeço ao professor Mauro Rovai e, novamente a professora Carmen Lúcia Soares, que participaram das minhas bancas, agregando imensamente ao trabalho.

Contudo, devo dizer e reforçar que toda esta pesquisa não foi construída somente dentro das paredes da Faculdade de Educação, mesmo porque ela foi escrita em uma época de pandemia. Por isso, agradeço, mais uma vez, ao meu orientador, Anderson Trevisan, por, mesmo longe, se fazer presente, aos meus colegas do grupo de pesquisa LAISA pelas contribuições e à minha família, por todo o apoio, especialmente à minha mãe, a qual, além de babá dos meus filhos, para que eu pudesse ter mais tempo, foi também a leitora oficial dos meus textos.

Dentro deste trabalho, estou descobrindo novos usos da fotografia e como posso pensá-la, frente à sociedade atual, mesmo que seja minimamente. Assim, digo que esta foi e ainda está sendo uma construção de alguém aprendendo sobre a área e dialogando, ora com aqueles que sabem muito mais, ora com aqueles que, como eu, querem aprender. Logo, desejo ao leitor deste trabalho um momento prazeroso, enquanto se debruça nele e, ao mesmo tempo em que pensa comigo as imagens, construamos juntos novos saberes.

Por fim, para aqueles que me perguntam por que estudar o Holocausto, quero lhes explicar que, mais que uma época, a qual merece ser sempre lembrada, para que atos bárbaros como aqueles não voltem a existir e ninguém mais venha a sofrer daquela forma, desejo, por meio desse estudo e de estudos de imagens, refletir sobre a barbárie e pensar de que forma podemos agregar à nossa geração mais discussões sobre respeito às diversidades e empatia com o próximo.

## RESUMO:

Esta pesquisa pretende analisar fotografias de sobreviventes dos campos de concentração nazistas, nos momentos subsequentes à sua libertação, quando ainda estavam no campo. As imagens serão coletadas no acervo digital do *site* United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Através desse material visual, objetiva-se compreender como uma imagem social do evento foi construída com base nos testemunhos dos sobreviventes e, a partir dela, tentar criar novos questionamentos. Tais testemunhos, por sua vez, serão pensados tanto do ponto de vista do fotógrafo quanto do fotografado. A linguagem visual referente ao Holocausto (aqui considerado metaforicamente como o “reflexo do rosto da medusa”, para utilizar um termo de Kracauer) é rica e demanda sempre novas investigações. Para esse intento, a metodologia mobilizada deverá ser interdisciplinar, passando pela História Cultural, a Sociologia da Arte e a Psicanálise, bem como a Literatura (especialmente textos memorialísticos do Holocausto, como os escritos por Primo Levi). Espera-se, com este trabalho, trazer luz a novos elementos para a compreensão do horror, valorizando, para tanto, o uso das imagens como ferramentas de construção de uma educação de caráter emancipador.

**Palavras-Chave:** Imagens. Fotografias. Holocausto. Educação. Sociologia da Arte.

## ABSTRACT:

In our research we intend to analyze death camps survivor's photos, just after their liberation, while they still in the camp. Those images will be collected from the United States Holocaust Museum Digital collection. We pretend to comprehend how the social image from this event was built to the Survivor's testimonies through analyzing photos and create news questions. Whereas these testimonies will be though into points of view: the photographer and the survivors. The Holocaust visual language (here called metaphorically "Medusa's face" to use an Agamben's term) is very affluent and demands news investigations. To that, the methodology which will be apply has to be interdisciplinary, passing by Culture History, Art's Sociology and psychoanalysis, as well the literature (especially memorials texts from Holocaust as the ones written by Primo Levi). We expect which this research, bring light to new elements to comprehend the horror, valuing the use of images to construct an emancipatory education.

**Keywords:** Pictures. Photographs. Holocaust. Education. Art's Sociology.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>CAPÍTULO 1: A PESQUISA</b>	12
Metodologia e Justificativa	24
<b>CAPÍTULO 2: O CORPO COMO RESISTÊNCIA.</b>	46
Quem são elas?	47
A triangulação entre fotógrafo, observador e fotografado	50
Fotógrafo.	53
Leitores.	57
Os fotografados: Será que elas são quem parecem ser?	61
<b>CAPÍTULO 3: O MUÇULMANO.</b>	75
Quem são eles?	76
Informações do <i>site</i> e conceitos de fotografia documental	79
Será que eles são quem parecem ser?	84
<b>CAPÍTULO 4: O SEM ROSTO. O RETRATO DO HORROR.</b>	99
O rosto.	100
O retrato.	102
O rosto da Medusa.	106
<b>CAPÍTULO 5: OS SEM FALA</b>	119
Mulheres e crianças num quarto escuro.	120
A imagem como tentativa de obter voz: O Farol de Berger	124
O ensino	126
<b>CONCLUSÃO</b>	139
<b>REFERÊNCIAS</b>	146

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, iremos estudar fotografias do Holocausto. A foto, desde sua criação, vem sendo um produto cultural importante para a discussão e preservação da memória, portanto, ela é uma imagem que merece nossa atenção e estudo.

Desse modo, durante esta investigação, iremos nos debruçar em estudos teóricos que nos levarão a entendê-la, segundo as palavras de Peter Burke, como “um testemunho ocular” dos eventos, ou seja, um documento no qual podemos observar indícios do passado no presente.<sup>1</sup> Assim, ao analisar as fotografias do Holocausto estaríamos frente a um documento histórico, que nos traz rastros das experiências vivenciadas naquele evento.

É preciso enfatizar que elas, como qualquer outro documento, não podem ser consideradas a representação do real, porque tanto os artistas colocam nelas o que desejam eternizar, quanto nós fazemos leituras delas, fundamentados em nossos saberes e padrões culturais, o que Berger nomeia como o “nosso modo de ver”<sup>2</sup>, criando, assim, novas formas de ler o passado. A imagem é, então, um meio de acessarmos a história através dos nossos olhos e percepções e, diante dela, aprendermos sobre outras épocas, a fim de modificarmos a nossa. Nesse contexto, passamos a compreender que sua importância social não é ser uma fonte histórica, mas um documento que contém indícios culturais, os quais enriquecem o arquivamento da memória e a educação da sociedade.

Frente a isso, nossa pesquisa se constituirá na análise de quatro fotos do Holocausto. As imagens selecionadas para serem apresentadas aqui foram retiradas do arquivo *on-line* do Museu do Holocausto dos Estados Unidos e escolhidas a partir dos seguintes critérios: terem sido tiradas após a libertação dos prisioneiros e não terem a violência como tema explícito. Esses recortes de seleção de imagem foram utilizados, pois evidenciamos, assim como defendido por Sontag, que imagens violentas vistas diversas vezes deixam de fazer sentido ao público, após sua saturação. Logo, ao escolhermos fotografias que fujam desse conceito cultural da barbárie que se espera do Holocausto, objetivamos encontrar novas margens de discussão.

---

<sup>1</sup> BURKE, Peter. *Testemunho ocular: o uso da imagem como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017, p. 24.

<sup>2</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 10.

Iniciaremos o trabalho com uma construção teórica e metodológica que enfatiza os trabalhos artísticos com tema do Holocausto, como um produto de consumo responsável pela construção de sua memória; logo, explicaria a importância de se discutir o sentido de testemunho que as artes carregam. No nosso caso, a arte escolhida seria a fotografia, visto que a evidenciamos, ora por sua crescente globalização, nos dias atuais, fundamentada principalmente nos meios *on-line*.

Diante disso, após esse primeiro momento, as análises das fotografias foram construídas no seguinte formato: ao começar o capítulo, o leitor se deparará com a imagem escolhida, bem como com a legenda escrita pelo museu; no segundo momento, será possível presenciar uma leitura exclusiva dos rastros, porque, ao lermos o que eles nos apresentam, enfatizamos que uma mensagem mais abrangente pode surgir, do que se fizéssemos somente a leitura deles, nos guiando pelas informações do texto trazido pelo museu, uma vez que ele retira a ambiguidade dos elementos eternizados<sup>3</sup>; no terceiro momento, em cada imagem, foi levantado um estudo teórico sobre fotografia; e, finalmente, no quarto e último quadrante, foram flexionados os rastros lidos anteriormente com a legenda original pelo museu. Esse último estudo tem a intenção de tentar entender em quais mensagens que o arquivo do museu nos condiciona a pensar e qual podemos retirar, através das evidências dos rastros.

Assim, a primeira foto apresentada, referente ao capítulo 1, tem a representação de um grupo de mulheres deitadas em beliches, cuja legenda nos direciona a pensar que estão dentro de um barracão, em Auschwitz. Logo, toda a análise será fundamentada na ideia das condições de alojamento e roupas dadas pelos nazistas aos prisioneiros, bem como nas comunicações corpóreas emitidas por elas para o fotógrafo. Nesta também iremos refletir sobre qual é o papel do fotógrafo, do fotografado e do observador, na construção da leitura dos rastros.

A segunda foto analisada será de homens muito magros, os quais igualmente se encontravam dentro de um dormitório, todavia, com outras condições de vestimentas, muito mais precárias. Segundo a legenda, eles são prisioneiros de Dachau; dessa forma, nesse momento, construiremos uma reflexão sobre a qualidade de vida dada aos prisioneiros, por meio das roupas e alimentação fornecidas pelos nazistas, e a transformação pela qual o corpo

---

<sup>3</sup> TREVISAN, A. R. Imagens e textos explicativos na investigação sociológica: apontamentos teóricos para ler a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret (1768-1848). *Cadernos CERU*, v. 21, n. 2, 153-169, 2010, p. 158. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-45192010000200009>. Acesso em: 10 mar. 2021.

deles teve de passar, para que pudessem deixar de ser prisioneiros e passassem a ser sobreviventes. Além dos rastros da foto e da legenda, será pensado como a fotografia documental foi sendo construída, para chegar até nos dias de hoje, enquanto uma forma de testemunho confiável.

Já a terceira imagem é de um rosto de um homem. Esta, inicialmente, suscita em nós mais perguntas que respostas, já que é a representação de uma face desconectada de todo o seu cenário, mas, no momento em que a legenda o caracteriza como sendo um ex-prisioneiro de Dachau, as leituras feitas nos condicionaram a interpretar o rosto dele como sendo sem expressões, “sem rosto”, uma causa da experiência do Holocausto. Os estudos teóricos aqui serão constituídos na perspectiva do que é um retrato, de que forma ele foi sendo configurado pela sociedade e o que devemos levar em pauta, ao analisar um deles.

Na quarta e última foto, não será feito nenhum estudo teórico de fotografia: a análise foi elaborada, primeiramente, a partir das análises dos testemunhos de mulheres e crianças sentadas num chão de palha. É percebido que os personagens apresentam rastros muito diferentes entre eles, todavia, é possível aludir à falta de higiene e à presença de homens, apesar da pouca iluminação. Quando a legenda nos direciona ao campo de Gunskirchen, o conflito provocado pela leitura se dá em face do posicionamento dos seus corpos e de como as crianças e mulheres podiam lidar com a experiência do campo, para sobreviverem ao Holocausto.

## CAPÍTULO 1: A PESQUISA

A Segunda Guerra Mundial foi “o palco” para a realização do Holocausto e, desse evento, foram produzidos inúmeros materiais (fotos, vídeos, livros, pinturas), quer através das vozes dos sobreviventes, quer dos soldados, quer ainda por intermédio dos artistas, para contar a história dos campos e dos guetos. Logo, esse é um tema que começou a ser explorado desde o início da guerra, em 1939, teve seu apogeu principalmente após 1945, no pós-guerra, e segue ainda hoje enredando diversas obras.

O acesso a estas produções, tanto antigas quanto novas, por um grande público ocorreu devido à massificação das tecnologias de comunicação e como resultado o tema do Holocausto acabou se tornando uma produção cultural e globalizada<sup>4</sup>. Frente a isto, é possível que parte do conhecimento cultural e social sobre ele tenha sido construído por meio do contato com as mais diversas obras. Deste modo, não seria errado dizer que dentro desse grupo de produtos culturais as artes visuais contribuíram, a seu modo, para a construção de uma memória do Holocausto.

No entanto, não podemos confundir essa memória consolidada pelas obras, escritas ou visuais, com uma apresentação da realidade<sup>5</sup>, porque, além de ser a realidade algo sempre em movimento e não um dado a ser apenas observado, a arte não é um objeto transmissor de verdade, porém, na perspectiva de Seligmann, uma ponte que conecta a memória de quem elucida com “Outro”.<sup>6</sup> À vista disso, se nos confrontarmos com uma foto daqueles tempos de guerra ou pós-guerra, poderíamos entendê-la como um testemunho do evento<sup>7</sup>, já que é por ela que experiências estão sendo transmitidas.

Entretanto, é importante ressaltar que as experiências testemunhadas pelas obras, por mais que se referenciem a vivências passadas, seja do autor, seja do ser eternizado, têm seu valor testemunhal construído, não sob a narração do passado, mas na leitura que o outro do presente fará dela. Com isso, o que importa nas obras não é o ato testemunhal da realidade

---

<sup>4</sup> WILLIANS, Raymond. *A cultura e a sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969, p. 310-321.

<sup>5</sup> SELIGMANN, Marcio. Auschwitz: história e memória. *Pro-posições*, Campinas, v. 1, n. 5 (32), p. 86, jul. 2000. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2074/32-artigos-seligmannm.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

<sup>6</sup> Id. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofe históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 71. Nesse ponto, Seligmann assevera que “[...] todo produto cultural pode ser lido no seu teor testemunhal.”

vivida, mas as relações que elas instauram com o presente. Por conseguinte, é correto afirmar que um testemunho somente existirá, no momento em que um terceiro queira vê-lo, lê-lo, ouvi-lo etc.<sup>8</sup> Nesse sentido, entendemos, por exemplo, como frisa Seligmann, que o valor testemunhal das artes visuais vai além do valor jurídico ou político – ele se fixa em si mesmo, na imagem e em sua mensagem.<sup>9</sup>

Dentro do conjunto das obras testemunhais, destacamos, por ora, as artes produzidas com conteúdo traumático, visto que, nestas, a presença de autores-personagens faz com que sua relação proximal da narração seja mais pessoal, de sorte que a ponte testemunhal se estrutura entre a memória individual de quem viveu o episódio e o “Outro”.<sup>10</sup> Um exemplo dessas “obras do trauma” são os testemunhos do Holocausto; Primo Levi, em seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, descrevera que o testemunho é a condição para que os sobreviventes se mantenham vivos.

Logo, subentende que a vontade de abordar com todos os detalhes o que havia ocorrido dentro daquelas cercas de arame, tentando denunciar os responsáveis por tais atrocidades, ao mesmo tempo que buscava dar voz às histórias infelizes e inimagináveis que ali foram vividas,<sup>11</sup> era como um testemunho terapêutico, uma ponte para tirá-los do campo.<sup>12</sup> A vontade de testemunhar suas experiências, seja através da fala, seja de seus corpos, depois do aprisionamento, foi chamada por Primo Levi de “vergonha”.<sup>13</sup>

Nesse contexto, ao analisarmos as obras dos sobreviventes, em destaque as imagens, estaremos testemunhando sua elucidação sobre o tempo-espço no qual se encontram, sua performance, não os fatos, o que as torna um testemunho da experiência e não a realidade em si. Diante disso, ao nos confortamos com o que Seligmann nomeia de “prática imagética do testemunho”<sup>14</sup>, não estaríamos nos deparando com o Horror do Holocausto em si, entretanto, com uma perspectiva do que teria sido.

---

<sup>8</sup> SELIGMANN, 2008, op. cit., p. 22.

<sup>9</sup> SELIGMANN, *ibid.*, p. 79.

<sup>10</sup> SELIGMANN, *ibid.*, p. 67.

<sup>11</sup> ANTELME, R. *A espécie humana: um relato clássico sobre a vida nos campos de concentração*. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 330.

<sup>12</sup> SELIGMANN, 2008, op. cit., p. 79.

<sup>13</sup> Agamben, assim como Levi, se ocupou na escrita sobre a discussão do que é vergonha, contemplando múltiplas vertentes, entre as quais a da culpa; todavia, ele traz outra concepção: a vergonha de ter que morrer, de ser escolhido no lugar de outros, concepção abordada, segundo ele, no livro de Antelme, *A espécie humana*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008b (cap. 3).

<sup>14</sup> SELIGMANN, 2008, op. cit., p. 74.

Temos aqui a alusão à ideia de que, se olhássemos diretamente para as verdadeiras cenas do Holocausto, ficaríamos petrificados, como se tivéssemos olhado para o rosto da Medusa<sup>15</sup>; já que este é um evento de violência, assassinato e desumanização sem precedentes, necessitaríamos de algum meio para poder vê-las. Essa ideia é levantada por Kracauer, quando ele narra sobre o mito do escudo de Perseu. Este teria sido instigado por Atenas a matar a Medusa, no entanto, nenhum mortal podia olhar diretamente a ela, se não quisesse ver o horror e ser petrificado. Por sorte, o semideus ganha da Deusa um escudo e é avisado pela mesma que somente olhasse para Medusa através do reflexo dela em seu Escudo<sup>16</sup>, pois, assim, continuaria vivo.

Dessa maneira, temos o material fotográfico como o escudo de Perseu, um objeto que não nos deixa olhar diretamente para o Horror, mas para um reflexo dele. Nesse contexto, as fotografias não seriam registro da realidade, mas indícios dela,<sup>17</sup> ou seja, seriam documentos os quais emitem uma cena destacada de algum acontecimento, não sua totalidade<sup>18</sup> e, por isso, ao vê-las, estaríamos frente à “experiência capturada” de seu autor,<sup>19</sup> assim como também poderíamos lê-las de acordo com as nossas experiências.

Sontag complementa tal ideia sobre o reflexo, ao ressaltar que as imagens da barbárie possibilitadas pela modernização da câmera se tornaram um produto de consumo, pois os espectadores viam nelas uma forma de se impactarem com uma ideia do que seria a guerra e se sentirem mais próximos do acontecimento, uma vez que não visualizavam o horror em si, porém, um vestígio dele. Logo, “o choque (trazido pela imagem) se tornou um estímulo”<sup>20</sup> e nos tornamos “dependentes” dela, devido à margem que ela nos dá, para discutirmos eventos violentos, tais como o Holocausto. Em outras palavras, esse é o meio pelo qual conseguiríamos incorporar a memória traumática em nossa realidade.<sup>21</sup>

A moral do mito é, claro, que nós não podemos, e não conseguimos, ver o horror porque ele nos paralisa com o medo cegante; e

---

<sup>15</sup> GOFFMAN, Erving. *Estigma* – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Digitalização, 2004, p. 60.

<sup>16</sup> KRACAUER, Siegfried. *The theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960, p. 305.

<sup>17</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 24.

<sup>18</sup> BERGER, 1999, op. cit., p.11.

<sup>19</sup> SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. P.14

<sup>20</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 22-23.

<sup>21</sup> KRACAUER, 1960, op cit., p. 305-306.

que nós devemos olhá-lo somente através das imagens dele as quais reproduzem sua verdadeira aparência.<sup>22</sup>

A leitura da arte e, conseqüentemente, de seus testemunhos, nesse viés, é um meio de aprendizado, pois, ao analisar uma foto, por exemplo, estaríamos nos educando a partir da mensagem que decodificaríamos dela. Isto é verdade tanto na teoria de Seligmann quanto na de Burke. Segundo este autor, as imagens são um “testemunho ocular”<sup>23</sup> do evento, ou seja, uma forma visual de registro do que foi vivenciado pelas pessoas que estiveram no campo de concentração, sejam elas prisioneiras, sejam soldados, jornalistas etc. Portanto, elas são testemunhos de uma parcela da história, que fundamentam seus valores na leitura que o observador fará delas e não na ideia de verdade irrefutável.

Burke, ao citar Reiner, traz à tona a discussão de que imagens não são fontes, resquícios de verdade, mas são indícios do passado, ou seja, parcelas do real, fissuras do tempo, as quais poderiam ser lidas no presente e, mesmo não sendo a realidade, são um importante documento para preservação da memória.<sup>24</sup> Entretanto, ele admite que as imagens são um testemunho difícil e perigoso de ser evidenciado, uma vez que têm seus registros num documento mudo, o qual não nos fala diretamente o que está sendo apresentado, todavia, ao invés disso, nos dá espaço para imaginar suas falas.

Feldman menciona Didi Huberman e complementa essa ideia, ao destacar que as fotos do Holocausto têm um valor documental, visto que são o testemunho mudo de um evento com muitas lacunas. Logo, mesmo elas “não (sendo) portadoras de verdade, (são) antes um farrapo dela, um vestígio sempre incompleto.”<sup>25</sup> Portanto, para esses dois autores, o testemunho das imagens se constrói nas cenas montadas por seus autores e atores e na leitura que o observador fará delas.

Já para Marc Bloch, diferentemente de Seligmann e Burke, o testemunho não é ponte de ligação entre quem testemunha e “Outro” ou um indício, mas uma fonte histórica. Bloch defende que os documentos são testemunhos que nos trarão um potencial narrativo para

---

<sup>22</sup> KRACAUER, 1960. Op. cit., p. 305. Nossa tradução de “the moral of the myth is, of course, that we do not, and can not, see actual horrors because they paralyze us with blinding fear; and that we shall know what they look like only by watching images of them which reproduce their true appearance.”

<sup>23</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 25.

<sup>24</sup> Ibid., p. 24.

<sup>25</sup> HUBERMAN *apud* FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>. Acesso em: 10 jun. 2020.

preencher os processos históricos, e não materiais que nos trazem fatos e verdades.<sup>26</sup> Logo, quando estamos à procura de entender o passado, temos os testemunhos como vestígios “mergulhados” em seu tempo-espaço, que subsidiarão nossa leitura sobre os momentos que procuramos conhecer. Nesse sentido, o conhecimento histórico, o qual muda constantemente, deve muito de suas histórias, principalmente do “preenchimento” de suas lacunas, às diferentes formas testemunhais, as quais podem ser de caráter escrito, falado, encenado, pintado, fotografado etc.<sup>27</sup>

Portanto, o historiador não seria alguém que constataria fatos, através dos testemunhos, mas seria o responsável pela decodificação dos rastros propiciados pelos documentos e, com isso, podemos encará-lo como um detetive que tenta reconstruir “um crime ao qual não assistiu.”<sup>28</sup> Desse modo, as fontes não falam por si próprias: elas têm um potencial narrativo que dependerá das perguntas conduzidas pelo historiador e para que ele tenha um material mais rico, pois “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita”, e deverá criar questionamentos bem flexíveis.<sup>29</sup>

Além disso, dentre as múltiplas formas de testemunhos, Bloch frisa ainda que há uma distinção importante entre eles: o promovido por transmissões voluntárias e o promovido involuntariamente. Segundo o autor, os atos testemunhais voluntários são importantes para a compreensão de vários eventos, porém, por eles terem sido pensados para dialogar com um terceiro, não são “puros”; já os involuntários são aqueles que não foram pensados para serem projetados e, ainda assim, trazem vestígios importantes do seu tempo-espaço, já que, por não serem programados para um pré-comunicação, por consequência, estes tendem a ser encarados como as melhores formas dos testemunhos para os historiadores.<sup>30</sup>

Nesse sentido, ao nos depararmos com as produções culturais desenvolvidas com a temática do Holocausto, estaríamos em frente a uma fonte material, tanto no viés testemunhal voluntário como involuntário, sendo essa uma discussão que será levantada mais à frente e que, independentemente da forma de testemunho, contém um potencial narrativo testemunhal para “recheiar” uma história com inúmeras lacunas. Por isso, no olhar de Bloch, ao observar essas

---

<sup>26</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 69-87.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 72, 79.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.78-79.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

imagens, encontraríamos fontes, resquícios de pequenas parcelas do que ocasionaram os pensamentos sociais da época.

Frente a isso, tanto para Seligmann quanto para Burke ou Bloch, temos a imagem como uma testemunha, porém, em perspectivas diferentes, contudo, independentemente de como esse testemunho é entendido metodologicamente, ele é importante para a construção da memória do Holocausto.

Isso fica mais explícito, ao retornarmos a discussão da produção e distribuição cultural intensa das obras do Holocausto e mencionarmos que elas contribuíram para a construção e o saber global do conhecimento sobre o tema. Alguns livros, como os de Wiesel, por exemplo, foram responsáveis pela propagação de literaturas de viés testemunhal, as quais têm muito prestígio e o fizeram ganhar o prêmio Nobel da Paz, em 1986, porque, ao escrevê-los, ele espalhou a sua luta para manter viva a memória dos sobreviventes, em contraposição aos ideais antissemitas.<sup>31</sup>

Já nas artes visuais, o documentário *The Soviet film about the liberation of Auschwitz*, produzido logo após a libertação do campo, é um filme que levanta a discussão sobre o que restou dos sobreviventes e as condições em que foram aprisionados, chegando até a ser usado como prova documental nos julgamentos dos nazistas considerados responsáveis pelos campos, como veremos mais adiante.

Outras obras como o filme *Noite e Neblina*, produzido em 1956, por Alan Resnais, que pareceu ter buscado eternizar o que sobrou nos campos, tanto da estrutura física quanto dos corpos, trouxeram uma arte de forte apelo memorialístico com a mensagem que esse evento não deve ser esquecido, para que nunca mais se repita. Segundo Resnais, a importância de retratar um evento histórico vai muito além da memória, essa se consiste no potencial de transformação do corpo do espectador e conseqüentemente de suas reações ao se deparar com o passado, uma vez que ele pode entender como esses eventos afetam sua vida<sup>32</sup>.

Notemos que não se trata de uma repetição do passado, mas de como ele se atualiza ou presentifica nos filmes, toma corpo nas ações e reações das

---

<sup>31</sup> ELIE Wiesel. São Paulo; Companhia das Letras, 2006 (Coleção Homens Sábios e suas Histórias). Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02307> Acesso em: 20 fev. 2021.

<sup>32</sup> RESNAIS *Apud*. ROVAI, Mauro Luiz. Formas de manifestação do passado em filmes de Alain Resnais: aproximações sociológicas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais [on-line]*, v. 33, n. 96, 2018, p. 4. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/339615/2018>. Epub 05 Mar 2018. ISSN 1806-9053. <https://doi.org/10.17666/339615/2018>. Acesso em: 21 jun. 2021.

personagens ou simplesmente irrompe na cena. Não é a volta do passado, mas sua manifestação, ou seja, o modo como parece e se mistura no presente.<sup>33</sup>

Como já dito, não somente as obras de guerra e pós-guerra contribuíram para a construção dessa memória, mas obras mais atuais igualmente desempenharam essa papel. Podemos perceber tal fato através de materiais fílmicos sobre o Holocausto como; *Shoah* (1985), *A lista de Schindler* (1993), *A vida é bela* (1999) *O Pianista* (2002) *O filho de Saul* (2015), *o Fotógrafo de Mauthausen* (2018), dentre milhares de outros não citados. Muitos deles premiados pelas academias fílmicas tais como *A lista de Schindler*, do diretor Steven Spielberg, que apesar de receber diversas críticas pela forma a qual romantizou o evento, enfatizando os sobreviventes<sup>34</sup>, recebeu inúmeros prêmios, entre eles os de: Oscar de melhor Filme, Diretor, montagem, fotografia e Direção de arte.

Não há como negar, então, que o Holocausto se tornou uma forma de arte disseminada na sociedade atual. Ainda assim, as pesquisas feitas pela CNN, em 2018, apontam que um terço de sete mil europeus entrevistados sabia pouco ou muito pouco do evento e que quantitativamente uma a cada 20 pessoa nunca havia ouvido falar dele, mesmo morando em território Europeu. Já a pesquisa Americana, feita por uma Instituição Judaica, “Conference on Jewish material Claims Against Germany” constatou que 10% dos americanos não sabe nada sobre o genocídio e que esse número fica ainda mais elevado, à 20%, dentre as pessoas com 18 a 34 anos<sup>35</sup>.

Esses dados são relevantes e demonstram que o Holocausto, apesar de ser um assunto que rendeu diversas produções artísticas, não é tão conhecido como se poderia pensar. Já ao considerarmos a sociedade brasileira, é possível dizer que constituímos um grupo ainda mais distante da experiência do campo de concentração, tanto geograficamente quanto historicamente, socialmente e culturalmente, visto que, em termos geográficos e históricos, tivemos pouca participação na Guerra, grande parte através dos “pracinhas” (soldados brasileiros) e pela da vinda de alguns sobreviventes ao Brasil, enquanto, socialmente e culturalmente, na época da Guerra, sofremos pouco com as sanções nazistas violentas e, atualmente, consumimos poucas obras com essa temática<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> ROVAI, 2018, op. cit., p. 11-12.

<sup>34</sup> GUTERMAN, Marcos. *Holocausto e memória*. São Paulo: Contexto. 2020, p. 148-152.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p 9-10.

<sup>36</sup> SELIGMANN, Márcio. Literatura do Shoah no Brasil. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

Conseqüentemente, entendemos que, se as populações europeia e americana, as quais foram mais afetadas pela Guerra, ainda nos dias de hoje, não conhecem o termo “Holocausto”, a população brasileira, formada por um grupo ainda mais distante desse evento e dos conhecimentos sobre ele, menor conhecimento histórico tem.

Apesar da participação brasileira nas frentes de batalha da Segunda Guerra Mundial contra as forças nazistas, não se pode perceber na cultura deste país a presença forte deste fato. Mesmo hoje em dia, no início do século 21, com a importância atribuída pelos estudos culturais ao estudo dos relatos de sobreviventes e de minorias perseguidas, este panorama não mudou, ao menos com relação à Shoah.<sup>37</sup>

Por isso, embora saibamos que Agamben considere o termo “Holocausto” como sendo “infeliz”, pois, segundo ele, dá ao evento “um sentido para o que não parece poder ter sentido”, uma vez que se origina da necessidade de nomear as mortes sem causa,<sup>38</sup> minimizando o acontecimento, e que estejamos conscientes da defesa de Guterman ao uso do termo Shoá, quando ressalta que muitos judeus o utilizam como uma forma mais respeitosa para com aqueles que já se foram, em consequência do genocídio,<sup>39</sup> nós optaremos nessa pesquisa por usar nomenclatura “Holocausto”. Com efeito, consideramos ser importante discutir o evento mais a fundo, na sociedade brasileira, empregando uma nomenclatura mais difundida no país e no mundo, do que tentarmos instigar uma comunicação através de outro termo muito menos utilizado.<sup>40</sup> Além disso, o fato de que até mesmo seu autor, Wiesel, que havia se arrependido dele, não conseguira retirá-lo das discussões, pois o termo já havia se consolidado nelas<sup>41</sup>, enfatiza ainda mais nosso argumento.

Com isto podemos nos questionar: Como vem sendo construída essa memória do Holocausto? É sabido que muitos Museus foram abertos para preservá-la, tais como Museu do Holocausto de São Paulo e Curitiba, o United States Holocaust Memorial Museum e tanto

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 37.

<sup>39</sup> GUTERMAN, 2020, op. cit., p. 19-27.

<sup>40</sup> Ver em AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 37-40, onde o autor ressalta uma discussão importante entre os termos Holocausto e Shoá; para Agamben, a origem da palavra Holocausto advém do latim *holocaustum*, que adjetiva um objetivo/ser “todo queimado”. A terminologia, segundo ele, teria dado explicações a passagens bíblicas cristãs, para vir a ser semanticamente, posterior a isso, entendida como um sacrifício supremo às causas superiores, até, por fim, ser achado pelo autor numa passagem de um cronista medieval, Richard de Duizes, como um massacre judeu, com conotações antisemitas. Já Shoá seria, para os judeus, o mesmo que devastação, catástrofe.

<sup>41</sup> Wiesel *Apud*.AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 37.

outros. Sobre eles, Susan Sontag fala que, embora tenham escolhido para seu acervo fotografias que suscitam o horror “como uma forma de lembrar”, estas acabam evocando “o milagre da sobrevivência” e por fim, ofuscam o público da compreensão e recordação total do que foi o evento<sup>42</sup>.

Sendo assim, a temática do Holocausto é um assunto que nos rodeia por meio das obras, ainda mais nos dias de hoje com as tecnologias dos meios de comunicação, e por isso devemos o estudar e aprofundar nossos conhecimentos sobre ele. Em vista disso, acreditamos que esse tema deva ser explorado pelo mundo acadêmico, principalmente na área da educação.

A proposta de analisar obras que rodeiam o tema do Holocausto, principalmente o nazismo não é nova, ela foi estudada por Mauro Rovi, que além do artigo sobre *Noite e Neblina*, escreveu sua tese *Imagem, tempo e Movimento* a partir do filme *O triunfo da Vontade*, da diretora Leni Riefenstahl. Esse estudo, segundo o autor, não tinha como objetivo consolidar as historicidades dos nazistas através da análise fílmica, mas sim em compreender a arte do filme, e para isto ele descreve suas cenas, músicas, luzes, movimentos, composições e gestos. Sobre sua experiência por meio da pesquisa a qual tem como base um objeto fílmico o autor proclama:

A crítica profunda que o estudo desenvolve na comprovação de que a barbárie pode estar presente naquilo que parece “normal”, no que é cotidiano, envolta em imagens de placidez e de felicidade – ou, como diz Adorno (1986,p.34), ela está implícita *no próprio processo de civilização*.<sup>43</sup>

Posto isto, acreditamos ser necessário que se aprofundem mais estudos sobre as obras do Holocausto para que esse evento seja encarado de novas e múltiplas formas, já que estão tão conectados a sociedade.

Frente a isto decidimos nos ancorar a sociologia da arte, mais especificamente nos estudos de imagens fotográficas, para discorrermos e pensarmos como podemos ler o passado registrado por elas, de que modo essas ainda nos tocam nos dias de hoje e se há diferentes formas de compreendê-las, buscando, nesse caminho, explorar as possibilidades e limites do uso das imagens na construção de um conhecimento sobre a sociedade.

A escolha da obra fotográfica para ser o objeto de estudo dessa pesquisa se deu pela importância deste material, pois, segundo Sontag, após a invenção da fotografia, em 1839,

---

<sup>42</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 74.

<sup>43</sup> ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem, tempo e movimento: Os afetos “alegres” no filme O TRIUNFO DA VERDADE* de Leni Riefenstahl. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 19

acabamos sendo educados a ampliar “nossa ideia sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar <sup>44</sup>”. Assim, seria um direito nosso de olharmos e refletirmos sobre as imagens feitas durante a Segunda Guerra Mundial, como uma forma de reavaliarmos as ações que lá foram impostas e as consequências no nosso presente. No entanto, ela nos alerta que embora acreditemos que a câmera ao fotografar imprime a realidade, isto é um equívoco, pois ela é apenas uma interpretação do mundo, assim como a pintura e o desenho<sup>45</sup>.

Por isto, elas devem ser lidas como possíveis estruturas de pensamento de uma época, que refletem, mais do que uma realidade supostamente observável e apreensível, nosso modo de ver, já que, “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos<sup>46</sup>”, por isso “nunca olhamos para uma coisa; estamos sempre olhando para as coisas e nós mesmos<sup>47</sup>”. Segundo Burke, o potencial da fotografia está no compartilhamento de experiências e culturas pelas representações imagéticas, não pela fala<sup>48</sup>. Por isso, nossa pesquisa assenta-se essencialmente nas imagens.

É importante que ressaltemos a fragilidade da foto como um material para o estudo da memória, principalmente àqueles que a entendem como verdade absoluta, pois além do fato de que nos relacionamos com ela de acordo com nossas experiências, não podemos presumir que o fotógrafo, principalmente de guerra, teve um “olhar inocente” ao compô-la<sup>49</sup>, logo, durante uma leitura crítica é necessário que o observador considere as intenções de seu autor<sup>50</sup> - não para, a partir disso, compreendermos o sentido da imagem, mas para problematizar a distância entre uma coisa e outra.

Ademais, além do modo de ver dos leitores e dos testemunhos dos fotógrafos, não devemos desconsiderar a comunicação realizada pelos fotografados, visto que eles a posavam, refletiam, enquanto pessoas estigmatizadas<sup>51</sup>, tentando, com isso, passar algum tipo de mensagem ao seu observador. Então temos mais uma vez a ideia de que a fotografia não traz verdade, mas possibilidades de leitura àqueles que a lê. Nada disso, isoladamente, revela os

---

<sup>44</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 13.

<sup>45</sup> Ibid., p. 17.

<sup>46</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 10.

<sup>47</sup> Ibid., p.11.

<sup>48</sup> BURKE, 2017 op. cit., p. 24.

<sup>49</sup> Ibid., p. 32.

<sup>50</sup> BURKE, 2017, op.cit., p. 49.

<sup>51</sup> GOFFMAN, 2004, op. cit., p. 39.

sentidos da imagem, pois será a partir do nosso olhar, durante a análise, que buscaremos algumas possibilidades de sentido.

Embora destaquemos todas essas intenções existentes dentro de uma foto, ela é uma obra que merece ser estudada, ainda mais as quais destacam os eventos do Holocausto em seus sites e museus com intenções educacionais, visto que somos uma população carente desse conhecimento. Dessa forma, construiremos nosso estudo em cima das análises das fotografias do Holocausto, tentando responder se existem outras possibilidades de compreensão para essas fotografias.

Para isto, no primeiro capítulo, referente a metodologia e justificativa, discutiremos um pouco mais sobre o porquê de se estudar técnicas fotográficas, nos aprofundando em conceitos da Sociologia da arte e da História Cultural, baseados principalmente nos livros, *Testemunha ocular* de Peter Burke, *Sobre a fotografia e Diante da dor dos outros* de Susan Sontag, *Modos de ver* e *Para entender fotografia* de John Berger e *La fotografía como documento social* de Gisele Freund. Nele explicaremos também quais foram os critérios que nos levaram a escolher o site United States Holocaust Memorial Museum e as quatro fotos que foram selecionadas nele.

Seguiremos no segundo capítulo com a análise da primeira fotografia e nessa inicialmente faremos uma análise “pré-iconografia”, ou seja, uma leitura da imagem somente através da descrição dos indivíduos, locais, expressões, vestimentas, tons, sombras etc., como se não soubéssemos da onde foi feita, deixando que ela suscite uma comunicação mais “neutra” em nós, os observadores<sup>52</sup>, na qual tentaremos interpretar os rastros que serão discutidos posteriormente. Ao usar a palavra rastros entendemos que esses serão elementos os quais nos ajudam a criar uma narrativa com o passado, desta forma, um objetivo, um gesto ou uma expressão podem ser nomeados assim, no entanto, esses elementos não tem um significado fixo, eles levam o leitor a pensar sobre seus indícios, ou seja, nos trazem mais uma maneira de lermos as imagens<sup>53</sup>.

Essa prática ajudaria nas descrições de imagens do Holocausto, pois como há muitas lacunas nesses testemunhos é preciso imaginá-lo, como dito por Feldman a partir da teoria de Seligmann:

---

<sup>52</sup> É preciso lembrar que outros grupos sociais interpretariam a imagem de forma diferente.

<sup>53</sup> RUCHATZ, Jens. The Photograph as Externalization and Trace. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 370-371.

No artigo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann Silva defende que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”, o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração.<sup>54</sup>

Desta maneira, a foto terá esse momento de narração “pré-iconografia” para posteriormente, nos adentramos nas informações que a legenda traz e, assim, sermos aptos a descrever sobre a triangulação na comunicação da foto criada entre fotógrafo, fotografado e observador, pois como já explicamos anteriormente, há diferentes linguagens dentro das fotos podem afetar o modo como as interpretamos, logo, essa teoria precisará ser abordada. Para por fim, numa terceira e última parte da análise fotográfica fazermos uma leitura juntamente com a legenda e os rastros, criando um diálogo entre o que foi encontrado anteriormente na análise “pré-iconográfica” com as informações direcionadas pelo museu, a fim de compreendermos o momento histórico a partir do olhar que o *site* propõe aos espectadores e diante disso nos perguntarmos se existe outra maneira de compreendê-lo.

Além disso, utilizaremos como recurso a literatura, a qual tem como tema a experiência no campo de concentração, com isto, usaremos livros testemunhais ou não, para nos ajudar a pensar as imagens. Contudo, esse não será o material principal, mas sim um auxílio, visto que, os livros não são as fontes primeiras de informações e sim as “fontes secundárias”, ou seja, esses textos ajudaram a pensar o que as imagens nos trazem, não é sobre eles que serão debruçadas as análises. Serão usados textos escritos por sobreviventes como Primo Levi, Antelme, Frankl etc. e ainda outros os quais contam as experiências de quem não sobreviveu, por meio de escritores que estudaram o evento.

Sobre a prática dos iconotextos, termo criado por Peter Wagner, que se defere “Construções mista de texto e imagem num mesmo enquadramento, tornando-se ambos interdependes na transmissão da mensagem pretendida pelo autor<sup>55</sup>.”, Burke declara:

[...] os iconografistas geralmente justapõem textos e outras imagens à imagem que eles desejam interpretar. Alguns dos textos são encontrados nas próprias imagens, na forma de legenda ou inscrições [...]transformando a imagem em

<sup>54</sup> SELIGMANN *Apud*. FELDMAN, 2016, op. cit., p. 146.

<sup>55</sup> *Apud*. Cf. TREVISAN, 2010, op. cit., p. 158.

um ‘iconotexto’. Outros textos são selecionados pelo historiador numa tentativa de clarear o significado da imagem.<sup>56</sup>

Seguindo assim, no terceiro capítulo, referente a segunda fotografia, analisaremos a foto num primeiro momento, em seguida discutiremos um pouco mais sobre a fotografia documental, que segundo Burke tinha a intenção de “preservar e trazer de volta” os elementos, desde modo, eles serviriam de testemunho ocular<sup>57</sup>, para pôr fim a analisarmos mediante a construção do museu. Já no quarto e quinto capítulo, terceira fotografia e quarta fotografia, os iniciaremos da mesma forma descritiva que os posteriores, logo depois os conectaremos com as informações levantadas pela legenda, o primeiro se aprofundará nas teorias sobre o retrato que era uma prática e um desejo aristocratas desde os tempos quando só exista a pintura, mas que com o aumento da tecnologia da foto e da câmera foi se popularizando e no segundo, a quarta imagem, faremos uma síntese de todas as teorias exploradas e finalmente o terminaremos com uma análise conjunta dos rastros com as legendas. À vista disso, todas as imagens além de uma análise “pré-iconográfica”, trarão num segundo momento um estudo e discussão sobre a fotografia e posteriormente, uma tentativa de concluir nossa análise com a junção de leitura de rastros e legendas.

## METODOLOGIA E JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa será guiada pela seguinte pergunta: quais são as possibilidades das imagens, a fim de compreender a experiência do Holocausto? Para tentar fundamentar tal questionamento, serão analisadas quatro fotos de sobreviventes após a libertação, embora eles ainda permanecessem no campo. Estas são provenientes do *site* United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), o qual contém um grande acervo de artigos, fotos e depoimentos sobre o evento, seus antecedentes e suas consequências posteriores.

Esse memorial é um local fundamental para a preservação da memória do Holocausto e dos sobreviventes, sendo um ambiente no qual se propaga a educação sobre o evento e a luta contra o antissemitismo, de uma maneira global. O trabalho desenvolvido por ele não se fundamenta somente na estrutura física do museu, mas se expande pelo mundo, através do *site* e de outras páginas na internet, onde trazem múltiplos materiais aos visitantes.

---

<sup>56</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 63-64.

<sup>57</sup> Ibid., p. 157.

Portanto, é pela amplitude de matérias confiáveis que escolhemos o *site* do museu como fonte para nossa pesquisa.

Dentre todos os arquivos nele encontrados<sup>58</sup>, optamos em trabalhar com a memória trazida pela fotografia, porque, desde sua criação e posteriormente industrialização, a foto vem sendo amplamente difundida na sociedade, seja de maneira corriqueira, para tirar fotos de familiares e viagens, seja como fonte de informação, nos jornais. Logo, é um material que faz parte de nossa cultura e precisa ser explorado.

Gisele Freund, ao escrever *A fotografia como um documento social*, assevera que ter um retrato, nos anos de 1750, era um privilégio social. Ele, naquela época, quando ainda não existia a fotografia, era pintado nas telas por artistas que cobravam um alto preço pela obra e, com isso, o retrato era um objeto que somente aqueles que detinham um bom capital podiam ter. Embora os altos preços fossem uma realidade, ainda existia na sociedade o desejo de ter consigo um retrato seu, de seus familiares e amigos (segundo a autora, essa necessidade de se ver eternizado se iniciou, mais fortemente, durante a Revolução Francesa), de maneira que, para sanar tais desejos, os burgueses em ascensão começaram a optar por retratos pintados em miniatura, ora por serem mais baratos, ora por serem pequenos e fáceis de transportar.<sup>59</sup>

Diante dessa nova necessidade de mercado, Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, criou o que seria considerada a primeira fotografia, porém, ainda muito primitiva. Interessado nela, o governo francês resolve intervir em sua criação, com o propósito de melhorá-la, ao mesmo tempo que visava obter a tecnologia. Com isto, foi diante desse cenário de intervenção estatal que o pintor Daguerre consegue criar a primeira câmera fotográfica, em 1839.<sup>60</sup> Apesar de as novas descobertas serem um marco para a produção da imagem e, posteriormente, o governo francês haver tornado a foto um produto público, os custos para tê-la ainda

---

<sup>58</sup> No *site*, a fonte desta pesquisa, existem três grandes temas de discussão: o primeiro deles é o antissemitismo, que, nas palavras do Museu, se qualifica como o preconceito e ódio contra os judeus, sendo o Holocausto o exemplo mais extremo desse sentimento; o segundo tema é o genocídio, que, segundo ele, se caracteriza como um crime internacionalmente reconhecido, onde os atos pretendem destruir, em parte ou totalmente, uma etnia, uma raça ou um grupo religioso; e o último tema é o Holocausto, que o *site* descreve como sendo a perseguição e o assassinato de seis milhões de judeus pelos nazistas, aliados e colaboradores. Apesar de existirem essas três vertentes de distintos assuntos, elas não são importantes para este trabalho, visto que focaremos somente na última delas, o Holocausto. Ver fontes em: <https://www.ushmm.org/genocide-prevention/learn-about-genocide-and-other-mass-atrocities/what-is-genocide>, <https://www.ushmm.org/antisemitism>, <https://www.ushmm.org/learn>. Acesso em: 31 ago. 2021.

<sup>59</sup> FREUND, G. *La fotografía como documental social*. Barcelona: Fotografia, 1983, p. 13-14.

<sup>60</sup> BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-92.

continuavam altos, tornando-a inacessível para a maioria da população, de sorte que os grupos que conseguiam adquiri-la continuavam a ser pequenos, somente aristocratas e burgueses.<sup>61</sup>

Como consequência, podemos perceber dois tipos de trabalhadores relacionados ao retrato: aqueles primeiros, os pintores retratistas, e os novos, os fotógrafos, os quais constituíam um grupo formado em sua maioria por antigos pintores que não conseguiram fazer sucesso com outras formas artísticas de pintura e deixaram seus ofícios, pois viam na técnica fotográfica um mercado promissor.<sup>62</sup>

Embora, naqueles primeiros anos, a técnica da fotografia ainda fosse primitiva e poucas pessoas conseguissem ser retratadas, Walter Benjamin conta que Dauthendey testemunhou as seguintes palavras, após observá-la: “A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreotipos.”<sup>63</sup>

Assim, com o avançar da tecnologia da foto e seu barateamento, não demorou muito para esta suceder a pintura, no século XIX. Benjamin alude ao fato de que a foto não erradicou a arte da pintura, contudo, apenas modernizou um ramo desta: “[...] a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura.”<sup>64</sup> A foto se popularizou, por conta dos desejos das pessoas de eternizarem a si mesmas e principalmente suas famílias, num material que parecia tê-las capturado como realmente eram.

A câmera revolucionou a maneira de eternizar as pessoas, mas não foi somente isso; ela igualmente mudou o modo de o homem ver o mundo e, como resultado, alterou também a relação deste com a pintura. Visto que esta era observada, segundo Berger, somente nas paredes das igrejas ou dando vida a um ambiente interno, com sua reprodução pela fotografia, criou-se nela uma mobilidade não antes existente, logo, as pessoas passaram a poder enxergá-las em dois lugares ao mesmo tempo<sup>65</sup>.

Mesmo diante do desejo de obter uma fotografia, ela apenas veio a se difundir verdadeiramente após as revoluções burguesas, popularizando-se em todas as classes sociais.<sup>66</sup> Em consequência dessa popularização, como destacado anteriormente, as imagens, as quais

---

<sup>61</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 27-29.

<sup>62</sup> Ibid., p. 36.

<sup>63</sup> DAUTHENDEY Apud. BENJAMIN, 1987, op. cit., p. 95.

<sup>64</sup> BENJAMIN, 1987, op. cit., p. 97.

<sup>65</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 20-21.

<sup>66</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 38.

eram vistas unicamente como ornamentos e glamorização de certos locais, se tornam muito mais acessíveis, por conta da sua fácil reprodução e, com isso, a população, que podia somente se deparar com as imagens em locais públicos, passa a tê-las dentro de casa.

Como resultado da massificação das fotos, no cotidiano das pessoas, estas deixam de ser vistas como obra de arte, para serem um produto corriqueiro, diferentemente das pinturas que continuam penduradas nas paredes dos museus. Tal fato fica ainda mais legítimo ao final século, com o aparecimento da câmera Kodak, uma máquina leve e de fácil locomoção, a qual revolucionou ainda mais o mercado da fotografia.<sup>67</sup>

A fotografia não ficou somente dentro das casas; ao contrário, com o avanço tecnológico do começo do século XX, passou a ser também um produto vendido pelos jornais, uma forma de comunicação da imprensa. A sua mobilidade de poder ser impressa da mesma maneira em inúmeros jornais a ajudou, em sua popularização,<sup>68</sup> porque, além dos editores poderem replicá-la várias vezes, ela trazia uma sensação ao espectador de proximidade do evento, já que parecia ser uma visão do real, o que a pintura não conseguia. Essa sensação só foi possível de ser produzida para os espectadores pelos fotógrafos, por conta das câmeras leves, as quais davam a estes, por exemplo, a possibilidade de adentrar num campo de batalha e fotografar o local e os homens guerreando. Em outras palavras, quando o público se deparava com essas imagens, podiam se sentir parte integrante daquele evento, assim como Dauthendey se sentia observado pelos pequenos rostos.

Durante o século XX, a fotografia, do mesmo jeito que alcançou seu apogeu, rapidamente teve seu declínio; um dos motivos foi a invenção de outras tecnologias da comunicação, que surgiram no cotidiano das pessoas – o rádio e a televisão –, marcos culturais na transmissão comunicativa, mas principalmente na manipulação das massas.<sup>69</sup> No entanto, mesmo com a forte presença dessas duas tecnologias, a fotografia continuou existindo nas mídias, só que agora muito mais como ilustração do que como fonte informativa.

Inclusive, nos dias de hoje, testemunhamos a fotografia como objeto cultural do cotidiano, contudo, não mais eternizada por meio das câmeras portáteis, mas em sua transposição da câmera para o celular, onde as encontramos embutidas no aparelho que fica conectado conosco vinte e quatro horas por dia. Logo, nós nos relacionamos com as fotos de

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 76-81.

<sup>68</sup> Ibid., p. 96.

<sup>69</sup> WILLIANS, 1969, op. cit., p. 310.

uma forma dependente, como se estivéssemos viciados na imagem.<sup>70</sup> Assim, as câmeras nele embutidas condensam as imagens digitais que correm o mundo pelas estruturas fictícias da internet, “lugar” em que qualquer pessoa pode ter contato com elas, procurando-as ou não, e as quais nos conectam com diversas informações de eventos atuais e passados, como o Museu Memorial do Holocausto do Estados Unidos, no qual nos debruçaremos nesta pesquisa.

Portanto, foi pensando nessa onipresença da fotografia da vida cotidiana atual das pessoas, as quais se chocam com diversos conteúdos, como das imagens do Holocausto, que optamos por discutir essa técnica. O problema das fotografias é que, ao lê-las, as pessoas encaram as informações vistas no decorrer dessa experiência como verdade, todavia, não como sua própria leitura frente a uma construção feita pelo fotógrafo e, ao invés disso, se esquecem que deveriam questioná-las, a fim de aprenderem verdadeiramente com elas.<sup>71</sup> Como resultado dessa relação instituída por muitos como verdade, tem-se a multiplicidade de informações de uma mesma foto.

Um exemplo disso são as pessoas que observam fotografias de campo de extermínio nazistas e tendem a entendê-las como a exaltação das atrocidades nazistas aos presos, porém, esquecem que elas podem estar denunciando outros acontecimentos, para além disso. Anderson Trevisan, tratando sobre o modo como Ernst Gombrich pensa a relação entre imagem e comunicação, escreve:

Para esse autor, a obra de arte é ambígua, o que torna impossível uma comunicação direta entre artista e público; para ele, o público, ao se deparar com a obra de arte, deverá optar, entre inúmeras interpretações, por aquela que lhe é possível, de acordo com a sua experiência, sua cultura etc.<sup>72</sup>

Esse caráter multifacetado da foto advém da relação entre fotógrafo e observador. No caso do fotógrafo, a ambiguidade se origina de certas escolhas, como objeto, lentes, *close* etc. – e, por conta disso, é necessário que as percebamos como uma releitura do mundo, como um produto feito pelas mãos deles, não como a verdade. Já no caso do observador, essa multiplicidade vem das diversas possibilidades de leituras, que podem ser feitas em função de experiências singulares.

---

<sup>70</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 34.

<sup>71</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 49-51.

<sup>72</sup> GOMBRICH *Apud*. TREVISAN, 2010, op. cit., p. 167.

John Berger, embora concorde com a teoria de que todas as artes são concretizadas a partir da visão de mundo do autor, vai muito além da explicação, ao asseverar que existem muitas diferenças entre a pintura, o desenho e a fotografia. Igualmente, para ele, os pintores e os fotógrafos escolhem os objetos para serem eternizados; a diferença entre eles, segundo o autor, é que os primeiros, ao pintarem, enfatizam alguns detalhes eternizados na tela mais do que outros, enquanto os segundos eternizam todos os elementos ao mesmo tempo, não priorizando nenhum em detrimento de outros, ou seja, quando um pintor escolhe eternizar uma cena, ele escolhe a qual objeto gostaria de atentar melhor: talvez demore mais no rosto do que no céu e, assim, chama maior atenção dos observadores aos detalhes que deseja eludir. Contudo, um fotógrafo, mesmo que escolha sua cena, eterniza todos os elementos escolhidos, simultaneamente.<sup>73</sup> A foto, por conseguinte, acaba se tornando uma auto expressão do fotógrafo, já que por meio dela vemos como ele enxergava o que estava a sua volta,<sup>74</sup> no segundo fotografado.

Logo, é preciso enfatizar a discussão de que, além das escolhas no âmbito da produção, descritas anteriormente, como *flash* e lentes, os fotógrafos também selecionam elementos que incorporam à cena, pois os consideram importantes de serem eternizados. Por consequência, na fotografia, assim como na pintura ou em um desenho, observamos uma série de objetos, sejam pessoas, sejam animais, produtos etc., posicionados para estarem ali, tornando a obra um material montado a partir de várias decisões.<sup>75</sup> Assim, uma fotografia é feita a partir de escolhas do fotógrafo, em relação aos seus recursos e objetos, a fim de passar uma mensagem para seu observador.

A imagem construída pelo fotógrafo é, então, uma evidência histórica, ou seja, uma “testemunha ocular”.<sup>76</sup> Para Peter Burke, nessa perspectiva documental, o fotógrafo é essencial ao processo de transmissão dos acontecimentos de mundo, porque, ao captar olhares diretos para a câmera, capta não só uma pessoa, mas o mundo ao seu redor, mostrando a dimensão do tempo e espaço. No entanto, sendo o fotógrafo o responsável por essa comunicação, não há maneiras de desvinculá-lo das fotografias, já que estas foram moldadas a partir de sua visão, por isso, é com base em suas experiências (crenças, educação e relações constituídas) que a história é registrada e faz contato com a posteridade. De acordo com Burke, além de as imagens

---

<sup>73</sup> BERGER, J. *Para entender fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 94-95.

<sup>74</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 138.

<sup>75</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 238.

<sup>76</sup> Ibid., p. 25.

fazerem parte de toda uma cultura, como a do fotógrafo, elas podem servir de evidência para a construção da vida “dos debaixo”, pois focaliza, nas lentes, desde as histórias das classes no poder até o cotidiano e as experiências de pessoas comuns.<sup>77</sup>

Desse modo, o fato de os fotógrafos serem aptos a fixar nas obras suas escolhas as tornam mais fortemente uma prova de sua compreensão de mundo,<sup>78</sup> de sorte que não podemos achar que as imagens do Holocausto não tiveram intervenções dos seus fotógrafos e são uma parcela do real que foi documentada, mas precisamos entendê-las como uma releitura deles.

Segundo Ruchatz, os objetos (rastros) registrados na imagem nos trazem mais uma maneira de a lermos, já que, embora tenham sido eternizados por uma escolha do autor, eles nos guiam a leitura da imagem feita pelo observador, o qual, muitas vezes, inocentemente, a vê como uma verdade histórica, um dado, e não a compreende como uma montagem ou uma parcela do real, o que de fato é. Dessa maneira, é necessário que a entendamos segundo as palavras de Roland Barthes, a partir das fotos-choques, como as do campo: “A fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, e não o horror propriamente dito.”<sup>79</sup> Ademais, complementa, afirmando que, na fotografia, além dos objetos desejados para serem eternizados, há outros tantos que não foram escolhidos, mas que estão igualmente nela impressos. Desse modo, objetos eternizados por acidente ou não são significantes, durante a leitura da imagem.<sup>80</sup>

Nesse sentido, os objetos eternizados nas obras se tornam fundamentais para o desenvolvimento de uma narrativa sugestionada por quem a produziu. Logo, podemos defini-los como testemunhos do passado, os quais dialogam com o presente, durante a análise da obra.

Burckhardt, [...] descreveu imagens e monumentos como ‘testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento humano’, objetos ‘através dos quais é possível ler as estruturas de pensamentos e representações de uma determinada época’.<sup>81</sup>

Ruchatz alude também à ideia de que a fotografia é como uma tecnologia de preservação da memória, já que, a partir dela, se obtêm a decodificação dos rastros e se retira do homem a responsabilidade de ter que guardar todos os fatos, em suas funções neurológicas,

<sup>77</sup> Ibid., p. 22.

<sup>78</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p.133-134.

<sup>79</sup> BARTHES, R. *Mitologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 69.

<sup>80</sup> RUCHATZ, 2008, op. cit., p. 371.

<sup>81</sup> BURCKHARDT, *Apud*. BURKE, 2017, op. cit., p. 20.

o que seria impossível biologicamente. No entanto, é necessário entender que, embora as fotos carreguem consigo rastros e sejam de súbita importância para a preservação da memória, elas não narram a história; ao invés disso, elas têm um potencial narrativo, significando que o observador, ao se deparar os objetos eternizados pelos autores, não constrói uma narrativa somente por meio do olhar desses, todavia, ele as entende inclusive através de suas relações sociais de espaço e tempo.<sup>82</sup> Consequentemente, toda vez que os observadores se relacionarem com a obra, em tempos ou espaços diferentes, haverá margem para a criação de múltiplas narrativas.

A técnica de seguir rastros é igualmente levantada por Ginzburg. O autor descreve o “ Método Morelliano”, o qual fundamenta a prática de examinar os pequenos detalhes contidos nas obras, como uma forma para melhor entendê-las e ainda de direcionar a realização delas aos autores certos, pois cada artista, ao produzir sua obra, projeta nela, mesmo que inconscientemente, maneiras próprias de enxergar o mundo. O escritor sustenta que será a partir desse exercício que entenderemos o conjunto apresentado pela imagem: “Pormenores considerados sem importância ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder os produtos mais elevados do espírito humano.”<sup>83</sup>

Nesse sentido, as fotos são materiais denunciadores, que contêm várias abordagens e podem ser interpretadas de múltiplas maneiras. O problema é que, muitas vezes, os rastros, as sociedades e suas experiências (imagens sociais<sup>84</sup>) talvez sejam incompreensíveis à sociedade que a analisa.

---

<sup>82</sup> RUCHATZ, 2008, op. cit., p. 367-377.

<sup>83</sup> GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-159.

<sup>84</sup> Imagem social, conceito trabalhado por Raymond Williams, é uma ideia constituída a partir do debate entre as abstrações e os relacionamentos vividos ou experiências. A realidade da sociedade é a organização da vida dos habitantes, de certo tempo e espaço, a qual se materializou em alguns aspectos, enquanto, em outros, continua em constante mudança. Ao mesmo tempo, a sociedade é permeada por ideias abstratas, por um imaginário, que têm uma longa duração no tempo, mas são também suscetíveis a mudanças. Logo, é preciso encarar o produto desse debate, entre relacionamentos vividos e abstrações, como interpretações das imagens sociais, as quais são maneiras de descrever uma organização e definir os relacionamentos. Isso se faz necessário para se compreender a realidade da vida social de um dado tempo que está sob a pressão das experiências dali provenientes. Assim, a imagem social é a compreensão, a representação mental e coletiva, dessas diferentes relações de distintos grupos sociais, cujas necessidades são provenientes de suas experiências (WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. London: Pelican, 1965). Por exemplo, o processo de desumanização imposto aos sobreviventes pelos nazistas reflete a necessidade daqueles de desenvolverem mecanismos de reação, caracterizando, desse modo, uma imagem social.

Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes; mas os modos de enfrentar essa necessidade variam conforme os tempos e espaço.<sup>85</sup>

Um exemplo é pensar que, no momento em que mencionarmos os comportamentos dos sobreviventes, o público receptor, constituído, em sua maioria, por pessoas as quais não viveram as experiências nefastas dos campos de concentração, não os verá com os mesmos olhos de seus autores, mas os enxergarão através de suas experiências. Isso significa que cada grupo social pode construir relações de semelhança ou de diferença, de acordo com o tempo-espaço em que estão localizados.

Essa discussão permite pensar que a imagem, portanto, não tem um significado em si mesma, já que cada cultura fará sua leitura, de acordo com seus valores atuais. Gombrich, nessa linha, dirá que “toda ajuda contextual” é bem-vinda,<sup>86</sup> sendo esse um dos papéis do pesquisador, quando se envereda por esse caminho. Entretanto, não podemos afirmar que, por conta disso, a imagem em si não nos diz nada, que basta saber do contexto para explicar tudo. Ressalta John Berger:

Nenhuma outra forma de relíquia ou texto proveniente do passado pode oferecer um testemunho assim tão direto sobre o mundo que rodeava as outras pessoas em outros tempos. [...] Dizer isso não é negar a qualidade expressiva ou criativa da arte, tratá-la como mera evidência documental; quanto mais criativa a obra, mais profundamente ela nos permite compartilhar a experiência que o artista tem do visível.<sup>87</sup>

Sabemos que, atualmente, como consequência da grande massificação das obras testemunhais do Holocausto, temos bastante acesso a elas, contudo, por estarmos num outro tempo-espaço, distante do momento em que elas foram produzidas, temos uma imagem social diferente da imagem do campo, ou seja, nós nos constituímos de outras relações e experiências dessemelhantes das do campo de concentração. Isso faz com que, ao nos relacionarmos com as

---

<sup>85</sup> GINZBURG, 1989, op. cit., p. 171.

<sup>86</sup> GOMBRICH, Ernst. Hans. Sobre a percepção fisionômica. In: GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 54. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4659718/mod\\_resource/content/1/Gombrich%20-%20cavaleiro%20de%20pau\\_07052019\\_143340.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4659718/mod_resource/content/1/Gombrich%20-%20cavaleiro%20de%20pau_07052019_143340.pdf). Acesso em: 12 maio 2021.

<sup>87</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 12.

obras, ou toda vez que um grupo social diferente se relacionar com elas, estas ganhem novos sentidos.

Gostaríamos de enfatizar, além disso, mais alguns detalhes sobre as fotos que nos fizeram escolhê-las para estudar o Holocausto. Já sabemos que elas são interpretações do mundo feitas pelos fotógrafos e que podem ser lidas pelos observadores, com base em suas experiências, mas ainda precisamos enfatizar que o meio no qual elas são vinculadas tem o potencial de manipulá-las. Uma foto é uma mídia que tem mobilidade, logicamente, o material original é único; quando o vemos, temos em mãos a forma como o autor leu o que estava ao seu redor, de sorte que o colocar em diferentes meios, como museus, *sites*, vídeos, livros, jornais etc., é uma forma de alterá-lo.

Novamente, a ajuda teórica vem de John Berger, quando assinala que o significado da obra muda de acordo com tudo o que está ao seu redor e por tudo o que acreditamos saber sobre ela:

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos. Toda imagem incorpora uma forma de ver.<sup>88</sup>

As imagens, dessa forma, incorporam modos de ver de quem vê, mas também de quem as organiza, as expõe etc. Nessa perspectiva, as fotografias sobre as quais iremos nos debruçar podem ter sido pensadas de diversas maneiras, mas, quando elas vão parar numa página de um *site*, por mais que os colaboradores tentem não mudar sua mensagem, não há como não ter a alteração do significado de seus rastros ou ainda mais o modo com que o espectador se relacionará com elas. Além disso, elas podem ser agrupadas em diferentes categorias de imagens e com diversos textos, o que lhes confere novos significados. Diante disso, faz-se importante lembrar que, por estarem vinculadas a um *site*, que abrange os espectadores em nível global, delas podem surgir vários tipos de leituras.

Posto isso, carecemos, por fim, também de nos atentarmos às legendas. É importante destacar aqui que a relação construída entre imagem e texto é frágil, pois toda vez que uma obra ganha um novo texto, uma nova legenda, ela tem seu significado alterado. Nesse sentido, uma sentença pode mudar todo o modo de ver uma foto, uma pintura ou um desenho.

---

<sup>88</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 12.

Gisele Freund reúne exemplos de fotografias marcantes na história, as quais foram expostas em diferentes jornais, em cada um dos quais houve a construção de uma legenda. Essa prática acabou gerando diversos significados, provocados pela mesma imagem. Portanto, a legenda tem o poder de mudar, inúmeras vezes, o significado de uma mesma imagem:

Minha surpresa tocou os limites do constrangimento quando descobri dias mais tarde as mesmas fotos em um jornal alemão sob o título, esta vez, de ‘Pânico na bolsa de Paris, desmoronaram fortunas, milhares de pessoas arruinadas’. Minhas imagens ilustram perfeitamente o desespero do vendedor e a agitação do espectador preste a arruinar-se. Era evidente que cada publicação havia dado as minhas fotos um sentido diametralmente oposto, correspondendo as suas intenções políticas. A objetividade da imagem não é mais que ilusão. Os textos que a comentam podem alterar seu significado de cabo a rabo.<sup>89</sup>

Por isso, ao analisarmos as fontes, imagens e textos, não há como considerar que uma é mais verdadeira que a outra. Segundo Anderson Trevisan, que discute a fragilidade de se ler um texto juntamente com uma imagem, pode-se mudar de significado dessa, de acordo com o interesse de quem a propaga, uma vez que os escritos influenciam a leitura dos rastros, diminuindo as suas múltiplas leituras.<sup>90</sup> À vista disso, a imagem ganha significados únicos e distintos, toda vez que tem sua legenda alterada, pois quem escreveu tem o domínio sobre a leitura dela. Logo, pensamos ser um erro dos leitores acreditar que uma foto ou pintura, recém-produzida ou antiga, deveria estar acompanhada por qualquer tipo de texto<sup>91</sup> para melhor entendê-la. Contrariamente a isso, as obras deveriam ser lidas somente através de seus rastros, se o leitor quisesse tirar dela “sua verdadeira essência”.

É certo dizer, por conseguinte, que os textos direcionam as narrativas as quais os leitores tentam fazer sobre as representações presentes nas imagens, isto é, eles se constituem numa forma de manipular a memória. Roland Barthes argumenta que “[...] o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um *dispatching*, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção ao sentido escolhido *a priori*.”<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 142.

<sup>90</sup> TREVISAN, 2010, op. cit., p. 158.

<sup>91</sup> TREVISAN, 2010, op. cit., 162.

<sup>92</sup> BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 34.

Sontag acrescenta mais um ponto à nossa discussão, quando reflete que os moralistas tentam procurar nas imagens um fato que nunca podem dar: a fala; ora, a legenda acaba por suprir tal necessidade, ainda mais porque, na sociedade em que vivemos, as palavras geram uma maior confiabilidade no público.<sup>93</sup> Assim, a legenda vem servir como um alento às dúvidas; quando lemos os textos colocados pelo museu, no *site*, por mais que eles possam dizer a verdade, o que não sabemos de fato, acabamos sendo direcionados durante a leitura, já que nos mostram onde e como olhar, dizem quem são aquelas pessoas que encaramos e, juntamente com o nosso aprendizado educacional e social, estabelecemos resposta diante das informações que nos guiaram.

Os moralistas exigem que a foto muda fale. A legenda é a voz que falta e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo a legenda inteiramente acurada não passa se uma interpretação necessariamente limitadora do fato o qual está ligada.<sup>94</sup>

Contraditoriamente ao que cremos, a legenda não traz nenhum dado de verdade concreta, assim como a imagem, por mais que desejemos acreditar que sim. Ocorre que as pessoas, da mesma forma que encaram a obra como verdade, também encaram a legenda, mas ambas podem elucidar o que realmente aconteceu ou podem criar uma narrativa totalmente nova, de modo que não expõem fatos. Assim, segundo Sontag, a importância da escrita para a foto não é a verdade absoluta, porém, são os novos elementos que ela proporcionará ao momento<sup>95</sup>; podemos ver um exemplo disso na tela *Campo de trigo com corvos*, que, de acordo com Berger, seria a última tela pintada por Van Gogh, antes de se suicidar, pois essa leva na legenda tal explicação, mas, antes, só parecia ser uma pintura de pássaros voando acima de um milharal; conseqüentemente, essa frase muda a maneira com que o espectador se relaciona com a obra e a entende.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p.123-125.

<sup>94</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p.125.

<sup>95</sup> Ibid., p.123-125.

<sup>96</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 39-40. Embora Berger tenha afirmado, no livro, que a última tela pintada por Van Gogh foi *Campo de Trigo com Corvos*, em 1890, essa não é a última, mas uma delas. Essa visibilidade grande em torno do quadro se deu por conta da legenda, a qual mudou todo o seu sentido; dessa forma, ao saber dela, o observador, que antes podia ler abra somente como um campo de trigo, nunca mais a olhará da mesma forma, ainda que saiba, depois, que não foi de fato. Assim, frente a essa nova leitura sobre ela, condicionada pela legenda, os objetos, como “pinceladas vigorosas”, e os corvos podem mais parecer um presságio de uma morte evidente do que uma simples representação. Informações retiradas de: Arte e Artista. *Campo de trigo – Vicente Van Gogh*. 29 de julho de 2020. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/campo-de-trigo-com-corvos-vincent-van-gogh/>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Logo, os espectadores, ao se depararem com uma fotografia do Holocausto, tentam criar laços, a partir de suas experiências, para recontar o que estão vendo; entretanto, como muitas vezes eles não vivenciaram tal momento ou nem imaginaram a existência de tal situação, a imagem fica à margem de uma ampla interpretação, fazendo gerar uma dúvida, em seu caráter de verdade.<sup>97</sup> Contudo, quando eles encontram uma legenda, é como se esta fornecesse a verdade daquela imagem e, por consequência, todos os rastros passam a ser decodificados por um conhecimento prévio de tempo e espaço. Diante dessa pequena reflexão, notamos que esses acabam tomando novos significados, por diferentes olhares, quando não vinculados a uma legenda, ao passo que, se temos a presença desta, é como se toda a análise fosse guiada para a uma única direção, como se sua ambiguidade diminuísse.<sup>98</sup>

Consequentemente, o que supomos é que o *site* do Museu sugestiona a leitura dos rastros da foto de sua maneira e não dá margem à criação, imaginação e exploração livre deles, já que coloca a legenda e a foto juntas, no mesmo espaço de leitura.

Apesar de Ginzburg proclamar a dificuldade de comparar as duas linguagens, texto e imagem, porque a imagem traz muito mais possibilidades de leituras do que o texto,<sup>99</sup> segundo Trevisan, Gombrich assevera que as palavras, às vezes, podem ajudar a ter uma ideia da “[...] situação que o artista se encontrava.”<sup>100</sup> Por isso, neste trabalho, ora pensaremos a imagem, ora a legenda – e, em vários momentos, ambas, com o objetivo de compreender “[...] de que modo essas linguagens distintas são usadas e quais os sentidos que elas propõem em conjunto”<sup>101</sup>, de sorte a explorar quais são os sentidos propostos pelo *site*, para se entender as imagens do Holocausto por ele expostas.

Nesse sentido, trabalharemos nesta pesquisa com ambas as fontes, para tentar solucionar a problemática criada pelo *site* do Museu, ao juntar texto e imagens, a fim de pensar: é possível uma outra leitura das imagens do Holocausto?

Diante dessa breve explicação de por que escolhemos as fotos como material para esta pesquisa, gostaríamos de acrescentar que elas serão usadas na qualidade de “testemunho ocular” dos acontecimentos ocorridos nos campos de concentração, ou seja, como uma forma de evidência histórica, da mesma maneira que “os textos e os testemunhos orais”<sup>102</sup>. Em face

<sup>97</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 71.

<sup>98</sup> BERGER, 2017, op. cit., p. 91.

<sup>99</sup> GIZBURG *Apud.* TREVISAN, 2010, op. cit., p. 163.

<sup>100</sup> GOMBRICH *Apud.* Ibid., p. 165.

<sup>101</sup> *Apud.* ibid., p. 162.

<sup>102</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 25.

do exposto, podemos refletir igualmente sobre esse material testemunhal, tanto como sendo uma fonte histórica, visto que são documentos que nos proporcionam potenciais narrativos, na perspectiva de Marc Bloch, quanto como uma ponte que liga as experiências dos sobreviventes conosco, os “Outros”, baseando-nos na teoria defendida por Seligmann.

Além disso, o ato testemunhal realizado pelos sobreviventes é um assunto bastante discutido, durante as análises sobre o Holocausto. Primo Levi, ao descrever o sentimento de *vergonha* – o qual ele vincula com o sentimento de culpa de não se ter rebelado contra o sistema totalitário opressor,<sup>103</sup> de não ter enxergado o próximo como seu semelhante e de ter deixado aflorar os instintos primitivos, para ter chances de sobreviver<sup>104</sup> –, relata que a vontade de falar com todos os detalhes sobre o que havia ocorrido, dentro daquelas cercas de arame, era o que levava os sobreviventes a tentar denunciar (testemunhar) os responsáveis por tais atrocidades, ao mesmo tempo que buscavam dar voz às histórias infelizes e inimagináveis que ali foram vividas.<sup>105</sup> Já para Agamben, o testemunho dentro do campo somente pode advir dos verdadeiros sobreviventes aptos a testemunharem, que se constituem, na perspectiva do autor, pelas pessoas que chegaram à margem da humanidade, os chamados “mulçumanos”, que discutiremos mais à frente.<sup>106</sup>

Posto isso, acreditamos ser tão importante quanto pensar os testemunhos falados e escritos pelos sobreviventes, pensar igualmente nas outras formas e sujeitos que testemunharam o evento, tais quais as fotos, os fotógrafos e as gestas dos sobreviventes. De fato, uma vez que ampliamos as fontes sobre o assunto, mais nos educamos a respeito dele.

Contudo, independentemente do caráter testemunhal, vale ressaltar que as interpretações realizadas serão baseadas no tempo e espaço do leitor. Então aqui as decodificações/narrações serão de caráter sociológico, e almejam buscar pensar nas diversas interferências na construção de sentidos: do fotógrafo, do museu, do *site*, da legenda, até mesmo de nós, observadores.

Por isso, todo o material que será apresentado neste trabalho não é a única narrativa possível frente às imagens, muito menos a definição da verdade, mas se constitui em uma forma,

---

<sup>103</sup> “Qual a culpa? Depois de tudo, a consciência de não ter feito nada, ou não ter feito o suficiente, contra o sistema no qual fomos absorvidos.” *In*: LEVI, Primo. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 60.

<sup>104</sup> FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 44.

<sup>105</sup> ANTELME, 2013, op. cit., p. 330.

<sup>106</sup> AGAMBEN, 2008, op. cit., p.124.

dentre tantas outras, de interpretação dos rastros que estão nessas mídias. Com isso, o objetivo desta pesquisa não é analisar essas imagens, a fim de obter delas respostas concretas sobre as experiências vivenciadas no campo de concentração, todavia, é discutir uma possibilidade entre várias de interpretarmos os rastros os quais foram impressos pelos fotógrafos e, com isso, levantar questões que importam para a educação e para a memória.

Acreditamos que essas mídias, as quais dão margens a elucidações das memórias dos sobreviventes, a partir da visão dos autores, trazem consigo um potencial educativo, pois os observadores do presente, ao se relacionarem com a imagem do passado, de forma crítica, reformulam significações, atribuem ao presente novas construções históricas, que objetivarão maneiras de agir frente à sociedade atual.<sup>107</sup> Quando citamos o “potencial educativo” provindo das imagens, entendemos que é por meio dos rastros decodificados que refletiremos sobre o evento passado, ao mesmo tempo que dialogaremos com a cultura presente, a fim de fundamentar nossas narrativas.

No que concerne à educação, é concebível refletir, ainda que brevemente, sobre a teoria emancipatória de Adorno. Segundo ele, a educação (para que Auschwitz não se repita) necessitaria ser a primeira dentre todas as educações, e não deveríamos ter que explicar o motivo disso, pois o episódio do Holocausto é tão monstruoso que não haveria necessidade de explicar a importância do ensino voltado para que ele não venha a ocorrer novamente.<sup>108</sup> Portanto, essa educação precisaria ser extremamente valorizada e entendida como um meio pelo qual pessoas inocentes não teriam suas vidas perdidas e o evento não seria minimizado e encarado como superficial;<sup>109</sup> contudo, tal fato não ocorre até os dias de hoje, como podemos observar através das pesquisas feitas pela CNN e pela Instituição Judaica, explicitadas na introdução.

O problema de não a priorizar é que continuaremos dando margem à criação de uma geração margeada com princípios de outra educação, a da barbárie. Esta é produzida dentro de princípios civilizatórios, ou seja, da ideia de uma educação tradicional para o coletivo, onde todos seriam ensinados a pensarem da mesma forma, com o método de ensino aplicado pela severidade dos educadores.<sup>110</sup> Nesse sentido, somos levados a pensar que toda educação

---

<sup>107</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 13.

<sup>108</sup> ADORNO, T. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 118.

<sup>109</sup> Ibid., p.119.

<sup>110</sup> Ibid., p.126.

“baseada na força e voltada a disciplina” é uma educação da barbárie e produziria alunos com comportamentos e pensamentos que o sistema consideraria como ideal. Por isso, não seria errôneo entender que esse ensino é marcado pela crença de que, se você educa pela dor, reproduzirá alguém que também educará por ela, e assim se constituirão pessoas sem autonomia, um grupo dotado de uma única forma de pensamento.<sup>111</sup>

Logo, os nazistas são um exemplo de quem se utilizou da educação da barbárie para formar uma sociedade a qual aderiu a seus “costumes”, já que eles criaram uma massa amorfa, a qual sustentou todo seu sistema. Os nazistas eram assim chamados, por constituírem os participantes do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, tiveram sua criação feita pelas mãos de Hitler, numa época em que a Alemanha passava por um descrédito nacional, após perderem a Primeira Guerra Mundial, de sorte que o governo de Weimar estava gerenciando a economia de uma forma ineficaz. Esse grupo se constituía por idealizar novos ideais partidários e por querer a reestruturação da Alemanha, ao mesmo tempo que nomeavam os judeus como os grandes culpados pela situação precária, uma postura antissemita.

Apesar de não ter chegado ao poder rapidamente, pois os nazistas eram considerados extremistas demais por muitos alemães, já que nem toda a população via os judeus como a razão do problema vivenciado pelo país, Hitler, em 1933, virou Chanceler da Alemanha, devido ao crescimento do partido, nas urnas.<sup>112</sup> Com sua ascensão, ascendeu igualmente a perseguição ao povo judeu cresceu, por meio da criação de certas leis, como a Lei Plenipotenciária, que lhe permitia governar sem o Parlamento, e visava a boicotes às lojas judaicas, ou a Lei de Reabilitação do Serviço Público, que destinava esses cargos aos arianos – e até mesmo a Lei que limitava a quantidade de judeus dentro das instituições de ensino.<sup>113</sup>

As ideias nazistas, como já citado, não eram aceitas por todos os alemães, mas por requerem um novo governo, que provocaria uma mudança radical, de maneira que acabaram apoiando a incorporação delas, aos longos dos anos, nas leis da Alemanha – tudo como consequência de um descontentamento com o governo do pós-guerra. Fica claro, por conseguinte, que nem todos culpavam os judeus, mas a má administração do governo. No entanto, esse não era o desejo dos nazistas: seu desejo era que a população, no geral, os apoiasse perante a erradicação do grupo inferior e, para conseguirem convencer as pessoas adultas, ainda

---

<sup>111</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p.127-128.

<sup>112</sup> REES, 2018, op. cit., p. 71.

<sup>113</sup> Ibid., p. 71-83.

não convencidas, de apoiar tal feito, eles usaram as propagandas como um recurso de manipulação.

Já para o enraizamento dessa crença, começaram a investir numa reeducação da população, focando principalmente na juventude e nas crianças, promovendo mudanças nos currículos, que passaram a ensinar teorias científicas antissemitas; enfatizavam ainda a biologia racial,<sup>114</sup> que é o ensino de que os alemães são mais evoluídos comparativamente a todos os povos, mas principalmente aos judeus, até o treinamento de professores preparados para ensinar a superioridade alemã, tornando essa concepção um processo natural aos pequenos cidadãos.<sup>115</sup>

À vista disso, cria-se a educação da barbárie (nazistas contra judeus), mas estes não foram o único grupo que haveria de sentir os impactos desse ensino. Dentre inúmeras sanções a eles e aprisionamento dos contrários ao sistema, houve ainda a criação de leis como a “Lei para a Prevenção de Tribunais de Saúde Genética”, pela qual os nazistas esterilizavam todos aqueles considerados indivíduos inferiores, que iam desde alcoólatras e seus descendentes, homossexuais, até pessoas com problemas físicos ou mentais.<sup>116</sup> Eles entendiam que, ao fazer essa seleção de pessoas, estariam gerando uma população alemã mais ariana, ou seja, mais superior. Pessoas com problemas físicos e mentais, homossexuais e ciganos também foram perseguidos, por não serem uma raça pura e, por isso, eram considerados animalizados; assim, era passível que eles sofressem as mesmas sanções que os judeus.<sup>117</sup>

Nessa fase, com a educação da severidade, a qual não deixava margem para outra forma de pensamento, e por serem forçados a viver permeados por essas condições, muitos outros alemães já estavam convencidos das convicções nazistas, enquanto outros ainda, que já se acreditavam em suas teses, se sentiram fortificados pelas novas leis, as que davam forças às histórias antissemitas. Em consequência, estes começaram a querer educar suas crenças através da severidade, pela dor, passando a praticar medidas violentas contra os judeus e outros grupos, porém, não eram punidos da forma como deveriam ou aqueles que deveriam punir não o faziam, executando igualmente contra os judeus atos desumanos. Rudi Bamber conta o caso do pai, o qual, junto a outros judeus, fora obrigado pela polícia a cortar a grama de um estádio com o dente.<sup>118</sup> Assim, toda a mudança refletida nos propósitos de Hitler e nas urnas se fizeram

---

<sup>114</sup> REES, 2018, op. cit., p.76.

<sup>115</sup> Ibid., p. 118-121.

<sup>116</sup> Ibid., p. 125.

<sup>117</sup> Ibid., p. 150-151.

<sup>118</sup> REES, 2018, op.cit., p. 78.

igualmente presentes, com o passar dos anos, na população geral, inclusive nos não antisemitas, cujos olhos estavam fechados para as atrocidades nazistas.

Portanto, para não reviver a mesma história criada pelo nazistas, a educação contra Auschwitz seria, segundo Adorno, a única forma de se desvincular dessa educação coletiva, de não ser a massa amórfica, mas de ser a contraposição, a resistência<sup>119</sup>, nesse caso, de se emancipar do governo, pois, como o indivíduo é um ser consciente de seu tempo-espaço e das consequências ao seu redor, ele questionaria o sistema, a fim de obter esclarecimentos sobre o comportamento-padrão imposto por aquele que educa com severidade. Auschwitz, assim, seria a “identificação cega com o coletivo”<sup>120</sup>, por isso, a importância desse ensino está na conscientização das pessoas, em trazer a luz, em fazê-las entender que aqueles que gostam de ser ensinados através da dor não são educadores, são sadistas, destrutivos e desagregadores.<sup>121</sup>

Diante disso, temos a ideia de que os responsáveis pelas atrocidades do Holocausto são aqueles que se deixaram levar pelo sistema, “os que desprovidos de consciência voltaram contra aqueles seu ódio e fúria agressiva” e não somente os assassinos. A educação prioritária, dentre todas, seria o ensino para a “autorreflexão crítica”, e o perigo de que Auschwitz retorne está em não se admitir o contato com a história, em não ser educado para pensar as condições e imposições do horror, do sistema que educa pela dor, o qual só nos dá um meio de pensar, o deles. Logo, o que nos molda no pensamento retalha nossos corpos e mutila nossa gesta.

Entretanto, pessoas que se opõem ao sistema não são a regra, mas a exceção.<sup>122</sup> Nessa linha, onde se formariam essas pessoas, para que houvesse um maior número delas? Seria a escola o espaço ideal e verdadeiro, para criação desse grupo? Adorno defende que não. O autor sustenta que somente o espaço escolar é insuficiente para que retiremos as pessoas dessa abstração, acrescentando que seria necessário que outros meios também o fizessem, tais como a televisão, o rádio, jornais, grupos de discussão etc., a fim de termos um grupo maior emancipado.<sup>123</sup> Com isso, só a instituição acadêmica não consegue sozinha cumprir tais objetivos, porém, essa deveria ser igualmente uma demanda do Estado, embora seja muito romantizado achar que este gostaria de tirar as pessoas da manipulação coletiva das massas para se tornarem serem pensantes. Com efeito, admitimos que pensar as imagens e,

---

<sup>119</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p. 120.

<sup>120</sup> Ibid., p. 126.

<sup>121</sup> Ibid., p.127.

<sup>122</sup> Ibid., p.124.

<sup>123</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p. 125.

consequentemente, seus rastros é uma maneira pedagógica de tentar promover a educação contra o Holocausto ou outras formas de barbárie, pois ela é mais um meio para fugir de uma educação controlada, a da barbárie.

Assim, diante dos critérios os quais nos fizemos decidir pelo uso da foto, entre as outras mídias, selecionamos quatro imagens do Holocausto, escolhidas a partir de dois critérios: o primeiro deles o “esgotamento do horror”. Assim escolhemos imagens onde a violência não esteve estampada no primeiro contato, pois fotos que trazem consigo a barbárie sofrem, em longo prazo, um desgaste, uma vez que o contato intenso com esse material gera no público uma naturalização do caos, ou seja, faz com que a população não se choque em frente ao testemunho, porque as representações comunicadas por elas já são novas.

Além de que atualmente, ocorre a interação em massa com a barbárie, como com as fotos dos corpos subnutridos jogados em meio ao campo, por conta da velocidade que as imagens ganharam, já que são transmitidas via televisão, internet etc.,<sup>124</sup> tornando-as cotidianas, como se as pessoas vivessem em uma sociedade que almeja o horror como forma de entretenimento. Por consequência, selecionamos aqui fotos de sobreviventes, pessoas que venceram o sistema, até aquele momento, e que não foram captadas ao redor de corpos sem vida.

Susan Sontag explicita que as fotos chocam, quando mostram algo novo. Desde o momento em que esse material é proliferado de maneira intensa, transformando-se em uma “arte de massa”,<sup>125</sup> transmite ao espectador a mesma mensagem várias vezes (no caso das fotos do Holocausto, a expressão da barbárie), cuja consequência é que ele deixa de suscitar comoção. Isto é um grande problema para o testemunho, porque é a partir dos sentimentos provenientes das imagens que a comunicação entre observador, testemunha e fotógrafo é estabelecida.<sup>126</sup> À vista disso, cria-se um desgaste do horror e do caos, tornando-os naturais aos olhos. Sobre sua experiência ao se deparar com as fotos de Dachau e Bergen-Belsen,<sup>127</sup> a autora relata: “De fato,

---

<sup>124</sup> WILLIAMS (1969, op. cit., p. 310-3014) traz a ideia de comunicação em massa. Essa se constitui na aceleração do recebimento das informações, por conta das inovações tecnológicas dos processos comunicativos. Contudo, o aumento da tecnologia faz com que não haja mais uma comunicação, mas uma transmissão, ou seja, as informações não recebem espaço para diálogos, elas são providas de um único comunicador.

<sup>125</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 18.

<sup>126</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 200. Sontag transcreve um trecho de Agatha Christie, onde a autora escreve que as pessoas se relacionam sentimentalmente com a foto, por diversos motivos, tais como: lembranças, vaidade, saudade, ódio e vingança.

<sup>127</sup> Dachau e Bergen-Belsen foram campos de concentração nazistas, onde milhares de pessoas foram feitas prisioneiras e acabaram sendo assassinadas.

parece-me plausível dividir minha vida em duas partes, antes de ver aquelas fotos (eu tinha doze anos) e depois [...].”<sup>128</sup> Contudo, logo depois completa: “Na época das primeiras fotos dos campos nazistas, nada havia de banal nessas imagens. Após trinta anos, talvez tenhamos chegado a um ponto de saturação.”<sup>129</sup>

Embora haja um esgotamento das obras, admitimos que existe uma exceção em tal fato, porque, quando os espectadores dessas imagens são os próprios sobreviventes ou seus familiares, não podemos afirmar que eles não sintam o impacto que elas causam e, mesmo que elas estejam propagadas há muito anos, esse relacionamento com essas dependerá de suas lembranças e experiências.<sup>130</sup>

Malgrado as fotos desse acontecimento já terem sido amplamente circuladas, faz-se necessário, dentro da pesquisa, analisá-las de novo, pois ainda que entendamos sobre “o esgotamento das imagens”, de modo que pareçam ter cessado as possibilidades de encará-las, já que recorrem sempre as mesmas figurações e a um conhecimento antigo, será diante da análise contínua das obras que se criarão condições para se alcançar sua mobilidade.<sup>131</sup> Isso ocorre, pois, ao destrinchá-las de todas as maneiras diferentes das já exploradas, acabam surgindo novas perspectivas de usos e diferentes modos de vê-las, originando-se outras concepções sobre o assunto.

Benjamin nos lembra ser importante remeter ao passado, para que nos apropriemos dele como uma imagem para pensarmos o nosso agora, porque, segundo o autor, todos os processos históricos marcantes e monumentais estão ligados à classe dominante e a processos de barbárie, e, se assim o fizermos, podemos pensá-lo de modo diferente – não pelo viés dos vencedores, mas pelo viés dos oprimidos – construindo um novo “estado de exceção da história”, onde há conhecimento para que os eventos de horror não se repitam.<sup>132</sup> “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo’<sup>133</sup>.”

---

<sup>128</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 30.

<sup>129</sup> Ibid., p. 31.

<sup>130</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 70.

<sup>131</sup> PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz. *Imagem Contemporânea – cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* v. II. São Paulo: Hedra, 2009. p. 32-33.

<sup>132</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987p. 222-226.

<sup>133</sup> Ibid., p. 224.

Admitimos, então, que, por mais que as fotos do Holocausto já estejam sendo debatidas há mais de 75 anos e o horror provindo delas se encontre instalado no imaginário das pessoas, se as observarmos minuciosamente, haverá sempre novos rastros ou, ao menos, novos sentidos, os quais nos darão margem para novos debates sobre o evento. Portanto, não serão trabalhadas nesta pesquisa imagens que sugerem a barbárie, ao primeiro olhar. As fotografias escolhidas tentarão dialogar com o observador, durante o primeiro contato, de forma mais branda, porém, ao serem analisadas, talvez ainda carreguem consigo a essência do Holocausto. Afinal, o horror pode ter várias faces, malgrado algumas vezes venha disfarçado ou supostamente suavizado.

O segundo critério é que as fotos tenham sido tiradas após a libertação, ou seja, após janeiro de 1945. Isto porque, admitimos aqui que guiaremos o nosso leitor a pensar as fotos como memórias de um fotógrafo frente a situações posteriores ao aprisionamento, de maneira que não captam o Holocausto em si, mas suas consequências. Conforme Sontag, os museus, como o USHMM, são locais de memória onde encontramos fotos as quais são “[...] mais do que lembranças da morte, da derrota, de vitimização. Elas (são a evocação de um) milagre da sobrevivência.”<sup>134</sup>

Além disso, faz-se necessário que escolhamos fotos de sobreviventes e não dos mortos, pois, se almejamos analisar o caráter comunicativo, precisamos ter elementos vivos os quais sejam capazes de compor uma interlocução. Goffman embasa tal ideia, assinalando que existem duas maneiras pelas quais as pessoas se comunicam – transmitindo ou emitindo; a primeira seria uma forma verbal e direta, e a segunda, mais gestual e de modos. Assim como o autor no livro *A representação do eu no cotidiano*, olharemos para a linguagem emitida pelo corpo, mesmo sabendo que entre elas não haja a mais verdadeira, já que em ambas o agente pode mentir; todavia, como interlocutores os quais não conhecem essas pessoas, tendemos a ler nelas suas condutas e aparências como uma forma de melhor entendê-las e encará-las, a fim de criar um relacionamento com elas e encaixá-las em um grupo social, de acordo com nossas experiências prévias.<sup>135</sup> A linguagem emitida é a linguagem que nos fará dialogar melhor com a mensagem dos fotógrafos, ainda que esta seja um modo de registro feito por outras pessoas.

---

<sup>134</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 71-74.

<sup>135</sup> GOFFMAN, E. *A representação do eu no cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 12-13.

Entendemos, por conseguinte, a importância de estudar as fotografias do momento de pós-libertação, como uma maneira de tentar retirar delas algo novo e não ficarmos somente em cima dos temas debatidos durante esse quase um século de propagação do evento.

Por fim, toda essa análise tem o propósito maior de nos fazer pensar uma “Educação contra Auschwitz”, contra a barbárie e o caos, por meio das imagens.

Desse modo, comecemos as análises.

## CAPÍTULO 2: O CORPO COMO RESISTÊNCIA



**Fonte:** Former women prisoners on the wooden bunks that served as beds, in the Auschwitz concentration camp. United States Holocaust Memorial Museum. # 31450. Courtesy of National Archives and Records Administration, College Park. Copy Right Centre de Documentation Juive Contemporaine. Disponível em: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1043319> . Acesso em: 24 abr. 2020.

FOTO 1:

QUEM SÃO ELAS?

Passaremos agora aos fotografados, o último ponto da triangulação. Ora, ao primeiro olhar, nós nos deparamos com um grupo de mulheres. Elas, se desconsiderarmos a legenda, são senhoras deitadas em beliches, as quais aparatam estar muito atentas ao ambiente em que se encontram e, supostamente, por conta disso, acabam interagindo com o fotógrafo. Se fôssemos realizar uma análise “pré-iconográfica”,<sup>136</sup> ou seja, uma descrição sem o auxílio da legenda, poderíamos fazer algumas considerações., como as que se seguem.

Nessa imagem, são figuradas mulheres. No plano central da foto, há sete pessoas, cinco das quais estão deitadas num beliche e duas, as do primeiro andar, se encontram sentadas nas camas. O beliche é de três andares e seu material parece ser de madeira; do lado esquerdo da cama, onde elas estão, há outro beliche, com outras mulheres deitadas. Além dos leitos coletivos, as luzes refletidas na imagem também causam a impressão de que esse lugar tem um teto coberto, enquanto a tonalidade preta indica ao observador a falta da entrada de luz. Logo, esses rastros levam o observador a imaginar que a fotografia foi tirada dentro de um dormitório.

Ademais, a imagem sugere igualmente que nesse espaço dormem muitas pessoas, talvez mais pessoas do que comporte, já que o segundo andar do beliche está sendo dividido por três mulheres e, se olharmos na parte superior, à direita da foto, há uma mão, o que nos mostra que o terceiro andar, assim como o de baixo, é ocupado igualmente por três pessoas. Deitadas em suas camas de madeira e dividindo-as com suas companheiras, é suposto que elas não têm muito conforto. A falta de espaço revela que talvez os responsáveis por esse local não pensaram no bem-estar das pessoas, mas em agrupá-las em maior quantidade.

Ao olharmos para as mulheres, focando agora em suas vestimentas, vemos roupas parecidas. Todas parecem estar vestindo sobretudos escuros e lenços na cabeça, trazendo-nos a ideia de roupas de frio. Numa imagem branca e preta, não é possível definir a cor exata deles ou das demais roupas, e nem se estão limpas ou sujas. Assim, dizer que elas estão boas, conservadas ou que dialogam com algum tipo de vaidade não nos parece admissível, mesmo porque, ao observá-las vemos que, embora haja diversidade nos adereços, já que estes

---

<sup>136</sup> Segundo Panofsky, nesse momento da análise, busca-se apenas o significado “natural”, através da identificação dos objetos figurados ou das pessoas (cf. TREVISAN, 2010, op. cit., p. 118).

aparentam se diferenciar um pouco, a narrativa sobre uma moda de consumo estético não nos parece viável, nessa imagem.

Dessa forma, temos mais algumas informações que a fotografia não exhibe, em uma olhada rápida; a primeira delas é que esse dormitório supostamente ficava em uma região fria, ou que fazia frio no momento da foto, situação que imperava nas temperaturas fora do barracão. Logo, fica implícito que o dormitório montado para as receber não era preparado para conter baixas temperaturas, uma vez que as mulheres necessitavam continuar usando roupas densas, mesmo na área de descanso.

As roupas, por sorte, nos dão margem para narrar a degradação humana, naquele local, ao mesmo tempo que são o único rastro que as humaniza, dentre tantos outros que degradam suas condições físicas, estigmatizando-as diante dos fotógrafos, comprovante, mais uma vez, da razão de terem sido escolhidas para serem registradas. Conclui-se, então, mais uma vez, que talvez os responsáveis por tal espaço não tenham pensado no melhor ambiente para as pessoas que iriam usá-lo.

Já ao nos atentarmos nas posições dos corpos, nas expressões faciais e nas direções dos olhares, temos informações múltiplas e, para melhor descrevê-las, a partir deste ponto, examinaremos a figura de cada mulher, individualmente, começando do primeiro andar, à direita, até o terceiro, à esquerda.

A primeira mulher, que está à direita, encontra-se sentada no beliche. Ela, como já destacado, parece usar sobretudo escuro e gorro de lã escuro com detalhes brancos. Suas mãos estão posicionadas frente ao corpo e parecem segurar uma na outra, já que seus cotovelos estão levemente dobrados, assim, toda essa postura traz a ideia de que ela está posando para o fotógrafo. Em oposição a essa afirmação, o olhar e a expressão dela dão a ideia de que não mudam diante de quem a registra, na verdade, supomos que, quando a foto foi tirada, embora ela aparente estar olhando para a câmera, seus olhos estão vagos. Sua expressão, nesse sentido, é difícil de ser descrita, pois não estaria esboçando nenhum sentimento concreto. Ao analisar seu rosto, vemos que ela já é uma senhora, uma vez que a pele enrugada e a expressão marcada são simbologias que nos remetem a uma idade mais avançada.

Já a mulher à esquerda da foto, no primeiro andar, está sentada e apoia os cotovelos no joelho, como se estivesse se contorcendo, a fim de observar o ambiente; como as demais que irão ser descritas, todas parecem colocar seus corpos de maneira que possibilitem a elas ver o movimento que está acontecendo no dormitório. Essa, em questão, usa um gorro e sobretudo

escuros. Ela olha perpendicularmente na direção da câmera, seus lábios encontram-se fechados e, por mais que suas expressões estejam marcadas no rosto, aparenta ser mais nova que sua companheira.

No segundo andar, há três mulheres as quais estão deitadas e, como já levantado, aparentam olhar o movimento, debruçadas em seus cotovelos, no entanto, nenhuma delas olha para frente, trazendo-nos a ideia de que é viável supor que algo relevante, não captado pela imagem, esteja acontecendo no ambiente, uma vez que há quatro mulheres, entre as cinco, olhando para direções opostas e expressando sentimentos múltiplos.

Dentre essas três mulheres, a da direita usa um sobretudo, mais claro que as demais, e um lenço talvez branco. Olha para baixo, sem parecer expressar emoções. A do meio, a qual veste sobretudo listrado e lenço claro, olha para sua direita e supomos que sorri. A da esquerda cobre sua cabeça com um sobretudo claro e olha para baixo, o que dificulta para decifrar sua emoção. Todas elas têm a pele marcada com as expressões dos rostos, o que dá a impressão ao observador de que elas também não são novas.

As mulheres que estão no terceiro andar, assim como as demais, aparentam ter mais idade. Ao observar a da direita, vemos que veste roupas escuras. Suas mãos estão postadas uma em cima da outra e tem a boca fechada. Já em relação aos seus gestos, supomos que ela se posiciona um pouco mais inclinada, visto que está com a mão na altura do pescoço, olhando para baixo, enquanto mantém os lábios entreabertos, como se estivesse observando algum acontecimento abaixo dela. Já a da esquerda parece encarar o fotógrafo, olhando diretamente para ele: ela não desvia o olhar, como as outras, tentando estabelecer uma comunicação direta entre ela, câmera e fotógrafo.

Nenhuma delas parece se esconder ou estar incomodada com alguém externo, tirando fotos. Não há qualquer expressão corpórea que sugira simbolizar a contrariedade de serem registradas pelo fotógrafo. Ao lado delas, em outra cama, como já frisado inicialmente, estão outras mulheres, com o mesmo tipo de roupa e de posicionamento corpóreo. Sobre elas, percebe-se, ao se analisar a foto, que são igualmente pessoas com mais idade, e mais uma vez isso nos remete a pensar na falta de planejamento do local, uma vez que são obrigadas a escalar suas camas, a fim de se deitar.

Há um carimbo no canto inferior esquerdo da foto, o qual contém letras do alfabeto cirílico, que tem origem eslava. Logo, somos direcionados a pensar que sua produção se deu nos países que utilizam tal grafema.

## TRIANGULAÇÃO DA COMUNICAÇÃO ENTRE FOTÓGRAFO, FOTOGRAFADO E LEITOR

Na imagem, tem-se a seguinte legenda: “Ex-prisioneiras nos beliches de madeira que servem de cama, no Campo de Concentração de Auschwitz.”<sup>137</sup>

Na página do *site*, há ainda uma explicação de que a imagem foi retirada do filme *The Soviet film about the liberation of Auschwitz* e sobre ele há um pequeno texto explicativo:

O filme soviético sobre a libertação de Auschwitz foi filmado por vários meses, começando no dia 27 de janeiro de 1945, dia da libertação. Este contém imagens encenadas e não ensaiadas dos sobreviventes de Auschwitz (adultos e crianças) tiradas nas primeiras horas e dias de sua libertação, além de cenas da evacuação deles, que aconteceu semanas ou meses depois. O filme contém a primeira inspeção do campo feita pelos investigadores de crime de guerra soviéticos, também os exames médicos iniciais dos sobreviventes feitos pelos médicos soviéticos. Este ainda registra a cerimônia pública do enterro que aconteceu, em 28 de fevereiro de 1945, para as vítimas de Auschwitz que morreram antes e depois da libertação. A ordem para fazer o filme foi dada por Mikhael Oschurkow, comandante da unidade de fotografia, e foi produzido por Alexander Voronzow e outros do grupo dele. Dezoito minutos de filme foram introduzidos como evidências no tribunal internacional militar de Nuremberg. Outro segmento do filme desapareceu por quarenta anos, antes de reaparecer em Moscou, em 1986.<sup>138</sup>

A primeira informação que temos sobre o material fotográfico é de que ele foi retirado do filme *A libertação de Auschwitz*. A respeito dele, há explicações dizendo que uma parte (18 minutos) foi usada como testemunho, durante o Tribunal de Nuremberg, o qual

---

<sup>137</sup> Tradução livre de: *Former women prisoners on the wooden bunks that served as beds, in the Auschwitz concentration camp.*

<sup>138</sup> Tradução livre de: *The Soviet film about the liberation of Auschwitz was shot over a period of several months beginning on January 27, 1945, the day of liberation. It consists of both staged and unrehearsed footage of Auschwitz survivors (adults and children) taken in the first hours and days of their liberation, as well as scenes of their evacuation, which took place weeks or months later. The film includes the first inspection of the camp by Soviet war crimes investigators, as well as the initial medical examination of the survivors by Soviet physicians. It also records the public burial ceremony that took place on February 28, 1945 for Auschwitz victims who died just before and after the liberation. The order to make the film was issued by Mikhael Oschurkow, head of the photography unit, and was carried out by Alexander Voronzow and others in his group. Eighteen minutes of the film was introduced as evidence at the International Military Tribunal in Nuremberg. Another segment of the film disappeared for forty years before resurfacing in Moscow in 1986. [Source: Alexander Voronzow interview, Chronos-Films, The Liberation of Auschwitz, 1986].*

processou pessoas relacionadas a crimes nazistas,<sup>139</sup> enquanto outra parte havia sumido durante 40 anos e reapareceu em Moscou, em 1986. Em nosso olhar, o mais impressionante em relação à película é sua trajetória; depois de uma parcela ser usada como elemento jurídico e a outra ter desaparecido, tendo por consequência sua exibição reduzida a pequenos grupos, atualmente, pode ser encontrada numa releitura com cerca de 50 min de duração, no *Youtube*. Um *site* público, ao qual qualquer pessoa tem acesso e espaço para ver e criar conteúdo.<sup>140</sup> A foto também foi transformada em diversas outras, tais como a que estamos analisando. Com isso, um filme que, durante muito tempo ficou à mercê de poucas pessoas, hoje é público e material fotográfico.

A imagem retirada dele é, então, uma fatia do que foi filmado, uma cena ou, em outra nomenclatura, foi transformada numa imagem estática e, assim como ela, diversas outras foram produzidas e espalhadas pelo *site* no qual estamos nos debruçando. Berger afirma que um estilo imagético tem a possibilidade de se transformar em outro; logo, é possível que uma câmera fotográfica reproduza uma pintura e que uma fotografia seja reproduzida na televisão – em ambos os casos, nota-se que uma imagem que antes só podia ser vista dentro de um único espaço passa para outros locais mais populares e, conseqüentemente, com um maior público.<sup>141</sup>

Ao descrever as possibilidades de transformação da imagem, Berger também argumenta, ressaltando que, no momento em que a alteramos do seu meio original, damos a ela novos e múltiplos significados, porque a tornamos capaz de se relacionar de diferentes formas com inúmeros espectadores.<sup>142</sup> Dessa maneira, o fato de o filme *A libertação de Auschwitz* ter sido transformado em imagens estáticas dá ao observador um novo produto de análise. Fatorelli não discute sobre os novos significados da imagem em diferentes meios, mas completa a ideia da transformação das imagens. Segundo ele, ao transformar uma imagem em movimento em uma imagem estática, o autor concede ao espectador um tempo maior de exposição da cena do que se ele a estivesse observando num vídeo; desse modo, há uma maior possibilidade para

---

<sup>139</sup> Sobre o tribunal, podemos ter mais detalhes dos advogados, acusados e sentença, em GRANDES FILHO, *O Tribunal de Nuremberg*. São Paulo: Departamento Editorial OAB-SP. Disponível em: <http://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/o-tribunal-de-nuremberg> Acesso em: 24 abr. 2020.

<sup>140</sup> DANTAS, T. *Youtube* – Brasil-Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/youtube.htm>. Acesso em: 24 abr. 2020.

<sup>141</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 20-21.

<sup>142</sup> *Ibid.*

analisá-las e destrinchá-las em detalhes, dado que os objetos estão mumificados em certo instante.<sup>143</sup>

Embora não estejamos olhando o filme, que seria o material originalmente pensado para ser transmitido, essa foto é uma imagem que necessita ser analisada, visto que, ao recordá-la damos a ela novos significados, tal como fez o *site*, quando escreveu sua legenda. Assim, observá-la é uma forma de nos questionarmos se existe outra maneira de entendermos o Holocausto, dentro da perspectiva refletida pelo museu:

Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. [...] Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes.<sup>144</sup>

Paixão e Trevisan contam que o estudioso dos Estudos Culturais, Raymond Willians, em sua análise sobre o filme *Morangos Silvestres*, descreveu cerca de 18 minutos da película a partir de cenas; essa prática auxiliaria, segundo ele, na formação de uma crítica não só fílmica, mas também em uma construção de um espaço reflexivo sobre a sociedade.<sup>145</sup> Portanto, temos com essa imagem estática a oportunidade de refletirmos mais calmamente sobre os objetos impressos, de maneira que nos ajudem a estudarmos a sociedade em que aquelas mulheres se encontravam. Dessa maneira, podemos pensar que as obras de arte, quer fílmicas, quer fotográficas ou outras, são documentos que têm potencial educativo.

Com isso, ao fazer uma releitura a qual posiciona a nossa imagem como um material que tem potencial educativo, é preciso, antes, para minimizar arbitrariedades durante a interpretação, lembrar que a redução de uma sequência dinâmica a uma imagem estática, seja de caráter fílmico, seja na reprodução da sociedade por meio dos quadros, acarreta a sintetização de um período do tempo, feito através do olhar do autor, o que pode gerar problemas na leitura da obra pelo observador, já que ele não vê o todo.<sup>146</sup> De todo modo, se nos valermos do que ensina Aby Warburg, de que “Deus está no detalhe”,<sup>147</sup> talvez esse desafio renda bons frutos.

---

<sup>143</sup> FATORELLI, A. Variações do tempo – mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento. In: CARVALHO, A. M. A. de; SANTOS, A. *Imagens: Arte e Cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 173-192.

<sup>144</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 28.

<sup>145</sup> WILLIAMS Apud. PAIXÃO, A. H.; TREVISAN, A. R. Cinema educativo em cena: Raymond Williams, análise fílmica e produção de um saber. *ETD - Educação Temática Digital*, v. 21, n. 3, p. 738-759, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/etd.v21i3.8652292>. Acesso em: 10 abr. 2021.

<sup>146</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 214.

<sup>147</sup> WARBURG Apud. BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 21.

Frente a isso, é preciso pensar no processo de triangulação comunicativo de uma obra, que, no caso da foto, se cria na comunicação entre fotógrafo, fotografado e observador.

<sup>148</sup> Dessa forma, começaremos a pensar a partir do primeiro.

## FOTÓGRAFO

Imagens são criadas, a fim de transmitir uma mensagem – e não seria diferente com as fotografias. Os fotógrafos, ao montá-las, estão tentando passar uma mensagem, seja provinda deles, seja dos que as encomendaram ou, muitas vezes, de ambos, de sorte que temos a constatação de que a arte é feita com uma intencionalidade. Por isso, o espectador não a deveria encarar como uma imagem provinda de uma observação pacífica<sup>149</sup>, porém, ao contrário, ele deveria entendê-la como um documento, uma testemunha ocular do que não pode ser escrito.<sup>150</sup>

Portanto, seria correto pensar que uma imagem é “[...] muito mais um registro de uma expressão visual do que a criação de um substituto”<sup>151</sup>, assim, ela é muito mais o modo de alguém ver o mundo, do que qualquer vestígio do real. A fotografia, por conseguinte, pode ser considerada uma comunicação feita pelo fotógrafo, pois não existe nela um “olhar inocente”,<sup>152</sup> mas uma intencionalidade de quem deseja transmitir uma mensagem. Nessa linha, os rastros representados nela trazem mais significados do que realmente aparentam ter.<sup>153</sup>

Nota-se que o fotógrafo está construindo sua cena, ao escolher pessoas e objetos para serem representados.<sup>154</sup> Na situação exposta pela fotografia, as mulheres, as camas, suas roupas etc. são objetos escolhidos para formar a representação desejada pelo autor, um trabalho pensado e estruturado aos modos dele e que o *site* simplifica, ao legendar. Segundo Gombrich, “[...] aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços ou

---

<sup>148</sup> Antonio Candido, no âmbito da literatura, levanta a relação entre obra, autor e público, do ponto de vista sociológico, destacando que há um “[...] jogo permanente de relações entre os três”, assim, “[...] o público dá sentido à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. ” Já “[...] a obra, por sua vez, vincula o autor ao público [...] Mas (a) verdade básica é que o ato completo da linguagem depende da interação das três partes, cada uma das quais, afinal, só é inteligível [...] no contexto normal do conjunto. ” Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p 34-35. É a partir dessa análise que começaremos a pensar na triangulação da comunicação entre fotógrafo, fotografado e observador.

<sup>149</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p 22.

<sup>150</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 51.

<sup>151</sup> GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 9.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid., p. 10.

<sup>154</sup> Ibid.

se interroga sobre se completou ou não sua tela, é algo muito mais difícil de converter em palavras.”<sup>155</sup>

O processo de interferência do fotógrafo acontece, dessa forma, quando ele utiliza um ângulo, uma luz, um foco, para captar uma parcela do ambiente que deseja comunicar, ao invés de captar o todo, por conseguinte, o olhar que almeja passar mensagens aos espectadores passa da mão do pintor para as mãos dotadas de máquinas, aptas a eternizarem o tempo e o espaço de maneira rápida.<sup>156</sup> Temos a fotografia, nesse sentido, não como reflexo do real, mas como uma releitura do mundo sintetizada por escolhas de seu autor, todavia, é uma interpretação da realidade vista pelos olhos dele. Independentemente disso, não há como descartá-la como testemunho, pois, por mais distorcidos que os elementos possam estar nela, existe o pressuposto de que eles existiram, mesmo que seja a partir da perspectiva de quem a produziu.<sup>157</sup>

Logo, é oportuno lembrar que nada eternizado dentro da imagem pode ser lido como uma verdade absoluta, já que todos os elementos são produtos da comunicação do fotógrafo e, com isso, ela se torna, novamente, um conjunto de rastros montados por uma pessoa.<sup>158</sup> Como destacado por Burke, seria muito imprudente de nossa parte achar que esses artistas tinham um olhar inocente, livre de qualquer conhecimento, expectativa ou objetivo.<sup>159</sup> Sobre essa comunicação, Trachtenberg declara:

Um (a) fotógrafo(a) não tem necessidade de persuadir um espectador a adotar seu ponto de vista, porque o leitor não tem escolha; na fotografia vemos o mundo pelo ângulo da visão parcial da câmera, da posição em que ela estava no momento em que o dispositivo para bater a chapa foi acionado.<sup>160</sup>

Quando abordamos o processo de construção da foto, é admissível afirmar que, por mais realista que esta pareça ser, ela não passa de uma leitura de mundo feita através dos olhos do autor. Berger nos ajudará a pensar que ela é um conjunto de símbolos, os quais se eternizaram num lugar e num tempo; os elementos selecionados pelos autores acabam sendo preservados;

---

<sup>155</sup> GOMBRICH *apud* TREVISAN, 2010, op. cit., p. 161.

<sup>156</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 93-123.

<sup>157</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 16-17.

<sup>158</sup> Sobre isso, Burke faz a seguinte assertiva: “O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. Esse é também o perigo de médium - como no caso da fotografia instantânea -, porque esta sensação de testemunha ilusória. O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível.” Cf. BURKE, 2017, op. cit., p. 238.

<sup>159</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 32.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 182.

em contrapartida, os outros que não foram eternizados correm o risco de serem esquecidos pelos observadores. Sobre essa escolha, no viés fotográfico, ele ressalta:

Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. Isso é verdadeiro mesmo em se tratando do instantâneo familiar mais informal. O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou papel.<sup>161</sup>

Dessa maneira, ao voltar ao filme de onde a imagem aqui discutida foi extraída, é sabido que esse foi solicitado por Mikhael Oschurkow e filmado por Alexander Voronzow, soldados da tropa ucraniana. Tendo em mente que toda imagem é um produto, a qual sofre a interferência direta ou indireta do fotógrafo, não há como definir esse material como um documento fiel da realidade, contudo, é admissível o compreender como uma obra que visa à comunicação dos soldados com o espectador. Se trata de um produto feito pelos soldados do Exército Vermelho, os quais, antes de se depararem com a barbárie dos campos de concentração, testemunhavam o caos em meio aos civis, concretizado pelos alemães<sup>162</sup>, por isso seria descuidado de nossa parte dizer que eles já não tinham objetivos contra os nazistas. Frente a isso, é admissível crer que, ao gravarem, selecionavam as cenas com o olhar específico de suas experiências e valores.

Sobre as possíveis intenções dos fotógrafos, podemos acessar o depoimento de Voronzow, do qual também obtivemos a informação da legenda, sobre sua experiência no cargo de *cameraman*, após 40 anos da libertação, apresentada nos primeiros minutos filme. Assim, o ex-soldado testemunha:

Inicialmente, nós não filmamos a miséria dentro dos barracões. Depois de evacuar o campo, em dezenove de janeiro, os SS contraram a eletricidade...  
Porque no começo nossa equipe de filmagem não tinha luz, nós não

---

<sup>161</sup> BERGER, 1999, op. cit., p. 12.

<sup>162</sup> Sobre a barbárie da guerra em meio aos civis, baseio-me no livro de Svetlana Aleksíévitch (*As últimas testemunhas*. Crianças na Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2013). É importante fazer, neste ponto, um adendo sobre os soldados: o Exército Aliado também cometeu atos bárbaros contra os alemães, pois vilas inteiras contendo civis foram dizimadas, na guerra;<sup>162</sup> além disso, sobre o comportamento deles, o livro de Sönke Neitzel e Harald Welzer (*Soldados sobre lutar, matar e morrer: as práticas bárbaras dos soldados do Terceiro Reich reveladas em gravações secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014) traz a elucidação de que, depois de um certo tempo, os combatentes perdiam os sentimentos cívicos ao próximo, chegando, muitas vezes, a sentir prazer em matar enorme quantidade de pessoas. No meio de uma guerra, existem diversas vertentes da barbárie, mas, nesta pesquisa, atentaremos a uma delas, o Holocausto, a produção racional de mortos.

conseguimos filmar dentro dos ambientes. Os prisioneiros tiveram que ser transportados o mais rápido possível, porque estavam morrendo de fome e quase congelando. Somente algum tempo depois, quando a neve tinha derretido, Vorozow pode perguntar para algumas mulheres para voltar as barracas, a fim de mostrar as condições que elas haviam vivido. Essas mulheres, Polonesas, estiveram em Auschwitz somente desde setembro de 1944, quando foram trazidas para cá depois do levantar de Varsovia. Elas ainda estavam fortes o suficiente para cumprir esse pedido.<sup>163</sup>

Concluimos esta primeira parte, enfatizando que as imagens sofrem intervenção direta dos seus autores, pois são eles que, através de seus olhos e de suas mãos, eternizam os rastros. Não podemos admiti-las como um material fiel à realidade, apesar de servirem de testemunhas oculares, principalmente em histórias nas quais não há outras formas de narrativa.<sup>164</sup> Dessa maneira, a imagem sobre a qual nos debruçamos não nos traz informações para além dos olhos dos fotógrafos – as mulheres, vestidas, nos quartos frios – que podem ser levantadas durante um processo iconológico, o qual construiremos mais à frente. Assim, o valor real dela, neste ponto, está na comunicação que estabelece com o público, a partir do que foi capturado; em outras palavras, a leitura que o público fará sobre ela é tão importante ou mais do que a tentativa de persuasão de quem a registrou.

Segundo Gombrich, embora o debate sobre os fatos eternizados nas mídias seja importante, ele não é capaz de explicar a interlocução (e, conseqüentemente, a narração) entre o artista e o público.<sup>165</sup> Com isto, por mais que os fotógrafos montem as cenas a partir das representações que consideram importantes de serem impressos, a recepção destes ficará a cargo do seu leitor. Portanto, embora deseje, o autor não tem controle sobre a maneira com que

---

<sup>163</sup> Relato retirado do filme, no trecho de 11min:07segundos a 11 min:50segundos. Gostaria de descrever aqui o mesmo trecho, na versão americana, pois esta adiciona algumas outras informações. Cf. Chronos Mídia History. The liberation of Auschwitz. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0VORMf2qU18&t=2400s&has\\_verified=1&bpctr=1587735557](https://www.youtube.com/watch?v=0VORMf2qU18&t=2400s&has_verified=1&bpctr=1587735557). Acesso em: 24 nov. 2020. Tradução livre de: *Initially, we did not film the misery inside the barracks. After evacuating the camp, on January 19th, the SS cut off the electricity... Because initially our camera crews had no lights, we could not shoot indoors. The prisoners had to be transported as quickly as possible, because they were starving to death and almost frozen. Only sometimes later, after the snow had melted, was Vorozow able to asked some women to reenter in the barracks, in order to show the conditions which they had lived. These women, poles, had only been in Auschwitz since September, 1944, when they were brought here after the Warsaw uprising. They still strong enough to fulfill this request.*

<sup>164</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 19.

<sup>165</sup> GOMBRICH *Apud*. GINZBURG, 1989, op. cit., p. 76-92.

o público se relacionará com sua imagem, desde o momento em que ela não estiver mais em seus domínios:

Se – como se poderia imaginar – um Picasso abandonasse a cerâmica pelos cavalos de pau e enviasse os produtos dessa fantasia a uma exposição, poderíamos interpretá-los como demonstrações, como símbolos satíricos, como uma declaração de fé nas coisas humildes ou como auto-ironia – mas uma coisa seria negada até mesmo ao maior dos artistas contemporâneos: ele não poderia fazer que o cavalinho de pau significasse para nós aquilo que significou para seu primeiro criador. Esse caminho está bloqueado pelo anjo de espada flamejante.<sup>166</sup>

## LEITORES

Já tendo discutido a posição do fotógrafo, nesta parte, é necessário atentarmos ao observador, o qual, embora possa ser qualquer pessoa que vê a foto, aqui seremos nós (pesquisadores) e os que leem este texto. Assim, todo observador de uma imagem é como o leitor de um livro: ele é capaz de ler uma obra, através de seus rastros, procurando entender a história a qual nela perpassa e estabelecer uma narração. No entanto, ele, muitas vezes, não viveu no mesmo tempo nem espaço que o autor e, com isso, os códigos ali representados não fazem parte de sua vivência, gerando uma dificuldade no entendimento das supostas mensagens do artista, já que ambos não compartilham das mesmas experiências. Por consequência, ao tentar compreender, o leitor faz surgir novas mensagens permeadas por sua realidade.<sup>167</sup>

Dessa forma, as imagens, sejam desenhos, sejam pinturas, fotos ou filmes, são um material universal e atemporal, o qual tem a capacidade de dialogar com outras gerações e outras culturas. Logo, não há como afirmar que todos os leitores entenderão da mesma maneira a mensagem do autor, porque eles podem criar inúmeras formas de dialogar com a obra, dependendo do seu meio,<sup>168</sup> de sorte que todas as supostas intencionalidades iniciais deixam de

---

<sup>166</sup> GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 11.

<sup>167</sup> Candido (op. cit., p 32) irá além, ao sustentar que, “[...] mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cuja reações obedecem a condicionantes do momento e do meio.” Logo, entenderemos o presente, analisando o passado, a partir de nossas relações.

<sup>168</sup> Candido (op. cit., p. 69-70) assinala que o escritor não tem noção da sua obra, até que o público dialogue com ela. Essa reflexão pode ser pensada frente às imagens, uma vez que elas vão tomando novos significados na relação com outros (entendemos “outros” como aqueles que não estavam na imagem).

fazer sentido, e o novo agente, o observador, passa a ter um trabalho ativo de decodificação dos rastros. Corroborando essa reflexão, Burke ressalta:

Leitores de imagens que vivem em uma cultura ou período diferentes daqueles no qual as imagens foram produzidas se deparam com problemas mais sérios do que os leitores contemporâneos à época da produção. Entre os problemas está o da identificação das convenções narrativas ou “discursos” [...] <sup>169</sup>

Desse modo, temos uma possível resposta para um problema recorrente, durante a leitura da imagem: por que os leitores, que são múltiplos, não conseguem entendê-la da mesma forma, ou seja, não conseguem ver na imagem uma única mensagem? Sontag nos ajuda a pensar na possibilidade de resposta, quando, ao examinar fotos de cunho político e que trazem nelas o horror, assevera que, dependendo do meio no qual elas são expostas (álbuns, jornais, televisão, internet), seu sentido original será mudado; logo, quando uma obra se modifica, também se altera sua mensagem. A autora afirma que “[c]ada uma das situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado.” <sup>170</sup> Com isso, confirmamos que não há uma única maneira de leitura das obras.

Assim, ao pensarmos na foto das mulheres, teremos que admitir que essa passou por várias transformações: ela foi produzida como vídeo; teve partes usadas como prova jurídica; há uma releitura explicativa, através do testemunho do fotógrafo, anos mais tarde; foi encontrada, na atualidade, como parte de cenas, fotografias soltas, as quais ainda denotam um sentido moldado através da legenda do *site*. O significado desse material, então, vem sendo alterado há muitos anos e continuará se transformando, toda vez que mudar de local ou dialogar com pessoas diferentes. Berger, assim como Sontag, sustentará que o material visual muda: uma pintura fotografada e colocada em um livro para ser analisada, segundo ele, perde muito dos detalhes em relação ao original, <sup>171</sup> dando origem a uma nova obra:

Fotógrafos embutidos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significado estável, possa revelar verdade. Mas em parte, por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvaír [...] <sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 214.

<sup>170</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 122.

<sup>171</sup> BERGER, 2017, op. cit., p. 33.

<sup>172</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 122.

Posto isso, entendemos que, na fotografia, a comunicação entre leitor-imagem acontece, quando o primeiro a olha e tenta ler as representações que ali estão, de acordo com suas vivências. Os gestos, as cores, as luzes etc. serão elementos que subsidiarão as pessoas a estabelecer uma narração entre o passado da imagem e o presente em que se encontram.<sup>173</sup> “Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver.”<sup>174</sup>

Logo, não há uma maneira correta ou única de ler as mensagens, mesmo que os fotógrafos tenham, durante suas escolhas representativas, tentado guiar a leitura delas. Isso significa que, ao lermos uma imagem, procuraremos pontos comuns a nós para descrevê-las<sup>175</sup> e, nas palavras de Gombrich, “ [...] (todos) os significados lidos de formas idênticas por pessoas diferentes nos dizem mais sobre os leitores do que sobre as formas.”<sup>176</sup>

Nesse caso, quando o museu legenda a fotografia, está dando ao público a oportunidade de entendê-la muito mais do que entender a imagem e, dessa maneira, voltamos a nos perguntar: será possível uma outra leitura dessa foto, a partir das informações estabelecidas pelo *site*? De acordo com Bloch, os testemunhos das imagens valem tanto quanto os escritos, cabendo ao historiador, em ambos os documentos, fazer perguntas flexíveis para eles, a fim de que as memórias sejam elaboradas, pois só teremos uma observação histórica efetiva, a partir do conhecimento dos vestígios, provindo de boas perguntas.<sup>177</sup> Portanto, mesmo que um observador de arte não tenha conhecimento aprofundado do tempo em que se passa a cena, deve estar aberto a questioná-la, a fim de compreender os processos sociais e históricos e, quando conseguir respostas, por mais que receba as ações do autor ou dos modelos, terá passado pelo seu processo de abstração.

Quando pensamos no observador das imagens do Holocausto, achamos ser possível separá-los, ao menos, em três grupos: o primeiro, formado por pessoas que estavam presentes naquele momento; o segundo, de pessoas que tiveram experiências em um campo de concentração (ativo); e o terceiro, de pessoas que não tiveram nenhum contato com o campo, nos anos de guerra – esse último pode ter ainda várias divisões: pessoas que estudam e conhecem relatos sobre o Holocausto, pessoas que passaram rapidamente por esse assunto,

---

<sup>173</sup> BERGER, 2017, op. cit., p.13-16.

<sup>174</sup> Ibid., p 12.

<sup>175</sup> GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 7.

<sup>176</sup> Ibid., p. 10.

<sup>177</sup> BLOCH, 2001, op. cit., p. 73-80.

podendo acreditar nele ou não, pessoas que dele nunca ouviram falar e assim por diante. Independentemente do grupo no qual o observador esteja, a imagem dá a ele a possibilidade de se relacionar com ela, ao longo dos anos, atingindo diferentes períodos de sua maturidade ou diversas gerações, no mesmo local ou em espaços diferentes.

Desse modo, o primeiro grupo de leitores da imagem pode ser constituído de outros ex-prisioneiros e outros soldados, que estavam presentes naquela cena, mas que não foram captados pela parcela da imagem ou que não a produziram, entretanto, ambos constituem, dentro desta pesquisa, a mesma memória coletiva dos sobreviventes e dos combatentes. Porém, ao longo dos anos, a memória deles, como função neurológica, é um fator que devaneia com o tempo, porque não há como lembrar, depois de anos, de todos os elementos da mesma maneira que no período quando ocorreram. Frente a isso, ao se relacionar com a foto, essa pode vir a ser um material físico que engatilha essa memória coletiva deles.<sup>178</sup>

Já o segundo grupo é composto de pessoas que viveram o Holocausto, porém, não compartilham do mesmo espaço e tempo, mas sim de outras referências à barbárie. Assim, quando as pessoas que vivenciaram o campo, em outros lugares, veem a imagem, elas tendem a encarar as mensagens passadas pela fotografia, através de suas experiências, criando novas narrativas, baseadas em outras vivências do Horror, mas ainda frente ao coletivo das narrativas dos campos de concentração, o que as coloca em um grupo maior, o de testemunhas dos sobreviventes do Holocausto.

Já diante do terceiro grupo, que são as pessoas que nunca viveram tal barbárie, pode surgir a pergunta: como é possível que compreendam as simbologias e desvendem as mensagens, se elas não viveram as mesmas experiências do campo? Ora, as pessoas não desvendam. Os observadores, para construírem as narrativas, dão sentidos aos rastros, num processo de aproximação com as suas vivências e códigos visuais familiares. Portanto, não se trata de afirmar a veracidade dos fatos que os observadores irão levantar, mesmo porque já discutimos aqui que isso seria impossível.

O *site* do museu, através da legenda, pode aproximar tais pensamentos, para que esses, ao menos, dialoguem com o grupo e a temporalidade condicionada por ele. No entanto, os observadores que terão o diálogo mais próximo com a imagem, com base nessas informações, são aqueles que têm um conhecimento sobre o que foi o Holocausto, já que, para

---

<sup>178</sup> ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, Astrid.; NÜNNING, Ansgar. (ed.). *Cultural memory studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, p. 109-118.

aqueles que não têm, essa se tornaria só mais um elemento interpretativo ou até de dificuldade. Sobre as pessoas sem um conhecimento desse evento, podemos parafrasear a seguinte colocação de Sontag: “Sem uma visão política, as fotos de matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas a pensar como irrealis ou como um choque emocional desorientador.”<sup>179</sup>

Nesse sentido, temos o leitor da imagem como uma pessoa que se relaciona com a obra, a partir de suas relações sociais. Então, as mensagens, quer do fotógrafo, quer do fotografado, somente são entendidas através do julgamento sobre as verdades. Na minissérie *The Devil next Door*, de John e Dan Braun, por exemplo, há a discussão sobre o valor do testemunho. A série retrata o julgamento de um provável nazista pelos seus atos bárbaros no Holocausto, colocando em discussão qual testemunho é mais verdadeiro, o oral ou o arquivado, o do sobrevivente presente ou o do SS, por meio de documentos. Durante o transcorrer do julgamento, temos a sensação de que as pessoas julgam as delações de acordo com sua experiência e proximidade que delas sentem, o que gera parcialidade frente aos testemunhos e uma sensação de banalização do mal, que representa tanto o evento quanto o homem acusado. Logo, podemos pensar nas pessoas, no julgamento, como o espectador diante dos testemunhos das imagens.

## OS FOTOGRAFADOS

### SERÁ QUE ELAS SÃO QUEM PARECEM SER?

Perante as informações levantadas, tentaremos narrar os rastros, a partir do seguinte questionamento: de quem são elas? Para tentar sanar tal dúvida, continuaremos com a leitura da imagem, mas agora juntamente com a da legenda, porque, “[...] para que algo significativo seja relevado” das imagens, temos que misturar as linguagens.<sup>180</sup> Com isso, durante esta reflexão, ora pensaremos na imagem, ora na legenda, ora em ambas, e toda essa combinação tem a intenção de nos ajudar a responder sobre quem são elas e, igualmente, pensar se a imagem sugere ou não algo para além da legenda.

Nessa perspectiva, os textos realizam a caracterização dessas mulheres como sobreviventes de Auschwitz e, diante disso, toda a representação lida nos remeterá a uma

<sup>179</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 29.

<sup>180</sup> SOARES *Imagens da educação no corpo*. Estudos a partir da ginástica francesa no século XIX. 3. ed. Campinas -SP, Autores Associados, 2005, p. XIII.

possibilidade narrativa, a dos campos de concentração. Por sorte, passamos a saber que o local onde elas se encontravam era o mais famoso e temido campo de concentração, durante a Segunda Guerra. Este era localizado perto da Cracóvia, na Polônia, e lá foram construídos três conjuntos, denominados Auschwitz I, II e III, onde as pessoas eram destinadas a fazer trabalhos forçados: quem não se encaixasse no perfil desejado, não era selecionado e, conseqüentemente, executado. Dentre os três, Auschwitz I foi o primeiro e o principal, construído em 1940<sup>181</sup>.

Além disso, nós nos centralizamos ainda mais nesse ambiente, que corresponde ao dormitório, no momento em que o *site*, pelos seus textos, nos direciona aos beliches de madeira, os quais eram compartilhados por várias pessoas. Logo, percebemos que, embora os estudos “pré-iconográficos” e iconográficos sejam suscetíveis a falhas, não levantamos rastros tão diferentes aos narrados pelo Museu, ao realçar que a população levada a esses locais recebia um tratamento desumano, de maneira que não havia preocupação com o bem-estar dessas pessoas; pelo contrário, o intuito do sistema nazista, responsável por elas estarem ali, era de que mais pessoas coubessem naquele espaço, independentemente da forma como isso seria organizado.

Por isso, chega a ser até um paradoxo especularmos sobre a qualidade das camas, as quais não proporcionam noites bem dormidas, pois fica sugerido, na imagem, que a essas mulheres não estava reservada uma boa qualidade de dormitório; ora, a leitura de que elas não foram bem tratadas, uma vez que dividem suas camas de beliche com pelo menos mais duas pessoas, fica implícita tanto pela legenda quanto sem ela. Nesse sentido, é plausível concluir que elas não foram colocadas em dormitórios confortáveis, muito menos num espaço pensado para facilitar sua locomoção, tendo em vista que aparentam ser mulheres idosas.

Em consequência, a leitura feita por nós e conduzida pelo Museu é de que essas mulheres foram classificadas socialmente como não importantes, pois os nazistas não se preocuparam em montar um local adequado em espaço e temperatura, para recebê-las; mas os rastros nos dão margem para especular ainda mais: que eles as agregaram como animais enjaulados, colocando várias delas no mesmo pequeno ambiente. Portanto, isso traria a ideia de que para o sistema nazista alemão as prisioneiras não eram dignas de tratamentos respeitáveis

---

<sup>181</sup> As referências foram extraídas do *site* United States Holocaust Memorial Museum. “Auschwitz” Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz>. Acesso em: 05 ago. 2019.

e quiçá humanos. Primo Levi, durante sua estada em Auschwitz, descreve os barracões de dormitórios:

O segundo setor é de dormitório e só contém beliches: 148 beliches de três camas cada um, encaixadinhos um no outro como células de colmeias, de modo a aproveitar todo o vão, até o teto, e dividido por três corredores. Aqui vivem os comuns Haftlinge, em número de 250 a 250 por Blocos; na maioria dos casos, portanto, dois para cada cama. As camas são de tábuas removíveis, cada uma com um fino colchão de palha e dois cobertores.<sup>182</sup>

À vista disso, outra contextualização importante que o Museu faz sobre essa fotografia é o período em que foi tirada, em janeiro de 1945. Diante dessa localização de tempo e espaço, sabemos que a fotografia foi retratada durante um inverno polonês muito rigoroso, se voltarmos ao depoimento de Vorozow; na realidade, até nas imagens do filme, de onde essa fotografia foi retirada, teremos o testemunho de que esse inverno foi caracterizado por baixíssimas temperaturas, tanto que os soldados tiveram que descolar as pessoas dos barracões, já que elas estavam congelando, e convidá-las a voltar posteriormente, para que as imagens pudessem ser feitas: “Os prisioneiros tiveram que ser transportados o mais rápido possível, porque estavam morrendo de fome e quase congelando.”<sup>183</sup>

Não podemos deixar de refletir, então, que os invernos dessa região europeia, durante os anos de guerra e subitamente de pós-guerra influenciaram, grandemente, a história da Segunda Guerra Mundial. No inverno de 1942, por exemplo, as tropas alemãs que tentavam invadir a URSS sentiram sua falta de preparo para enfrentar as baixas temperaturas, fato que as deixou desabastecidas de água, comida, combustível, suprimentos médicos etc., matando, como resultado, milhares de soldados de “fome, doença e congelamento”, obrigando Hitler a se reorganizar militarmente, para que continuasse na batalha.<sup>184</sup> Já o inverno de 1946-1947, que sofria com o recente término da Guerra, foi considerado um dos mais rigorosos, desde 1880,

<sup>182</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 41.

<sup>183</sup> Relato retirado do filme *The liberation of Auschwitz*, no trecho de 11min:07segundos a 11min:50segundos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0V0RMf2qU18&t=2400s&has\\_verified=1&bpctr=1587735557](https://www.youtube.com/watch?v=0V0RMf2qU18&t=2400s&has_verified=1&bpctr=1587735557). Acesso: 10 nov. 2021.

<sup>184</sup> COGGIOLA. *A Segunda Guerra Mundial: causas, estruturas e consequências*. 2015, p.105-106. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4181930/mod\\_resource/content/1/OC%20Segunda%20Guerra%20Mundial%20%284%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4181930/mod_resource/content/1/OC%20Segunda%20Guerra%20Mundial%20%284%29.pdf). Acesso em: 10 nov. 2021.

resultando, assim, em ondas de frios severas que impediam o transporte e, conseqüentemente, o abastecimento<sup>185</sup> das pessoas.

Percebe-se, com isso, ao se analisar a foto, que o fato de as mulheres estarem dentro de um dormitório, todas juntas, apesar de ser uma forma desumana de tratamento, é uma maneira de sobrevivência, pois tinham nesse ato um meio de se manterem aquecidas, durante um frio tão intenso, ampliando suas chances de sobrevivência por si mesmas, já que os nazistas não se importaram de manter o ambiente minimamente aquecido. Por conseguinte, as roupas densas as quais elas estão usando são mais um rastro que vem a dialogar com o tratamento precário dado por eles aos prisioneiros. As vestimentas, nessa contextualização, foram indispensáveis para manter as mulheres vivas, dentro de seus dormitórios.

Nesse sentido, temos a roupa como um rastro que conecta a história do corpo com a história da época em que as pessoas se encontram. Posto isso, podemos entendê-las por meio de dois pontos de análise: o primeiro deles é que elas servem como uma proteção física do corpo,<sup>186</sup> como um meio de prolongamento da vida dentro do campo de concentração, já que serviam como uma capa protetora, a qual retinha o calor corpóreo das mulheres, no ambiente frio em que estavam. Logo, subentende-se que o local e o clima determinam o material com que as pessoas deveriam se vestir, como um ato de manutenção da vida. Com efeito, supomos que os sobreviventes que queriam vencer o sistema opressor nazista tinham que se vestir daquele modo: com sobretudos pesados, ornamentos que esquentavam a cabeça etc., pois, se assim não o fizessem, iriam morrer de frio como tantos outros que morreram, nesse evento.

Soares defende a ideia de que “[c]ada atividade humana vai exigir, assim, um categoria particular de roupa, de tecido e de cor, em relação estreita a maneira de viver [...]”;<sup>187</sup> dessa maneira, as roupas quentes eram um requisito do campo, ao menos no inverno. Embora consigamos ler isso dentro dessa imagem, não podemos deixar de entendê-las como um ponto de humanização e, nesse sentido, chegamos ao segundo momento de análise da roupa, a de ser um elemento de caráter moral.

As evidências sugerem que as vestimentas, ao mesmo tempo que prolongam a vida dessas mulheres, ao mantê-las aquecidas, servem para distingui-las tanto dos seus malfeitores

---

<sup>185</sup> SILVA, André Felipe Cândido da. Notícias tristes dos velhos amigos: a Alemanha pós-Segunda Guerra na correspondência de Henrique da Rocha Lima (1945-1950). *História Unisinos*, v. 17, n. 2, p. 118, maio/ago. 2013.

<sup>186</sup> SOARES, Cármen Lúcia. *As roupas nas práticas corporais e esportivas: A educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)*. Campinas: Associados, 2011, p. 14.

<sup>187</sup> SOARES, 2011, op. cit., p. 16.

quanto dos fotógrafos. Segundo Benjamin, as vestimentas são um elemento de distinção de classe<sup>188</sup>, uma marca entre aqueles que são os superiores, os humanos e os excluídos, os animalizados. À vista disso, vemos que a roupa, na visão dos nazistas, poderia ser um elemento moralizante e de distinção entre eles, que se consideravam puros e os prisioneiros, tratados como os inferiores e, por isso, não precisavam receber nenhum tratamento humanizado. Já na visão do fotógrafo, vemos que, na relação entre aquele que registra e aquele que é registrado, o primeiro se sente como o humano e define o segundo como o bárbaro, o qual necessita ser fotografado.

A roupa, com isso, é um elemento que segrega os personagens dessa imagem, frente àquele que a deu para vestir e aquele que a observa; conseqüentemente, não podemos pensá-la aqui discutindo na vertente da vaidade dessas mulheres e nem das tendências estilísticas, porém, nós as conseguimos narrar como objetos essenciais para a sobrevivência. À vista disso, temos o testemunho de que elas eram um elemento de diferenciação social.

Agora, ao passo que nos deslocamos da narração dos rastros externos a essas sobreviventes e voltamos as suas gestualidades, surge-nos a seguinte pergunta: é sabido que, numa imagem, quando os fotógrafos desejavam se comunicar, eles o faziam através das montagens, todavia, se os fotografados também desejassem estabelecer um diálogo, como isso se fundamentaria, já que não dispunham de certos meios, como a câmera, no caso?

Goffman nos explica que é possível estabelecer uma comunicação através do corpo, nomeando tal recurso de comunicação emitida. Ele ressalta que, durante uma representação, posicionamos nosso corpo, expressões faciais, roupas etc., de acordo com o cenário (ou não), para que consigamos manipular a mensagem que desejamos passar.<sup>189</sup> Isto é um dado importante dentro da análise, pois a observação dos objetos, assim como de suas posturas, nos traz a possibilidade de entender a sociedade retratada<sup>190</sup>. Por isto, estas mulheres, mesmo deitadas, dialogam com o fotógrafo e conseqüentemente com o público, sobre a sociedade em que viveram.

Embora entendamos que os movimentos corpóreos emitidos ali possivelmente foram pensados para serem eternizados daquele jeito, por elas, não podemos descartar o fato de que o ambiente também condiciona as suas experiências, bem como condiciona seus corpos.

---

<sup>188</sup> BEJAMIN. *APUD*. Ibid., p. 24.

<sup>189</sup> GOFFMAN, 2002, op. cit., p. 31-34.

<sup>190</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 20.

Por isso, conforme se movimentam, vemos um desejo comunicativo, do mesmo modo que vemos resquícios da “desconstrução corporal” dada a elas<sup>191</sup> por aquele lugar. Sobre essa desconstrução do corpo do ser humano, é oportuno sublinhar que foi fundamental para a manutenção do sistema “civilizatório” nazista alemão, assim, refletimos que esses, dentro de seus processos de descontinuação humana, no campo de concentração, retiraram dos prisioneiros suas identidades e também seu potencial de resistência.<sup>192</sup>

Nessa perspectiva, os gestos emitidos pelas sobreviventes, conscientes ou não, podem em ambos os casos nos sugerir algo sobre o que haveria no íntimo dessas personagens<sup>193</sup>, as quais resistiram ao sistema de opressão e, numa análise das diferentes posturas delas, na foto, talvez vejamos indícios do que podem ter sido as consequências físicas do Holocausto, já que essas são um produto do corpo que o campo condicionou. Logo, diante da legenda e da ideia de um testemunho mudo (sem fala) provindo da transmissão feita pela postura do corpo, conseguimos supor que o silêncio assumido por aquelas mulheres é um posicionamento comunicativo: o silêncio delas seria um ato de resistência.<sup>194</sup>

Para Vilella, as pessoas que se comunicam através dos corpos e se utilizam deles, para declarar que são sobreviventes, reforçam isso pelo olhar. Sobre o olhar comunicativo e a compreensão do silêncio, ela teoriza:

Ao olhar de frente a câmera, o ângulo de incidência do olhar faz com que o silêncio incorporado por esse olhar seja uma fala onde nasce um eu resistente a uma forma de poder que desenvolvem dispositivos através dos quais os seres singulares se metamorfoseiam numa massa desencadeada informe.<sup>195</sup>

O corpo, nesse sentido, pode ser encarado como mais um veículo para além da fala, que elas, mesmo que inconscientes, empregam para contar suas histórias. Gombrich nos ajuda a explicar a posição de Vilella, sobre reforço de essa comunicação vir do olhar, afirmando que nós, seres humanos, nos conectamos mais facilmente aos rostos e seus traços expressivos do que ao caos que os entorna.<sup>196</sup> Por isso, ao analisarmos a imagem, influenciados pela legenda, podemos imaginar que a senhora no último andar do beliche, a qual olha para o fotógrafo, resiste

---

<sup>191</sup> SOARES, *Imagens da educação no corpo*, 2005, p. 18.

<sup>192</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p. 121.

<sup>193</sup> WEL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 15.

<sup>194</sup> VILELLA, Eugénia. *Silêncios Tangíveis*. Porto: Afrontamento, 2010, p. 525.

<sup>195</sup> VILELLA, 2010, p. 527.

<sup>196</sup> GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 6.

– e, com esse ato, ela deixa de ser uma dentre tantas e se torna aquela que deseja que a vejam. Dessa forma, sua face séria, a expressão esgrouvinhada e olhos compenetrados na câmera não dão margem para o leitor imaginar que ela foi feliz ali, mas que ela resiste àquele lugar.

Mas será isso mesmo? Talvez essa não seja a real intenção dela, talvez a verdade possa existir no fato de ela se sentir incomodada pelo *flash* ou de ela ter virado seu rosto, ao ouvir um barulho incomum. A ideia de que seu olhar é resistente é proveniente da legenda e não da imagem. Assim, ao retirar o texto escrito pelo *site*, temos o potencial narrativo de descrever que sua performance, a partir da face séria, da expressão esgrouvinhada e dos olhos compenetrados na câmera, sugere atos corpóreos de rejeição à claridade pelo seu corpo, principalmente pelos seus olhos, uma vez que ela se encontrava num quarto escuro. Com isso, teriam captado ali não a resistência corporal de uma sobrevivente do campo, muito menos o olhar, porém, um simples reflexo de um corpo humano.

Ora, ao refletirmos a respeito dos detalhes, estaríamos lendo mais sobre essas mulheres do que sobre o fotógrafo ou o *site*, mesmo que esses tivessem a persuasão e “controle” da montagem da fotografia. Portanto, essa terceira linguagem que vem das personagens retratadas, por meio dos gestos e posturas, imprime na fotografia sua fala, mesmo que muda. Revel esclarece que “[...] os gestos são signos e podem organizar-se em uma linguagem: expõem a interpretação e permitem um reconhecimento moral, psicológico e social da pessoa”,<sup>197</sup>, significando que, na perspectiva dele, ao atentarmos aos corpos delas, pensaremos acerca de sua moral, bem como seu lado psicológico e social, estimulados pelo local em que habitam.

Ao continuar, a análise temos a senhora que está encostada, de pé, em frente ao beliche. Esta, a julgar pela perspectiva da legenda, parece ter um olhar escondido através da expressão de tristeza – boca caída, canto da boca baixo, sobrancelhas erguidas e olhos baixos –<sup>198</sup> e, diante das teorias expostas no livro *O corpo fala*<sup>199</sup>, ela, apesar de parecer se colocar como uma pessoa que carrega consigo alguma dor ou desgosto na face, quando joga seus ombros à frente do seu corpo, aparenta estar dizendo que seu “eu” quer se impor, naquele momento, desejando comunicar-se com o interlocutor. Com essa leitura, por conta de sua fachada expressiva ser triste e seu abdômen estar recolhido para trás, retraído, supomos que

<sup>197</sup> REVEL *Apud*.SOARES, 2005, op. cit., p. 36.

<sup>198</sup> EKMAN, P. *A linguagem das emoções*. São Paulo: Lua de Papel, 2011, p.111.

<sup>199</sup> WEL; TOMPAKOW, 2010, op. cit., p. 30-31.

nela exista uma retração, ao mesmo tempo que reside a vontade da fala e que todo esse arranjo vem de encontro à impotência de ainda estar sendo mantida no local.

Talvez ela esteja sentindo essa necessidade de testemunhar, de resistir a sua desconstituição corpórea, de falar, mas sem forças para emitir essa vontade, realçando, assim, essa ideia do silêncio como fator comunicativo. Vilella alude ainda ao trabalho “Êxodo”, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, com a seguinte assertiva, a qual nos faz refletir sobre as formas de como pensar nossas imagens:

Essas imagens são um modo fértil de silêncio: elas não impõem um sentido realista como representação rígida do real, nem um modo totalitário do olhar onde o mundo seria um coro de vozes que se reenviam. Trata-se de um silêncio que se constitui na textura do apelo-recordação.<sup>200</sup>

No entanto, mesmo dentro dessa suposição da vontade comunicativa da personagem, ainda temos muitas dúvidas sobre a mensagem que ela deseja passar. O que ela deseja comunicar? Cansaço... Frio? Ou estava incomodada por aquele grupo estar em seu dormitório? Entretanto, isso é irrelevante, uma vez que a mensagem real não existe, pois cada leitor irá entendê-la de maneira diferente.<sup>201</sup>

Já, sem o texto, temos o potencial de pensar nela como uma senhora que se acomoda em seu beliche, talvez por estar cansada, e que não olha para nenhum ponto certo, mas para um vazio. Mesmo perante as contradições de leituras possíveis sobre o rosto, que não nos diz muito sobre quem é ela, ainda arriscamos a continuar uma suposição similar sobre sua postura, na qual é narrado que seu corpo, ao postar os ombros para frente, em contraposição aos braços cruzados à frente do tronco, possivelmente transmite o desejo de ela de comunicar com o Outro.

Logo, constatamos que as imagens são aptas a serem pensadas de múltiplas formas, especialmente se não estão acompanhadas de um texto. Já quando acompanhadas, suas leituras são reduzidas e nos proporcionam outras experiências. Essa fotografia, por exemplo, veio a nos mostrar que, ao “descobrimos quem são elas”, passamos a agrupá-las numa posição social, a de sobreviventes, e começamos a enxergá-las de forma estereotipada. Em consequência, todas as mensagens comunicadas ali passaram por um filtro baseado ao nosso modo de ver de como

---

<sup>200</sup> VILELLA, 2010, op. cit., p. 532.

<sup>201</sup> GINZBURG, 1989., p. cit., p. 76-92.

essas deveriam se comportar, enxergando-as como uma representação coletiva dos sobreviventes do Holocausto.<sup>202</sup>

[...] uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos de expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma “representação coletiva” de um fato, por direito próprio.<sup>203</sup>

Na verdade, essas mulheres, ao nosso olhar, poderiam estar transmitindo, através de sua postura, o testemunho da desconstituição do corpo que sofreram os sobreviventes, pois, ao se posicionarem para serem registradas, dialogam com quem não viveu naquele espaço, acontecimento que não teríamos enxergado nelas, sem a legenda. Desse modo, o que muitas vezes acontece é que, com o texto, esperamos um comportamento dos sobreviventes. Contudo, um gesto involuntário ou mesmo a não compreensão deste pelos espectadores vêm quebrar a expectativa de encontrar um sentido único para as representações de um grupo social. Melhor dizendo, um objeto incompreendido acaba mudando toda a mensagem comunicada pelo sobrevivente, dando à imagem outro significado. Assim, cria-se dentro dessa perspectiva uma ruptura, entre o que vemos, o que realmente está sendo projetado pelas mulheres e o que evidenciamos como sendo a realidade de quem viveu no campo de concentração.<sup>204</sup>

Um outro exemplo dessa ruptura, que vai na contramão dos olhares resistentes e das expressões faciais negativas, é a mulher que sorri, na foto. Ela está na segunda fileira do beliche, olhando para o lado. É importante lembrar que a fotografia é a captação de um breve lapso de tempo, de maneira que, ao eternizar as pessoas, o fotógrafo pode estar captando um movimento, ao invés de uma mensagem corporal; por isso, dentro deste estudo, precisaríamos contextualizar o que vemos, pois, da mesma forma que a mulher sorri ou encara seriamente o fotógrafo, nesse momento, milésimos depois, poderia não estar mais sorrindo, encarando ou vice-versa.

Entretanto, aqui o sorriso, o qual não deveria ser a expressão facial de uma sobrevivente, quebra as expectativas pré-estabelecidas de como as emoções delas deveriam ser comunicadas, deixando-nos frente a uma discordância com a legenda. Goffman assegura ser muito comum o observador tentar encontrar coerência entre os modos com que posicionamos

---

<sup>202</sup> GOFFMAN, 2002, op. cit., p. 31-34.

<sup>203</sup> Ibid., p. 34.

<sup>204</sup> Ibid., p. 54-55, 66.

o corpo e o cenário<sup>205</sup>, porém, evidenciamos que pontos de desencontros nos tiram da abstração do que entendemos como representação coletiva dos sobreviventes do Holocausto.<sup>206</sup>

Sobre essa fachada emocional, Ekman ressalta que, embora a pessoa viva rodeada de raiva e tristeza, é impossível que se sinta assim o tempo todo: há horas nas quais outros sentimentos, como a felicidade, serão experimentados. Para o autor, felicidade não se define; segundo ele, existem vários sentimentos e sensações que podem ser sentidos que se configuraram como uma emoção agradável. Nessa perspectiva, essa senhora, por exemplo, talvez esteja se *divertindo*, ao ser filmada, por isso sorri, ou ela talvez esteja se sentindo *entusiasmada* por aparecer no vídeo, ou também *assombrada (surpresa)* com algo que aconteceu fora da cena. Múltiplas hipóteses são possíveis, a fim de descrever sua felicidade<sup>207</sup> – a única coisa que é comum em todos os sentimentos agradáveis é o sorriso.

Já pela teoria levantada por Mendes e Moura, o sorriso, embora seja uma expressão facial cientificamente associada à felicidade, é um elemento de “dissimulações de outros estados emocionais”<sup>208</sup>, gesticulados pelos adultos. Na contextualização trazida pelas pesquisadoras, ainda conforme os estudos de Ekman, pessoas adultas, de diferentes culturas, quando sozinhas, expressam as mesmas emoções diante de uma situação comum; todavia, quando estão sendo observadas, exibem expressões manipuladas<sup>209</sup>. Com isso, temos sustentada a teoria de que, apesar de não terem a câmera em mãos para construir seu potencial comunicativo, os fotografados, os quais, nesse caso, são as mulheres sobreviventes, poderiam utilizar seus corpos para emitirem a mensagem, o sentimento, que mais lhe convier.

O sorriso é ‘uma expressão facial que se verifica nos limites da curva da boca quando os lábios se movem até se ver os dentes. Usualmente o sorriso expressa sentimentos positivos como a felicidade, o prazer, o

<sup>205</sup> GOFFMAN, 2002, op. cit., p. 32.

<sup>206</sup> WEL; TOMPAKOW, 2010, op. cit., p. 54-58.

<sup>207</sup> As palavras colocadas em itálico são exemplos de emoções agradáveis que podem causar o sentimento de felicidade.

<sup>208</sup> MENDES, Deise Maria Leal Fernandes; SEIDL-DE-MOURA, Maria Lucia. O sorriso humano: aspectos universais, inatos e os determinantes culturais. *Arq. bras. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, p. 109-120, abr. 2009. Disponível em:

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672009000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672009000100011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 10 nov. 2021.

<sup>209</sup> Ibid.

divertimento ou a amizade, mas, às vezes, expressa tristeza, insatisfação e desgosto’.<sup>210</sup>

Assim, a suposição, feita anteriormente, de que a personagem em questão carregava consigo sentimentos agradáveis estaria à prova. Ekman acrescenta que podemos observar, numa fotografia, quais sorrisos são de felicidade e quais são uma mera formalidade, remetendo aos músculos externos oculares<sup>211</sup>, já que somente quem sorri verdadeiramente os movimenta.<sup>212</sup> Se seguíssemos a legenda do *site*, jamais teríamos qualquer narrativa que esbarrasse nesse sentimento, mas, se apostássemos apenas na leitura do rastro poderíamos nos colocar em dúvida se ela sorri por felicidade ou por querer emitir esse sentimento, dissimulando tantos outros que lhe podem estar influenciando a ter essas ações.

Com efeito, ao pensar nessa mulher sorrindo de felicidade ou tentando transmitir felicidade, mesmo sendo difícil ver seu rosto num todo, não saberíamos e não saberemos o motivo pelo qual ela se expressa dessa forma. Somente poderíamos formular hipóteses para sua expressão. O que entendemos, de fato, é que “[...] qualquer comportamento humano, incluindo as expressões faciais, é fruto de uma interação complexa entre o organismo e seu ambiente.”<sup>213</sup>

Nessa contextualização, o que nos importaria seria a narração hipotética da razão de ela sorrir e, assim, o caráter narrativo fictício criado por nós, de que ela sorri por estar se entretendo com a filmagem, já que essa vivência não era uma prática dos nazistas, nos campos de concentração. No entanto como já destacado, o sorriso pode ser um elemento de manipulação do observador e, talvez, ela tenha decidido sorrir, pois, num ambiente desumano, no qual ela sofre com o pouco espaço e com o frio, ela prefere gesticular que venceu o sistema nazista do que foi vencida.

Na literatura, também não é difícil encontrarmos o riso dentro do campo, contudo, ele pode acontecer por diversos aspectos, não só pela felicidade. Antelme faz a seguinte afirmação, após uma cena de violência e espancamentos: “Tinha vontade de dar um tapinha no ombro do colega, de rir alto, de gritar. [...] Assim, ao que se podia considerar como loucura dos golpes, poderia responder outra loucura: a do riso.”<sup>214</sup> Já Primo Levi conta que, quando as

---

<sup>210</sup> MAGALHÃES. In: MESQUITA. *O sorriso humano*. Dissertação (mestrado em Anatomias Artísticas) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. p. 1.

<sup>211</sup> Ibid., p. 6. Essa explicação de Ekman somente foi possível por conta dos estudos de Duchenne, o qual, por meio de fracas descargas elétricas no rosto, produzia a contração muscular das pessoas, permitindo que, assim, fossem identificados os músculos responsáveis por expressar cada emoção.

<sup>212</sup> EKMAN, 2011, op. cit., p. 200-223.

<sup>213</sup> MENDES; SEIDL-DE-MOURA, 2009, op. cit., p..

<sup>214</sup> ANTELME, 2013, op. cit., p.164.

peças chegam ao campo, têm várias perguntas, o que gera risos: “[...] até quando? Os velhos habitantes do campo riem desta pergunta: uma pergunta pela qual se conhecem os recém-chegados.”<sup>215</sup>

Sabemos, por conseguinte, que é possível sorrir em meio ao horror, obviamente, nem sempre pelos motivos “certos” para todas as pessoas, porque alguns indivíduos encontram felicidade na infelicidade dos outros, como no riso proveniente do espancamento. Entretanto, pode haver também motivos de risos provenientes de felicidade, como quando, após comerem a alimentação furtada e cozida no aquecedor, todos os que estavam ali esboçavam sorrisos.<sup>216</sup> O que observamos dessas memórias é a inconstância do motivo de sorrir, o qual, em grande parte, vinha construído em situações desumanizadas, mas também estava presente em momentos de prazer,<sup>217</sup> como em qualquer outra forma cotidiana ou como dissimulações para comunicar alguma mensagem que o sobrevivente deseja passar ou esconder.

Frente a isso e ainda discutindo as memórias expressas do corpo, Candau abordará a protomemória, explicando que se constitui de saberes ligados às condições sociais que são imprimidas em nossa carne, como a estrutura física e os gestos. Logo, esses são criados através do hábito e da repetição, mas, apesar de serem condições proporcionadas pelo meio, são conhecimentos individuais. Dessa maneira, é revelada pelo corpo a presença do passado, pois é subentendido que os saberes e padrões corpóreos são condicionados com o tempo.<sup>218</sup>

Posto isso, ao observarmos uma mulher, nessa imagem, poderemos obter testemunhos individuais sobre sua estada como prisioneira e como isso a constituiu na pessoa a qual representa. Nesse sentido, a mulher que sorri, mesmo não mostrando emoções iguais às outras, não passa uma falsa informação do que foi o campo, mas passa a informação do que o campo imprimiu em seu corpo, evidenciando que lá se podia, como em qualquer outro ambiente, experimentar sentimentos diferentes.

Com efeito, não é possível afirmar que todas elas viveram lá as mesmas experiências e da mesma maneira: provavelmente não, por isso, uma sorri e a outra encara o fotógrafo. Contudo, mesmo que haja discrepâncias entre as formas como as sobreviventes se

---

<sup>215</sup> LEVI, 1988, op. cit., p. 47.

<sup>216</sup> ANTELME, 2013, op. cit., p. 223.

<sup>217</sup> Nessa análise, estamos levando em conta a possibilidade da construção da felicidade na relação com seus pares, com respeito à arte, durante os sarais e sessões recreativas. Ver em: ANTELME, 2013, op. cit., p. 218-223.

<sup>218</sup> CANDAU, J. Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holísticas. São Paulo: Contexto, 2016 p. 21-23.

postaram, isso não retira o valor testemunhal da imagem, contudo, abrange mais informações. A despeito de a legenda ter guiado nossa compreensão a certo reducionismo, a imagem ainda se faz muito ambígua, pois dá margem a diversas interpretações.

Seria irreal esperar que todas as mulheres presentes nela expressassem as mesmas intenções, frente ao fotógrafo, seja no sentido de ser a resistência, seja de querer expressar a vergonha, seja apenas de demonstrar felicidade. Por outro lado, se procurarmos pontos em comum nos corpos, atentando às características dominantes e correntes na fotografia, podemos estar próximos de pensar em termos de uma memória coletiva.<sup>219</sup> Isso nos afastará das individualidades, buscando, ao invés, pensar numa representação coletiva, na qual é possível tratar de um passado, o qual transforma em testemunha o corpo que viveu o Holocausto igualmente. Nesses termos, não importa essa ou aquela figura, mas o sentido mais geral percebido no conjunto, mesmo dentro das aparentes contradições.

Assim, para Peter Burke, os corpos captados nas pinturas e fotografias se constituem como testemunhas oculares da história, juntamente com os textos e as narrativas orais. Embora Burke não enfatize a linguagem corporal, em suas proposições, ele alude a imagem e, se somarmos essa possibilidade aos estudos de Soares, Vilella e Goffman, concluímos que os corpos são essenciais, na análise histórica sobre o Holocausto. Nesse sentido, a foto nos servirá de rastro documental, pois tanto os sobreviventes quanto os fotógrafos estavam naquele local e dialogavam entre si, constituindo uma interlocução, além de eternizarem a cena em uma imagem.

Em função da legenda, concebemos a ideia de que, enquanto os fotógrafos tinham as intenções de manipulação da cena, para dialogar com o poderio dos soldados, as mulheres tinham outras intenções, como talvez a de relatar sobre a barbárie vivida no campo, já que as pessoas continuavam morrendo, mesmo após a libertação, ou talvez estivessem só naquele ambiente descansando e tentando se esquentar, após terem vivido anos de barbárie no campo, enquanto os fotógrafos entravam no cômodo escuro e causavam nelas desconfortos com a luz e com a presença de um Outro, em seu ambiente. Posto isso, temos múltiplas intencionalidades na hora da foto, as quais poderiam convergir ou não.

Por fim, ao nos depararmos com essa imagem e com a legenda, sem o auxílio dos demais textos literários memorialísticos, podemos estabelecer as múltiplas narrativas dessas senhoras, como sobreviventes do sistema nazista. Elas, embora tenham sido colocadas em um

---

<sup>219</sup> Ibid., p. 21-25.

dormitório coletivo, com beliches, que não era quente o suficiente para as manter vivas, fazendo-as utilizar roupas de frio dentro dele, estão aparentemente fortes e saudáveis, para se locomoverem de uma cama a outra. Sobre seus sentimentos e gestualidades, fica muito difícil para o leitor da imagem deduzir uma única emoção emanada por elas, pois há pelo menos duas expressões faciais com potencial para serem descritas, dentro dessa foto: o olhar resistente e o sorriso. Portanto, apesar de elas terem vivido “as mesmas experiências” dentro do campo, elas se emocionam de formas diferentes. Isso enriquece a percepção comum sobre as vítimas do Holocausto serem todas iguais, uma massa monolítica. Eram pessoas, indivíduos, e essa fotografia colabora para construir essa individualidade, roubada pelo nazismo.

## CAPÍTULO 3: O MUÇULMANO



Fonte: Emaciated Jewish survivors pose in a barracks in the newly liberated Ampfing concentration camp, a sub-camp of Dachau. United States Holocaust Memorial Museum.# 67861. Courtesy of: National Archives and Records Administration, College Park. Copy Right: Public Domain ver em: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa10775> Acesso em: 18 mar. 2020.

## FOTO 2

## QUEM SÃO ELES?

Frente a isso, nosso papel, durante a análise, é criar possibilidades de leitura para tentar responder: quem são eles?

Portanto, ao pensar unicamente nos rastros dessa imagem, podemos realçar que nela estão registrados homens que aparentam estar num ambiente interno, um quarto, mais especificamente, porque, de ambos os lados da foto, há registrado um beliche; no fundo da imagem existe uma sombra preta, que remete à escuridão de um local fechado, com pouca luminosidade; o chão é revestido por tacos de madeiras (os quais estão manchados), material não usado na construção de ambientes externos; por fim, há um pilar de tijolos atrás, mais para o lado direito, que é normalmente feito para segurar uma estrutura alta, como, por exemplo, o teto.

No quesito luminosidade, pode-se notar que somente os elementos os quais estão em foco na imagem recebem luz, dado que é perceptível, ao se observar o homem na frente do pilar, atrás do qual há uma sombra, mostrando que o resto do ambiente está escuro. Podemos imaginar, assim, que o fotógrafo, para conseguir um bom retratado, teve que usar recursos de iluminação, um *flash*, a fim de que a fotografia ficasse clara para o espectador.

Dessa maneira, arriscamo-nos concluir, por conseguinte, que esse local é um dormitório. Voltando ao beliche, sua estrutura de madeira aparenta ser robusta e forte, mas, se olharmos atentamente na posição onde deveria estar o estrado, supomos que não há colchão nele, visto que os homens aparentam estar deitados direto na madeira; no mais, eles parecem ter um travesseiro. No nível inferior do beliche, que fica próximo ao chão, um homem está deitado, sua cabeça está posicionada em maneira, o que sugere que ele está encostado em algum objeto revestido por tecido; já no andar superior, nas costas do outro homem, há como uma almofada fina listrada. Ainda sobre aquele deitado no primeiro andar, observamos que ele está coberto até a altura do queixo com algo que parece um cobertor, deixando somente sua cabeça à mostra. Na sua face, pode-se ver a testa franzida, o bigode e cabelos crescentes. No momento em que a foto foi tirada, ele saiu de olhos bem abertos, o que pode ser consequência do excesso de luz na hora.

Atrás dele, encontra-se seu companheiro, que está sentado no chão, de costas, o qual é captado pela foto de perfil. Sobre ele, além de parte do rosto, é possível ver que usa uma roupa a qual o cobre até o pescoço. Assim como o personagem anterior, esse tem cabelos

escuros e ralos, seu olhar está voltado para algo, na sua frente, que a imagem não nos possibilita ver. Ademais, em ambos os homens, é possível ler que o nariz se sobressai, pois, os olhos estão mais fundos, juntamente com as bochechas, delatando ao observador sua magreza e suas posturas: os dois sugerem demonstrar indiferença perante o fotógrafo, visto que continuam em suas atividades no quarto, enquanto estão sendo registrados.

Continuando, do lado esquerdo, agora da parte superior da fotografia, na qual está o segundo andar do beliche, há um personagem sentado, que o enquadramento não captou por inteiro. Supõe-se, por isso, que esse personagem seja homem, já que, nesse ambiente, o qual parece ser um quarto coletivo, não foi retratada nenhuma mulher, ou seja, talvez estejamos analisando o que possivelmente foi um dormitório coletivo masculino, em contraste com a foto anterior. Dele só podemos ver uma parte das vestimentas, que nos lembra uma blusa acinzentada com pequenas listras claras e que parece estar larga para ele

Já no centro da foto, iluminados pelo *flash*, temos dois homens, os quais parecem figurar como as pessoas que o fotógrafo queria eternizar, já que são os objetivos centrais da foto. Eles, dessa forma, sugerem postar seus corpos de maneira a revelar que desejam efetuar uma comunicação, porque o indivíduo mais à esquerda, de estatura menor, mostra o peito desnudo, sem parecer ter constrangimento, ao mesmo tempo que coloca seus braços para trás, fazendo com que seu peito se expandisse, evidenciando ainda mais sua magreza. Por sua vez, o outro, à sua direita, também exhibe seu corpo, sem demonstrar efetuar nenhum movimento de contração para escondê-lo.

Tamanha ânsia de exibição e comunicação talvez seja fundamentada pela vontade de realçar, por meio de seus padrões corpóreos, um estado de desnutrição severa, delatado pelos ossos que lhes saltam à pele, na região do tórax, por suas costelas a mostra, pelos os braços finos que demonstram sua fraqueza, pelos seus joelhos que sobressaem no meio da perna, a qual não tem gordura nenhuma nas coxas e panturrilhas e, finalmente, por suas pernas finas e canelas que surpreendem, ao manterem seus corpos em pé.

Por consequência da magreza, podemos sugerir que o homem da esquerda consegue passar seu corpo inteiro pela gola de sua blusa e amarrá-la por meio do que parece ser uma manga comprida, em sua cintura, situação essa que quase o deixa com seu sexo à mostra, pois a roupa lhe cai até a altura da panturrilha, de onde logo abaixo podemos ver os tornozelos e pés calçando sapatos que são muito grandes. O homem à direita faz o mesmo movimento com a roupa, mas, ao invés de amarrá-la, ele a segura e amontoa em sua cintura, certificando-se de

que não exhibirá suas partes íntimas e, por conta disso, ela acaba ficando mais curta. Em seus pés há somente um sapato e uma meia, que estão no pé direito, onde há também uma fita amarrada no tornozelo, enquanto o outro se encontra descalço.

A magreza vista nos corpos deles é igualmente sugerida por seus rostos, porém, não tão bruta. Nós a percebemos, ao observarmos o nariz ressaltado, as orelhas em aparência, os olhos fundos, as bochechas finas, as bocas que aparentam secura. Seus cabelos, assim como dos primeiros homens, estão raspados, mas já começam a crescer. Eles, com suas expressões faciais, parecem encarar a câmera – e tal atitude é mais suposição da comunicação a qual eles estabeleceram naquele momento com o fotógrafo.

Atrás do homem central, à direita, no plano posterior, há outro homem, o qual, por conta da luz, não sabemos se é negro ou branco; caso fosse negro, seria o único da foto. Ele está posicionado perpendicularmente, sendo fotografado de lado, e somente sua cabeça é eternizada virada para encarar a câmera. Seus olhos bem abertos fixam aqueles que estão à sua frente. Em sua cabeça notamos, igualmente, os cabelos raspados crescendo, bem como o discreto bigode acima da boca posicionada em forma de bico. Ele usa uma bata, roupa similar àquela dos dois personagens centrais; essa para na altura das nádegas e tem uma fenda que se abre como um grande rasgo, deixando as pernas e coxas à mostra, de modo que sua nudez fica exposta lateralmente. Ele não usa calça ou roupas íntimas. Consequentemente, supõe-se que nesse grupo alguns deles não tenham calça ou vestimenta para as pernas. Se olharmos mais abaixo, entre as pernas do homem à frente, vemos que este está calçado com os dois sapatos.

Encostado nele, do lado direito da foto, temos o último homem registrado na fotografia. Este mal aparece; conseguimos ver seu rosto, o manto que o cobre desde os ombros até os tornozelos e, assim, somente podemos ver seus pés e, logo, enxergamos que ele usa sapatos. Não é unicamente por estar tão coberto que ele se diferencia dos homens centrais: é também por sua expressão amigável, visto que, ao olhar lateralmente para o fotógrafo, quando o *flash* foi acionado, ele sorri. Em meio aos mesmos traços faciais indecifráveis, cabelos raspados e rostos magros, há um sorriso.

Dessa forma, sintetizando uma leitura inicial, talvez possamos estar ante uma fotografia pensada pelo fotógrafo para chocar o leitor, já que ele selecionou homens desnudos, vestidos em trapos, os quais reverberam uma forte inanição. Assim, esse local pode ter sido pensado como um espaço que deteriorou o aspecto físico e o psicológico de seus habitantes, de uma maneira tão abrupta, que os fez se sentir motivados a denunciarem sua fome para o

fotógrafo, através dos seus gestos e posturas. Nesse contexto, mesmo que não expressos em signos, são igualmente denunciáveis os processos psíquicos sofridos por eles, por conta da falta de comida.

Embora exista essa espécie de leitura com respeito a essa imagem, principalmente no momento em que analisamos os dois homens centrais, há mais dois grupos de homens, com comportamento diferentes, que nos trazem outras mensagens frente a essa imagem. Há aqueles que nos propiciam imaginar que eles não estão se preocupando com o fato de serem fotografados e continuam com a sua rotina, sem olhar para máquina, logo, diferentemente dos primeiros, eles não se sentem aptos a mudar seus atos, porque estão sendo registrados, não saindo da cama para emitir qualquer comunicado imposto ou montado. Esses preferem comunicar, nessa perspectiva, que são indiferentes à presença do fotógrafo e que são mais preocupados em satisfazer as suas necessidades, seja as de estarem cansados e, por isso, continuarem deitados, seja quaisquer outras.

A terceira encenação, em questão, está representada por um único homem que se apresenta de pé e todo coberto. Essa se diferencia da primeira, refletida pelos homens que estão de pé e mostram seu corpo, e da segunda, sobre os homens que estão inertes em suas camas, sugerindo que eles estão mais ligados às suas necessidades, pois passa uma nova ideia, a de que o homem se sente feliz ou ao menos curioso pelo fato de haver alguém o registrando, tanto que sorri para câmera, numa postura mais acolhedora, totalmente diferente das observadas anteriormente. Logo, ele não parece estar incomodado e resistente, como os primeiros, ou nem inerte a ele mesmo, como os segundos, aparentando estar simplesmente vivenciando o momento de maneira mais leve e prazerosa.

Portanto, não conseguimos responder à pergunta a respeito de quem são eles por meio exclusivo da leitura dos rastros. Somente entendemos que, mesmo dentro de um mesmo ambiente, é possível ler sentimentos e posturas totalmente opostos.

## INFORMAÇÕES DO *SITE* E CONCEITOS DE FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Ora, se nos contextualizarmos pela legenda e pelo texto que acompanha a foto, teríamos outras possibilidades de leitura, muito menos ambígua do que o estudo “pré-íconográfico” anterior, pois o Museu nos conduz a um tempo-espaço específico e a partir do qual teremos as seguintes informações:

“Judeus sobreviventes emancipados posam na barraca na recém-libertada Ampfing, campo de concentração, um subcampo de Dachau.”<sup>220</sup>

Sobre eles, há um pequeno texto descritivo:

Entre os retratados está Leslie Keller (esquerda) e Feri (direita) de Szeged, da Hungria. Keller foi deportado de sua cidade natal Oradea para Auschwitz, em 4 de junho de 1944. Em janeiro de 1945, ele foi mandando à marcha da morte que acabou em Ampfing, onde ele foi libertado, em 4 de maio. Na legenda original, lia-se: ‘Esses presos do campo de concentração Ampfing, na Alemanha, foram recém-libertados pela terceira tropa armada dos Estados Unidos. Dos 4.500 prisioneiros mantidos no campo, 2.500 morreram de fome, foram empilhados em seis valas profundas e cobertos com lama’. Fotógrafo George Mallinder, data 04 de maio de 1945.<sup>221</sup>

A partir dessas informações, sabemos que tais personagens foram prisioneiros em Ampfing, um subcampo localizado na floresta, o qual fazia parte de Dachau. Este se configurou como o primeiro campo de concentração voltado para presos políticos, criado em 1933, cuja localização era nos arredores de Munique, na Alemanha. Ele havia sido construído em uma antiga fábrica de munição. Sua estrutura era composta, de um lado, por ambientes comuns, como cozinha, lavanderia, banheiro, dormitório, e, por outro, por um crematório e um pátio, no qual os detentos eram mortos, além da câmara de gás.

No entanto, não há evidências de que alguém tenha sido assassinado lá através do uso de gases, porque, após a seleção, os considerados não aptos ao trabalho eram enviados a outro campo. Apesar de ter sido construído na intenção de abrigar um grupo específico, acabou recebendo mais de 10 mil judeus, depois da noite dos cristais,<sup>222</sup> e outros grupos de prisioneiros, como os de religiosos e homossexuais.

<sup>220</sup> Tradução livre de: *Emaciated Jewish survivors pose in a barracks in the newly liberated Ampfing, concentration camp, a sub-camp of Dachau.*

<sup>221</sup> Tradução livre de: *Among those pictured is Leslie Keller (left) and Feri (right) from Szeged, Hungary. Keller was deported from his hometown of Oradea to Auschwitz on June 4, 1944. In January 1945 he was sent on a death march which ended in Ampfing, where he was liberated on May 4. The original caption reads “These inmates of the Ampfing concentration camp in Germany were recently liberated by U.S. Third Army troops. Out of 4,500 prisoners held in the camp, 2,500 died of starvation, were piled six high in a ditch and covered over with dirt.”<sup>221</sup> – Photographer George Mallinder, Date 1945 May 04.*

<sup>222</sup> A Noite dos Cristais aconteceu em 9 de novembro de 1938. Esta constitui um ato de violência da força alemã hitlerista contra os judeus, suas sinagogas, todos os seus imóveis e comércio. Ver em: United States Holocaust Memorial Museum. “The Night of Broken Glass”. Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-night-of-broken-glass>.

Também sabemos, a partir da legenda, que a foto foi produzida por George Mallinder, no dia 4 de maio de 1945, após os soldados americanos terem libertado os prisioneiros. Na página do *site*, não há explicação de quem foi ele ou qual era o seu papel, durante a guerra, todavia, uma vez que estava com os soldados americanos, sua foto possivelmente foi feita a fim de exaltar o feito deles. Na verdade, nela parece ter havido a preocupação dos americanos de comunicar a divisão moralista da guerra de que os nazistas eram os malfeitores e eles, os salvadores desses vencidos<sup>223</sup>. Isto porque, ao observar a representação, parece que, por meio de um convite Mallinder, os dois homens se posicionaram entre as camas, no centro da imagem, para serem retratados e assim mostrarem sua inanição causada pela fome provocada no campo nazista.<sup>224</sup>

Burke comenta que a prática de montar uma imagem é recorrente, entre os fotógrafos. Eles, para isso, selecionam o assunto do qual querem tratar e, para terem um bom material, interferem na cena, construindo-a da melhor maneira, seja no jogo de luz, seja no ângulo, na forma como os corpos aparecem. O autor nos lembra que essa é uma prática utilizada há muito tempo: “Antes da década de 1880, os fotógrafos compunham as cenas, dizendo às pessoas onde deveriam se posicionar e como se comportar (como até hoje nas fotografias em grupo), tanto no estúdio quanto em fotos ao ar livre.”<sup>225</sup>

Mesmo as fotos produzidas com base em cenas montadas não perdem a capacidade de serem testemunhas oculares, porém, elas podem ganhar outro valor, concomitantemente ao

---

Acesso em: 23 jul. 2019. Todas as informações foram retiradas do *site* United States Holocausto Memorial Museum. “Dachau” Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz>. Acesso em: 23 jul. 2019.

<sup>223</sup> HUYSSSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. T. Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014. p.155-176. Apesar de flexionarmos a ambiguidade sobre a participação dos americanos na Segunda Guerra, também como malfeitores, uma vez que destruíram cidades europeias e mataram milhares de civis alemães de outras etnias, sabemos que o genocídio sem precedentes do Holocausto ficou a cargo dos seguidores hitlerianos. Desse modo, mesmo que Mallinder tivesse destacado, na fotografia, a oposição do papel de ambos os grupos, americanos e nazistas, temos o cuidado de entender, neste trabalho, a participação de ambos os países, todavia, realçando o papel brutal e desumano dos nazistas.

<sup>224</sup> É preciso lembrar que os judeus não sofreram com a fome somente no campo de concentração; essa se fazia presente também nos guetos, os quais foram bairros periféricos destinados aos judeus, onde a eles eram obrigados a dividir os espaços das casas com várias outras famílias, de sorte que ali, durante a segregação, a falta de comida já era um mal que constante, o qual levava muitas pessoas à morte. Os guetos eram onde as famílias de judeus eram colocadas antes de serem levadas aos campos de concentração ou de trabalho: é obrigatório lembrar que lá a violência, a fome, a tortura, a morte em grande escala já eram experiências vividas. Ver em: SENDER., O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz. Rio de Janeiro: 2012, p. 49-65.

<sup>225</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 38.

de documentar a história: a de serem a própria história.<sup>226</sup> Logo, temos essa imagem não somente como um documento que delata o Holocausto, mas que também mostra a visão e o posicionamento americano, bem como dos prisioneiros.

A prática de encenar é muita corriqueira, nas imagens documentais de guerra. Ao as vemos exaltando o poder bélico ou as atrocidades aos povos civis feitos pelos soldados, não imaginamos a intencionalidade por trás delas, que vão de serem documentos os quais enfatizam desde a humanidade de uma nação e a barbárie da outra, até de enaltecerem governos, para que as pessoas não fossem contrárias às batalhas. Ainda que os fotógrafos de guerra não quisessem ter uma imagem montada, era impossível tal feito, nos primórdios da fotografia, porque a tecnologia da câmera era muito primitiva e demorava mais de 15 segundos para captar a imagem, de sorte que eles tinham a necessidade de criar uma cena, se não quisessem obter borrões.<sup>227</sup>

Freund conta que, em 1880, foi impressa a primeira foto de uma batalha, no jornal *Daily Herald*, em Nova York, e que depois disso se tornou muito comum, nos meios de comunicação, a reprodução desse tipo de documento, muito embora o conteúdo selecionado ao público fosse somente de imagens nas quais a barbárie não se fazia presente, comunicando, dessa forma, a ideia de uma batalha romantizada e trazendo uma noção falsa da guerra aos espectadores. Assim, as fotos de guerra que exibissem o horror não eram publicadas.<sup>228</sup>

Portanto, temos a presença da fotografia como documento social, no fim do século XIX. Contudo, Burke, ao citar Bingham, constata que a imagem documental já vinha sendo construída desde os tempos das pinturas, pois nelas já existia a preocupação de colocar nas telas, com clareza, os acontecimentos, visto que se acreditava que essa prática possibilitaria aos espectadores, a partir de um olhar mais atento, obter delas explicações do momento representado.<sup>229</sup> Segundo o autor, desde muito tempo as obras visuais, onde os artistas expunham sua intenção de “preservar e trazer de volta” os elementos, serviriam de testemunho ocular.

Na historicização das obras documentais, o interesse por informações de guerra impulsionou uma vasta produção da chamada pintura histórica inglesa, no século XVIII. Esse tipo de pintura, que tinha como tema feitos do passado, cenas gloriosas de antigas guerras ou

---

<sup>226</sup> Ibid., p. 38-39.

<sup>227</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 43-44.

<sup>228</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 97.

<sup>229</sup> BINGHAM *Apud*. BURKE, 2017, op. cit., p. 157.

mesmo imagens mitológicas, encontrou nas informações contemporâneas sobre a guerra um tema passível de ser utilizado. Segundo Edgar Wind, alguns pintores ingleses, como Benjamin West (1738-1820), produziram cenas de guerra nas colônias americanas, como em *The death of General Wolfe*, vestindo os soldados com trajes antigos, mais adequados às regras impostas pela Academia Real Britânica de pintura. Esse “ajuste” na indumentária não prejudicava o caráter “informativo” da imagem; na verdade, tornava-a mais convincente aos seus observadores finais. De todo modo, inauguravam-se, dessa forma, as chamadas *pictorial news*, imagens de guerra com fins informativos para países colonizadores.<sup>230</sup>

A fotografia documental é, dessa maneira, uma prática na qual os fotógrafos tentam, por meio de suas lentes, captar tanto os vencidos quanto os vencedores, mas sobretudo se constitui na procura de eternizar os pobres, as pessoas à margem, usando-os como tema de uma realidade até então desconhecida ou em vias de desaparecer. Destaca Sontag: “A miséria social inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou antes, uma realidade oculta para eles.”<sup>231</sup>

A respeito da possibilidade de as imagens do Holocausto servirem como documento para uma realidade oculta ou um esquecimento, remetemos a Didi Huberman, quando ele afirma que elas são aptas a dialogar com as lacunas dos testemunhos, já que este é um episódio no qual a maioria das pessoas que lá estiveram não saíram para contar.<sup>232</sup> Posto isso, enfatizamos a importância do material, pois são resquícios de situações históricas, quando os traumas e a falta da fala verbalizada ainda dialogam sobre os eventos, através dos fotógrafos.

Por fim, entendemos que essa foto do Holocausto e as outras, apesar de serem cenas montadas, têm um valor documental, são um testemunho mudo de um evento com muitas lacunas. Nesse sentido, ao observá-las, talvez encontremos múltiplas formas de leitura. Além de elas terem o potencial de serem um material para estimular uma “educação contra Auschwitz”, uma vez que, por meio da leitura de seus rastros, conseguiremos margem para discutir os rituais e a passagem desse evento, nós nos tornamos informados sobre ele e, assim, compreendermos como evitar que episódios com esse tipo de desumanização voltem a se repetir.

---

<sup>230</sup> Cf. TREVISAN, op. cit., p. 156.

<sup>231</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 69.

<sup>232</sup> HUBERMAN *Apud*. FELDMAN, 2016, op. cit.

## SERÁ QUE ELES SÃO QUEM PARECEM SER?

Desde modo se voltarmos a Legenda: “Judeus sobreviventes emancipados posam na barraca na recém-libertada Ampfing, campo de concentração, um subcampo de Dachau.”<sup>233</sup> e ao Texto:

Entre os retratados está Leslie Keller (esquerda) e Feri (direita) de Szeged, da Hungria. Keller foi deportado de sua cidade natal Oradea para Auschwitz, em 4 de junho de 1944. Em janeiro de 1945, ele foi mandando à marcha da morte que acabou em Ampfing, onde ele foi libertado, em 4 de maio. Na legenda original, lia-se: “Esses presos do campo de concentração Ampfing, na Alemanha, foram recém-libertados pela terceira tropa armada dos Estados Unidos. Dos 4.500 prisioneiros mantidos no campo, 2.500 morreram de fome, foram empilhados em seis valas profundas e cobertos com lama.” Fotógrafo George Mallinder, data 04 de maio de 1945.<sup>234</sup>

Além da contextualização de tempo e espaço que eles ensejam, levando-nos a discutir sobre o local e a maneira como a foto foi produzida, com a ajuda destes, conseguiríamos supor as seguintes leituras: os homens que estão retratados no centro da imagem são Keller, à esquerda, e Feri, à direita. Eles eram sobreviventes judeus que tinham sido recém-libertados e, baseados nessas informações, conseguimos narrar, tendo como viés a teoria da comunicação emitida de Goffman, que esses dois homens postaram seus corpos daquela maneira, expandindo seu tórax e colocando seu braço para trás, enquanto estavam nus, possivelmente com o propósito de comunicarem para o fotógrafo sobre sua desconstituição como homens, por meio da desnutrição, provocada dentro dos campos de concentração nazistas.

Esses gestos nos sugeriram duas ideias: a primeira é de que eles quiseram evidenciar seu “Eu”, que corresponde a um personagem magro e fraco, tirando suas roupas e mostrando seus corpos; ora, apesar das circunstâncias desumanas, ainda tinha forças para se posicionar

---

<sup>233</sup> Tradução livre de: *Emaciated Jewish survivors pose in a barracks in the newly liberated Ampfing concentration camp, a sub-camp of Dachau.*

<sup>234</sup> Tradução livre de: *Among those pictured is Leslie Keller (left) and Feri (right) from Szeged, Hungary. Keller was deported from his hometown of Oradea to Auschwitz on June 4, 1944. In January 1945 he was sent on a death march which ended in Ampfing, where he was liberated on May 4. The original caption reads "These inmates of the Ampfing concentration camp in Germany were recently liberated by U.S. Third Army troops. Out of 4,500 prisoners held in the camp, 2,500 died of starvation, were piled six high in a ditch and covered over with dirt."*<sup>234</sup> – *Photographer George Mallinder, Date 1945 May 04.*

resistentemente àquele local; já a segunda é de que a eles foi feito o convite para que ficassem nus, a fim de que fossem eternizadas as más condições alimentícias dadas pelos nazistas, o que desumanizava e degradava os corpos dos sobreviventes e seu potencial de resistência. Essas leituras ficam mais latente, acompanhada da parte da legenda a qual explicita que Keller estava há menos de um ano vivendo como prisioneiro alemão e já atingira uma avançada desnutrição.

Ao observar os demais personagens, ainda guiados pela perspectiva do *site*, percebemos que nossa leitura nos condiciona a supor que eles também carregavam consigo a desnutrição, muito embora não estivéssemos vendo seus corpos nus, porém, escondidos pelos cobertores e roupas. Dessa forma, é visível que o museu nos condiciona, a enxergar em todos a inanição. A fome, na imagem, é um signo representativo criado pelo museu, bem como uma experiência coletiva desses sobreviventes; assim, a possibilidade de leitura gerada passa a ser a de que, apesar de cada um deles imprimir em seus corpos uma memória individualizada de sua experiência, no campo de concentração, a desnutrição está em todos.

Juntamente a isso, quando o museu propaga essas informações em ambas as linguagens (texto-imagem), ele acaba sugerindo que os responsáveis pelos campos, os nazistas, não se preocupavam com a vitalidade e a força de seus prisioneiros, visto que estes estavam muito magros. No momento em que procuramos resquícios sobre a alimentação dada dentro do campo na literatura, a ideia sobre a má qualidade da comida fica mais forte:

Nos últimos tempos, a alimentação diária consistia numa sopa bastante aguada, distribuída uma vez durante o dia, e na minúscula ração de pão já mencionada. Além disso, havia o assim chamado de extra, que podiam ser vinte gramas de margarina, ou uma rodela de linguiça de má qualidade, ou um pedacinho de queijo, ou um mel artificial, ou uma colher de geleia etc. alternando a cada dia. Em termos de calorias, essa alimentação era absolutamente insuficiente, ainda mais considerando o pesado trabalho físico, a exposição a temperaturas abaixo de zero com agasalho extremamente precário.<sup>235</sup>

Perante os testemunhos das más alimentações, com poucas quantidades e de baixa calorias, seria plausível pensar que os alemães desprezavam a vida dos prisioneiros, o que nos faz questionar sobre ciclo de vida daqueles que lá viviam, pois, se a comida não tinha qualidade nutritiva e a morte por lá era um fato corriqueiro, esses só poderiam ter um ciclo de vida curto.

---

<sup>235</sup> FRANKL, 2016, op. cit., p. 46.

Portanto, dentro dessa construção, todos os que ali adentravam tinham mais chances de saírem mortos do que vivos, e, para conseguirem prolongar seu curto tempo de vida, deveriam procurar mais alimentação.

Embora essa leitura possa ser proporcionada pelo *site*, através de sua legenda, sem ela a suposição sobre a qualidade da alimentação e do ciclo de vida não é sustentada, torna-se inexistente. Neste ponto, o que conseguimos narrar, somente por meio da leitura dos elementos visuais, é que notamos nos corpos dos personagens centrais a desnutrição e, com isso, possivelmente, eles tenham passado pelos processos de degradação dessa experiência, que são corpóreos e também psíquicos, já que uma pessoa com fome não tem nutrientes necessários para se manter saudável e conseqüentemente sã. Por conseguinte, Antelme embasa essa narração sobre processos da desnutrição, ao contar que, depois de um tempo, ela passa a não doer mais no corpo, mas controla psicologicamente:

A fome já nos aprisiona. Não sofremos mais. Não dói em lugar nenhum, mas estamos obcecados pelo pão, pela quarta, pela quinta parte de um pedaço de pão. A fome não é outra coisa senão uma obsessão.<sup>236</sup>

Assim, nós nos questionamos: será possível se desligar das dores causadas pela fome, se são características tão intrínsecas dos corpos? Há teorias fisiológicas que consideram a dor como tendo um sentido intrínseco ao corpo, tal como a visão, enfatizando que essa será sentida, quando receptores da dor forem estimulados e comunicarem a sensação ao nosso cérebro, enquanto outras teorias a tomam como um impulso nervoso, não havendo um receptor certo da dor, defendendo que, ao sofrer estímulos intensos, um receptor não específico comunica ao corpo sinais de dor. Há também a teoria de controle da dor, por meio do toque, na qual Melzack e Wall sustentam que, através de uma substância gelatinosa encontrada em nossa pele, cria-se um portão de controle;<sup>237</sup> assim, poderemos senti-la em maior ou menor grau, conforme de nossas circunstâncias vitais.

As teorias nos respondem que, embora exista a dor em todos os corpos, ela poderá ser sentida em maior ou menor grau, dependendo do momento de vida pelo qual a pessoa está passando. Contudo, independentemente de como a dor se forma, fisiologicamente, há uma colocação importante, a qual nos faz pensar nas conseqüências psicológicas:

---

<sup>236</sup> ANTELME, 2013, op. cit., p. 95.

<sup>237</sup> MELZACK, Ronald W. Pain mechanism: a new theory. *Science*, v. 150, n. 3699, p. 971-979, 19 nov. 1965.

Enfatizar somente as características sensoriais da dor no estudo de suas bases neurais e ignorar suas propriedades afetivas e motivacionais peculiares significa confrontar-se com somente uma parte do problema.<sup>238</sup>

Dessa forma, tanto a forma fisiológica quanto a psicológica da dor devem ser pensadas juntas. E, ao olharmos para esses homens pelos signos visuais, podemos supor que, por viverem numa situação de extrema de fome, seus corpos talvez se desligassem dos processos de sofrimento acometido pelos nazistas, como resultado de um controle da dor sentida por eles, os prisioneiros, reação que possivelmente os fez suportarem todo o processo da inanição. Mas todo esse processo de desligamento continua sendo visualizado com o texto? Nós supomos que sim, pois, ao pensar neles como sobreviventes, os quais passaram por experiências tão bárbaras, tais como a dor da fome, podemos imaginar igualmente que eles tiveram sentimentos negativos de sofrimento e motivacionais de resistência, para se manterem vivos.

Embora acreditemos que há algumas leituras possíveis sobre Keller e Feri que dialogam em muitos pontos, com ou sem legenda, isto não é uma regra, como já mostrado. Outro exemplo é proveniente da conexão dos textos do *site* com a literatura de Frankl, psicólogo, sobrevivente de Auschwitz, no momento em que ele testemunha que há uma regressão do comportamento dos prisioneiros, uma vez que eles se tornam animais, a fim de se manterem vivos. Dessa maneira, os significados da barbárie do sistema Hitleriano ficam muito mais presentes com a legenda do que sem ela:

Compreende-se perfeitamente que, naquela situação psicológica sem saída e sob a pressão da necessidade de se concentrar na preservação imediata da vida, toda a vida psíquica parece baixar a um nível primitivo. Por isso colegas de orientação psicanalítica entre os companheiros costumavam a falar de uma “regressão” da pessoa no campo de concentração, de um retraimento a uma forma mais primitiva da vida psíquica.<sup>239</sup>

Nessa linha, a foto condicionada pelo museu passa a testemunhar duas grandes mudanças causadas nos corpos dos sobreviventes: a fisiológica, que corresponde às transformações do corpo para sobreviver à fome; e a psicológica, que é a perda da humanidade e, conseqüentemente, da civilidade, tornando os presos seres animalizados, os quais só pensam no pão, na comida, que nada mais é que o viés que os mantém vivos. E, nessa perspectiva, há

<sup>238</sup> RACHLIN, Howard. Dor e comportamento. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto, v. 18, n. 2, p. 429-447, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2010000200017&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2010000200017&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 13 ago. 2020.

<sup>239</sup> FRANKL, 2016, op. cit., p. 44.

margem para se pensar numa “desconstrução do corpo”<sup>240</sup> frente à barbárie do campo imposta pelo sistema nazista alemão, porque, a partir dos gestos deles, trataremos da gesta (da historicidade) das estruturas corpóreas dos prisioneiros.

Compreendemos, desse modo, que gestos e sentimentos, aqui expressados, foram aprendidos pelos sobreviventes como uma forma de continuarem vivendo, pois, se assim não o fizessem, se não se tornassem animais, os quais lutam pela sua sobrevivência ou se desligam, diante dos processos de tortura e violência, eles perderiam a vida, por conta do grau elevado de dor e de desgaste que seus dominadores lhes causariam. Portanto, quando o fotógrafo capta a desnutrição dos sobreviventes, capta mais que isso: ele testemunha as transformações e as desconstruções que o sistema nazista impôs aos corpos dos seus prisioneiros, a fim de que eles prolongassem o curto ciclo da vida do campo.

Entendemos, com isso, que, em “[...] cada situação na qual a consciência é danificada, as consequências se refletem sobre o corpo [...] a própria linguagem pode ser expressão de um comportamento bárbaro.”<sup>241</sup> Assim, leríamos que os presos do campo eram obrigados a se adaptar a uma nova realidade; eles modificavam seus corpos, antes de homens civilizados. Para serem não homens, a viverem permeados pela obediência aos SS e não pela resistência, como se, através da desconstituição corpórea e do sofrimento causado pelo autoritarismo alemão, tivessem aprendido um meio para sobreviver ou para diminuir sua dor.<sup>242</sup>

Agamben alude a essa “desconstrução do corpo”, em face da barbárie do Holocausto, quando nomeia os sobreviventes desnutridos como *muçulmanos* e acrescenta:<sup>243</sup>

Nessa fase, os doentes tornavam-se indiferentes a tudo o que acontecia ao seu redor. Eles se autoexcluíaam de qualquer relação com o seu ambiente. Quando ainda eram capazes de se mover, isso se dava em câmera lenta, sem que dobrassem os joelhos. Dado que sua temperatura baixava

<sup>240</sup> A analogia de uma “educação do corpo” com o Holocausto provém da leitura do texto de Soares (2005). Nele não há elementos descritivos sobre o corpo e o Holocausto, mas acerca da transformação dos corpos, a partir das ginásticas. Entretanto, fizemos uma releitura da teoria, pois evidenciamos que, da mesma forma que posturas ginásticas podem alterar o corpo, posturas impostas por condições adversas ou não usuais também têm esse mesmo potencial.

<sup>241</sup> BASSANI, Jaison José; VAZ, Alexandre Fernandez. Comentários sobre a educação do corpo nos “textos pedagógicos” de Theodor W. Adorno. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 21, n. 01, p. 13-1-37, jan./jun. 2003, p. 29.

<sup>242</sup> BASSANI; VAZ, 2003, op. cit., p. 21.

<sup>243</sup> *Muçulmanos* era a terminologia usada em Auschwitz; em outros campos, eles recebiam outros nomes. Aqui, utilizaremos essa nomenclatura, por ser mais usada entre os sobreviventes, tais como Primo Levi, mesmo sabendo que, em Dachau, esse grupo era nomeado como *Kretiner* (idiotas). Cf. AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 52.

normalmente até abaixo dos 36 graus, tremiam de frio. Observando de longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração. Dessa imagem derivou a definição usada em Auschwitz para indicar os que estavam morrendo de desnutrição.<sup>244</sup>

Os “muçulmanos”, dessa forma, eram não homens, que habitavam tanto Auschwitz quanto os demais campos de concentração. A presença deles não era um fato atípico. Sobre sua experiência como muçulmano, Laks narra:

Entramos em uma cidade; um bando de miseráveis, imundos e esfomeados. Vi a população chorar ao nos ver; começaram a jogar pão e frutas na nossa direção. Tinham medo de ser responsabilizados pelo nosso estado. Eu não peguei nada. Não me importava mais. Desde o bombardeio ao trem, eu havia entrado no estágio de *Muselmanner*,<sup>245</sup> não sentia fome, dor ou medo. Não sentia mais nada. Estava desligado da realidade à minha volta. Fazia só o que me ordenava.<sup>246</sup>

Refletimos aqui sobre a transformação comportamental dos prisioneiros do Holocausto, constituindo-se através dos processos sub-humanos nos quais eram colocados. Ao estudar essa imagem e os corpos nela registrados, somos capazes de estabelecer uma reflexão frente a uma desconstrução corporal da barbárie, onde os não mais homens retrocedem, desconstituem o seu corpo fisiológico e psicológico, para que conseguissem viver no limite da fome, da fraqueza e da dor, sem questionar as ordens que lhes eram dadas. Com isso, em nossa leitura, temos a suposição de que a desconstituição do ser humano, quer corporalmente, quer psicologicamente, imposta pelos nazistas se dá por meio da coerção e desarticulação de qualquer atividade minimamente humana de autonomia e resistência.

Adorno sustenta a ideia de que as qualidades e as individualidades dos prisioneiros foram aniquiladas, antes da exterminação real de seus corpos. À vista disso, fica implícito, neste momento, que, para que Auschwitz não retorne novamente, é necessário que as pessoas entendam que os verdadeiros culpados pelo evento não são somente os nazistas ou os assassinos, entretanto, são aqueles que observaram seus pares se desconstituírem de sua humanização em processos sub-humanos e violentos, sem conseguirem se opor, resistir a isso.

---

<sup>244</sup> AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 50-51.

<sup>245</sup> “Muçulmano”.

<sup>246</sup> SENDER, 2012c op. cit., p. 142.

Desse modo, se desejamos que eventos como o Holocausto não mais aconteçam, devemos tomar o contato com sua história, com base nesse evento, criar nossa autonomia nas decisões e, dessa maneira, não seguir um grupo social antes de refletirmos sobre as crenças que eles propagam, na reflexão de Adorno, sem adentrar a “uma massa civilizatória” antes de se questionar sobre ela.<sup>247</sup>

Ao retornar a ideia sobre a transformação dos homens em “muçulmanos”, todavia, não podemos deixar de pensar que é ela muito pontual, em seu tempo e espaço, e uma leitura similar a esta não poderia ser feita sem a legenda. Embora entendamos que, para chegarmos a essa nomenclatura de Agamben, necessitemos da mais contextualização histórica trazida pelos textos, do que somente a leitura dos rastros, sem eles, conseguimos a mesma narração no que diz respeito à “desconstrução do corpo”, visto que pessoas magras, como aqueles homens, só poderiam ter recebido de seus responsáveis uma má qualidade alimentícia e, por conta disso, sofreram os retrocessos corpóreos que isso implica.

Diante dessa desconstrução corporal e a fim de tentarmos caracterizá-la, decidimos partir em movimento contrário – da definição de belo, o qual era tão desejado, não apenas nas obras de arte, mas também nos exercícios físicos. Demyen se refere aos homens os quais usavam a ginástica para definição de sua estrutura:

Em resumo, todo homem normal, gozando de boas condições de saúde e de força média, possui uma estrutura óssea sólida, simétrica, sem desvios; ele apresenta também músculos desenvolvidos e aparentes sob a pele, espáduas carnudas e bem colocadas, o peito largo e bem aberto, o ventre volumoso e com paredes musculosas: esses são os atributos da beleza.<sup>248</sup>

Supomos, então, que se identifica nesse excerto a descrição do corpo inverso ao dos personagens dessa imagem. Neles, não há músculos fortes, nem ventre volumoso ou até mesmo estrutura óssea sólida, possivelmente por conta de sua desnutrição; logo, eles parecem frágeis, alheios às situações a sua volta, como o homem deitado na cama. Ao olhar a foto, podemos pensar que o corpo do horror é um corpo estigmatizado, um corpo do espetáculo, o qual chama atenção por apresentar formas fora do padrão, o que o torna digno de ser fotografado.<sup>249</sup> Goffman traz uma definição sobre um corpo estigmatizado, que nos ajuda a refletir:

---

<sup>247</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p. 120-124

<sup>248</sup> DEMENY *Apud*. SOARES, 2005, op. cit., p. 110.

<sup>249</sup> Goffman, 2002, op. cit., p.8

Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construimos uma teoria de estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças [...]”<sup>250</sup>

Dessa maneira, temos a possibilidade de imaginar que esses homens foram representados, pois o fotógrafo via neles o corpo do horror, dos que vivem à margem e, por isso, talvez os tenha considerado “dignos” de ser registrados. José Gil, em seu livro *Monstro*, explica que os corpos apresentados pelos homens não podem ser tidos como corpos monstruosos, porque não há neles nenhuma alteração genética;<sup>251</sup> mesmo assim, eles sofrem algumas colocações que somente os corpos monstruosos, estigmatizados, sofreram; ao ser fotografado, o homem é colocado como um corpo diferente do fotógrafo, como se lembrasse a este que é humano, enquanto aquele não é. Desse encontro entre fotógrafo e sobreviventes, surgiria, nessa perspectiva, a necessidade do primeiro de comunicar aos seus iguais sobre sua descoberta: “Assim um homem que descobre um monstro só tem descanso quando mostrá-lo para outra pessoa.”<sup>252</sup>

Além disso, sobre corpo do monstro que difere do corpo “normal”, Gil faz uma declaração que nos leva a nos questionarmos ainda mais sobre o ato do fotógrafo de acionar um *flash*:

Ao relevar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre alma e corpo: a alma revelada deixa de ser alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não corpo.<sup>253</sup>

Desse modo, o convite do fotógrafo se torna, uma maneira ora de revelar sua descoberta, ora de testemunhar um corpo que não é o seu, ora ainda de testemunhar as atrocidades de um corpo amórfico, não mais de um ser humano. Entendemos, assim, que “[...]”

---

<sup>250</sup> Ver em: GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 66. O exemplo de exhibir as pessoas estigmatizadas como forma de entretenimento era uma prática. Sontag (2003, op. cit., p. 38), comenta: “Parece que a fome de imagens que mostram o corpo em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus.”

<sup>251</sup> Ibid., p.75-77.

<sup>252</sup> Apud. Ibid., p. 80.

<sup>253</sup> GIL, 2003, op. cit., p. 79.

os homens precisam dos monstros para se tornarem humanos”,<sup>254</sup> pois somente se diferenciando deles encontraram sua humanidade.

A esta altura, guiados pelo museu, já poderíamos ler que o fotógrafo quis testemunhar o corpo de um “muçulmano”, pois viu nele o meio de trazer à tona toda a barbárie da fome e dos corpos disformes, provocados pelo campo de concentração. Antes de iniciar seu testemunho, Primo Levi questiona o corpo desconstituído pelo campo, no poema “Isto é um homem?”:

*Pensem bem se isto é um homem  
Que trabalha no meio do barro,  
Que não conhece paz,  
Que luta por um pedaço de pão,  
Que morre por um sim ou por um não.  
Pense bem se isso é uma mulher  
Sem cabelo e sem nome,  
Sem mais forças para lembrar,  
Vazios nos olhos, frio no ventre,  
Como um sapo no inverno.*<sup>255</sup>

Seguindo adiante nossa leitura, quando olhamos para os outros homens, percebemos que as perguntas não cessam e que temos diversas outras, como, por exemplo: o olhar do rapaz que permanece na cama está vago, será que foi um desencontro do momento da imagem ou será que ele é indiferente à presença do fotógrafo? Os homens que estão de pé e olham para a foto desejam se comunicar ou não? Os pensamentos dos demais homens são sobre a fome ou eles nem a sentiram? Assim, como eram formados neles os gestos de resistência e a violência frente à fome?

Desde modo, sobre dois homens, do lado esquerdo, os quais se encontram na parte inferior do beliche, um atrás sentado e o outro na frente deitado e coberto em sua cama, podemos ver que ambos têm os rostos magros e os cabelos raspados, igualmente aos outros. Notamos,

---

<sup>254</sup> Ibid., p. 82.

<sup>255</sup> Trecho do poema de Levi (1988, op. cit., p 12).

em suas faces, um pouco da interferência do *flash*. O homem deitado e de frente para o fotógrafo parece olhar para ele assustado, enquanto o outro é captado de perfil. Por estarem com seus corpos escondidos, seja pelo beliche, seja pela coberta, não nos dizem muito; logo, o que podemos estabelecer de diferença entre eles e os homens anteriores é que esses não posaram para a imagem, não tiveram que parar suas atividades para compor a cena, parece que foram eternizados em sua rotina. Explicitando tal afirmação, seria como se tivéssemos nessa imagem, talvez, o testemunho do “mulçumano” que, desligado de todo o seu corpo, não se conecta a mais ninguém além dele mesmo ou, quiçá, da ociosidade, ora dos homens cansados e desinteressados, sem a legenda, ora dos homens recém-libertados, os quais agora desfrutavam do seu tempo deitados ou sentados, conversando com os demais colegas, com a legenda.

O que tendemos a imaginar é que, por serem ex-prisioneiros, num quarto escuro, eles foram deixados à margem, seja pelos nazistas, seja pelos americanos, porque tanto uns como os outros não haviam proporcionado a claridade, conectando-os com a vida iluminada de fora dos campos. Por conta disso, eles permanecem no escuro desde seu aprisionamento e, em contraposição, os americanos, ao adentrarem no quarto com o *flash*, acabam por estigmatizá-los ainda mais.

Já do lado direito, há um homem de pé, atrás dos dois centrais, que parece fazer um franzir a boca à frente ou até – nós nos arriscamos a dizer – assobiar, no momento da foto: ele olha para o *flash*, o que deixa seus olhos arregalados, pois estava em um ambiente escuro. O indivíduo em questão não traz a desnutrição como signo visual narrável, mas carrega consigo um ponto interessante, as vestimentas, nos levando a refletir não apenas sobre ele, mas também a respeito dos demais registrados na imagem. Portanto, ele suscita a ideia coletiva de que é possível especular que eles usavam o que parecia ser uma bata, com uma fenda até os quadris, enquanto os homens centrais, usando as mesmas vestimentas, só que minimamente aparecendo na foto, uma vez que se encontravam emaranhadas, deixando-os quase nus, menos por suas partes íntimas.

Essa roupa, remetendo-nos à da imagem anterior, não parecia servir como uma proteção do corpo contra o frio. Se pensarmos na leitura proposta pelo Museu, de que o campo de Dachau ficava na Alemanha e a foto foi tirada em maio, na primavera, talvez pudéssemos imaginar que as temperaturas tinham subido consideravelmente, desde janeiro, pois, se ele estivesse no inverno, continuaríamos tendo a narração de que esta seria incapaz de mantê-lo aquecido, de sorte que sofreria de hipotermia até a morte, num curto período de tempo. Por conseguinte, implicitamente, temos os rastros direcionando a pensar que a vestimenta não

estava sendo usada como uma proteção para o frio, mas enquanto um elemento moral, que o distinguia dos demais dessa foto, os quais possivelmente estavam mais bem vestidos.

Continuamos, então, a ter a roupa, nessa imagem, como um elemento de distinção social entre aqueles que a deram ou que a fotografaram e aqueles que a usavam, muito mais do que na foto anterior. Assim, nós nos arriscamos a dizer que essa distinção é mais latente aqui, visto que é difícil imaginar que esse traje deveria ser usado como vestimenta fora desse ambiente. Todavia, dentro dele, constitui mais um rastro que nos dá margem para narrar o tratamento desumano nazista àqueles que não se encaixavam no que eles consideravam puros, pois se parece com um pijama ou uma roupa de baixo, o qual se poderia usar para dormir, mas não aqueceria o corpo. Ao mesmo tempo é, igualmente, o elemento de diferenciação do fotógrafo, pois, embora esse homem não esteja do centro, ele ainda se faz digno de ser captado pelo *flash* e revelar que os sobreviventes, nessa imagem, eram, mais uma vez, os monstros, teorizados por Gil, que os soldados, tinham que elucidar.

Dessa maneira, em ambas as relações, sobrevivente-nazista, sobrevivente-fotógrafo, é narrável, a partir da memória coletiva, que esses homens registrados na imagem eram considerados, nas interações sociais, como os seres inferiores dessa relação, porque as roupas não os exaltavam, porém, os estigmatizavam; em outras palavras, a vestimenta nos conta que esses indivíduos não eram de um grupo tido como socialmente importante. No entanto, o mais latente, nessa foto, não é o rastro trazido pelos panos, contudo, os rastros desvelados pelos dois homens centrais, pois, além da desnutrição e de toda a desconstituição do homem se tornando um não homem, um “mulçumano”, temos neles a nudez como um ponto crucial de análise.

O ato de se vestir, conforme já percebido, é um meio de reconstruirmos a história do corpo com a história do local, logo, a nudez é mais um elemento narrativo. Dentro da perspectiva do Holocausto, podemos especular-la como a desconexão extrema do sobrevivente perante aquele que o observa e o local. A nudez, na discussão sobre as roupas, é, por conseguinte, um elemento assustador, pois o homem que está nu não é o humano, é o ser classificado como animalesco, o qual está conectado com a natureza e não com os processos civilizatórios.<sup>256</sup>

Nessa perspectiva, o fato de eles terem tirado a roupa e de um deles estar somente com um sapato, mesmo que seja para evidenciar a desnutrição, os torna os seres assustadores

---

<sup>256</sup> SOARES, 2011, op. cit., p.13-14.

no diálogo, os não civilizados, dentro dessa relação fotógrafo-fotografado. O nu, assim, é percebido como algo moralizador do ser humano, que o desqualifica e que o coloca no mesmo patamar que os seres irracionais; vestir-se é, nesse contexto, tanto um ato social quanto um ato informativo<sup>257</sup> e, na leitura dessa fotografia, nos informaríamos de que eles são alguns dos que se permitiram ser animalizados, para que conseguissem se manter vivos.

Embora tal análise seja possível de ser feita, não deixamos de refletir sobre as relações instauradas com o sistema nazista, ainda mais quando a legenda nos sugere que esses homens posavam dentro de um campo de concentração. Portanto, tendo em mente que a nudez, mesmo parcial, a qual acontece pelas enormes fendas das batas, as quais deixam à mostra as pernas e quiçá as partes íntimas dos prisioneiros, é um elemento caracterizador dos regimes opressores, como o de Hitler. Soares declara que a prática indesejada de deixar alguém nu é um ato ameaçador de sistemas autoritários.

[...] em prisões e campos de concentração [...], situações em que entre as humilhações sofridas encontramos sempre a de privação da roupa. Esse ato de violência revela, claramente, as relações de poder implícitas no ato de vestir-se na ambivalência dessa liberdade.<sup>258</sup>

Por fim, o homem, deitado em sua cama, com a coberta até a altura do pescoço, talvez estivesse ali não por ser um “muçulmano” ou por estar se deitando no seu tempo livre, mas por não querer ser mais um a dar acolhida aos testemunhos de degradação do corpo que surgia em seu entorno, por isso, preferiu continuar coberto, como um ato de preservar sua integridade humana, frente àquele que o enxergaria como um à margem. Com isso, percebemos que os rastros nos narram mais do que vemos numa olhada rápida, na imagem.

O último elemento, o qual gostaríamos de elencar aqui, é o do homem que sorri; o sobrevivente em questão, que está no canto direito, quase escondido na fotografia, comunica um sorriso que parece quase tímido, tornando esse traço de felicidade um rastro intrigante da imagem.

Já discutimos que o sorriso pode acontecer em momentos tristes, de felicidade ou por outros motivos. Nesse sentido, ele é uma expressão corporal não verbal, dentre outras, que expressa emoção. Segundo estudo de Darwin, a comunicação dos sentimentos é importante para pessoas que vivem em grupo, pois elas “[...] contribuem para regulamentação das interações

---

<sup>257</sup> Ibid, p. 13.

<sup>258</sup> Ibid, p. 15.

sociais.”<sup>259</sup> Dessa forma, o sobrevivente em questão se destaca, porque comunica uma emoção totalmente diferente das dos demais.

Ao analisar os motivos que o levaram a interagir daquele modo, não sabemos ao certo se, assim como a suposição sobre as mulheres da imagem anterior, ele estava se divertindo ou estava assombrado com a nova interação que lhe surgiu, naquele ambiente, ou se ele se estava expressando de maneira de sorte a tentar, de fato, se deslocar para o grupo não estigmatizado do fotógrafo. O que é certo, dentro dessa expressão emocional, é que ela vem a desfigurar toda a contextualização sugerida pelo *site* e deixa implícita uma outra perspectiva, uma nova mensagem na interação social sobreviventes-leitores.

Diante disso, temos, novamente, a quebra do que seriam a postura e o sentimento idealizados de um sobrevivente do campo de concentração, com a comunicação expressa por ele. Malgrado, ao observá-lo, ficam mais perguntas sobre as emoções dos sobreviventes do que respostas. Entretanto, independentemente do motivo pelo qual o prisioneiro sorri, é preciso levar em conta o momento no qual a foto foi tirada. Nós, leitores, quando lemos a legenda escrita pelo *site*, a qual diz que, nesse ambiente, morreram incontáveis prisioneiros do sistema nazista, nós nos esquecemos de nos colocar no tempo da foto, que é o de pós-libertação.

Portanto, o que temos aqui não é a expressão corporal do prisioneiro nazista, mas a do sobrevivente, daquele que, até aquele momento, venceu o sistema. Da pessoa que, dentre tantos outras, foi desconstituída de homem para se tornar o não homem e, apesar disso, conseguiu vencer a morte e a ida iminente às valas lotadas de corpos. Será que a ele não é possível sorrir? Dessa maneira, por que os outros também não sorriem, mas preferem se colocar sem expressão emotiva, na foto?

De acordo com Goffman, seria muito imprudente da nossa parte, como leitores, achar que toda expressão e gesto contêm somente a história do ator; pelo contrário, muitas vezes, as expressões são colocadas para representar um grupo social ou até as decisões daqueles que montam o cenário, o fotógrafo, nesse caso. Dessa forma, estes, ao criarem as cenas, não estão pensando nas individualidades de seus personagens, mas nas formas com que eles podem posicioná-los, para expressar melhor as fachadas de seu grupo,<sup>260</sup> escolhendo o cenário e conduzindo como os papéis específicos serão representados.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> DARWIN Apud. MESQUITA, 2011, op. cit., p. 4.

<sup>260</sup> GOFFMAN, 2002, op. cit., p. 76.

<sup>261</sup> Ibid., p. 94, 102.

Além disso vemos muitas vezes que a fachada pessoal do ator é empregada não tanto porque lhe permite apresenta-se como gostaria de aparecer, mas porque sua aparência e maneiras podem contribuir para uma encenação de maior alcance.<sup>262</sup>

Assim, os sobreviventes que não sorriem na foto podem, ao invés de uma emoção do pós-libertação, estar comunicando o sentimento que o fotógrafo desejava que comunicassem e, com a legenda, essa interação fica ainda mais vívida ao leitor. Nessa linha, sugeriríamos, através da perspectiva do *site*, que há diversas leituras possíveis para os sorrisos, em cada foto, e que a emoção exaltada pelo que sorri, por não estar no centro da foto, pode ser até mais fidedigna do prisioneiro vivenciando o pós-libertação que as demais pessoas, na imagem, visto que a ele não parece ter sido dirigida nenhuma postura.

Com isso, seria muito demagógico, de nossa parte, achar que só havia melancolia entre os prisioneiros e que eles nunca poderiam sentir nada para além da morbidez; desse modo, é como se condicionássemos ao campo somente um sentimento, a tristeza. Assim, de certa maneira, ao vermos sorrisos, isso nos choca, pois, para o observador que acompanha a legenda e conhece um pouco da história do Holocausto, fica a pergunta: como pode haver sorrisos, no campo?

O sorriso na arte, em consequência, é uma combinação de dois meios de comunicação não verbais, a arte e o sorriso. À vista disso, se uma fotografia é produzida de acordo com seu contexto cultural, o ato de sorrir é quase um ato efêmero na montagem do fotógrafo, o qual trouxe novas perspectiva à imagem. Além disso, se “[...] a exibição do sorriso depende do gênero, estatuto social, idade e personalidade de quem sorri, estando, dessa forma, subjugado a determinadas convenções”,<sup>263</sup> logo, esse se torna o elemento mais emblemático encontrado na imagem por nós, porque, conforme já citado, somos levados a crer num único sentimento dentro do campo, o da tristeza.

Por isso, evidenciamos aqui que a leitura das entrelinhas das imagens nos diz muito mais sobre elas do que as legendas do *site*. Assim, por fim, sem a interferência do Museu, possivelmente leríamos que os rastros identificam desde as condições precárias de alimentação, às quais eram submetidos os homens, de modo que começamos a entender que as imagens sociais desse grupo giram em torno de um corpo do Horror, o qual comunica a diferença entre

---

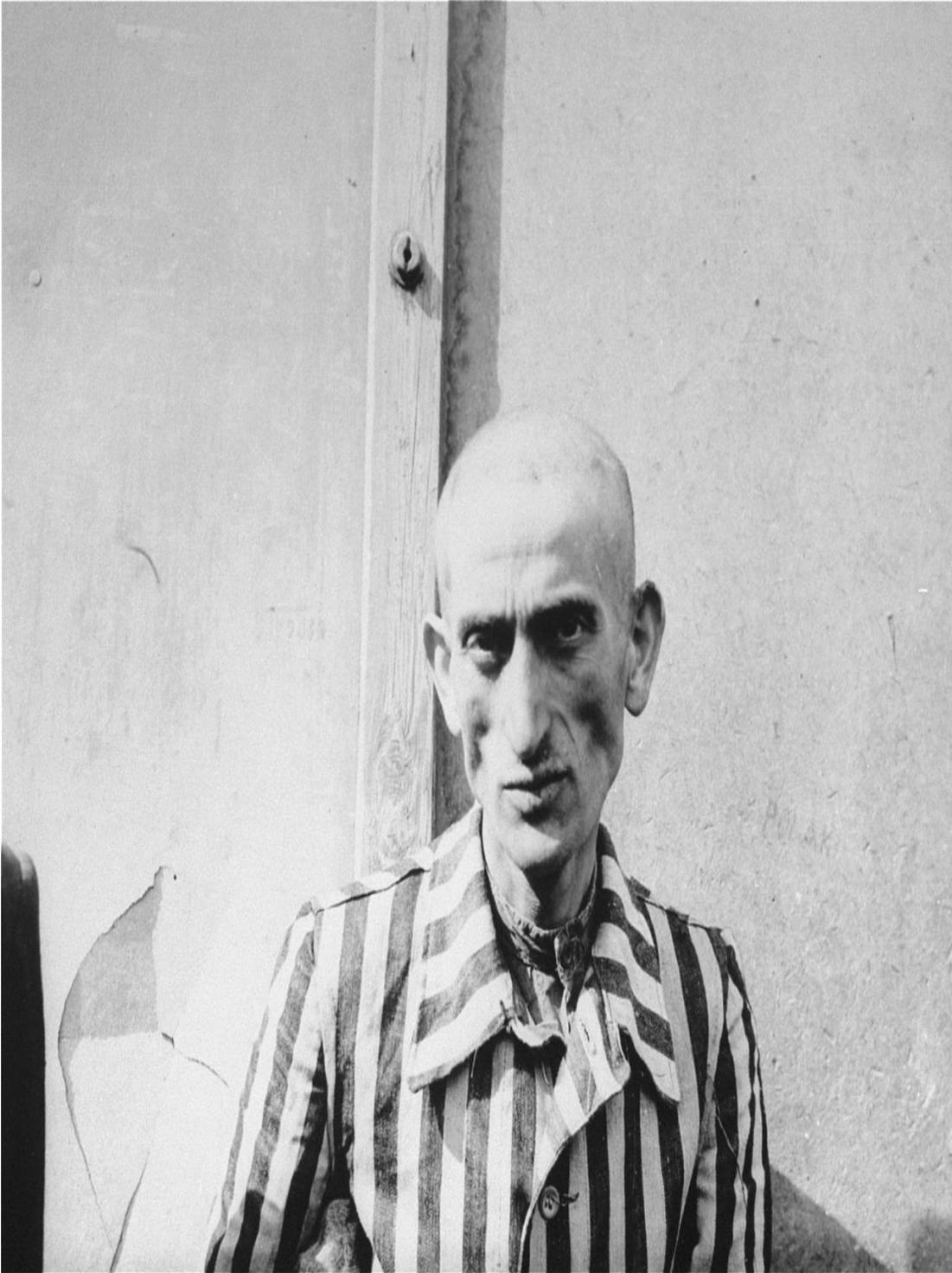
<sup>262</sup> Ibid., p. 76.

<sup>263</sup> MESQUITA, 2011, op. cit, p. 67.

eles e o fotógrafo. E, mesmo diante de tantas perguntas e tentativas de respostas, segundo o testemunho do Primo Levi, nunca teríamos a real noção do que foi o Holocausto, pois aqueles que alcançaram o fundo dessa experiência não estão mais aqui para contar.

Já na contextualização do Museu, testemunhamos que as leituras possíveis giram em torno de que os anos de aprisionamento trouxeram aos corpos dos sobreviventes uma desconstituição corpórea tão intensa, que eles se animalizaram para conseguir sobreviver e que os nazistas os desconstituíram de todo processo civilizatório humano, seja de convivência com seus pares, nos dormitórios, seja pelas roupas que os classificavam como inferiores. Entretanto, mesmo em face de todo esse complexo brutal de desumanização dos seres humanos, o sistema hitleriano não venceu: no pós-libertação, temos atos de resistência, da construção de um novo grupo social, dos sobreviventes, o qual tem a capacidade de sorrir e de mostrar a nós, leitores, que devemos nos opor a qualquer grupo autoritário, a fim de que continuemos vivendo sem os horrores da opressão.

#### CAPÍTULO 4: O SEM ROSTO. O RETRATO DO HORROR.



Fonte: A survivor in Dachau on the day of liberation. United States Holocaust Memorial Museum # 83834 Courtesy of: National Archives and Records Administration, College Park. Copy Right: Public Domain. ver em <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa13524>. Acesso em: 11 jul. 2019.

### FOTO 3

#### O ROSTO

Ao olharmos para esse retrato, por meio da leitura visual, somos capazes de narrar a seguinte história:

No centro da foto está um homem. No momento em que é captada, ele não parece se esconder ou emitir algum gesto de contrariedade por ser registrado, pelo contrário, parece manter seus ombros abertos, enquanto encara a máquina e o fotógrafo. Tal ato, em nosso ver, é o ponto crucial de análise, já que, nessa imagem, não há nenhuma outra pessoa e tão pouco muitos outros elementos para serem lidos, de sorte que a principal comunicação estabelecida aqui se dá pelo personagem em questão.

Ao nos determos em seu rosto, supomos que seus olhos são o ponto comunicativo mais expressivo, porque o indivíduo não usa expressões tímidas ou desinteressadas quanto ao que observa, ao invés disso, ele encara o que há a sua frente, lembrando-nos uma expressão séria e compenetrada. Além do posicionamento do globo ocular, seus olhos parecem encontrar-se quase que abraçados pela sobrancelha, já que aparentam estar fundos; essa sensação do olhar escondido se constrói por conta da sombra, a qual fica em torno dos olhos e do nariz, e esta é tão escura do lado esquerdo que dificulta vermos o olho por completo. Em contraposição a isso, é visto com nitidez embaixo dos olhos, bem como a cavidade ocular, que sobressalta os ossos cobertos por uma pequena porção de pele enrugada. Essas características nos fazem pensar que o homem não é tão jovem, deve ter em torno de 30 a 50 anos, porém, tal dado não é concreto.

Ao olharmos mais atentamente para suas orelhas, vemos que o sol reflete na orelha esquerda, causando o sombreamento dos olhos e, por isso, eles nos parecem tão fundos. Já mais abaixo, vemos que as bochechas aparentam estar imersas no rosto, formando até um pequeno buraco nela, logo, isto nos faz pensar que o homem está muito abaixo do peso. Tal suposição é reforçada pelos ossos saltados do maxilar. Estes, por conseguinte, são elementos faciais que talvez dialoguem com uma desnutrição.

Ao analisar sua cabeça, por conta da falta de cabelo, supomos que ele seja careca, no entanto, ao adentrarmos na imagem, vemos que há pontos pretos, lembrando pequenos fios capilares. Talvez os cabelos tenham sido recentemente raspados, de outro modo, estariam mais fáceis de serem visualizados.

Todo esse conjunto de expressões e características faciais não parece o tornar um ser receptivo, porque ele não sorri ou articula outra expressão que nos lembre um gesto acolhedor. Todavia, podemos considerar que, mesmo frente a gestos e posturas não receptivas, ainda existe na foto um diálogo mudo, uma comunicação constituída entre o homem no centro da imagem e o fotógrafo com sua câmera.

Sobre a sua vestimenta, é possível a narrar da seguinte forma: esta aparenta ser uma roupa de frio, pois a blusa parece ter mangas longas e, mesmo que estas não apareçam por completo na imagem, vemos que o comprimento dela passa da linha do bíceps, então, ou ela é de manga comprida ou é  $\frac{3}{4}$ , e por mais que seja uma vestimenta para um período mais frio, o material de que é produzido não é grosso, lembrando um produto feito de algodão. Ela é listrada da cor branca e uma outra cor, que não é possível ter certeza da coloração, porque a foto está em branco e preto, mas, ao comparamos os mais objetos na imagem, percebemos que talvez ela não seja preta. Na tentativa de defini-la, imaginamos que seja um casaco, o qual é fechado por botões no centro do tronco.

Sobre a relação do homem com o seu casaco, é comum se esperar que as pessoas usem alguma outra peça de roupa por baixo dele; ora, ao atentarmos a isso, verificamos a existência de uma blusa mais escura, cujo botão se fecha na altura do pescoço. Com todas essas informações sobre as vestimentas, fica possível supor informações sobre o clima do lugar em que se encontram: este não aparenta ser um lugar quente ou um lugar que estava quente, assim, a fotografia pode ter sido tirada durante um período frio, talvez inverno.

Ademais, roupas listradas, tais como a da foto, são características de uniformes de presos. À vista disso temos os rastros nos possibilitando ler que além do homem estar sofrendo uma desnutrição severa, este pode vir a ser um prisioneiro. Portanto, o sistema responsável por encarcerar-lo não se preocupada com suas condições prisionais de uma boa alimentação.

No lado esquerdo do homem, mesmo lado onde há luz na imagem, embaixo de seu braço há um objeto escuro, que parece ser maciço e, por isso, nos lembra uma muleta. Surgem, então, algumas perguntas não visuais na imagem: quem é ele? Ele está com dificuldade para se locomover? Perguntas são usualmente geradas pela imagem e, uma vez que não temos a captação total do corpo do homem ou dos arredores, continuamos a questionar: será que está com as pernas machucadas ou tem dificuldade para andar? Será que se sente fraco, por conta da magreza? Será que ele não quis sair andando, quando o fotógrafo chegou, mas, como está

impossibilitado de mover-se, aceitou a foto para dispensá-lo mais rapidamente, por isso, olhou tão fixamente a câmera – ou queria estabelecer uma comunicação?

O espaço mostrado na fotografia, no qual ele é o único elemento vivo presente, nos fornece dois planos: o homem e uma parede. No primeiro plano, está o indivíduo. Nele também há, no canto inferior esquerdo, algo preto não identificável ao observador: pode ser um ombro ou mesmo uma cadeira, não há elementos que nos ajudem a descrever o objeto, uma vez que a foto registra somente uma parcela deste. A única informação que nos concebe é sua cor, escura. É o elemento que tem o tom mais forte dessa fotografia e, por isso, é possível saber que a roupa do prisioneiro talvez não tivesse coloração preta.

Já no segundo plano está a parede de cor clara, não há desenhos ou tonalidades fortes nela. No canto esquerdo inferior da imagem, é vista uma grande rachadura. A causa dela, assim como o objetivo indefinido, não nos traz afirmações sobre o local ou a história por trás desse personagem; ao invés disso, nos traz mais perguntas. Pode-se, com isso, imaginar que, pelo tamanho do buraco, o ambiente não era bem cuidado e conservado por aqueles que ali habitavam. Se o homem é um prisioneiro, esse local seria um encarceramento, o rombo na parede pode ter sido proveniente de excesso de força para conter os presos, por brigas, por tentativas de fuga. Mais uma vez, a imagem suscita mais dúvidas sobre a cultura local do que respostas.

Atrás do homem, fixa à parede, há uma coluna de madeira, onde está instalado um objeto maciço, parecendo ser metálico, e, ao lado dele, há um fio preto. Como a madeira está grudada na parede, parece-se com um objeto metálico e um fio, nos remetendo à ideia de uma cerca de segurança. Se esse local for uma prisão, é capaz que esses fios estejam colocados ali, para que os presos não ultrapassem os limites do ambiente. Do lado direito da imagem, ainda no segundo plano, além da sombra do indivíduo que analisamos, há uma informação extremamente importante, a qual pode passar despercebida aos olhos de um observador não muito atento: na parede, encontra-se escrita a palavra “Polak”, o que nos dá sugestões sobre onde estão ou quem são essas pessoas, já que, traduzindo para português, seria *polonês*. Crê-se, desse modo, que a foto foi tirada na Europa e que esse local abrigou poloneses.

## O RETRATO

Essa foto segue com a legenda:

Um sobrevivente em Dachau no dia da libertação.

No texto original lia-se:

Um dos mortos vivos. Os campos de Dachau estavam cheios de homens como esses. Um grande crematório queima os corpos dos homens, como esse, que caem mortos nas ruas. Muitos presos foram mortos, eles dizem que 14000 desses homens morreram. Fotógrafo Sidney Blau. Data: 30 de abril de 1945, Local: Dachau, [Bavaria] Alemanha.<sup>264</sup>

Iniciando nossa discussão sobre o material fotográfico, somos informados de que essa imagem foi feita por Sidney Blau, um sargento das Forças Armadas americanas, nascido em Nova York, que serviu o Exército entre 1942 e 1945, na Europa e na África. Sua unidade de serviço era a 163<sup>rd</sup> Signal Photo Company,<sup>265</sup> uma das companhias responsáveis por uma parte dos testemunhos arquivados em imagens da Segunda Guerra. Nesse sentido, constata-se, novamente, o Exército Aliado como delator do sistema nazista de opressão. Dessa forma, mais uma vez, é possível verificar, segundo o *site*, que houve a tentativa de comunicar ao observador as experiências dos prisioneiros do Holocausto, norteadas pelo olhar do fotógrafo libertador, o que na verdade se torna um paradoxo, pois os prisioneiros não tinham câmeras para delatar os tratamentos desumanos os quais recebiam<sup>266</sup> e os nazistas arquivariam o mesmo ambiente de outra maneira, com um olhar que seria constituído por princípios do nacionalismo alemão.

Além disso, somos informados de que o homem retratado foi um sobrevivente do campo de Dachau, o mesmo local onde estavam os homens da imagem anterior. Nota-se que ele, no momento em que Blau fotografasse sua face, estabelece um diálogo, documentado, o qual acontece através de suas expressões faciais e do registro. Dessa forma, ao olharmos para essa fotografia, vemos um único homem, o qual está no centro do quadrado, mas que tem a possibilidade de dialogar sobre várias mensagens, com vários do seu grupo.

---

<sup>264</sup> Tradução livre de: *A survivor in Dachau on the day of liberation. Original text on back of image reads, "One of the living dead. Dachau concentration camp is filled with men like these. Huge crematory burns the bodies of men like these who fall dead in the streets. Many are murdered inmates claim that 14,000 of these men have died.* Photographer: Sidney Blau, Date: 1945 April 30, Local: Dachau, [Bavaria] Germany.

<sup>265</sup> Sidney Blau Collections in Veterans History Project. Ver em: <http://memory.loc.gov/diglib/vhp/bib/loc.natlib.afc2001001.12743>. Acesso em: 11 jul. 2019.

<sup>266</sup> Obviamente, não estamos levando em conta aqui as quatro fotos feitas por um prisioneiro, as quais foram discutidas por Didi Huberman, por se tratar de uma grande exceção, ou as fotos produzidas pelo prisioneiro, documentadas no filme *O fotógrafo de Mauthausen*.

A fotografia, em questão, é um retrato –com efeito, imagens as quais mostram o rosto e o corpo de uma pessoa, ou mais, são nomeadas assim e, sobre a historicidade desse tipo de documento, sabemos que era uma prática dos aristocratas encomendarem retratos desde os tempos quando só exista a pintura, em que eles deveriam estar pintados na sua mais perfeita imagem, então, se vestiam com as melhores roupas, posicionavam seus corpos em gestos e escolhiam lugares que dialogassem com seu poder monetário, político e social.<sup>267</sup> Conseqüentemente, além de essa obra ser um meio de eternizar os corpos, era um meio no qual se documentavam as sociedades no poder. Logo, podemos subentender que os custos para se ter uma tela assim eram altos, um privilégio social para poucos, não se constituindo em uma arte popular, todavia, o desejo de ter um retrato próprio ou de entes queridos não era só um desejo da aristocracia, mas também a vontade de uma classe em ascensão, a burguesia.

Desse modo, com o surgimento e a expansão da burguesia, ficou ainda mais explícito o desejo de outras classes, para além da aristocracia, de ter um material nesses moldes, porém, essa ainda era uma obra de alto custo, a qual poucos poderiam adquirir. E, diante dessa necessidade da popularização e massificação do retrato, a pintura das grandes telas deu lugar aos “retratos em miniatura”, os quais se constituíam numa pequena imagem pintada dos rostos das pessoas. Logo, os retratos em miniaturas se difundiram entre os burgueses, pois eram feitos a partir de um novo recurso que tinha produção rápida, um preço mais popular e, além disso, traziam como novidade a mobilidade, já que, por serem menores, poderiam ser levados a qualquer lugar.<sup>268</sup> Por conta de todas essas diferenças, essa obra se tornou a maneira na qual a classe em ascensão conseguia se eternizar.

Com o advento da fotografia, em 1839, proporcionada pelo aumento da tecnologia, a arte da pintura de retrato começa a perder espaço, de forma que os artistas, os quais não ganharam muito dinheiro através das artes de pinturas consolidadas, migraram para a foto, já que enxergavam nela uma forma de obter seu sustento e sua fama. Nadar foi um dos primeiros desses artistas a trabalhar com retratos, em seu estúdio, lugar onde se reuniam burgueses, artistas e intelectuais da época, e lá eram feitas imagens que pareciam ter eternizado personagens vivos, ainda mais quando comparadas com as pinturas da época. No entanto, apesar de parecerem obras revolucionárias, o valor que Nadar recebia por elas era baixo e foi,

---

<sup>267</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 43.

<sup>268</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 14-15.

então, que ele se viu obrigado a mudar suas técnicas, de maneira que agradasse aos ricos burgueses e, assim, conseguisse dinheiro com sua obra.<sup>269</sup>

Entre 1852-1853, Disderi, um homem que veio de família simples, conseguiu uma câmera através do dinheiro doado por um amigo abastado e viu nela a oportunidade para ganhar dinheiro. Ele percebeu que os retratos feitos na época, além de grandes e caros, tomavam muito tempo dos fotógrafos, já que esses eram obrigados a retocá-las, a fim de agradar ao consumidor, e só se fazia uma imagem por vez; ele enxergou a necessidade de mudar a tecnologia da máquina, para que essa produzisse fotos menores e com baixo custo. Desse modo, Disderi cria retratos de 6 a 9 cm, dos quais podiam ser feitos diversas cópias, de maneira que ele aumentou a produção e popularizou ainda mais a fotografia.<sup>270</sup> Contudo, a máquina ainda era um recurso para poucos.<sup>271</sup>

As fotos que adentravam nas casas ricas continuavam sendo um produto de desejo da população mais simples e, conseqüentemente, um material que requeria novos avanços tecnológicos, para que, um dia, se tornasse uma obra popular. E foi somente no final do século XIX, quando a Kodak foi criada, que vemos sua popularização e as fotos, que antes necessitavam de um fotógrafo para existirem, passam a ser um produto fácil de ser feito por todos, de sorte que observamos uma mudança no ato de tirar foto: antes era reservado só para os profissionais, passa a ser uma atividade social.<sup>272</sup> Um exemplo dessas atividades são as novas significações do ato de tirar foto, principalmente das famílias – retratos de casamento, de aniversário, dos filhos crescendo. Cultura que perdura até hoje, porém, atualmente, por meio das fotos digitais.

Logicamente, as imagens feitas pelas câmeras pequenas não são uma particularidade familiar, porque são também usadas para documentar um acontecimento, como explicado na Foto 2, quando dialogamos sobre o caráter documental das obras. Os retratos documentais da guerra, por exemplo, demoraram a ser feitos, tendo surgido somente após os

---

<sup>269</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 35-47.

<sup>270</sup> Ibid., p. 55-57.

<sup>271</sup> Freund (ibid., p. 67-79) nos lembra, nessas páginas, que o papel social do fotógrafo e do pintor, por mais que esses acreditassem ser totalmente diferentes, por conta do caráter artístico da fotografia, ainda dialogam muito entre si, principalmente no que diz respeito às técnicas utilizadas. A autora exemplifica tal fato quando traz a abordagem um pouco mais trabalhada de Adams Salomon, fazendo com que os dois tipos de obras dialogassem entre si. É verdade que os retratos fotográficos foram insuficientes, no quesito artístico, pois os novos fotógrafos estavam preocupados em ganhar dinheiro e não em fazer arte, de modo que as fotos produzidas por eles saem das galerias e passam para a parede das casas; no entanto, era a maneira deles de ver as coisas pela fotografia que lhes fazia ter crédito com o público.

<sup>272</sup> FREUND, 1983, op. cit., p. 81.

anos de 1936-1937, em conflitos como a Guerra Civil Espanhola, visto que somente naquele momento a câmera obteve recursos para isso, como mobilidade, conseguindo sair do tripé, com melhores lentes, permitindo, assim, que o fotógrafo conseguisse captar imagens no campo de batalha.

Obviamente, essas imagens não eram produzidas para fins de se lembrar de um ente querido ou de decorar a casa, pois nelas havia um grau elevado de horror, então, eram destinadas a notícias, como as impressas em jornais ou/e documentos. E, como já explicado anteriormente, fotos que demonstravam o horror no campo de batalha não eram aceitas pelos jornais, porque geravam sentimentos ruins sobre a guerra em seu público, e esses as queriam tornar romantizada por vários motivos, desde convencimento da guerra como um meio eficaz para o país à esperança de vitória e da vida dos seus entes queridos que para lá foram enviados, a fim de manter a sociedade a favor desta.

Todavia, mesmo diante dessas prerrogativas, fotos do Holocausto foram feitas e publicadas, tais como essa do fotógrafo Sargento Blau. Desse modo, é importante estudá-las, segundo as palavras de Sontag:

Mas (mesmo) depois que a câmera se emancipou [...]. Se teve um ano em que o poder da fotografia para caracterizar, e não meramente registrar, as realidades mais abomináveis suplantou todas as narrativas mais complexas, com certeza foi o ano de 1945, com as fotos tiradas em abril e no início de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, nos primeiros dias após a libertação dos campos de concentração [...]<sup>273</sup>

## O ROSTO DA MEDUSA

Um retrato que foca somente nos rostos das pessoas, e não traz outros signos, as deixam descontextualizadas. John Berger ressalta: “Quando isolados, gestos e expressões em fotografias tornam-se inexpressivos ou caricaturados;”<sup>274</sup> logo, essa é uma imagem muito difícil de ser analisada sem a legenda. Ao passo que, se integrarmos ambas as linguagens (texto-

---

<sup>273</sup> SONTAG, 2003, op. cit., p. 25.

<sup>274</sup> BERGER, 2017, op. cit., p. 124.

imagem), surge uma ambiguidade menor de narração e o homem, que antes era um possível prisioneiro, se transforma num sobrevivente do Holocausto.

No entanto, nas duas leituras, com e sem legenda, é possível sugerir que existe ali o testemunho de um encontro entre dois grupos – um, ao qual pertence o fotografado, e o outro, ao qual pertence o fotógrafo. Assim, fica implícito ao leitor que o autor, no momento em que capta o homem, está visualizando o “Outro”.<sup>275</sup> Ao admitir a existência de dois grupos culturais dialogando na foto, Burke nos lembra sobre a definição de encontros culturais, nos quais os signos provindos dessas relações são estereotipados,<sup>276</sup> ou seja, não são reais, mas uma visão do fotógrafo que classifica o outro, de acordo com suas experiências.

Portanto, a partir da perspectiva do museu, reconhecemos que os retratos do campo de concentração, feitos pelos soldados, são um produto no qual os sobreviventes não são enxergados como seus iguais, mas como um “Outro” do qual não fazem parte. Logicamente, sabemos que ambos não vivenciaram as mesmas barbáries, todavia, eles constituem um grupo em comum, pessoas as quais viram os horrores da guerra e, mesmo assim, o sobrevivente foi captado solitário e não ao lado dos soldados, mostrando aos leitores que, nessa relação, existe uma estereotipação, cujo retratado é impresso como o diferente, como inferior.

Aqui podemos supor que o autor tentou encenar o “Outro” como um ser do espetáculo, já que o prisioneiro carregava consigo a magreza no rosto; assim, quando esse escolhe eternizá-lo, ele o estigmatiza, ou seja, ele o caracteriza de maneira negativa, pois o homem talvez não se encaixasse no que o fotógrafo consideraria normal,<sup>277</sup> de sorte que este admite que as diferenças entre os dois são tão impactantes que é necessário que um terceiro grupo a testemunhe. Nessa perspectiva, estaríamos testemunhando, na imagem, o fotógrafo como homem “normal”, que tem a necessidade de comunicar aos seus iguais sobre o monstro que encontrou. Com isso, esse retrato revelaria para o leitor as distinções do homem e do não homem, e este se transforma, então, no corpo no centro do picadeiro, observado, julgado e comparado:

Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco

---

<sup>275</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 183 -184. O escritor descreve o Outro de duas maneiras. A primeira, menos usual, como um reflexo do eu; a segunda, como a construção de uma cultura oposta. Portanto, estamos entendendo aqui que o soldado se enxerga como alguém diferente do sobrevivente.

<sup>276</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 185.

<sup>277</sup> GOFFMAN, 2004, op. cit., p. 5.

diferentes de animais como cães e porcos, aos quais são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no “Outro”. E podem mesmo ser transformados em monstros.<sup>278</sup>

Por isso, precisamos ter em mente que os retratos, quer pintados, quer fotografados, são registros de ilusões sociais; ao vê-los, estamos nos deparando com a opinião do artista<sup>279</sup> e, conseqüentemente, com a estereotipagem que ele configurou, apesar de tendermos a achar que por meio deles compreenderemos quem são aquelas pessoas,<sup>280</sup> o que não é verdade. Nessa perspectiva, ao observamos a cena, tendemos a achar que veremos a sua realidade, todavia, o que analisaremos vai muito além disso: são cenas compostas por rastros que nos trazem múltiplas leituras.

À vista disso, seguindo a condução da legenda, ao analisar a imagem, nós nos depararíamos com o autor, como se a obra fosse um autorretrato<sup>281</sup>, já que ele, ao construí-la, escolheu o que gostaria de eternizar, exaltando suas experiências, gosto e seu oposto, de sorte que ela se torna um material no qual o artista eterniza sua opinião.<sup>282</sup> Portanto, ao pensarmos no momento em que o fotógrafo capta o personagem, estaríamos refletindo sobre sua projeção de si mesmo na imagem: logo, não teríamos um documento fiel da realidade daquele homem impresso, mas a maneira como ele foi visto e entendido. Conseqüentemente, estaríamos vendo o que o fotógrafo considera ser um material testemunhal da diferença entre ele, um homem viril, o qual, nessa comunicação, representaria a força e simbolizaria a vitória, e um morto-vivo, um não homem, contextualizado pelo sobrevivente, que nos remete ao ser vencido, um dentre tantos que carregava consigo o horror do campo de concentração.

Além disso, Sontag argumenta que o ato de fotografar os outros é o mesmo que os violar, já que os veremos de forma com que eles nunca se viram.<sup>283</sup> E, nesse aspecto, temos um ponto conflitante na análise, que começa quando pessoas à margem são retratadas, pois a muitas delas não é dado o direito de escolherem se querem ser retratadas ou não.<sup>284</sup> Posto isso, não

---

<sup>278</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 187.

<sup>279</sup> Ibid., p. 181.

<sup>280</sup> Ibid., p. 44.

<sup>281</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 138.

<sup>282</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 181.

<sup>283</sup> SONTAG, 2004, op. cit., p. 25.

<sup>284</sup> Ibid., p.102.

sabemos se a ele foi oferecido ou não o direito de ser retratado, porque possivelmente não o fotografaram em sua melhor apresentação, visto que carregava consigo os traços dos estigmas institucionalizados pelo campos nazistas, os quais foram articulados pelo fotógrafo.

Ao analisar a imagem, direcionando-nos mais à perspectiva do fotografado, atentaríamos, primeiramente, à sua comunicação emitida pelo rosto, sobre o qual Burke assinala: “Há sempre no rosto das pessoas alguma coisa da história a ser lida, se soubermos ler.”<sup>285</sup> Assim, ao juntar a imagem e o texto, nós saberemos que o homem é um sobrevivente do campo de Dachau e daí temos a concepção da sua face como um signo de memória coletiva do campo, pois, ao compreender que o homem é um dos mortos-vivos do campo, subentendemos que lá estava repleto deles. Consequentemente, ao agrupar os dois meios de informação, eles nos contam que a experiência de viver à beira da morte era uma prática comum, durante o aprisionamento. Subentende-se, então, que a feição retratada não é algo difícil de ser vista naquele ambiente, visto que provavelmente muitos outros a carregavam.

Fotos como essa não nos dão a oportunidade de criar uma longa narração sobre o homem, pois o momento registrado, por mais ambíguo que possa ser, não traz signos os quais nos dariam possibilidades de narrativas que ultrapassassem o tempo mostrado. Isso quer dizer que não conseguimos imaginar para além do que a imagem nos mostra. Dessa forma, continuando na perspectiva da legenda, encontramos no texto *O que resta de Auschwitz*, de Agamben, similaridades entre os escritos e a face apresentada; nele, há a descrição de características encontradas nos rostos dos aprisionados, as quais vemos nesse homem. Entendemos que essas são fisionomias causadas pela experiência comum provocada pelos horrores dos campos nazistas, em homens e mulheres. Assim ele descreve:

Quando continuava a emagrecer, a expressão do rosto também mudava. O olhar tornava-se opaco e o rosto assumia uma expressão de indiferença, mecânica e triste. Os olhos ficavam cobertos por um véu, as órbitas, profundamente cavada. A pele tomava um colorido cinza-pálido, tornava-se sutil, dura, parecida com um papel e começava a descamar-se. Era muito sensível a qualquer tipo de infecção ou contágio, especialmente à sarna. Os cabelos eriçavam-se, tornavam-se opacos e se rompiam facilmente. A cabeça se encompridava, as maçãs do rosto e as órbitas ficavam bem evidenciadas.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> BURKE, 2017, op. cit., p. 34.

<sup>286</sup> AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 50.

Dessa maneira, temos um rosto comum no campo e que é o principal testemunho veículo do impresso. Agamben, ao descrever a fisiologia do rosto comum do campo, nos leva a pensar neste como um rastro da “desconstituição do corpo”, permeado pela barbárie, porque ele modifica negativamente a perspectiva de uma pessoa saudável. Com isso, narraremos em primeiro lugar a magreza da face: o sobrevivente em questão tem as bochechas para dentro, nos ilude até a pensar que as estava sugando, como uma forma de afundá-las ainda mais; ele tem os ossos saltados na bochecha e nos olhos, o que cria uma sensação de profundidade também para o globo ocular, e a pele do rosto carrega um aspecto repuxado em algumas partes e, em outras, mais franzido.

Por conseguinte, essa foto testemunharia não somente a existência dos mortos-vivos no campo de concentração sugerido pelo *site*, mas também, segundo o texto de Agamben, a pouca comida dada pelos nazistas, a qual causava a desnutrição e a desumanização dos prisioneiros, transformando os rostos deles. Entretanto, mesmo Antelme testemunhando que este é um rosto coletivo e nós já tendo discutido um pouco sobre alimentação, anteriormente, neste trabalho, não podemos imaginar por essa mídia qual era a alimentação dada a eles, somente que não os nutria suficientemente.

Todavia, a desconstituição corpórea explicitada pelo rosto ainda é latente e não cala o sobrevivente, porque os seus ombros abertos, ao nosso olhar, anunciariam uma vontade comunicativa, de sorte que lemos que, embora este seja privado da alimentação e dos direitos humanitários, pelos nazistas, ele enxerga nesse momento de pós-libertação o período de resistência contra as experiências do Holocausto. Frente a isso, utiliza-se da imagem e, conseqüentemente, da cena, para testemunhar sobre suas desconstituições e privações, ao invés de escondê-las. Com isso, a dúvida inicial de se a ele foi imposto ou não o ato de retratá-lo é, em parte, respondida, coloca o sobrevivente como um ser comunicador, na imagem, ao invés de um personagem unicamente modelado pela mensagem do fotógrafo.

À vista disso, as expressões faciais do sobrevivente se tornam um ponto de comunicação não verbal. Sobre a leitura delas, em outras épocas, remetemos à descrição de Agamben: “O olhar tornava-se opaco e o rosto assumia uma expressão de indiferença, mecânica e triste”; por essa menção, entendemos que, mesmo o campo sendo constituído de povos diferentes, feições idênticas poderiam ser encontradas em todos, pois são emoções decorrentes de um lugar comum. Ademais, lembramos igualmente os estudos sobre emoções de Paul Ekman, o qual nos ensina que as feições são inatas ao corpo humano, ou seja,

intrínsecas<sup>287</sup>, podendo ser lidas de igual maneira em outros lugares e tempos, já que somos capazes de identificar seus sentimentos pela face e, assim, criar uma narração por meio deles, apesar de não termos vivido as experiências análogas.

Contudo, é impossível que criemos uma história a partir de uma imagem de um rosto descontextualizado, logo, sem a legenda, nos faltarão elementos para significar as emoções. Sobre isso, Ekman afirma: “Nunca vimos uma expressão removida do que estava acontecendo antes, depois ou ao mesmo tempo. Se tivéssemos visto, não saberíamos o significado delas.”<sup>288</sup> Portanto, embora tentemos analisar suas expressões, a narração sobre elas seria ilusória e, mesmo o *site* nos contemplando com múltiplas informações, ainda não conseguiremos concluir qualquer hipótese levantada sobre sua face, ao invés disso, teremos perguntas. À vista disso, em ambos os casos, chegaríamos ao mesmo resultado: a dificuldade de ler os signos da face.

O problema aqui se torna mais amplo, porque mesmo os sentimentos sendo inatos, o Holocausto foi um acontecimento novo, e o fotografado se constitui de sentimentos formados por quem viveu na margem da humanidade, “lugar” onde muitos sobreviventes dizem ter construído emoções as quais nunca haviam sido vivenciadas pela humanidade, o que, ao serem externalizadas na face, os fazem ficar sem expressão facial. Sobre esse novo rosto criado pelas condições de aprisionamento, Agamben os definira como “sem rosto” e dirá que eles são o limiar entre o homem e o não homem<sup>289</sup> – esse seria o nome dado à expressão daqueles que carregam consigo a experiência da fronteira frágil entre a vida e a morte. Posto isso, os sobreviventes,<sup>290</sup> por se depararem com a barbárie dos campos, levam nos rostos sentimentos sem expressão, pois têm como vivência a luta pela vida e o testemunho da presença abundante da morte. Dessa forma, seria possível ver tristeza no rosto “sem rosto”?

Ele só passa a ser um ser humano “sem rosto” com a legenda; sem ela, ele é um homem de expressão carrancuda, o qual, ao mesmo tempo que encara o fotógrafo, nos encara. Ao nosso ver, estamos em frente a um indivíduo que se configura com uma expressão

---

<sup>287</sup> EKMAN, 2011, op. cit., p. 31. Segundo o autor, uma prova de que a reprodução das feições e universal e atemporal seria as feições dos cegos, pois eles, assim como os que têm visão, reproduzem expressões de raiva, aversão, tristeza e felicidade sem as terem visto;<sup>287</sup> por isso, estas não podem ser classificadas como um aprendizado social, todavia, devem ser pensadas como algo intrínseco ao corpo.

<sup>288</sup> Ibid., p. 24.

<sup>289</sup> AGAMBEN, 2008b, op. cit., p. 59-62.

<sup>290</sup> Usamos *sobreviventes*, no plural, pois, como já suscitado pela legenda, entendemos que esse homem, por ser um entre os outros mortos-vivos que ali estavam, apresenta em seu corpo condições para discutirmos uma experiência coletiva e não singular.

paradoxal, vazia e cheia de significados. Vazia, pois não entendemos suas emoções; e cheia, porque, ao contextualizá-lo, sabemos que não ter emoção era a forma de lidar com os sentimentos provenientes do campo. Sem ela, ele nos olha, nos informa, nos constrange, já que, frente a essa fotografia, para onde quer que olhemos, parece que ele nos observa. Mas o que nos informa? O que ele nos comunica? Por que nos olha? Sentimos um profundo vazio com esse retrato, retiramos dele mais perguntas do que respostas. Já com a legenda, podemos enxergá-lo como alguém que, em seus anos de aprisionamento, viu morrerem pelo menos 14.000 pessoas, as quais estavam nas mesmas condições que ele, portanto, seus companheiros de prisão, os quais sobreviveram, também os viram. Aqui ainda somos capazes de parafrasear a seguinte analogia: “Esses rostos, criados diante de tanto horror, são faces que têm um semblante petrificado, como se tivessem olhado para a Medusa; concluimos então que a face sem rosto é a face da Medusa, sendo assim, é a de quem presencia a morte.”<sup>291</sup>

Evidenciamos que o museu nos instiga a pensar, nesse caso, sobre algumas experiências inumanas, as quais ficaram muito tempo permeando a vida dos presos, fazendo com que eles, para sobreviverem, tivessem que se desconstituir de quem eram, e de sorte que suas emoções se desconectaram dos momentos de tortura, de dor e. nos arriscamos a dizer. até de humanização.<sup>292</sup> Só assim poderemos declará-lo como um homem destituído das condições humanas e que teve seu rosto transformado pelos processos autoritários de violência e privações de condições humanitárias de alimentação, até que chegasse a ser petrificado, o efeito que a Medusa causa nas pessoas.

A teoria dos “sem rostos” põem em contraprova a teoria de Vilella sobre os olhares resistentes, os quais testemunham o Horror, mas testemunhamos que “os olhos cobertos por um véu” – que não se desviam da câmera, mesmo submersos – se comunicam. Se indicamos que eles são tristes, admitimos que eles dialogam pedindo ajuda, pois toda a expressão de tristeza tem a finalidade de pedir auxílio<sup>293</sup>. Logo, uma pessoa, como o homem da imagem, que se submete a ser fotografada, por mais que seja participante de um grupo à margem e que não tenha forças para se opor ao ato “violento” do fotógrafo em retratá-la, acaba usando o momento para solicitar auxílio. Todas essas características fisionômicas nos fazem especular que, embora o sobrevivente esteja testemunhando suas condições de aprisionamento, ele não transmite

---

<sup>291</sup> GOFFMAN, 2004, op. cit., p. 60.

<sup>292</sup> EKMAN, 2011, op. cit., p. 36. Trazemos aqui a ideia do escritor, o qual afirma que não estamos sob a ação das emoções o tempo todo.

<sup>293</sup> Ibid., p.105-107.

emoções receptivas ou quiçá acolhedoras, para quem o observa; contrariamente a isso, ao nosso modo de ver, ele reflete um olhar e uma expressão intimidadores, os quais desafiam quem quer desvendar seus sentimentos.

No entanto, se pensarmos sem a legenda, podemos lê-los como olhos alheios, que não enxergam o que está a sua volta: eles, nessa perspectiva, ainda dialogam com o vazio, contudo o conteúdo é um mistério, pois cada espectador que conversará com eles poderá ter múltiplas conclusões.

Para os prisioneiros dos campos, o rosto foi elemento de reflexão pós-aprisionamento. Primo Levi testemunha sobre os “sem rostos”:

Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar em uma imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento.<sup>294</sup>

Já Antelme relata:

[...] era mesmo um escândalo carregarmos sobre os ombros algo da nossa antiga face, a máscara do homem. Nós próprios acabamos por excluir o rosto de nossa vida. Pois, mesmo em nossos contatos com outros detentos, ele permanecia carregado de ausência; nossa vida quase se tornara a própria ausência. Com o mesmo pijama listrado, o mesmo crânio raspado, o emagrecimento progressivo, o ritmo de vida aqui, o que aparecia dos outros para cada um de nós era, em definitivo, um rosto quase coletivo e anônimo.<sup>295</sup>

Já em segundo lugar, trataremos da parte superior à face, o cabelo. Esse sobrevivente traz consigo a mesma característica dos outros, os quais analisamos na foto anterior, os cabelos e pelos raspados. Nós nos questionamos se a retirada destes era um ritual dentro do campo. Ainda que seja intrigante pensar por que um sistema de segregação que, segundo nossas análises, não se preocupava com várias noções do bem-estar do ser humano, se preocupava em cortar seu cabelo?

---

<sup>294</sup> LEVI, 1988, op. cit., p. 132.

<sup>295</sup> ANTELME, 2013, op. cit., p. 62.

Levi ajudará a instigar nosso questionamento, ao testemunhar que era um ritual fazer a barba e raspar o cabelo.<sup>296</sup> Laks ainda complementa, assinalando que, em sua chegada, houve um processo de limpeza para entrar no campo, no qual foram enviados barbeiros à sala em que estava e, após isso, os prisioneiros tiveram “[...] os pelos do corpo inteiros raspados. Raparam até as sobrancelhas.”<sup>297</sup> Já Zoia Majárova, mulher que tinha doze anos, na época do aprisionamento, relata: “[...] lá, rasparam nosso cabelo e passaram uma solução branca no nosso corpo. Para profilaxia.”<sup>298</sup>

Dentro de uma perspectiva da desconstituição corpórea, podemos pensar ainda que esses cortes eram feitos para uma estigmatização mais ressaltada dos presos, já que, sem os pelos, eles poderiam ser destituídos de vaidade e diferenciação facial, fazendo com que se tornassem uma massa inumana aos olhos dos nazistas e, conseqüentemente, estes também se diferenciavam deles. Por conseguinte, nesta leitura, o corte dos pelos seria mais uma forma de retaliação e transformação dos presos, fazendo com que cada vez mais eles se tornassem não homens, de modo que era mais fácil os encarar como animais. Continuadamente, no âmbito desconstituição do homem para o não homem, por sabermos que nesse local os dormitórios eram escuros e não preparados, podemos subentender que também não havia muitos locais para se lavar, logo, os locais de higienização deveriam ser escassos e, assim, a raspagem serviria como uma forma de limpeza deles e, pois, de higiene.

Ao recorrer à literatura, aprendemos que o cortar de pelos vinha tanto como um desejo do sistema quanto dos prisioneiros, ao longo do aprisionamento, porque, como era muito comum, dentro desse espaço, a proliferação do tifo, uma doença causada por piolhos, o aparamento em geral era uma forma de profilaxia e desinfecção frente aos parasitas, diminuindo o contágio pela doença. Assim, apesar de criar a sensação de rebanho, não imaginamos que as pessoas seriam contrárias a aparar os pelos, uma vez que elas também se viam livres das picadas e coceiras.<sup>299</sup> Em outra perspectiva, se julgarmos que ele é um prisioneiro comum, talvez pudessemos chegar ao corte de cabelo como processo de higiene, se tivéssemos rastros para discutir as condições de aprisionamento, porém, sem eles, a narração suposta sobre o cabelo é somente a de que ele foi recém-cortado.

---

<sup>296</sup> LEVI, 1988, op. cit., p. 48.

<sup>297</sup> SENDER, 2012, op. cit., p. 86.

<sup>298</sup> ALEKSIÉVITCH, 2013, op. cit., p. 121.

<sup>299</sup> SENDER, 2012op. cit., p. 86; ANTELME, 2013, op. cit., p. 128-134.

Logo, temos testemunhos de que o Holocausto acarretou uma alteração do corpo em sua totalidade, corpórea e psíquica. No entanto, há ambiguidade de leitura sobre as consequências dessas alterações. No primeiro instante que lemos essa imagem, podemos pensar que estamos vendo uma pessoa sofrendo, já que ele, como um sobrevivente, foi destituído de ser homem para ser não homem. Nesse caso, muitas pessoas, ao se depararem com ele, mesmo que seja de maneira abstrata, se sentiriam comovidas e apareceria nelas um senso coletivo, como se, ao visualizar, pudessem entender sua experiência: por isso, decidirão ajudá-lo a sair dessa situação de não expressão. Todavia, isso não é uma regra, porque outras podem não o ver como um coitado, porém, como alguém que precisa ajudar a si mesmo, a fim de que consiga mudar suas condições,<sup>300</sup> desta maneira, para essas, ele não é um miserável, é uma pessoa da qual não precisam ter pena ou solidariedade, além de haver aquelas que podem acreditar que suas experiências foram merecidas. Em outras palavras, o que estamos dizendo é que a mesma foto é capaz de configurar emoções diferentes, nas diversas pessoas que a olham:

Em alguns momentos históricos, uma pessoa ou um grupo de pessoas — os muçulmanos bósnios, os judeus, os índios norte-americanos, os escravos africanos, os ciganos — foram considerados por grupos dominantes como humanos, diferentes. Essas pessoas podem ser chamadas de animais, para demonstrar o quão pouco elas significam. Embora o sofrimento dos animais mobilize muitas pessoas, não mobiliza todos, e nem todo mundo sente o sofrimento daqueles que consideram inferiores. Seu sofrimento pode parecer merecido ou, no mínimo, não incômodo.<sup>301</sup>

Num momento posterior, podemos entender que a foto, por ter sido tirada no pós-libertação, 30 de abril de 1945, não comunica uma pessoa sofrendo, mas um homem que carrega consigo rastros recentes da desconstituição do corpo, causada pelo sistema nazista, e que, apesar disso, deseja ser um ponto comunicativo àqueles que o observam, para que acontecimentos como o Holocausto não voltem a se repetir. Nessa linha, temos aqui a ideia de Adorno de que um corpo criado em processos de dor, de violência e força somente será adequado ao sistema que o criou; por conseguinte, o leitor que não deseja ter uma desconstituição corpórea, como a do sobrevivente, nem sofrer as mesmas experiências violentas, precisaria se contrapor a todo o processo autoritário e, conseqüentemente, de dor, pois somente assim não estaria “rodeando” uma repetição de Auschwitz e a possibilidade de ser um “homem sem rosto”. Por isso, no

---

<sup>300</sup> EKMAN, 2011, op. cit., p.106.

<sup>301</sup> Ibid., p.107.

momento em que o público for a oposição, não aceitando qualquer imposição do grupo social ao qual pertence, não será “ponto cego”<sup>302</sup> a deixar que o Holocausto se repita.

Partindo, a esta altura, para algo fora do corpo, mas ainda dialogando com a fachada pessoal, gostaríamos de estabelecer uma narração em função das vestimentas, começando pela análise da roupa que o homem dessa foto veste, até uma comparação entre as três vestimentas já apresentadas. Dessa forma, percebemos que esse homem traça roupas listradas, claras e, por ser de conhecimento comum, é possível que tais vestimentas sejam uniformes próprios dos prisioneiros e, no momento em que nos deparamos com ela, podemos entendê-lo como um deles.

Os uniformes são uma forma de identificação social dos indivíduos<sup>303</sup> e, no caso prisional, fazem a distinção entre aqueles que as vestem e os que não<sup>304</sup>, por isso, essa vestimenta “[...] induz a transformação da pessoa, de coisas que as rodeia.”<sup>305</sup> Portanto, as roupas listradas, as quais transformam homens civis em prisioneiros nazistas, mais uma vez constituem um rastro da memória coletiva dos vencidos, daqueles que foram desconstituídos de serem humanos pelos rituais do campo de concentração e, assim, não deixam o observador enxergá-los como pessoas que vivem o pós-libertação, seja harmonicamente, seja felizmente, ou quiçá se colocando contra toda a violência vivida.

Além disso, se pensarmos que essa imagem foi registrada em 30 de abril, temos, novamente, o relato de que esta foi tirada na primavera, portanto, o sobrevivente não precisava de roupas tão grossas para proteger o seu corpo, visto que a temperatura deveria estar mais acima do que no inverno. Todavia, quando as imaginamos como uniformes sendo usados durante as baixas temperaturas, uma vez que sabemos que os nazistas não se preocupavam com o prolongamento do ciclo de vida dos prisioneiros e supomos que eles não davam outros tipos de vestimentas aos seus prisioneiros, elas não os esquentariam e eles acabariam morrendo de frio.

Desse modo, temos o uniforme menos como proteção do corpo e mais como um objeto de distinção social e moralizador, porque, a partir dele, podemos entender que o sobrevivente se diferencia do fotógrafo, de maneira estigmatizada, pois os soldados deveriam usar uniformes que ressaltassem o poder bélico de suas nações, ao contrário do dele, que ressalta

---

<sup>302</sup> ADORNO, 2003, op. cit., p. 124-125.

<sup>303</sup> SOARES, 2011, op. cit., p.19-20.

<sup>304</sup> Ibid., p. 21.

<sup>305</sup> DIDEROT *apud* SOARES, 2011, op. cit., p. 25.

a inferioridade de um grupo e a superioridade dos nazistas, que o vestiram daquela maneira, enfatizando drasticamente a diferença da posição social entre eles, dentro do campo de concentração, lembrando-os sempre de que eram os seres à margem, nessa situação.

Logo, a roupa listrada, juntamente com a feição “sem rosto”, é conduzido pelo *site* como um elemento da desconstituição de um ser humano, dando forma àqueles que foram vencidos pelo sistema hitleriano. Entretanto, mesmo que a perspectiva do Museu nos leve a analisar o uniforme listrado como um rastro de segregação do Holocausto, ao refletirmos sobre as demais fotos, analisadas nesta pesquisa, chegaremos ao entendimento de que esta não era a única vestimenta encontrada no campo de concentração, porque, nas imagens, descrevemos outros trajes para além do uniforme listrado (aqui podemos ver, até agora, que as mulheres da primeira foto estavam cobertas com longos casacos e os homens, da segunda imagem, estavam usando o que parecia ser uma bata).

Assim, a mensagem que fica é de que não existe uma memória coletiva das roupas dos presos do Holocausto, e a padronização de um uniforme listrado como vestimenta do campo de concentração é um elemento volátil. Porém, mesmo diante de vários tipos de roupas, notamos que nenhuma delas os humanizou, mas fez o oposto, já que todas nos levaram a especular formas diferentes de estigmatização e degradação dos corpos que as usavam.

Dessa maneira, tanto a fisionomia quanto as roupas nos auxiliam a narrar o cenário, no qual há uma parede com uma parte trincada à esquerda e uma estaca de madeira fixada à direita, como um ambiente violento. Diante disto se recorrermos à literatura, essa nos conta que os campos eram limitados por cercas elétricas,<sup>306</sup> de sorte que o local escolhido se transforma, de um fundo sem perspectiva narrada para um espaço emblemático da história, no qual é possível testemunhar o limiar entre o aprisionamento e a liberdade.

Nesse sentido, quando o fotógrafo escolhe de plano de fundo a margem do campo, ele supostamente cria um diálogo ainda mais profundo para o corpo como forma de espetáculo, pois, ao posicionar o sobrevivente naquele local, ele está testemunhando o limiar físico entre o não homem e o homem, já que os signos (furo e estaca) impactavam nas transformações dos corpos e das faces “sem rosto”; o furo, do lado esquerdo, vem a representar a força bruta a qual era dirigida aos homens, enquanto a estaca representa a repressão do local. Ainda mais do que isso, implicitamente, é contado também que, ao passar da cerca e das paredes, os sobreviventes adentrarão o mundo dos “normais”, dos não estigmatizados, e retornarão à vida de antes, com

---

<sup>306</sup> LEVI, 1988, op. cit., p. 40.

liberdade, levando consigo seu novo corpo, constituído pelas marcas da desconstituição corpórea e psíquica do campo, além de sua vestimenta e será por meio deles que conseguirão provar suas vivências de prisioneiros do sistema nazista, ao mesmo tempo que o soldado elevará seus estados de vencedor e libertador.

E, sem a perspectiva do *site*, como citado anteriormente, podemos refletir nesses dois signos visuais como material da estrutura física de uma prisão que ajudam a manter os prisioneiros dentro dela.

Ademais, a legenda nos proporciona a leitura de que esse sobrevivente era um polonês. Ao estudar os eventos da Segunda Guerra Mundial, nós nos informaremos de que a Polônia foi invadida pela Alemanha<sup>307</sup>, ficando implícito que o sobrevivente poderia ser um preso político e a muleta abaixo de seu braço seria o rastro que sustentava o corpo fraco e desconstituído do homem vencido, ou o objeto que o apoiava para se reerguer e testemunhar as desumanizações sofridas pelos povos não apoiadores do sistema nazista.

Concluimos, desta forma, que, mesmo em frente às fotografias que não exaltam a barbárie, uma vez que temos a legenda como ponto de referência, o caos da experiência do Holocausto pode ser narrado até através de um retrato de um rosto desconexo de todos os outros rastros. O que percebemos é que o *site* do Museu nos conduz a pensar a gesta dos prisioneiros como um elemento transformado, durante o poderio do antissemitismo alemão, do homem para o não homem, do homem saudável e do muçulmano e, sem essas informações, somente vemos um prisioneiro cujos sentimentos não conseguimos descrever

---

<sup>307</sup> United States Holocaust Memorial Museum. “Invasão da Polónia - outubro de 1939”. Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/invasion-of-poland-fall-1939#pacto-hitlerista-de-noagresso-polnia-0>. Acesso em : 03 fev. 2022.

## CAPÍTULO 5: OS SEM FALA



Fonte: Women and children survivors sit on the floor of a barrack in the newly liberated Guns kirchen concentration camp. United States Holocaust Memorial Museum. #76029. Courtesy of: National Archives and Records Administration, College Park. Copy Right: Public Dominian. ver em <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa7674> . Acesso em: 17 mar. 2020.

## FOTO 4

## MULHERES E CRIANÇAS NUM QUARTO ESCURO

Nessa foto, há muitas pessoas, a maioria delas crianças. Elas estão num espaço fechado, no qual mal entra luz natural e, por isso, não conseguimos ter noção da profundidade do ambiente, do tamanho etc., pois é tão escuro que os indivíduos mais ao fundo mal conseguem ser visualizados, parecem sombras, nos lembram fantasmas. Existe, na parte superior, à direita na imagem, uma janela pequena com duas estacas verticais no meio, onde possivelmente a luz consegue entrar, mas não o suficiente para iluminar o ambiente. Conseguimos olhar por entre essa abertura e visualizar o exterior. Ainda que não identifiquemos o que há lá fora, percebemos pela claridade que talvez seja dia.

O fotógrafo que adentrou esse espaço, para captar as pessoas que lá estavam, provavelmente teve que utilizar recursos de luz. Nesse sentido, as crianças à frente estão bem nítidas, conseguimos vê-las e descrevê-las muito bem, ao contrário das pessoas que se postam atrás, as quais estão bem esfumaçadas.

Dentre aquelas de difícil visualização, no segundo plano, estão duas mulheres, quase ao centro da foto. A mulher da direita, vemos com um pouco mais de nitidez, aparenta ser uma jovem, que está olhando diretamente para a luz; sua face parece estar limpa e não carregar sinais de brutalidade, é magra, mas não muito, e tem um sorriso discreto em seus lábios, fazendo-nos supor que ela talvez se agrada com a presença da câmera. Seu cabelo, provavelmente escuro, se confunde com a escuridão do ambiente, assim como sua roupa; logo, arriscamo-nos a imaginar que ela poderia estar trajando um casaco escuro, com a gola mais clara, talvez de pelos. Contudo, por haver pessoas em sua frente, somente vemos metade de seu tronco. Já a outra, do lado esquerdo, também no segundo plano, aparenta ser também uma jovem, porém, parece mais fantasma, porque mal aparece na fotografia e seu rosto cinza se distingue do escuro total, enquanto os detalhes são difíceis de serem descritos. Ela parece olhar, igualmente à outra, em direção à foto e seus sentimentos são difíceis de serem lidos.

Como já destacado, a luz utilizada pelo fotógrafo ajuda na nitidez da imagem. Assim, podemos ver que as demais pessoas, no primeiro plano, estão sentadas no chão, o qual parece ser revestido de palha; sobre ele é possível ver que o forraram com vários cobertores de tons escuros e um pano claro. Nele, há ainda um recipiente de metal que está na frente de todos, bem no centro do retrato. E, ao refletir sobre esse local, cria-se uma pergunta em nós: este

parece um celeiro, por conta da palha, mas o coberto nos dá a ideia de que as pessoas dormiam lá, então, será este um dormitório? Ao que parece, sim. Se as pessoas realmente dormissem lá, é admissível dizer que elas não tinham seu espaço pessoal, dormiam amontoados, em cima da palha, como os animais.

Sobre as pessoas no primeiro plano, nós as descreveremos da direita para esquerda. À direita, sentada, há uma mulher, com as pernas cruzadas em frente ao corpo e com seus braços ao redor delas. Ela está usando um casaco escuro por fora e xadrez por dentro, no qual estão pregados botões grandes e escuros, em cima de uma blusa clara, aparentemente branca. A mulher traça também uma saia xadrez, remetendo-nos à ideia de um conjunto. Uma roupa que aparenta ser muito mais fresca do que o grosso casaco usado por sua companheira, já apresentada. Logo, o uso da saia, juntamente com a posição em que se encontram as pernas, as deixa à mostra, assim como sua coxa e sua calcinha, mas ela não parece estar envergonhada ou se importando em esconder, já que olha o fotógrafo, encarando-o com uma expressão fechada, como se quisesse estabelecer um diálogo sério. Em sua face, além dos olhos escuros, notamos suas bochechas saltadas e seus cabelos longos, que vão até a altura dos ombros, dando-nos a ideia de que ela tem saúde. Do seu lado esquerdo, no resto da imagem, estão as crianças, são várias, dez, para sermos mais específicos. Elas têm idades diferentes e são de ambos os sexos, meninos e meninas. Desse modo, podemos pensar nesse local como um dormitório, para mulheres e crianças, um dormitório misto.

À esquerda da mulher de saia xadrez está outra criança, que carrega um bebê, aparentando ser um menino, e ele é grande comparativamente aos demais, deve ter em torno de oito a doze anos, seu semblante nos parece triste e sério, visto que seus olhos estão baixos e carregados por sua sobranceira. Ele olha para o fotógrafo, enquanto posiciona a boca num fio reto, numa expressão difícil de ser lida, mas que em nada parece felicidade. Não conseguimos enxergar seu cabelo, pois ele está coberto por uma touca preta, que prende em seu pescoço e a qual se confunde com a escuridão do quarto, de maneira que vemos apenas alguns fios que lhe caem na testa. O menino traça uma blusa e short pretos. Já suas pernas estão estendidas e nelas é possível ver marcas do que parece ser sujeira, bem como vemos as solas descalças dos seus pés. Ao lado de seu corpo, em cima da coberta, tem-se um aglomerado, o que parece ser seus sapatos.

O bebê no seu colo aparenta ser uma menina, por conta das vestimentas, um vestido longo e claro, florido, com golas dobradas, botões que fecham até em cima, de mangas longas e que lhe cobrem as pernas e pés. Ela já não mais é recém-nascida, deve ter um ano ou mais.

Tem cabelos curtos, mas cheios, o qual preenchem sua cabeça, tem as bochechas gordinhas, lembrando um bebê saudável. Sentada no colo de seu companheiro, olha para frente, mas não na direção da luz, enquanto dá a mão a ele, que aparenta segurá-la fortemente, como se a estivesse protegendo.

Ao lado dele estão outras duas crianças, um menino e uma menina, sentados juntos; parecem ser novos, não devem ter mais de dez anos e, assim como os dois anteriores, supomos que eles têm certa afinidade, uma vez que ele se coloca atrás do braço de apoio dela, como se ela o fosse proteger. O menino em questão, que está usando um casaco escuro com golas de pelo que fecha por botões na frente de seu peito, apresenta-se coberto das pernas para baixo pelo cobertor. Desse modo, só conseguimos o ver do tronco para cima e suas partes à mostra nos sugerem insegurança, já que tem ombros curvados e sua face transmite ao observador um certo desconforto, talvez medo. Eles, igualmente aos demais, encaram o fotógrafo, mas têm posturas corporais diferentes. Ela, que está vestida com um suéter listrado de botões, calça e bota até o tornozelo, enquanto tem em seu cabelo um pequeno laço, senta-se com as pernas para o lado e posiciona o tórax aberto, mesmo não estando totalmente ereta, contudo, numa postura que lhe parece confortável, aparenta não ter medo, olha a câmera, sorri timidamente.

Na frente deles, estão as crianças mais próximas à máquina: são dois meninos pequenos, devem estar na primeira infância.<sup>308</sup> O primeiro deles traz consigo uma expressão fechada, olhos e sobrancelhas baixas, mostrando que se incomodou com aquela luz forte, mesmo assim, aparenta tentar observar o que está à sua frente, como se, apesar do desconforto, ainda estivesse curioso para ver o que existe ali. No entanto, mesmo demonstrando ter curiosidade, seus gestos nos lembram uma sensação de receio, porque seu tronco está um pouco retraído. Ele tem os olhos e cabelos claros raspados, assim como seus amigos, suas bochechas são avantajadas e está trajando uma blusa de gola alta clara e casaco escuro, dando a impressão de carregar consigo uma nana,<sup>309</sup> do mesmo pano da roupa que a bebê está trajando.

Seu colega, um pouco mais atrás, já tem o corpo mais relaxado, não aparenta estar tão contraído e nem incomodado, todavia, tem uma expressão difícil de ser descrita: seus olhos estão fixos na luz, enquanto sua boca parece expressar que ele havia se surpreendido, porém, tudo isso pode ser descrito de outras maneiras, como expressões de medo, por exemplo. Ele

---

<sup>308</sup> Gostaríamos de ressaltar, aqui, que as idades são hipotéticas, a partir das sugestões visuais.

<sup>309</sup> Pano que as crianças utilizam para dormir.

está sentado em cima dos cobertores, usa um gorro na cabeça, casaco de botões, camisa e sapatos com meias.

Atrás deles estão mais quatro crianças, todas elas à esquerda da imagem: no canto, há um menino que parece olhar o que acontece à sua frente. Ele, igualmente a vários outros, tem uma expressão difícil de ser lida, não é possível afirmar se está curioso ou simplesmente observa. Seus cabelos escuros e lisos descem compridos na altura de sua orelha, lembrando as mesmas características dos demais. Usa um casaco e uma camisa. Só é possível ver até seus ombros, mas é provável que ele esteja sentado, pois está mais baixo que as duas mulheres ao fundo.

Do lado direito dele, há outra criança; não conseguimos dizer com certeza o sexo desta, mas aparenta ser uma menina. Ela se torna um ponto paradoxal, pois parece fazer uma pose, coloca a mão no queixo, com o rosto posicionado verticalmente, enquanto olha para a foto e dá um sorriso tímido, logo, os sentimentos refletidos por ela são muito diferentes dos demais, que, em vários momentos, não conseguimos decifrar. Logo, traz a nós, leitores, a confirmação de que os fotografados já sabiam que iriam ser registrados.

A menina veste roupas de frio escuras, como a maioria dos personagens – somente a mulher de saia que não as usa, levando-nos a supor que estão possivelmente em uma região fria e, como no quarto não há iluminação, podemos narrar que talvez não haja energia, assim, todos ali dormiriam em um ambiente despreparado de conforto e higiene. Outro ponto percebido é que, por não haver muitas diferenciações de gêneros, nas roupas, exceto o laço de cabelo e o vestido da bebê, não conseguimos definir o sexo de algumas crianças pelas roupas, pelos cortes de cabelo, portanto, podemos dizer que, nesse local, não há a preocupação na distinção de gênero entre eles.

Para finalizar, há as últimas duas crianças, localizadas atrás de todas as outras, à esquerda. Por haver bastante gente na frente, elas não são captadas por completo: uma parece olhar parcialmente para a foto e a outra, que aparenta ser um menino, olha para sua direita.

Portanto, vemos que esse provável dormitório recebia muitas mulheres e crianças. Contudo, supomos, pela aparência das mulheres, as quais dialogam com a pouca idade delas, que essas jovens não poderiam ser mães de todos eles, de modo que algumas perguntas nos surgem: quem são eles? Onde estão suas famílias? Aparentemente, essas mulheres são as cuidadoras deles, já que estão juntos; com isso, serão elas as responsáveis por sua educação e por seus cuidados?

## A IMAGEM COMO TENTATIVA DE OBTER VOZ:

### O FAROL DE BERGER

Com essa imagem, vem o seguinte texto:

Mulheres e crianças sobreviventes sentadas no chão do barracão no recém-libertado campo de concentração de Gunskirchen. Ibolya Feuerstein (mais tarde Violet Daniel) é a criança no centro. Ela está usando um suéter cardigan. Seu irmão gêmeo Imre, está na extrema esquerda, com um espesso cabelo escuro. Fotógrafo Robert E. Holliway. Data: 06/05/1945-07/05/1945. Local: Gunskirchen, Austria.<sup>310</sup>

Uma vez que a legenda nos guia para o campo de Gunskirchen, decidimos adentrar numa outra página do *site* USHMM, a qual nos explica, nas palavras do museu, que lugar foi esse. Conta que o local era um dos subcampos de Mauthausen, cuja localização era na Áustria. Ele começou a ser construído em dezembro de 1944, para abrigar centenas de trabalhadores escravos, os quais eram constituídos, em sua maioria, de judeus húngaros que foram obrigados a andar até lá para servirem ao trabalho. Essas pessoas conviveram com várias doenças, como o tifo e a disenteria, as quais se espalhavam rapidamente entre as pessoas famintas e fracas. Em 4 de maio de 1945, houve a libertação deles, pela 71ª Infantaria Americana, época em que o campo ainda abrigava 15.000 prisioneiros.<sup>311</sup>

Diante das referências trazidas pelo *site* e das abordagens da Sociologia da Arte já discutidas neste trabalho, nessa foto, não gostaríamos de explicitar algo novo em relação à fotografia ou à imagem, mas desejamos refletir sobre as teorias já expostas. Para elucidar nossa discussão, nós nos basearemos na ideia de Berger, em seu livro *Modos de ver*, sobre a luz de um farol. O autor, que estava pensando sobre os quadros da Renascença, enquanto escrevia,

---

<sup>310</sup> Tradução livre de: *Women and children survivors sit on the floor of a barracks in the newly liberated Gunskirchen concentration camp. Ibolya Feuerstein (later Violet Daniel) is the child in the center. She is wearing a cardigan sweater. Her twin brother Imre, is on the far left, with a thick head of dark hair. Photographer Robert E. Holliway Date 1945 May 06 - 1945 May 07 Locale Gunskirchen, Austria.*

<sup>311</sup> Informações retiradas de: United States Holocaust Memorial Museum. “Liberation of Gunskirchen”. Time line events. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz>. Acesso em: 05 jun. 2020.

frisa que a criação da máquina fotográfica quebrou o paradigma do olho do pintor como sendo um órgão que capta todo o real, pois ele passou a ter uma limitação de tempo e espaço, para registrar o que queria.<sup>312</sup> Desse modo, o que desejamos não é pensar nos quadros, neste ponto, mas aludir a esse farol, para que ele guie o pensamento sobre a foto.

Ora, nós o imaginamos, à beira de um precipício, no qual de um lado há o mar e do outro um gramado, as pedras e o banco de areia. A luz, no topo deste, tem a capacidade de tocar uma parte do espaço de cada vez, ora o mar, ora a terra, de sorte que não consegue estar em todos os espaços ao mesmo tempo. Podemos, com isso, entender essa imagem como sendo o olhar do fotógrafo, o qual, além de estar em um determinado espaço e tempo, está rodeado de diversas situações, mas decide eternizar uma, dentre elas. Logo, quando nos deparamos com essa fotografia, feita num ambiente que carece de iluminação, a qual talvez só conseguiu ser retratada por conta do *flash*, temos a ideia de que ela foi tocada pela luz daquele farol e que, dentre tantas possibilidades do real, foi essa cena que ele escolheu para ser eternizada, assim, ela se torna o produto do olhar do autor, um vestígio de um todo.

A possível constatação de tal assertiva existe, quando refletimos sobre as crianças sentadas, olhando a câmera, juntamente com aquelas mulheres. Elas não estavam ali ou ficarão ali para todo sempre, portanto, essa é uma montagem do que o fotógrafo decidiu eternizar, por isso, a foto nada mais é que a memória dele sobre elas e, ao fazer isso, a imagem se torna a narração dele sobre elas, logo, o que vemos é a experiência fotógrafo, naquele instante, e não dos personagens.

O fotógrafo, nessa perspectiva, é quem detém a voz para contar as histórias daquele lugar. Nesse caso, sabemos que o nome dele era Robert Holliway e que, por essa imagem ter sido feita numa data tão próxima à libertação do local, realizada por soldados americanos, ele era provavelmente um deles, um civil simpatizante ou ao menos um preso alemão obrigado a seguir os parâmetros desejados. Com isso, temos informações genéricas sobre ele, o que realmente não nos ajuda a conhecê-lo;<sup>313</sup> mesmo assim, é admissível dizer que essa foto tem em sua base a narração feita pelos vencedores sobre os sobreviventes, os vencidos. Tal fato fica ainda mais contundente, ao supormos que a escolha do melhor momento para fotografar se deu dentro de um barracão escuro, mostrando que o autor teve que enunciar seu ato de fotografar e, antes de fazê-lo, por meio da comunicação verbal ou da repetição do ato de clicar, uma vez que

---

<sup>312</sup> BERGER, 2017, op. cit., p. 11-12.

<sup>313</sup> Essa mesma reflexão vale para os outros fotógrafos já apresentados.

objetivava chegar a imagem ideal, e, como resultado disto, todos tiveram que olhar juntos para a câmera, durante a momento do *flash*.

Apesar de o fotógrafo ter uma grande influência na imagem que cria, Ruchatz nos lembra que nem todos os rastros contidos nela são pensados para estarem ali, como, por exemplo, as múltiplas emoções provindas dos diversos personagens. As pessoas, declara Candau, têm em si uma protomemória, que seria uma memória corporal e singular, criada a partir das condições sociais, as quais as levam a realizar ações de acordo com sua vivência,<sup>314</sup> de sorte que seria impossível para Holliway, mesmo controlando a cena, retirar dela os traços e gestos pessoais. Portanto, será por meio da leitura destes por menores que criaremos uma narração do testemunho dos vencidos, ao invés dos vencedores.

Ao atentarmos a eles, gostaríamos de voltar à alusão do farol, de Berger: a luz do farol que ilumina o mar ou a terra, um espaço de cada vez, também gera nos rastros iluminados uma consequência fora de seu controle, como, por exemplo, a sombra. O que queremos dizer com isso é que, por mais que os autores configurem as cenas, de acordo com a vontade do fotógrafo, existem situações na foto que são impressas sem a influência deste, como já lembrado por Ruchatz, ainda mais quando pensamos na impossibilidade da coerção do profissional sobre as crianças, principalmente as que estão na primeira infância (de 0 a 3 anos), para gesticularem o que eles desejam. Nessa perspectiva, ao analisá-las, saberemos ainda mais sobre a experiência delas e não acerca da do fotógrafo.

## O ENSINO

Para tentar dialogar com essas perguntas, começaremos a pensar a imagem, pela perspectiva do museu, guiando-nos pela legenda e, através desta, saberemos que eles são sobreviventes do Holocausto. Diante de tal constatação e de todas as teorias já explanadas, nas fotos anteriores, iniciaremos a narração desta, pela mulher localizada na extrema direita da cena.

A mulher que se encontra à direita da imagem, vestindo uma saia e um *blazer* e que está sentada no chão, com as pernas dobradas e as mãos cruzadas, postadas na frente do corpo, desperta-nos questionamentos, pois, inicialmente, os trajes que ela veste conflitam com a ideia

---

<sup>314</sup> CANDAU, 2016, op. cit., p. 21-24.

coletiva das vestimentas dos sobreviventes do Holocausto, das roupas listradas, fato já levantado sobre a ideia coletiva de vestimenta dos prisioneiros e que nos remete a perguntar, novamente, se a nossa concepção histórica da vestimenta do aprisionamento não está errada.

O que as imagens revelam é que, a despeito da existência da ideia do “pijama listrado” como uniforme ligado ao sofrimento do campo, esse, logo após a liberdade, não se constituía mais um fator de agrupamento dos vencidos e, desse modo, os sobreviventes não tinham uma padronização da roupa. Assim, estes poderiam, sem a legenda, ser lidos como membros pertencentes ao grupo dos “normais”, ao menos no quesito vestimenta. Por isso, talvez não fosse errado narrar que era difícil saber quem seria essa mulher, uma vez que seus trajes não dialogam com o ambiente em que estava e, por isso, nós nos questionamos: quem será essa mulher que, como descrevemos, parece um quarto insalubre?

Entretanto, com a legenda, notamos, nessa ou nas demais fotos, que, mesmo que o sobrevivente traje roupas diferentes do uniforme do campo de concentração, não é possível, ao analisar imagens do Holocausto, que pensemos que essas não especulassem algum tipo de estigmatização dos corpos, pois nenhum deles dialogou fora dos processos de coerção humana. Nesse sentido, vemos que a mulher em questão, apesar de estar de saia xadrez e *blazer* escuro, tecidos com um “espírito estilístico”, não usa essas roupas de modo a exaltar sua beleza e vaidade, porque estas lhe parecem largas, sujas e amarrotadas.

Portanto, o *site* nos sugere que, mesmo sabendo que essa foto foi tirada apenas dois ou três dias após a libertação, não temos a resposta de se essa vestimenta foi dada à mulher pelos vencedores ou se foi utilizada durante o aprisionamento; assim, ela e o chão de palha seriam rastros de moralização e distinção dos sobreviventes, dado que as roupas estão largas, sujas e amarrotadas. Logo, essa inferiorização da personagem pode ser entendida tanto como um resquício das vivências, durante o aprisionamento do sistema nazista, quanto como uma diferenciação pós-libertação, a qual aconteceria entre o fotógrafo, normal e ela, que seria o “Outro”, um ser do espetáculo.

Além desses rastros, notamos igualmente, pela comunicação emitida por essa mulher, outro ponto de análise sobre o estereótipo de sobrevivente, visto que ela parece estar em uma situação de submissão – no chão e abaixo do fotógrafo. Evidenciamos que, embora a mensagem do Museu seja acerca da forma de desumanização vivida pelos sobreviventes, os rastros dialogam para além disso. A mensagem, em nosso modo de ver, é suplementada no quando percebemos que a mulher não desvia o olhar da câmera, por sorte, ela estaria emitindo

“os olhares resistentes”, defendidos por Vilella, para o fotógrafo e, assim, não demonstraria inferioridade nem aos seus processos de desumanização pelos nazistas, nem para aqueles que viessem a não enxergá-la como “normal”; ao contrário disso, ela testemunharia a força de sair viva de um sistema autoritário.

Neste ponto, ao analisarmos o olhar que resiste, nós recordamos a discussão do sentimento de vergonha mencionado por Primo Levi<sup>315</sup>, o qual alude a este como sendo uma emoção dos sobreviventes, proveniente da vontade de contar suas vivências e elucidar suas experiências, no campo, para aqueles que encontravam, após a libertação. Dessa maneira, talvez possamos ler que essa mulher teve a coragem de se expor e resistir, de sorte a testemunhar todas as suas vivências sofridas, já que poderia ter abaixado os olhos, desviado o rosto etc., nos lembrando a emissão de um sentimento de vergonha.

O surpreendente sobre tal análise é perceber que, embora o *site* nos conte quem é ela, toda essa teorização sobre uma postura resistente talvez não deixe existir sem a legenda, porque a menina que olha no momento do *flash* para o fotógrafo, numa posição corporal inferior, sentada em cima de um punhado de palha, não parece se envergonhar; em outras palavras, ela o encara de uma forma resistente, contraditoriamente à posição inferior de sua postura e ao local em que se encontra. Dessa maneira, mesmo não sabendo o que ela queria comunicar, ainda é provável que a lêssemos como uma personagem a qual não deixa que a estigmatizem, que resiste.

Em divergência ao sentimento resistente, exposto por essa primeira mulher e a roupa curta vestida por ela, temos ao fundo outra que sorri e que veste um *blazer* aveludado. A vestimenta dela é muito divergente dos trajes da mulher anterior, no quesito de proteção do corpo; temos aqui o testemunho de diferentes tipos de tecidos sendo vestidos ao mesmo tempo. Se considerarmos que a foto foi tirada em maio de 1945, as temperaturas na Áustria não haviam de estar tão baixas, assim, ambas as vestimentas protegeriam os corpos delas, porém, a mulher com o *blazer* poderia até sentir calor, pois essa não é uma vestimenta usada durante temperaturas mais altas, mas a mulher de saia xadrez com certeza não resistiria ao inverno. Portanto, temos a sugestão de que talvez elas estejam há pouco tempo no campo ou que algumas roupas tenham sido dadas após a libertação.

---

<sup>315</sup> LEVI, 1997, op. cit., p. 60.

Nessa perspectiva, supomos que a análise sobre os trajes dialoga mais com a concepção de um elemento moral perante o olhar do outro<sup>316</sup> do que como proteção do corpo, em razão de que aqueles, diferentemente dos uniformes, ao primeiro olhar, as protegem de serem vistas mais ainda de forma inferiorizada. Contudo, ao entendê-las como sobreviventes e tendo o ato de vestir-se como um rastro da posição social e também informativo<sup>317</sup>, lemos que, embora os panos as prevenissem de estarem nuas e serem vistas como uma referência animalesca, elas ainda não são consideradas normais.

Já ao analisar o sorriso, temos, mais uma vez, a quebra da ideia sobre a representação coletiva do Holocausto. A despeito de o sorriso emitido pela segunda mulher nos lembrar o sentimento de felicidade, mesmo que possa ser fruto de diversas emoções, conforme explicita Ekman, sabemos que os adultos têm o potencial de dissimulação de seus sentimentos<sup>318</sup>, a fim de transmitirem diferentes emoções. Por isso, da mesma maneira que o fotógrafo montou a cena, com o recurso do *flash*, a fim de comunicar a mensagem que desejava, a personagem pode ter decidido emitir sua comunicação através de um sentimento “leve”, apesar de estar dentro de um ambiente de caos. Salienta Soares:

O riso é uma força vital constitutiva do humano. Nos tempos sombrios e obscuros da Idade Média, em que o homem vivia mergulhado no medo, aterrorizado por tudo - pelo natural e pelo divino -, o riso desempenhou um papel fundamental no alargamento da consciência humana.<sup>319</sup>

Assim, embora não saibamos o real sentimento que ela expressa, pelo sorriso, este não deixa de ser mais do que um ponto comunicativo; ele, nesse contexto, ao nosso modo de ver, simboliza um ato humano dentro da barbárie, uma ligação entre a vida de um ser humano e a não vida do mulçumano; desse modo, ele pode ser especulado como uma ação que alude ao despertar da consciência daqueles que viveram num sistema violento e autoritário. Por isso, o sorriso, tal qual o olhar, é concebido, em nossa leitura, como rastros de resistência daquelas pessoas e, por intermédio deles, elas não são somente personagens vencidas, elas são sobreviventes.

Durante toda as quatro análises fotográficas feitas até aqui, chegamos à conclusão de que, independentemente de termos usados as palavras “prisioneiras” e “sobreviventes”, ao

---

<sup>316</sup> SOARES, 2011, op. cit., p.14.

<sup>317</sup> Ibid., p. 15.

<sup>318</sup> MENDES; SEIDL-DE-MOURA, 2009, op. cit., p. 109-120.

<sup>319</sup> SOARES, 2005, op. cit., p. 56.

longo do texto, de uma forma despretensiosa, há uma diferenciação grande entre elas. A palavra “prisoneira” nos remete a dois grupos de pessoas: as pessoas vencidas e mortas pelo sistema nazista e aquelas que viveram depois dele, enquanto a palavra “sobreviventes” no diz sobre um grupo resiliente, o qual, embora tenha sofrido inúmeros processos desumanos, dentro do campo, venceu o medo, os tempos sóbrios das barreiras das cercas elétricas e da violência, para, quiçá, um dia, retomarem sua consciência de pessoas constituídas de direitos e, assim, tentarem se reconstruir como “normais” e não mais como os “outros”, ou seja, emitem a postura existente tanto pela fala quanto pelo corpo.

Nesse caso, o sorriso vem a ser uma feição humana comunicativa, que vai de encontro ao “mulçumano” e aos “sem rostos”, e, como nas outras imagens, nos contradiz sobre o que se espera da imagem de tristeza absoluta e universal do Holocausto. Diante dessa quebra, percebemos novamente que, mesmo diante da barbárie, é possível sorrir, seja como uma expressão inerente ao corpo, a qual expressamos por conta da conveniência social do ato de tirar foto, seja por felicidade ou até por ato de resistência, principalmente no período pós-libertação.

Ao seguirmos na narração dessa foto, ao nosso modo de ver, os rastros nos levam a ler a história de um grupo de mulheres adultas, as quais estavam rodeando as crianças, e por conta disto, elas nos trazem a ideia de que são responsáveis pelos cuidados daquelas. Tais elementos nos remetem a pensar no contexto histórico-social da educação infantil, que teve seu apogeu durante a Revolução Industrial, quando muitas famílias, principalmente mulheres, precisaram trabalhar e não tinham onde deixar seus filhos pequenos, os quais não trabalhavam, gerando a necessidade da criação de um espaço de acolhimento para eles. Esse local, mais do que ajudar a família, na nova configuração mercantil, acabou ajudando também no combate às péssimas condições de saúde dos pequenos e, conseqüentemente, no grau de mortalidade deles.<sup>320</sup>

Por isso, o encontro de mulheres como cuidadoras vem dialogar muito com o conceito materno do cuidado das crianças. Para Amoros, era através das mulheres que as crianças seriam ensinadas numa educação física, que aqui entendemos como “educação do corpo”, bem como uma educação moral.<sup>321</sup> Assim, esse barracão pode ser imaginado como um local de resistência, onde o cuidado com esses pequenos ia contra toda a desumanização do

---

<sup>320</sup> OLIVEIRA, Zilda de Moraes Ramos (org.). *Educação Infantil: muitos olhares*. São Paulo: Cortez, 1994. p. 15-16.

<sup>321</sup> AMOROS *apud*. SOARES, 2005, op. cit., p. 69

campo. Portanto, nas três primeiras imagens, nossa leitura teria suposto o encontro resquícios de uma “desconstituição do corpo” dada pelos nazistas aos seus prisioneiros, todavia, nesta última foto, talvez possamos nos arriscar a ler, em poucos momentos, sobre uma “educação do corpo” passada de sobrevivente para sobrevivente, pois, se quisessem vencer a desumanidade do sistema, eles teriam que passar os ensinamentos corpóreos de “sucesso” aos demais.

De certa forma, a criação de um centro de acolhimento infantil, no campo, vai na contramão de alguns dos métodos alemães, como, por exemplo, a escolha de crianças para a morte, durante a seleção.<sup>322</sup> Contudo, talvez não fosse imprudente de nossa parte narrar sobre um espaço de acolhimento infantil, no campo de concentração, visto que seus responsáveis poderiam entender a necessidade desse local como um espaço de ensinamento físico e moral dos pequenos, para sobreviverem à guerra.<sup>323</sup>

A literatura, por meio de livros como *Canções de ninar de Auschwitz*, de Mario Escobar, embora seja uma obra em boa parte ficcional, pois seus personagens principais foram assassinados, vem nos contemplar com a ideia de um espaço infantil pensado para a criança, ao descrever a história baseada na “vida real” de Helene Hannemann, uma mulher alemã e não judia, a qual escolhe ir a Auschwitz, já que seus filhos de origem cigana são mandados para lá. A ela o Dr. Mengele, médico nazista famoso por experimentos com os pacientes, dá verba, espaço e alimentação, para que abra e seja responsável por um Kinder Garten (escola infantil).<sup>324</sup>

Sabemos que a escola não o único local de aprendizagem, pois a educação pode ocorrer em todos os momentos e em todos os espaços sociais, ou seja, em todas as práticas humanas.<sup>325</sup> Apesar de toda a controvérsia de se pensar um espaço de educação para as

---

<sup>322</sup> Trecho que nos leva a essa afirmação “Na rampa, os Sonder Kommandos haviam ordenado que as mães jovens entregassem seus bebês a alguém, porque a única chance que elas tinham de sobreviver à seleção inicial era aparecer diante do médico da SS sem seus filhos. [...] Membros do Sonder Kommando haviam visto a mãe de Freda, enquanto ele esperava junto ao trem, e viram que era velha demais para sobreviver à seleção. Como era certo que morreria, e como o bebê com certeza morreria também, ambos foram colocados juntos” (RESS, L. *O Holocausto*. Belo Horizonte: Vestígio, 2018, p. 11)

<sup>323</sup> A educação do corpo, pensada através da ginástica, no século XIX, que desenvolvia nos corpos desde requisitos para suas funções sociais até a margem para sua sobrevivência, nos deu margem para supor que também pudesse existir uma educação corpórea das crianças, principalmente de sua sobrevivência, num local que aparentava ser insalubre. Ver em: SOARES, 2005, op. cit., p. 76

<sup>324</sup>ESCOBAR, Mário. *Canções de ninar de Auschwitz*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

crianças, dentro do campo, por conta de toda essa barbárie já discutida, testemunhamos que isso é possível. Logicamente, não estamos debatendo sobre um ambiente escolar tradicional, um ensino para todos e/ou até sobre educação da leitura e da escrita,<sup>326</sup> todavia, estamos supondo um espaço de resistência. Dessa maneira, nós nos perguntamos: como as crianças resistem, dentro desse ambiente?

Para Benjamin, a guerra criou experiências mudas e faz com que essas, após adquiridas, sejam impartilháveis<sup>327</sup>. Dentro dessa teorização Primo Levi nos conta de um menino pequeno, por volta dos três anos, que nascera e morrerá em Auschwitz, o qual não aprenderá a se comunicar:

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome Hurbinek, fora dado por nós [...] seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de liberta-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva [...], morreu nos primeiros dias de março de 1945.<sup>328</sup>

Na perspectiva de que as experiências de guerra são impartilháveis, as crianças não teriam auxílio de ninguém, assim como aconteceu ao pequeno Hurbinek, pois, uma vez que cada um vive sua própria passagem e sobrevivência, dentro do campo, os prisioneiros mais velhos não têm a condição humana de se preocupar com os menores. Entretanto, notamos que há uma quebra dessa ideia de experiência do horror impartilhável, pelo menos dentro de campo, com o menino que “dá colo” a bebê e com Ibolya Feuerstein. Testemunhamos, por eles, indícios de compartilhamento das experiências, através do cuidado. Portanto, podemos supor, ao entender Vygotsky, que mesmo o autor, sem analisar a guerra, nos ajuda analisar o ser humano como um indivíduo o qual aprende a cultura de um dado espaço, ao se relacionar com outro e com o seu meio; por conta disso, as crianças, nessa imagem, teriam se desenvolvido e partilhado

---

<sup>325</sup> GOULART DE FARIA, Ana Lúcia; MELLO, Suely Amaral. *Território da infância: Linguagens, tempos e relações para as crianças pequenas*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2009. p. 19.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 17-30.

<sup>327</sup> BENJAMIN APUD.AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008a, p. 19.

<sup>328</sup> LEVI, 1997, op. cit., p. 28-31

experiências por intermédio de relações, ora corporais, ora dialéticas, construídas no campo, de modo que o cuidar, dentro dessa leitura, seria uma forma de resistência ao sistema.

Segundo ele (Vygotsky), organismo e meio exercem influência recíproca, portanto, o biológico e o social são dissociados. Nesta perspectiva, a premissa é de que o homem constitui-se como tal através de suas interações sociais, portanto, é visto como alguém que transforma e é transformado por relações produzidas em uma determinada cultura.<sup>329</sup>

As crianças do campo, conseqüentemente, seriam provocadas a estimular seus corpos e sua moral, através das relações com seus com seus pares (prisioneiros ou não), os quais as ensinariam os rituais aprendidos nesse ambiente, para viverem mais e se tornarem sobreviventes. Obviamente, seria muito ingênuo achar que, dentro dessa interação, elas só recebem informações dos outros e se desenvolvem, a partir delas. O mundo e a cultura, mesmo dentro de um espaço de barbárie, também são mudados pelas crianças e, nessa relação mutualista, ocorreriam as aprendizagens e as construções psicológicas, as quais nos ajudariam a pensar numa “educação do corpo”, provinda da relação adulto-criança, e igualmente da relação criança- criança.

Nessa perspectiva, conseguimos ler que o menino que está sentado no chão parece cuidar de uma menina pequena, enquanto a carrega e segura suas mãozinhas, no momento em que o fotógrafo adentra o local, lembrando-nos de uma ação protetora. Esse ato nos remeteria à ideia de que ele resiste, ao ser animal criado pelo campo, no momento em que ele cuida da bebê, para que ela sobreviva a esse ambiente, além de nos trazer a ideia de que o número de cuidadoras destinadas aos pequenos não era suficiente, tendo ele igualmente a necessidade se tornar um cuidador. Diante disso, tem-se todo esse desenvolvimento do cuidado, por ter sido internalizado em seu corpo, durante sua observação das mulheres.

Contudo, ainda que emita toda essa postura e gestualidade, emite da mesma forma a expressão de tristeza em sua face – boca para baixo, sobrancelha para cima – passando ao espectador a ideia de infância roubada, uma vez que ele tem que abandonar seus rituais infantis para exercer a prática do cuidado. Por isso, temos nele a alusão de uma criança que resiste ao seu ambiente e que testemunha não só o cuidado feito pelas mãos de uma criança, mas também o cuidado provindo pelo sexo masculino. Nós nos perguntamos, então: onde estão os demais

---

<sup>329</sup> Ibid., p. 94.

adultos? Mais uma vez, as respostas são múltiplas e nos trazem muitas outras perguntas. No entanto, através do *site*, que nos deixa a par da perspectiva histórica ou, em outras palavras, de uma menor ambiguidade de narração, teríamos espaço para dizer que seus responsáveis, principalmente suas mães, eram obrigadas a servir ao sistema nazista com sua força de trabalho ou não mais estavam por lá.

Outro rastro em diálogo com a teoria da resistência pela “educação do corpo” é o da limpeza dos corpos; em divergência com os signos visuais do menino sujo, temos a bebê limpa. Durante o Holocausto, sabemos que, quanto mais a criança fosse estimulada a se manter limpa, mais ela venceria o sistema, porque o processo de higiene, além de retirar de seus corpos os insetos, como as pulgas, que causavam certas doenças, como o tifo, seria uma maneira de conservar sua aparência mais saudável, o que poderia retirá-la dos processos de seleção, já que se associaria esteticamente com os “normais” e não com seres desumanizados e, conseqüentemente, animais. À vista disso, poderíamos ler que o ato de se manter limpo era uma prática de saúde dentro do campo e, talvez, as mulheres ensinassem a higiene a essas crianças, pois enxergavam nessa prática um ritual de resistência ao sistema, uma vez que as manteriam mais tempo vivas.

Portanto, a bebê aparentaria estar limpa por um protocolo de cuidados dado pelo menino, ensinado pelos adultos e instituído pelo ambiente, pois, quando sua higienização estivesse completa, ela teria mais chances de sobreviver ao sistema. Entretanto, ele, nessa mesma contextualização, não receberia os mesmos cuidados, visto que é uma criança maior e um cuidador, tendo que cuidar de si mesmo e dos outros, para que vencesse a desumanização. Com isso, a educação passada à bebê não é só corporal, mas é também moral.

Sobre o desenvolvimento das crianças pequenas, em específico os bebês, Vygotsky entende que eles são seres despreparados para sobreviver sozinhos, por isso, sua sobrevivência depende de “[...] pessoas mais experientes de seu grupo, que se responsabilizam pelo atendimento de suas necessidades básicas (locomoção, abrigo, alimentação, higiene, etc.) afetivas (carrinho, atenção) e pela formação do comportamento tipicamente humano.”<sup>330</sup> Assim, é através da interação com os mais velhos de seu grupo que se formaram seus primeiros processos psicológicos, organizando, em face de sua maturação, seus processos mentais de como viver e sobreviver, em seu meio.

---

<sup>330</sup> LEVI, 1997, op. cit., p. 58-59.

Outro exemplo do cuidar é provindo da menina Ibolya Feuerstein, dos gêmeos citados na legenda. Ela, no momento da fotografia, olha firmemente ao fotógrafo, enquanto posta seu braço esquerdo mais à frente, de uma maneira que seu corpo parece proteger o menino atrás dela. O pequeno, embora olhe para câmera, se encolhe, protegido pelos cuidados dela, demonstrando que esse encontro lhe coloca medo. À vista disso, teríamos o testemunho da proteção dos corpos entre os sobreviventes, todavia, não somente contra os atos autoritários do nazismo, mas também contra os sentimentos intimidadores provocados pela fotografia.

Ao pensarmos na “educação do corpo” contra o sistema nazista, supomos que toda a gestualidade de defesa e cuidado, aprendida nessa experiência, dialoga contrariamente com os corpos amórficos desejados pelos nazistas, logo, mesmo que não houvesse, nesses dois personagens, uma clareza nos atos de resistência, como a higienização do corpo, o fato de ainda serem indivíduos racionais, os quais ainda se importam com os seus demais, já seria uma forma de resistir à ideia do comportamento e corpo animal fundamentada pelo sistema autoritário. Apesar de lermos todos esses rastros como uma forma de resiliência, é possível ler igualmente que crianças gestualizavam tais atos, porque se sentiam amedrontadas, mostrando que, embora elas tivessem sido libertas, as emoções negativas, de medo, que carregam não seriam eliminadas num prazo tão curto de tempo.

Por sua vez, na perspectiva do fotógrafo, percebemos que as crianças se sentiam incomodadas e coagidas com a sua presença, nesse ambiente, e, frente a isso, as mais velhas emitem uma postura que comunica o cuidado com seu semelhante. Dessa forma, a ideia levantada por Sontag de que o ato de fotografar é o mesmo que violar uma pessoa fica explícito nessa imagem, pois vemos nesta que algumas crianças se sentem receosas pelo ato de fotografar, já que teriam que se expor, naquela comunicação.

Por conseguinte, em ambas as situações analisadas, vemos crianças que aprenderam a ler o mundo da barbárie como o seu mundo, talvez porque não conheciam outro, visto que ainda estavam se constituindo como sujeitos, dado teórico defendido por Agamben, no texto *Infância e história*, momento em que ele nos instiga a pensá-las como seres que estão se constituindo como sujeitos, todavia, até esse momento, não o são.<sup>331</sup> Essa foto, então, se torna emblemática, pois testemunha diversas formas de “cuidar do outro”, sendo tal análise bem diferente da teoria de vergonha de Primo Levi e da animalização de Frankl ou das leituras

---

<sup>331</sup> AGAMBEN, 2008a, op. cit., p. 24-28

levantadas até o momento. Assim, ela é uma imagem de resistência à desumanização imposta pelos nazistas.

Seguindo em frente com a imagem, notamos que a bebê no colo não é a única criança pequena no local; além dela, há dois meninos menores retratados à direita. Eles estão sentados no chão de palha, vestindo um sobretudo escuro. O primeiro segura um paninho, enquanto o segundo usa uma touca. Ambos, por conta do *flash*, têm a face mais branca e os olhos estalados; dessa maneira, o recurso escolhido pelo fotógrafo para iluminar a foto causa neles uma expressão fácil de interpretar, que nos remete à concepção de que estão assustados e desconfortáveis, diante daquela experiência.

Ora, ao olharmos para eles, não conseguimos dar continuidade a uma leitura da “educação do corpo”, porque os sentimentos e expressões desagradáveis emitidos pelos pequenos, por conta dos recursos fotográficos, nos levam a pensar novamente na “desconstituição de seus corpos”. Assim, toda leitura do cuidado é deixada para trás e os rastros nos trazem de volta a ideia da desconstrução humana pelos nazistas, por isso, no instante em que observamos o primeiro menino, é sugestionado que o corte de cabelo raspado talvez seja uma forma de proteção contra as doenças, logo, um benefício à manutenção da vida dele, bem como é um modo de agrupamento e, conseqüentemente, de rebaixamento dessa criança diante do sistema. Portanto, aqui temos o testemunho de que o Holocausto e todo o ideal nazista não filtravam as pessoas por idade ou gênero: todos os seres estavam aptos a sofrer com as sanções e desconstituições.

Essa ideia se torna ainda mais reforçada, ao vermos as roupas largas e pouco cuidadas usadas por ambos, as quais nos lembram, mais uma vez, sua desmoralização como seres não pertencentes ao grupo dos nazistas ou dos fotógrafos, tanto que um destes últimos lança mão de seu recurso fotográfico para eternizá-los. O ambiente insalubre no qual estavam e a falta de cuidador os protegendo tão de perto, tais como os demais analisados, são mais rastros que fortificam toda essa leitura.

Por isso, ao olharmos para esses pequenos, temos a impressão de que são pessoas que se desconstruíram, dentro do campo. Nessa perspectiva, ao nosso modo de ver, eles seriam pessoas, mesmo em formação, que foram destituídas de crescerem como crianças comuns, pelo sistema nazista. Eles, nesse sentido, nada mais são que o testemunho “sem voz” de toda a experiência do Holocausto, porque, por serem tão pequenos e ainda estando em aquisição de fala, seriam o testemunho mais puro do corpo criado no campo, ou seja, são, ao mesmo tempo,

o rastro da desumanização do ser humano, tendo ficado jogados num ambiente escuro, com chão de palha e pouca luz, e da resistência ao sistema nazista, daqueles que, com toda a desconstituição corpórea, aprenderam rituais e educaram seu corpo para se tornarem sobreviventes.

O que vemos nessa cena, pois, é um fragmento do espaço de desenvolvimento desses seres, os quais, a despeito de não parecerem bárbaros, estão rodeados de aparências e comportamentos tão conflitantes, que tornam os possíveis “eus” ativos da experiência do campo num testemunho mudo. Sacha Suiétin, que foi aprisionada aos quatro anos, conta sobre sua vivência após o aprisionamento: “Depois não lembro mais nada: quem nos salvou do campo de concentração e como? [...] Algo aconteceu em minha memória. Não me lembro dos rostos, não me lembro das palavras...”<sup>332</sup>.

Os últimos dois personagens que gostaríamos de citar aqui é o menino gêmeo Imre, na extrema esquerda, e a menina à sua direita. Eles aparentam ter em torno de 8 a 10 anos, desde modo, não são os mais velhos e nem os mais novos da imagem. Imre, com um ar natural, encara o fotógrafo, como sua irmã, não demonstrando medo: por conseguinte, será que os dois provêm de uma família um pouco mais abastada, a qual teria tido uma câmera e, por isso, não sentem medo dela? A menina ao seu lado, assim como ele, parece também estar acostumada com a máquina, já que coloca sua mão do queixo e sorri timidamente, lembrando ao leitor alguém que estaria posando para a foto e revelando, assim, toda sua inocência.

Se admitirmos aqui que essas crianças vêm de famílias abastadas, elas teriam recebido um tratamento especial por isso? Com cuidadoras, com uma boa alimentação e higiene – ou será que o dinheiro desse grupo não era levado em conta e todos receberam os mesmos tratamentos dos nazistas? São muitas perguntas sem resposta, frente à grande atrocidade que sabemos que foi o Holocausto, porém, não há como negar que essa imagem dialoga com o horror do campo, mesmo que ao primeiro olhar não o enxerguemos.

Obviamente, se colocarmos aqui uma pressuposição de que eles foram destituídos de suas famílias, do seu direito de ter uma casa, uma educação, até mesmo do seu direito de vivenciar a infância, temos nessa imagem o testemunho dos inocentes, dos mudos, dos que criaram sua protomemória na barbárie e carregaram esse fardo para todo o sempre. Contudo, se

---

<sup>332</sup> ALEKSIÉVITCH, 2013, op. cit., p. 64

indiciarmos que eles são um grupo privilegiado, eles mesmo assim seriam personagens frente a desconstituição, já que foram colocados aos cuidados de terceiros num espaço insalubre.

Concluimos que essa imagem é um espaço de múltiplas mensagens, a respeito do quesito de discutir as experiências do Holocausto. Posto isso, vale lembrar da observação de Goffman, quando alude à concepção de “fachada” como sendo a expressividade, intencional ou não, utilizada por uma pessoa, durante a representação de uma cena, assim como o cenário na qual se encontra, que também é “equipamento expressivo”. Portanto, com a interferência do fotógrafo na cena, as “fachadas pessoais” presentes numa vasta e diferenciada gama, desde as idades, os gêneros, as emoções, tudo isso num mesmo espaço, tornam essa imagem um material bem ambíguo e com diversas comunicações, uma imagem contraditória, quanto aos seus atores e seu cenário, já que os vemos num lugar insalubre e com trajes que as desmoralizam.

Em face de toda essa ambiguidade, nela lemos, de um lado, rastros sobre as diferentes constituições de cultura do campo, através de relações dialéticas ou não, ou seja, da comunicação falada ou não, informando-nos sobre os processos os quais nos dão margem a pensar em uma pedagogia da infância, dentro do campo que constituiu essas crianças como seres do testemunho mudo do Holocausto; e, de outro, marcas dos processos de desconstrução dos corpos e resistência aos corpos do horror, que são influenciados pela cultura do local.

## CONCLUSÃO

O Holocausto é um evento que foi abundantemente utilizado como enredo pelas artes, de modo que ele é um tema consumido por muitos espectadores. Os livros, filmes e fotografias produzidos sobre ele foram (e ainda são) responsáveis pela disseminação da memória dos acontecimentos que fizeram o campo de concentração ser considerado um dos maiores genocídios vistos no último século. São memórias que evidenciam essa passagem do tempo como uma grande barbárie.

Dentre essas artes, a fotografia foi escolhida por nós como objeto de pesquisa. Ela pode ser entendida tanto como uma forma de testemunho ocular, visual, uma vez que realça parcelas do que foi observado por alguém (Burke), quanto como uma fonte documental, de onde iremos retirar conteúdos para preencher as lacunas históricas, com base nas perguntas corretas (Bloch), ou até como uma ponte, um testemunho entre aquele que enfatiza sua experiência e aquele que a presencia, ouve (Seligmann).

Neste trabalho, focamos mais no testemunho ocular, termo usado por Peter Burke. Entretanto, independentemente da forma testemunhal escolhida, o importante na observação de imagens não é como os rastros ou como os objetos foram eternizados pelo fotógrafo, para preencher a história, mas as relações que estes irão construir com quem os lê, no presente. Portanto, o valor da fotografia, sua importância, não se fixa no que ela exhibe, porém, nas leituras que poderão ser feitas a partir dessa exibição.

Ao escolhermos fotografias do *site* do Museu Memorial Americano do Holocausto, todas as leituras que foram feitas, além de desvelarem as construções dos fotógrafos, testemunharam a visão do Museu, através da legenda em cada imagem. Logo, as relações criadas entre o passado e o presente, por meio da observação dos rastros, passaram pelo filtro do que essa instituição acredita; assim, ela nos direcionou a pensar quem eram aquelas pessoas, onde estavam e como foram tratadas. Apesar de a termos como uma fonte que nos guiou, sabemos que ela nos retirou a capacidade imaginativa e reduziu a ambiguidade dos rastros, portanto, as descobertas feitas fora dela foram tão ou mais importantes que as influenciadas por ela.

Mesmo sofrendo diversas interferências, ao refletirmos sobre as fotografias, não podemos deixar de ressaltar que estávamos nos educando “contra Auschwitz”. Segundo Adorno, a educação para que o Holocausto não se repita deveria ser o primeiro e o mais importante ensino que receberíamos, pois somente assim teríamos certeza de que eventos tão

bárbaros como aquele não voltariam a existir. Com isso, mesmo guiados pelo conhecimento do Museu, as relações instauradas entre ele e nós não invalidaram o caráter educativo da reflexão sobre imagens do Horror como uma forma de conscientização, para que eventos de tamanha violência não mais aconteçam.

Diante disso, a leitura feita durante a pesquisa foi margeada por estudos sociológicos da arte, bem como estudos fisiológicos e sociológicos sobre comportamentos, sorrisos e vestimentas, além de termos nos respaldado em livros com a temática do Holocausto, sendo esses teóricos e testemunhais. Todo esse material nos fez perceber que, por mais que as imagens do Holocausto estejam sendo debatidas há muitos anos e que haja uma saturação dessas, perante o público, há sempre novas formas de lê-las.

Assim, o que lemos, ao longo de nossas reflexões a respeito das quatro imagens, foi que a primeira evidencia mulheres idosas sobreviventes de Auschwitz as quais estavam há pouco tempo no campo de concentração. Embora o local onde se encontrassem fosse temido e nomeado como o pior dos campos do Holocausto, elas aparentavam estar fortes fisicamente, bem vestidas – e uma delas até parecia sorrir.

Essa possivelmente possa ter sido a primeira leitura feita da imagem, entretanto, como assinalado por Rovai, “[...] a barbárie pode estar presente naquilo que parece ‘normal’, no que é cotidiano, envolta em imagens de placidez e de felicidade [...]”<sup>333</sup>. Nessa linha e com um olhar mais atento, notamos que, mesmo não tendo o horror do Holocausto esperado em seus rastros, a fotografia evidencia o tratamento desumano dado aos prisioneiros pelos nazistas, em seus dormitórios. Nela, vemos que as camas, nos beliches, deveriam ser divididas por três pessoas, fato que aglomerava essas mulheres feito animais, e as roupas quentes utilizadas por elas dentro do barracão passavam a ideia de que o local era frio e não apropriado para as manterem aquecidas, logo, a vestimenta seria um meio de proteção do corpo, diante das condições estruturais estabelecidas a elas, pelos nazistas.

Todavia, as roupas, nessa imagem, podem ser encaradas igualmente como um ornamento de distinção social entre os prisioneiros, os malfeitores e os fotógrafos, dado que cada um deveria se vestir de acordo com seu grupo social, caracterizando as distinções de classe, como defende Benjamin. Essa caracterização distinta talvez responda a um possível motivo do motivo de o fotógrafo as ter eternizado. Assim, a roupa, nessa ocasião, é plausível

---

<sup>333</sup> ROVAI, 2005, op. cit., p. 19.

de ter sido considerada um elemento trabalhado pelo fotógrafo como um rastro que merecia atenção.

Não somente o autor da imagem expõe sua opinião a comunicação emitida pelos fotografados, explicada por Goffman, faz com que consigamos ler as gestas dos sobreviventes. Com isso, nessa imagem guiada pela legenda, evidenciamos que as mulheres, ao olharem para a câmera, estão comunicando que resistem àquele ambiente animalesco e insalubre. Quando elas encaram o fotógrafo e se comunicam com um terceiro, elas se tornam humanas, contam suas histórias, através dos olhares, juntamente com seus corpos, e desse modo resistem ao sistema opressor que queria aniquilá-las. Sem a legenda, elas passam outras mensagens.

Portanto, constatamos que o *site* nos condiciona a agrupá-las numa condição social e nos faz pensar que todas as posturas emitidas por elas têm de estar exaltando as características que esperamos dos sobreviventes do Holocausto, pessoas sofridas que margeiam o limiar entre a vida e a morte. Porém, quando há uma quebra dessa perspectiva de comportamento coletivo, ocorre uma mudança na mensagem passada. Segundo Goffman, é comum que tentemos encontrar uma similaridade entre o cenário, nesse caso desumano, com a emissão comunicada pelo corpo, todavia quando não a encontramos, esses pontos incomuns nos tiram da abstração da ideia coletiva de comportamento dos sobreviventes.

Assim, a mulher que sorri, localizada no segundo andar, cria uma ruptura em toda a contextualização montada pelo museu, e percebemos, guiados por Ekman, que é impossível uma pessoa sentir-se da mesma maneira todo o tempo, os sentimentos transitam e se modificam mesmo dentro do campo de concentração. Ademais, o autor afirma que existem inúmeros acontecimentos para que as pessoas se sintam felizes; ora, mesmo em ambientes bárbaros, é possível sentir uma emoção agradável. Já Mendes e Moura defendem que, apesar de o sorriso ser uma comunicação feliz e agradável, ele pode ser proveniente de uma emissão sentimental dissimulada; com isso, essa mulher pode estar sorrindo, pois deseja passar uma mensagem diferente do coletivo de sobreviventes esperado por ela.

Existir diferentes mensagens dentro de uma imagem não a desqualifica como um documento memorialístico, mas cria novas formas de enxergar o passado. Tal fato enriquece a maneira como enxergamos o Holocausto e seus sobreviventes.

Isso continua a ser comprovado, durante a análise da segunda foto, a qual exhibe igualmente sobreviventes num dormitório escuro; entretanto, nessa imagem, os personagens são homens com vestimentas muito precárias e que evidenciam uma magreza excessiva. Ora,

nessa fotografia, segundo a legenda, estamos em frente a dois homens que testemunham a fome e a má qualidade nutricional dada aos prisioneiros. O Museu nos faz acreditar que, além dos personagens centrais da foto, os outros eternizados ao redor deles também sofriam com uma severa desnutrição, mesmo que não a vejamos nessa imagem, nem vejamos rastros da alimentação. Logo, frisamos novamente que o *site* nos condiciona a pensar na memória coletiva do comportamento que se espera de um sobrevivente.

Com isso, percebemos, mais uma vez, que somos direcionados a ler que os nazistas tratavam os presos com uma grande desumanização e que esses homens, assim como as mulheres da primeira imagem, tinham que se posicionar resistidamente em sua experiência de barbárie, ainda mais após terem superado uma desumana desnutrição corpórea, a qual definhou seus corpos e acarretou numa destruição psíquica, que, segundo Frankl, os animalizou, os condicionou a terem comportamentos regressivos, inumanos. Portanto, os nazistas impuseram tanta desumanização aos presos, que eles tiveram que desconstruir seus comportamentos e sentimentos civilizados para vencer o sistema opressor.

Pessoas que vivenciaram essa experiência de “desconstrução do corpo” foram classificadas, tanto por Primo Levi quanto por Agamben, como *mulçumanos*, ou seja, indivíduos que viveram à margem da civilidade para conseguir sobreviver, que já haviam se desligado de seus corpos e só faziam o que lhes mandavam. Para nós, esses Homens representam o corpo do Horror, um corpo estigmatizado e, por isso, eles foram eternizados pelo fotógrafo. Essa ideia, é reforçada quando analisadas as roupas deles, as quais os distinguem tanto dos nazistas quanto dos fotógrafos, como seres inferiores. A nudez de seus corpos revelada pela pouca roupa os transforma mais ainda em seres desumanizados, pois somente os não homens se apresentariam assim. Dessa forma, com e sem a legenda, é possível perceber elementos da barbárie nessa imagem, que pouco nos mostra o Horror explícito.

Entretanto, na contramão dessas leituras, há um outro homem nessa imagem, assim como na primeira, que sorri. Ele está atrás dos personagens centrais, olha para câmera e emite um sentimento agradável, através do sorriso. Essa expressão não esperada vem colocar à prova toda a comunicação emitida pelos homens centrais, já que expressam mensagem bastante distinta, nos deixando mais perguntas que respostas. Todavia, quando datamos a foto, percebemos que ela foi tirada num momento de liberdade, no pós-guerra, e, se enxergarmos os sobreviventes por um único viés, de ser um testemunho contra o sistema nazista, nunca daremos a eles a oportunidade de sorrir de novo ou, quiçá, de se tornarem humanos novamente.

Nessa nova contextualização, os homens centrais, ao invés de transmitirem o sentimento que queriam, poderiam estar transmitindo o sentimento que o fotógrafo desejou, quando montou a foto. Portanto, a memória do Holocausto não estaria sendo construída a partir dos testemunhos dos sobreviventes, de quem viveu a barbárie, mas através do olhar do vencedor, do soldado libertador.

Já a terceira foto nos mostra somente um rosto descontextualizado de seu tempo e espaço, o qual, como rastro isolado, não nos diz quase nada, mas, ao juntá-lo com a legenda, sabemos que ele é um sobrevivente de Dachau e, com base nessa constatação, as leituras permeadas por uma memória coletiva do Holocausto voltam a acontecer. Diante disso, vemos que o homem foi enxergado pelo fotógrafo de maneira estigmatizada, já que ambos vivenciaram os horrores da guerra, contudo, somente um teve seu rosto eternizado, mostrando ao observador que há uma diferença entre aquele que retrata e aquele que é retratado. Com isso, subentende-se que, se um carrega o horror condicionado pelo campo de concentração de ser um não homem, um vencido, o outro seria então um homem viril e vencedor.

Ademais, a legenda nos leva a pensar que aquele rosto sem expressão é comum de ser encontrado nos campos, pois ele é causado pela observação de inúmeras atrocidades, o que certamente experienciaram vários sobreviventes. Logo, o rosto, nessa imagem, é o rastro de uma “desconstrução do corpo” causada pelos nazistas e, frente a isso, ele pode ser rastro nomeado como “sem rosto”. Agamben dirá que ele é a face de homens viveram o limiar dos não homens criados pelos nazistas. Todavia, sem a legenda, o homem é apenas um indivíduo que encara a câmera e cuja face expressa sentimentos difíceis de serem lidos.

Assim, o sobrevivente só se torna um não homem, um “sem rosto”, com a legenda; sem ela ele traz muito mais perguntas que respostas, além de aparentar ser um homem triste. Talvez possamos ter um resquício de quem seria esse homem, sem a legenda, no momento em que avaliássemos suas roupas. Elas, mesmo não aparecendo por completo, aparentam ser listradas, vestimentas características de uniformes de prisioneiros.

Uniformes são roupas de identificação social. Ao nos depararmos com as vestimentas listradas, elas nos contam que esse homem era um prisioneiro, mas nos dizem igualmente que, dentre as relações constituídas nessa imagem, ele era o indivíduo inferiorizado, seja com o fotógrafo, seja com o sistema prisional. Por isso, mesmo que tenhamos o testemunho, nas outras imagens, de que a vestimenta listrada não era o único traje usado pelos

presos no campo, não o vemos como um sobrevivente, mas como um ser vencido pelo sistema nazista.

Dessa maneira, percebemos novamente que, apesar de estarmos diante de uma à a legenda do Museu, o horror do Holocausto se torna facilmente lido. Todavia, nessa imagem, diferentemente das anteriores, a barbárie sem a legenda não é um rastro que consigamos ler.

Por fim, na última imagem vemos que algumas de nossas leituras criaram certos padrões sobre o que teria sido a experiência do Holocausto. A primeira constatação é que não podemos entender uma única vestimenta dos prisioneiros como sendo um traje comum no campo, já que o pós-guerra é eternizado através do uso de diversos trajes pelos sobreviventes e, mesmo com essas inúmeras diversidades, nenhum deles nos trouxe uma leitura de uma experiência positiva dentro do campo, quiçá de um tratamento igualitário dado a quem viveu trancado entre as cercas.

Ela nos mostrou também que, em todas as imagens vistas aqui, os sobreviventes foram tratados como inferiores, pelos fotógrafos. Em nenhuma delas eles foram registrados como seres superiores ou que merecessem estar ao lado dos salvadores, por terem sobrevivido às suas experiências de guerra. Assim, toda fotografia, ao nosso modo de ver, feita nesse momento de liberdade era para exaltar o poderio dos ganhadores ou para registrar as atrocidades nazistas e, apesar de terem evocado o milagre da vida, conforme frisado por Sontag, para nós, enfatizam mais as experiências nefastas dos fotografados do que a vivência da liberdade.

Entretanto, as mulheres e as crianças registradas nesta última imagem, mesmo que dialoguem com uma desconstituição do corpo, bem como as outras imagens, nos instigam a pensar igualmente numa constituição dele como resistência ao sistema opressor, por meio dos rastros de cuidado, muito embora elas estejam num local escuro e insalubre. Assim, diferentemente da desconstituição do corpo e do homem, vista nas outras imagens, nesta, vemos a educação do corpo para sobreviverem ao sistema nazista pelo cuidado e pela higiene, portanto, comprovando a nós, leitores, que ainda existia humanidade nos prisioneiros, apesar de sofrerem com os tratamentos violentos e animalizados.

Concluimos que, mesmo frente a imagens as quais não exibem o Horror explícito do Holocausto, quando somos guiados pela legenda, conseguimos ler, através dos rastros, vários testemunhos da condição desumana psíquica e corpórea a que os nazistas condicionaram os presos. Entretanto, não são todas elas que são possíveis de serem observadas, sem a

influência do Museu, porque algumas, sem o texto, ganham outros significados, enquanto outras geram mais perguntas que respostas.

O surpreendente, durante este trabalho, não foi validar que a legenda nos direciona a pensar e a nos educar, com base no ponto de vista defendido por seu meio de transmissão, o *site*, mas foi perceber que novos elementos podem surgir, na análise, para além da concepção do museu, tais como o sorriso. Esse rastro nos trouxe uma grande quebra da memória coletiva do Holocausto, vindo evidenciar que é possível que fossem sentidos outros sentimentos, dentro do campo de concentração, para além da barbárie, e que as fotos espalhadas para a criação da memória desse evento são muito mais numerosas dentre os anos pós-guerra do que durante ela, de modo que logo tendenciamos a achar que os sobreviventes não deveriam sorrir, mesmo depois de libertos.

Por fim, percebemos que há sentimentos e rastros que são coletivamente esperados, os quais nos exibem pequenas evidências da experiência do Horror e nos educam para refletir de uma forma que eventos como este não voltem a existir. Todavia, há outros que nos surpreendem, os quais preenchem lacunas da história que nos instigam a pensar que, embora o ensino do Holocausto e sua barbárie sejam extremamente importantes de serem lembrados e estudados, há rastros mais leves, tais como o sorriso, que devem igualmente ser discutidos como uma simbologia do evento, não porque eles tornam a experiência mais leve, mas porque eles a tornam mais humana, ou seja, passamos, através deles, a enxergar o sobrevivente como um ser desconstituído dele mesmo, mas que irá se constituir novamente. Ao nosso modo de ver, esses rastros não esperados nos revelaram esperança, ao invés de uma barbárie iminente.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003
- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008a
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008
- ALEKSIÉVITCH. *As últimas testemunhas*. Crianças na Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras. 2013
- ANTELME, R. *A espécie humana: um relato clássico sobre a vida nos campos de concentração*. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013
- ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008
- BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- BARTHES, R. *Mitologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001
- BASSANI, J. J.; VAZ, A. F. Comentários sobre a educação do corpo nos “textos pedagógicos” de Theodor W. Adorno. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 21, n. 01, p. 13-1-37, jan./jun. 2003
- BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BERGER, J. *Para entender fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- BLOCH, M. *O ofício do historiador apologia da história: ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

BURKE, Peter. *Testemunho ocular: o uso da imagem como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017

CANDAU, J. Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holísticas. In: CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000

COGGIOLA. *A segunda guerra mundial: causas, estruturas e consequências*. 2015 Disponível

em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4181930/mod\\_resource/content/1/OC%20Segunda%20Guerra%20Mundial%20%284%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4181930/mod_resource/content/1/OC%20Segunda%20Guerra%20Mundial%20%284%29.pdf)

DANTAS, T. *Youtube* – Brasil-Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/youtube.htm>.

EKMAN, P. *A linguagem das emoções*. São Paulo: Lua de Papel, 2011

ESCOBAR, M. *Canções de ninar de Auschwitz*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

FATORELLI, A. Variações do tempo – mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento. In: CARVALHO, A. M. A. de; SANTOS, A. **Imagens: Arte e Cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

FELDMAN, I. (2016). *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”*. *ARS (São Paulo)*, 14(28), 135-153. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>

FRANKL, V. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Vozes, 2016

FREUND, G. *La fotografía como documental social*. Barcelona: Fotografia, 1983

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GOFFMAN, E. *A representação do eu no cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002

GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Digitalização, 2004

GOMBRICH, E. H. Sobre a percepção fisionômica. In: GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 54. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4659718/mod\\_resource/content/1/Gombrich%20-%20cavaleiro%20de%20pau\\_07052019\\_143340.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4659718/mod_resource/content/1/Gombrich%20-%20cavaleiro%20de%20pau_07052019_143340.pdf)

GOULART DE FARIA, A.; MELLO, S. *Território da infância: Linguagens, tempos e relações para as crianças pequenas*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2009

GRANDES FILHO, P. *O Tribunal de Nuremberg*. São Paulo: Departamento Editorial OAB-SP. Disponível em: <http://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/o-tribunal-de-nuremberg>

GUTERMAN, Marcos. *Holocausto e memória*. São Paulo: Editora Contexto. 2020  
ADORNO, T. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003

HUYSSSEN, A. *Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público*. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. T. Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014

KRACAUER, S. *The theory of film: The redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press. 1960

MENDES; SEIDL-DE-MOURA. *O sorriso humano: Aspectos universais, inatos e os determinantes culturais*. Arquivos Brasileiros de Psicologia, vol. 61, núm. 1, 2009

LEVI, P. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Roco, 1988

MESQUITA. *O sorriso humano*. Dissertação (mestrado em anatomias artísticas) – Faculdade de Belas artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011

MELZACK, R. W. Pain mechanism: a new theory. *Science*. v. 150, n. 3699, p. 971-979, 19 nov. 1965

MENDES, Deise Maria Leal Fernandes; SEIDL-DE-MOURA, Maria Lucia. *O sorriso humano: aspectos universais, inatos e os determinantes culturais*. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, p. 109-120, abr. 2009. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672009000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672009000100011&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 10 nov. 2021

NEITZEL ; WELZER .*Soldados sobre lutar, matar e morrer: as práticas bárbaras dos soldados do Terceiro Reich reveladas em gravações secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

OLIVEIRA, Z. (org.). *Educação Infantil: muitos olhares*. São Paulo: Cortez, 1994

PAIXÃO, A. H.; TREVISAN, A. R. Cinema educativo em cena: Raymond Williams, análise fílmica e produção de um saber. *ETD - Educação Temática Digital*, v. 21, n. 3, p. 738-759, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/etd.v21i3.8652292>.

PELBART, P. P. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, B. *Imagem Contemporânea – cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* v. II. São Paulo: Hedra, 2009.

RACHLIN, H. Dor e comportamento. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto, v. 18, n. 2, p. 429-447, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2010000200017&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2010000200017&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 13 ago. 2020

RAYMOND, Willians. *A cultura e a sociedade*. São Paulo: Componha Editora Nacional. 1969.

RESS, L. *O Holocausto*. Belo Horizonte: Vestígio, 2018

ROVAI, Mauro Luiz. Formas de manifestação do passado em filmes de Alain Resnais: aproximações sociológicas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online]. 2018, v. 33, n. 96 [Acessado 21 junho 2021], e339615. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/339615/2018>>. Epub 05 Mar 2018. ISSN 1806-9053. <https://doi.org/10.17666/339615/2018>

RUCHATZ, J. The Photograph as Externalization and Trace. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008

SELIGMANN, Marcio. *Auschwitz: história e memória*. Pro-posições. Volume 1. Nº5. (32), Julho de 2000. P.86. Disponível em : <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2074/32-artigos-seligmannm.pdf>

SELIGMANN, Marcio. *Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofe históricas*. PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008

SELIGMANN.M. *Literatura do Shoah no Brasil*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

SEM AUTOR. *Elie Wiesel*. Companhia das Letras. Disponível em : <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02307>

SENDER,, *O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz*. Rio de janeiro: 2012

SILVA. *Notícias tristes dos velhos amigos: a Alemanha pós-Segunda Guerra na correspondência de Henrique da Rocha Lima (1945-1950)*. História Unisinos, volume 17, nº2, p.118, maio/agosto, 2013.

SOARES. *As roupas nas práticas corporais e esportivas: A educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)*. Campinas: Associados, 2011

SOARES. *Imagens da educação no corpo*. Estudos a partir da ginástica francesa no século XIX. 3. ed. Campinas -SP, Autores Associados, 2005

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TREVISAN, A. R. (2010). *Imagens e textos explicativos na investigação sociológica: apontamentos teóricos para ler a Viagem pitoresca e histórica ao Brasil de Debret (1768-1848)*. *Cadernos CERU*, 21(2), 153-169. <https://doi.org/10.1590/S1413-45192010000200009>

United States Holocaust Memorial Museum. “ Invasão da Polónia- outubro de 1939”. Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/invasion-of-poland-fall-1939#pacto-hitlerista-de-noagresso-polnia-0>

United States Holocaust Memorial Museum. “Liberation of Gunkirchen”. Time line events. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz>

VILELLA, E. *Silêncios Tangíveis*. Porto: Afrontamento, 2010

WEL, P.; TOMPAKOW, R. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Vozes, 2010

WILLIAMS, R. *The Long Revolution*. London: Pelican, 1965