

A imagem (in)dizível e a representação do insuportável

- a partir de *Imagens apesar de tudo*¹ [Georges Didi-Huberman]



[Anónimo (membro dos Sonderkommando de Auschwitz) diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, Agosto de 1944.]

Rui Matoso | Junho 2014

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa
Doutoramento em Ciências da Comunicação
Comunicação e Artes

1 Didi-Huberman, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa. KKYM.

«(...)Orfeu parou
quando já a sua Eurídice tocava
nas portadas de luz, atrás olhou,
vencido de paixão, e logo perde
o frutos dos esforços, pois quebrava
o pacto que fizera nos infernos.»

Virgílio [*Geórgicas*]

1- APROXIMAÇÕES

«Com a Fotografia, entramos na *Morte crua*.»
Roland Barthes [*Câmara Clara*]

É conhecido o *dictum* de Theodor Adorno de que seria impossível e coisa bárbara escrever poesia depois de Auschwitz²; porém, diga-se em abono da verdade, o dito foi por si renegado mais tarde, em «A Dialética Negativa»³. Mas também sabemos que Paul Celan, considerado um dos maiores poetas de língua alemã do século 20, especialmente a partir do poema “Todesfuge” [“Fuga da morte”] - escrito possivelmente em 1944 e publicado pela primeira vez em 1947 na tradução Romena-, escreveu poesia evocadora do Holocausto judeu (*Shoah*, em língua Idiche), i.e., tomou como matéria prima do “ofício cantante” o genocídio sistemático de milhões de judeus europeus perpetrado pelos nazis durante a IIª Guerra Mundial (1939-1945), sendo ele mesmo um sobrevivente dos campos de concentração⁴.

Sabemos, através da história da literatura, da existência de inúmeros pactos *fáusticos* com o inferno, com mefistófeles ou com o mal na sua amplidão relativa ou absoluta, como no mito de Orfeu e o seu acordo com Hades - o deus do mundo inferior e dos mortos na mitologia grega -; no mito de Fausto, em Johann Spies, Goethe ou Thomas Mann que «traça um contundente retrato da corrupta cultura alemã de sua época, que desembocaria nos horrores mefistofélicos da segunda guerra mundial: a tragédia do compositor que compactua com o Diabo alegoriza o período nazista e prefigura o destino de danação de sua Alemanha, que se vendeu, culturalmente, ao nacional-socialismo»⁵.

Geoges Bataille, em *A literatura e o Mal*, identifica alguns dos escritores mais emblemáticos desta longa tradição tumultuosa que faz da experiência do mal, do erotismo e da morte uma dispositivo de conhecimento e imaginação. Na lenda que canta o amor assombrado de Orfeu e Eurídice, eternizada por Virgílio e Ovídio, está patente essa descida aos infernos em nome da salvação. É pois vasta a sabedoria que sabe separar e reunir Eros e Thanatos no mesmo corpo ou

2 Adorno, Theodor (1962). *La crítica de la cultura y la sociedad*. In «Prismas», p. 29.

3 « (...) é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema.» (Adorno: 300)

4 Alguns destes poemas podem ser encontrados na edição portuguesa: «A Morte é uma Flor», edições Cotovia, 1998. Tradução de João Barrento.

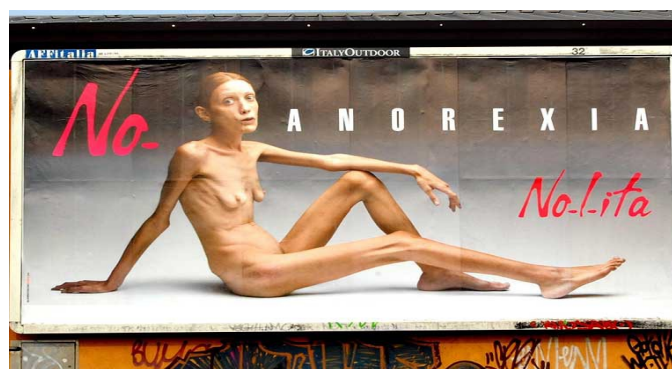
5 Cfr. Carlos Ceia, http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=340&Itemid=2

consciência. Da união mística nos terrores da «Noite Escura da Alma» de São João e Santa Teresa de Ávila ao erotismo libertino de Bataille e Sade, é possível dizer que se trata de uma aprovação da vida até na morte. Há assim um denso capital cultural e simbólico que nos permite relacionar com a tragédia desconcertante ou com a “banalidade do mal”, sem nos rendermos ao fetichismo incrustado no poder sedutor das imagens, mas também sem nos imobilizarmos na crença obscurantista que desqualifica a qualidade testemunhal da fotografia. Com efeito, «a imagem, tal como a história, *não ressuscita absolutamente nada*. Mas ela “redime”: ela salva um saber, *ela recita apesar de tudo*, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos.» (Didi-Huberman: 222)⁶.

Numa sociedade, a Morte tem de estar em qualquer lado (Barthes: 130); e se ela já não está tanto no religioso como estava nas sociedades pré-modernas, nem está na nossa privada (a morte tornou-se asséptica e hospitalar), talvez habite agora a crueza da fotografia de um ente querido já falecido sobre a qual nada já temos a dizer, ou na crueldade da câmara que documenta o derradeiro sofrimento dos moribundos.

Cada fotografia é apenas um fragmento cujo peso moral e emocional depende do contexto em que é vista (Sontag: 99), nesse sentido só uma forte consciência política pode determinar o facto de sermos moralmente afetados pelas fotografias intoleráveis. É provável, conclui Susan Sontag, que «sem o contexto político, as fotografias das carnificinas da história fossem apenas sentidas como irreais ou provocassem um impacto emocional e desmoralizante» (idem: 27).

Jacques Rancière questiona o que torna então uma imagem intolerável? (2010: 125) E dá exemplos vindos da fotografia publicitária, designadamente a provocação de Oliviero Toscani para a imagem publicitária da Semana de Moda de Milão (2007), cujo modelo é uma jovem anoréxica, nua e descarnada (Fig. 1):



(Fig. 1) Outdoor da Semana de Moda de Milão (2007). Fotografia de Oliviero Toscani.

6 Itálicos no original.

Nesta imagem de Toscani ou numa outra vinda de outro lado, por exemplo da tortura e abuso de prisioneiros na prisão de Abu Ghraib⁷ (Fig. 2), é muito provável sermos incapazes de as olhar sem experimentar dor ou indignação, mas simultaneamente somos reconfortados por nos sabermos situados “aqui”, num lugar a salvo e distantes do epicentro violento registado na fotografia. Próximos portanto do sentimento estético e indeterminado do sublime: o conflito emocional entre uma certa angústia acompanhada de prazer, uma falta de relação entre o sensível o inteligível, uma falha no regime de representação e a impotência da imaginação; onde «o monstruoso e o disforme têm os seus direitos, já que podem ser sublimes» (Lyotard: 102).



(Fig. 2) Prisioneiro torturado pelo exército dos EUA. Abu Ghraib, Iraque 2003-04.

Nesta “condição pós-moderna” da “sociedade do espetáculo”, «o conteúdo ético das fotografias é frágil» com a possível exceção das fotografias terríveis dos campos nazis (Sontag: 29). A imagem «é declarada inapta para a crítica da realidade» (Rancière, 2010: 126) porque pertence ao mesmo regime de visibilidade, e porque a industrialização da fotografia adequou-se bem ao modo de funcionamento racional e burocrático da sociedade, i.e., as fotografias foram também «chamadas a prestar serviço, como objetos simbólicos e como elementos de informação, em importantes instituições de controle, nomeadamente da família e da política.» (Sontag: 29).

Talvez por isso, hoje já não questionamos a realidade de uma imagem ou a sua verosimilhança (indicial) com o referente, mas pelo contrário, é a realidade que cada vez mais se parece com o que as câmaras nos mostram. Expressões populares como “tirem-me deste filme” são comumente usadas para se sublinhar a intensidade de certas situações da vida real

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Abu_Ghraib_torture_and_prisoner_abuse

(acontecimentos, eventos,...) e a sua conexão com um imaginário povoado de imagens técnicas.

Afinal, sob a imensa acumulação de *espectáculos* que reina em toda a sociedade «tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação» (Debord: 9). Mas, situemos-nos, o espectáculo não equivale à soma do conjunto das imagens em circulação, o espectáculo é, antes de mais, a própria mediação técnica das relações sociais através das imagens⁸. E as imagens paralisam, anestesiaram, tornam-se objeto de fascinação, tornam-se inesgotáveis «convites à dedução, especulação e fantasia» (Sontag: 31). Mas, não é este o processo fundamental da modernidade, a «conquista do mundo como imagem» (Heidegger: 117), a sua mundividência ?

8 A única virtude das mediações técnicas é a sua relativa estabilidade dada pelo grau de iterabilidade. As mediações desaceleram (provocam um atraso / *delay*) a instabilidade dos coletivos, absorvendo (buffering) e atenuando a violência dos eventos. Cfr. MACKENZIE, Adrian (2002). *Transductions: Bodies and Machines at Speed*. London. Continuum. P. 41.

2- Impensável, insuportável, inimaginável, invisível, intolerável, irrepresentável, indizível,...

« Ele grita tocai mais docemente a morte a morte é um mestre da Alemanha
Grita arrancai sons mais graves aos violinos depois subireis em fumo no ar
Tereis então um túmulo nas nuvens aí ninguém fica apertado.»
Paul Celan [Fuga de Morte / Todesfuge]

A ideia de uma dialética negativa, avançada por Theodor Adorno, tem implícito o esforço necessário para elaborar a crítica das ideologias que incitam o pensamento à positividade e à adequação positiva e acrítica da consciência ao *status quo*, reclamando assim a auto-reflexão do pensamento, e até um «pensar contra si mesmo» (Adorno, 1962: 302), designadamente num quadro político de ditaduras totalitárias e especialmente do nazi-fascismo. As suas derivações pela teoria estética (estética negativa) ou pela crítica à indústria da cultura unem-se na mesma intenção de contrapor a uma arte e cultura sujeitas à aceitação conformista da concepção corrente da obra de arte «como bem cultural agradável, levada a cabo pela psicanálise, correspondente a um hedonismo estético que expulsa da arte toda a negatividade para os conflitos pulsionais da sua génese» (Adorno, 1993: 23).

Uma outra linha é a da negatividade absoluta, uma negatividade metafísica na qual a «morte nos campos de concentração tem um novo horror: desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo pior do que a morte» (Adorno, 1962: 307). Esse «algo pior que a morte», esse inferno, é o extermínio em massa de cerca de nove milhões⁹ de judeus em solo europeu, berço da tão propalada “civilização ocidental”.

A monstruosidade do Holocausto judeu e o seu limiar inumano são evocados, na polémica em torno do texto «Quatro pedaços de película arrancados ao inferno» de Georges Didi-Huberman para o catálogo da exposição «Memórias dos Campos», como sendo da ordem do inimaginável, e paralelamente as quatro fotografias, registadas por um elemento do *Sonderkommando* de Auschwitz, são tidas como imagens intoleráveis nas respostas dadas por Élisabeth Pagnoux e

⁹ <https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/killedtable.html>

Gérard Wacjman, na revista *Temps Moderns*¹⁰ (março-maio de 2001). Contrariamente, Didi-Huberman, afirmou desde a abertura do seu ensaio que «para saber é preciso imaginar-se (...) não invoquemos portanto o inimaginável.» (p. 15).

Estamos perante duas possibilidades hermenêuticas em colisão. Por um lado, diante de uma «hipérbole especulativa do irrepresentável» (Ranciére, 2011: 128) produzida por quem as palavras servem à manutenção de um enigma insondável (Pagnoux e Wacjman), parecendo assim reforçar a opinião daqueles que gostariam que Auschwitz fosse incompreensível para sempre. Para Giorgio Agamben, esta obscuridade está desde logo presente nos testemunhos das vítimas encontrados junto ao crematório III desse campo, Zalmen Lewental, membro do *Sonderkommando*, escrevera: «Nenhum ser humano pode imaginar como ocorreram precisamente os acontecimentos, e, de facto, é inimaginável que possam ser descritas exatamente como aconteceram nossas experiências (...) A verdade inteira é muito mais trágica. Ainda mais espantosa (...)» (Agamben: 20). Por outro lado, para Didi-Huberman¹¹, as quatro fotografias¹² arrancadas àquele inferno servem, *apesar de tudo*, para diminuir a irrepresentabilidade do testemunho e dar uma forma a este inimaginável.

De um dos lados da barricada é a voz da autoridade tradicional judaica que se ouve, uma voz sustentada na memória das testemunhas sobreviventes, tal como nos é dado a conhecer através do filme *Shoah* (1985), um documentário sobre o Holocausto, realizado por Claude Lanzman¹³.

Élisabeth Pagnoux utiliza o argumentário clássico relativo à excessiva realidade das fotografias do *Sonderkommando*, critério que as tornaria intoleráveis, pois ao «projetarem sobre o nosso presente o horror de Auschwitz, capturavam o nosso olhar e impediam toda e qualquer distância crítica.» (Ranciére, 2010: 133). Desta forma Pagnoux parece esquecer que a realidade sempre foi interpretada através das informações contidas nas imagens, designadamente nas fotografias documentais e em especial nestas quatro imagens conseguidas graças a um meticuloso trabalho de colaboração entre a Resistência Polaca e os membros do *Sonderkommando*, durante o verão de 1944, que fez chegar uma máquina fotográfica, com um resto de película utilizável, escondida no fundo de um balde, até às mãos de um judeu grego chamado Alex. É deste fotógrafo

10 <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes>

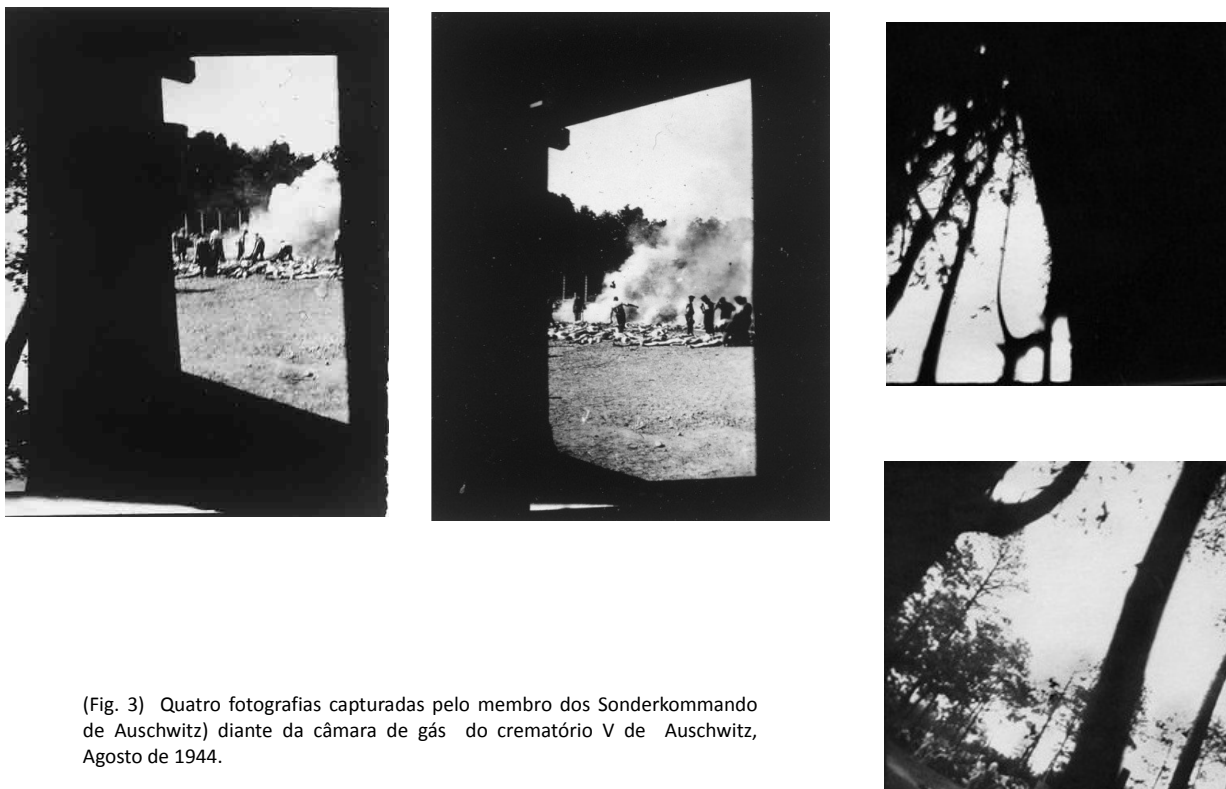
11 Acompanhado nesta controvérsia por Jacques Ranciére e Giorgio Agamben. Vide referências bibliográficas.

12 Vide aqui: <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/02/the-sonderkommando-photos/>

13 <http://www.imdb.com/title/tt0090015/>

“acidental” que temos hoje as imagens capturadas do interior da câmara de gás do crematório V, e vemos no exterior, frente à ombreira da porta de ferro do crematório, o trabalho quotidiano dos outros membros do comando: fazer desaparecer os corpos dos seus conterrâneos, amigos e familiares, incinerando-os e lançando-os às valas comuns. Todas estas tarefas eram altamente vigiadas e conforme as ordens estritas vindas dos SS, as quais visavam o sucesso da aplicação da «Solução Final», ou seja, não deixar vestígio algum para que ninguém jamais acreditasse que alguma vez tivesse havido esta realidade hedionda, e que afinal o genocídio do judeus da Europa fosse algo de inimaginável. Não deixa por isso de ser inquietante que o discurso de Pagnoux, inadvertidamente, coincida com o desejo dos carrascos nazis. Contudo, são exatamente as fotografias de Alex que refutam a tentativa maquiavélica de ocultar a *Shoah*. Correndo riscos elevados e num gesto político resistente a sua coragem dirige-se contra o inimaginável, são assim «quatro refutações arrancadas a um mundo que os nazis queriam ofuscar» (Didi-Huberman: 34).

Gérard Wajcman, por seu turno, invertia o argumento, as imagens eram intoleráveis por que mentiam, ou seja, não representavam a realidade da *Shoah*, essencialmente por três razões: 1) porque não mostravam explicitamente os judeus dentro das câmaras de gás; 2) porque o real não é inteiramente coincidente com o visível; 3) porque no cerne do Holocausto há um irrepresentável, algo que não pode dar-se a ver numa imagem.



(Fig. 3) Quatro fotografias capturadas pelo membro dos Sonderkommando de Auschwitz) diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, Agosto de 1944.

Em qualquer dos casos há um notório recurso à reificação da «impotência da imaginação» (Rancière, 2011: 138), estranhamente idêntica à do inimaginável reificado pelo terror incrustado nos testemunhos dos prisioneiros dos campos. Como se o feito executado pelo *Sonderkommando* Alex, qual Perseu diante da terrível Medusa Górgona, não tivesse sido suficiente para reverter a impotência perante o terror nazi. Como se a prova daqueles que efetivamente suportaram o horror da realidade concentracionária e exterminadora, tivesse sido em vão. No entanto basta ter olhado para este «*corpus* errático de imagens apesar de tudo, para sentir que já não é possível falar de Auschwitz nos termos absolutos – geralmente bem intencionados, aparentemente filosóficos, na realidade preguiçosos – do indizível e do inimaginável» (Didi-Huberman: 41).

Talvez seja por isso, questiona Didi-Huberman (idem: 42), que o papel do historiador não pode ser relegado ao “impensável”, porque aliás o próprio genocídio foi pensado, o que significa que era pensável e que, por esse motivo, a “incomunicabilidade” do Holocausto “indizível” não pode ficar refém do poder anestésico da imagem. Porque o problema não é «saber se o real destes genocídios pode ser posto em imagens ou em ficção. É saber como pode fazer-se isso e qual o tipo de senso comum que é constituído (...)» (Rancière, 2010: 150). E tal significa repensar a ideia de uma política das imagens, sabendo de antemão que a “imagem intolerável” nasceu de uma crença desiludida e num ceticismo assente num excesso de fé (idem: 151). É necessário então fazer a crítica aos vigentes “esquemas estratégicos”, voltar a reunir a dialética solidária entre imagem e palavra (onde falha uma surge a outra)...e *imaginar apesar de tudo*.

3- Por que razão atribuir ao extermínio o prestígio da mística?

«Que Auschwitz tenha sido um fenómeno único (pelo menos, em relação ao passado, quanto ao que o futuro nos reserva só podemos ter esperança) é bastante provável (...). Mas porquê indizível? Por que razão atribuir ao extermínio o prestígio da mística?»

Giorgio Agamben [O que resta de Auschwitz]

Ao longo dos séculos o povo judaico tem sido infelizmente sujeito a inúmeros *progroms*. Londres 1189, Lisboa 1506 ou *Kristallnacht* 1938, são apenas alguns desses terríveis momentos da história cujo paroxismo foi a *Shoah* da IIª Guerra Mundial.

Mas por que razão, pergunta Giorgio Agamben (p. 41), se deveria entender o Holocausto em termos de adoração mística? A resposta mais absurda seria a resposta bíblica, fazendo a ligação através da doutrina sacrificial dos Hebreus até à própria *Shoah*, cujo sentido literal significa devastação e catástrofe. Mas esta vinculação entre o holocausto bíblico e o holocausto premeditado e executado pelo IIIº Reich só pode ser “zombaria” assevera Agamben (idem), pois suporia uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares sagrados. Desse modo estaríamos, o povo judeu e todos nós, a adorar Auschwitz como quem adora um deus em silêncio (*euphèmein*), e nesse sentido estaríamos a ser «secretamente solidários com o *arcanum imperii*» (Agamben citado por Didi-Huberman: 42) , i.e., com o poder totalitário do nazi-fascismo.

Há portanto, como vimos anteriormente, duas posições essenciais na polémica aberta pela publicação do texto «Quatro pedaços de película arrancados ao inferno». Uma que defende a tese lacunar de que *apesar de tudo* as imagens do *Sonderkommando* são uma representação, ínfima é certo, mas necessária, sabendo de antemão que a verdade global da *Shoah* é bem mais trágica e atroz. E que nos permite *imaginar apesar de tudo*, ao mesmo tempo que exige uma difícil ética da imagem, ou seja, uma forma de partilha do sensível que permita religar novamente o saber e o agir - ligação enfraquecida pela desmoralização de um século XX pleno de atrocidades -, de modo a conferir capacidade política à imagem. Entendendo que é precisamente esse o contexto das quatro fotografias do crematório V captadas por Alex, resultante de um ato deliberado de resistência política contra a tentativa nazi de *desimaginação* e ocultação total da gigantesca máquina de extermínio, a *Endlösung der Judenfrage* (a solução final da questão judaica).

A outra posição, digamos que defensora da iconofobia judaica, é paradigmaticamente

defendida por Claude Lanzman, que no seu documentário *Shoah* recusa a utilização de qualquer documento da época, escolhendo apenas formalmente o uso de testemunhos de sobreviventes, alimentando assim o discurso do inimaginável, do irrepresentável, do infigurável ou do invisível. Ao contrário do que fizera trinta anos antes Alain Resnais em *Noite e Nevoeiro*¹⁴, filme encomendado em Maio de 1955 pela Comissão de História da Segunda Guerra Mundial, usando um texto previamente escrito por de Jean Cayrol e imagens de arquivo.

A relevância suprema dada à palavra das testemunhas, distinguindo assim a *virtude* do testemunho da *indignidade* da prova fotográfica, esquece que «quem dá testemunho por intermédio de um relato daquilo que viu num campo de extermínio põe em prática uma representação precisamente como alguém que procurou registar um vestígio do visível da mesma coisa» (Ranciére, 2010: 134). É que a palavra também não tem a capacidade dizer tudo, de manifestar o horror diretamente. De qualquer modo, tanto palavra como imagem, demonstram essa possibilidade de, *apesar de tudo*, dizer alguma coisa que contribua para a construção do conhecimento e da memória do terrível.

De acordo com Ranciére, a verdadeira testemunha «é aquela que não quer testemunhar. É essa a razão de ser do privilégio atribuído à sua palavra» (idem: 135). Este facto é claramente visível no filme de Lanzman, quando a palavra também é usada para forçar a testemunha a falar contra a sua vontade, no momento em que Abraham Bomba¹⁵ se recusa a continuar o relato e enxuga as lágrimas que lhe escapam. E nesse momento entramos numa zona artilosa e problemática para o próprio realizador, pois é agora a sua voz-off que surge para constranger Abraham Bomba a falar apesar da impossibilidade, pois «não obstante, a ideia de que a morte é o que há de pura e simplesmente derradeiro é impensável. As tentativas da linguagem de exprimir a morte são vãs até ao cerne da lógica; quem seria o sujeito em relação ao qual é predicado aí que ele está aqui e agora morto?» (Adorno, 1962: 308).

Mas o que está em causa neste episódio é ainda outra coisa, esta voz-off de Lanzman projeta atrás de si uma outra voz, a qual, de acordo com Jacques Ranciére, é «a lei da ordem simbólica lacaniana ou a autoridade do deus que dita a proscricção das imagens, fala ao seu povo envolto pela nuvem e exige ser acreditado em função da sua palavra e absolutamente obedecido.» (Ranciére, 2010: 136). Assim, a palavra da testemunha é sacralizada, em oposição à imagem

14 <http://www.imdb.com/title/tt0048434/>

15 Excerto do filme Shoah de Claude Lanzman, em que a “testemunha excepcional” Abraham Bomba faz o seu relato: <http://youtu.be/mCkRDQpTg2c>

idolátrica, pela voz da autoridade judaica que faz calar e faz falar alternadamente.

Nesta via sacra do numinoso, à sombra do sentimento de um terror sagrado¹⁶, eis que o *mysterium tremendum* inscrito no antigo testamento emerge na expressão «émat Javeh», o «terror de Javé», e juntamente com a sua cólera, o zelo da justiça divina. *Mysterium* que diga-se, não é apenas uma “sensibilidade” judaico-cristã, é muito mais amplo e universal e atinge todas as “criaturas”: «A criatura que perante ele treme, se humilha e perde a coragem, experimenta ao mesmo tempo o impulso de se voltar para ele e até de dele se apropriar de qualquer maneira. O mistério não é para ela só o espantoso, é também maravilhoso. Ao lado deste elemento perturbador aparece algo que seduz, arrasta, arrebatava estranhamente, que cresce em intensidade até produzir o delírio e o inebriamento; é o elemento dionisíaco em ação do *numen*, Chamamos-lhe o fascinante» (Otto: 50).

Como se perceberá, neste fenómeno do numinoso, passe a contradição, caberá muita da mitologia grega: Orfeu e Eurídice, Dionísio, Édipo, Medusa Górgona, etc. E, obviamente, cabem muitas outras mitologias geograficamente dispersas.

Estamos assim novamente na orla do fascinante fascínio da mística, do triunfo da vontade de uma teologia apofática em torno de um deus *absconditus*, fora do espaço e do tempo, irrepresentável, incompreendido e inenarrável portanto. Uma fronteira perigosamente partilhada com o «fascinante fascismo»¹⁷ da estética fascista, em especial de Leni Riefenstahl, de que nos fala Susan Sontag, «A arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante» (Sontag: 72). Como contraponto estético, Susan Sontag indica a cinematografia de Hans-Jürgen Syberberg, nomeadamente na crítica que fez ao seu filme: *Hitler, a Film from Germany*¹⁸.

Em torno desta problemática da “adoração mística” da palavra-testemunho e do indizível, Didi-Huberman socorre-se do antídoto do «realismo crítico» visado por Siegfried Kracauer na valorização de uma “imagem pensativa”¹⁹, uma imagem que, tal como a história, não «*ressuscite absolutamente nada*» (Didi-Huberman: 222) mas que redime, que salva um saber e a memória dos

16 Vide OTTO, Rudolf (1992). *O Sagrado*. Lisboa. Edições 70. Pp- 17-37.

17 SONTAG, Susan (1986). *Fascinante Fascismo*. In «Sob o signo de Saturno». São Paulo. L&PM Editores. Pp. 59-85.

18 http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html

19 Acerca da qual Roland Barthes já havia dito que: «No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*.» (Barthes: 61), itálicos no original. Cfr. *Igualmente* o ensaio de Jacques Rancière, « A imagem pensativa» (Rancière, 2010: Pp. 157-19.)

tempos.

Na clareira aberta pela polémica criada após a publicação de *Images Malgré Tout*, paira ainda a mitologia de Perseu e do seu combate contra a Medusa Górgona. O significado deste combate, e do que lhe está implícito, é também o que divide Didi-Huberman e Gérard Wacjman. Ora, se na escola aprendemos que ao olharmos diretamente o monstro temível que era a Medusa ficaríamos imediatamente petrificados, a menos que tivéssemos seguido o conselho da deusa Atena dado a Perseu: nunca olhar para o seu rosto diretamente, mas fazê-lo apenas por intermédio do reflexo no seu escudo polido. A moral consubstancial ao mito assenta na premissa de que não conseguimos ver diretamente os horrores reais da vida, «uma vez que eles nos paralisam com um terror ofuscante (...) e que apenas conheceremos aquilo que tais horrores se assemelham olhando para as suas imagens (...) enquanto estas reproduzem a sua verdadeira aparência. (...) O ecrã de cinema é o escudo refletor de Atena.» (Kracauer, *idem*). E como se sabe, Perseu seguindo os conselhos da deusa Atena, cortou a cabeça da Medusa com a foice que Hermes lhe providenciara. Mas o maior mérito de Perseu não foi o de ter decepado a Medusa, «mas o de vencer o medo e o de olhar o reflexo no escudo.» (*idem*: 223), de vencer o horror real enquanto fonte de impotência, esse horror que teve em Auschwitz uma expressão brutal e dantesca do inferno na terra, esse poder que aniquilou e humilhou milhões de vítimas, «torna cego ou mudo a testemunha a olhos nus.

Mas o horror refletido, reconduzido, reconstruído como imagem (...) pode ser fonte de conhecimento» (*idem*: 224). E foi isso que Wacjman não percebeu, que o escudo neste mito não é uma fuga ao real, um escape, ou um véu que esconde o terror sagrado por trás de si.

Ao escudo chamamos hoje imagem, o reflexo não é apenas a sua proteção, mas a sua arma, a sua astúcia, a prótese técnica que lhe permitiu transcender, num momento de agonia, o humano, demasiado humano.

É por isso que o risco corrido pelo *Sonderkommando* ao receber a máquina, disparar as fotografias, captar as imagens, e enviá-las de volta ao mundo exterior aos campos de extermínio, deve ser digno da memória e da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1962). *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro. Zahar.
- ADORNO, Theodor (1993). *Teoria Estética*. Lisboa. Edições 70.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo. Boi Tempo Editorial.
- BARTHES, Roland (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa. Edições 70.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa. KKYM, coleção IMAGO.
- HEIDEGGER, Martin (2002). *O tempo da imagem no mundo*. In «Caminhos da Floresta». Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- LYOTARD, Jean-François (1990). *O Inumano- considerações sobre o tempo*. Lisboa. Editorial Estampa.
- OTTO, Rudolf (1992). *O Sagrado*. Lisboa. Edições 70.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa. Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- SONTAG, Susan (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa. Dom Quixote.