

## Imaginando o Holocausto a partir de *Faces of Auschwitz*: da fotografia à escrita, do texto à imagem

Imagining Holocaust through *Faces of Auschwitz*: from photography to writing, from text to image

Ana Carolina Lima Santos

Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Brasil. E-mail: outracarol@gmail.com

Rafael Tassi Teixeira

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Doutor em Sociologia e mestre em Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid. Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

### Resumo:

Em *Faces of Auschwitz*, projeto da artista brasileira Marina Amaral, alguns retratos de identificação realizados no campo de extermínio nazista são colorizados e apresentados com escritos que narram as histórias dos prisioneiros fotografados e/ou do Holocausto. Este artigo, aprofundando análise anterior dos autores, investiga as relações entre as imagens e os textos para entender de que maneira as articulações verbovisuais propostas na obra ensejam a possibilidade de realização imaginativa para a comemoração dos sujeitos e do acontecimento maior que os vitimou. Observa-se, mais precisamente, como fotografias e palavras colaboram para a exposição de uma condição biográfica capaz de (re)fundar testemunhos.

### Palavras-chave:

Fotografia; Intertextualidade verbovisual; Imaginação; Memória; Holocausto.

### Abstract:

In *Faces of Auschwitz*, project by Brazilian artist Marina Amaral, some identification portraits made in the Nazi extermination camp are colorized and presented with writings narrating the trajectories of photographed prisoners or the history of Holocaust. The article, deepening previous research conducted by the authors, investigates the relations between images and texts in order to understand how they enable the possibility of an imaginative realization for the celebration of the subjects and the event that victimized them. More precisely, the paper observes how photos and words collaborate to expose a biographical condition capable of (re)founding testimonies.

### Keywords:

Photography; Verbal-visual intertextuality; Imagination; Memory; Holocaust.

## 1 Introdução

*Faces of Auschwitz* é um projeto lançado *on-line* pela artista Marina Amaral em parceria com o Auschwitz-Birkenau Museum. Nele, alguns<sup>1</sup> dos retratos de identificação feitos no campo de extermínio nazista entre 1941 e 1945 são visibilizados de maneira a “[...] comemorar a memória daquelas pessoas que foram assassinadas em nome do fanatismo e do ódio” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>2</sup>), dadas a ver nessas imagens. Para isso, as primeiras operações do trabalho consistem no resgate das fotografias de um arquivo pouco acessado para apresenta-las ao público em uma nova temporalidade e na adição de cores às fotos feitas originalmente em preto e branco, a partir da qual nuances plástica-informativas são reveladas como vestígio, saltando na colorização.

Ainda que o resgate das imagens e a adição de cores não esgotem a obra, ela é costumeiramente definida assim, como fruto da colorização de fotografias do passado. O fato de levar o nome de Amaral, uma colorista, como autora principal contribui para isso. Poder ver fotos antigas em cores é um mote chamativo, o que igualmente colabora para o reducionismo. Observando manchetes de veículos que noticiam o projeto, a capacidade atrativa da colorização torna-se evidente. “Essas imagens do Holocausto são ainda mais arrepiantes em cores”, afirma o *New York Post*; “Rostos de prisioneiros de Auschwitz são ainda mais devastadores em cores”, completa o *Metro*; “Assustadoras fotos colorizadas de presos de Auschwitz antes de serem assassinados trazem à vida os horrores do Holocausto”, sintetiza o *The Sun*; “Cores para recordar o horror de Auschwitz”, arremata *El Periódico*<sup>3</sup>.

Como demonstram os títulos das reportagens, ao serem dotadas de cores, as imagens de outrora parecem se dirigir mais fortemente aos sentidos de quem as vê, ganhando vivacidade na medida em que despertam sensações e emoções (arrepiam,

---

<sup>1</sup> Até agora o *site* <<https://facesofauschwitz.com>> traz 21 retratos. Como o projeto ainda está em curso, não é possível precisar quantos serão no total.

<sup>2</sup> No original: “Commemorates the memory of those who were murdered in the name of bigotry and hate”.

<sup>3</sup> Essas manchetes estão na clípgem do trabalho. No original: “These images from the Holocaust are even more chilling in color”, “Faces of Auschwitz prisoners are even more devastating in colour”, “Haunting colourised photos of Auschwitz prisoners before they were murdered bring to life the horrors of the Holocaust”, “Colors per recordar l’horror d’Auschwitz”. Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/media>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

devastam, assustam), pelas quais é possível recordar os indivíduos retratados em meio ao terrível acontecimento que os notabilizou. A própria Amaral aposta nisso ao ponderar que “a cor tem o poder de trazer a vida de volta aos momentos mais importantes” (AMARAL, 2016, tradução nossa<sup>4</sup>). Ou ao ressaltar o senso de humanização que daí advém, pois, para ela, “quando vemos uma fotografia em preto e branco, nos esquecemos de que os retratados eram humanos de verdade” (AMARAL *apud* BERCITO, 2018). Dito de outro modo, por meio do expediente da colorização, a obra “aprofunda o contracampo possível [das fotos], do apelo ao espectador, convocando-o a conhecer, a sentir e a recordar os sujeitos cuja alteridade impedida ou perdida na morte é restituída mnemonicamente” (SANTOS; TEIXEIRA, 2020, p. 3).

Contudo, reduzir o projeto aos procedimentos de recuperação de imagens e adição de cores embaraça a percepção de outras potências. A legibilidade histórica se dá em expedientes que vão além. No texto de apresentação, indica-se: “mais do que colorizar suas faces, nós iremos também contar suas histórias” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>5</sup>). Essa contação é assentada, além de nas próprias fotografias colorizadas, em uma produção verbal que expõem detalhes da vida e/ou da morte dessas pessoas, bem como das circunstâncias que as envolveram, o que se soma à relação estabelecida entre imagens. O resgate das fotografias e sua colorização bem como a escrita sobre elas se conformam, pois, como fundamentais ao trabalho.

Neste artigo, embasado em tal entendimento, analisa-se a disposição de *Faces of Auschwitz* em tornar legível o Holocausto a partir dessas operações. Uma atenção especial é dada ao enlace verbovisual proposto obra, uma vez que esse aspecto ganhou menor destaque em investigação prévia (SANTOS; TEIXEIRA, 2020). Parte-se, para isso, de uma apresentação inicial do projeto para, na sequência, deter-se na observação de dois grandes blocos de texto, um com escritos que revelam pouco dos sujeitos, outros com composições mais detalhadas. Para cada grupo, elege-se dois ou três casos, entendidos como paradigmáticos da articulação entre imagem e palavra estabelecida na obra. A partir das semelhanças e diferenças então percebidas, o exame faz vislumbrar certas possibilidades imaginativas (DIDI-HUBERMAN, 2012a). Entende-

<sup>4</sup> No original: “Color has the power to bring life back to the most important moments”.

<sup>5</sup> No original: “More than coloring their faces, we will also tell their stories”.

se que, como farrapos do Holocausto, as fotos e os escritos tecem saberes sobre o acontecimento, sobretudo a partir da revelação da condição biográfica dos retratados, posta à serviço da memória, em sentido testemunhal.

## **2 As operações da memória do arquivo faltante à potência biográfica e testemunhal**

Trabalhar com imagens (e outros documentos) de arquivo é, antes de tudo, mover-se diante de algo esburacado (DIDI-HUBERMAN, 2012b). Se das ocorrências do mundo sempre sobram apenas uns restos, que então podem ser inventariados; isso se acentua quando se trata de um episódio que deliberadamente quis ser escondido. O regime nazista, ao promover um programa de aniquilamento em massa, também se preocupou em fazer desaparecer o desaparecimento dos indivíduos que assassinava. A pragmática da destruição se pautava em uma consecução do extermínio que, depois da eliminação física das vítimas, promovia a eliminação vestigial das provas, o apagamento dos rastros.

Contudo, durante o Holocausto, tanto quanto a destruição, a produção de fotografias foi uma obsessão. É o que demonstram os retratos de identificação de Auschwitz, trípticos feitos quando os prisioneiros chegavam ao campo. Não se pode indicar com precisão quantos foram realizados, justamente pela posterior liquidação, mas sabe-se que os nazistas tinham a intenção de fotografar todos os prisioneiros do campo de extermínio, ou seja, aproximadamente 400.000 pessoas. As fotos, que de início eram utilizadas pela burocracia nazista como forma de controle e subjugação dos indivíduos, submetidos também visualmente à violência da retórica nacionalista e racista, logo foram percebidas como material arquivístico criminológico em potencial e, ao final da Segunda Guerra, foram parcialmente destruídos (ZELIZER, 1998).

Wilhelm Brasse e Bronisław Jureczek, dois dos presos que tinham sido obrigados a tirar essas fotografias, conseguiram preservar 38.916 delas, hoje resguardadas pelo Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum (FACES OF AUSCHWITZ, 2018). Assim, se a aniquilação requeria clandestinidade, como observa Janina Struk (2004), o apagamento total do arquivo mostrou-se impossível e esses fragmentos se converteram em expediente de reconhecimento para a posterioridade. É

sobre esse “*corpus errático de imagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 47, tradução nossa<sup>6</sup>), propondo-lhe reconhecimento, que Marina Amaral se detém para criar *Faces of Auschwitz*.

No projeto, a recuperação dos retratos implica em dotá-los de cores. O procedimento, às vezes criticado como fetichização empobrecedora (DIDI-HUBERMAN, 2017), é percebido pela artista em outra direção, como capaz de oferecer novas perspectivas. Isso se dá, acredita-se, de duas maneiras complementares: em um escopo de presentificação fenomênica, isto é, ao aproximar-se de uma impressão de atualidade, e de acréscimo informativo, ou seja, da percepção de dados históricos que emergem na colorização (SANTOS; TEIXEIRA, 2020).

Fig. 1 – Fotografias de Czesława Kwoka (original e colorização)



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Mariana Amaral<sup>7</sup>

Tome-se de exemplo aquele que é o tríptico mais famoso entre os colorizados, de Czesława Kwoka, prisioneira 26.947 (fig. 1), o primeiro a ser trabalhado por Amaral. Na adição de cores, as fotografias têm algumas nuances ressaltadas, antes submersas no preto e branco. A face pálida da garota, as olheiras escuras, o nariz levemente avermelhado, os pômulos roseados, a boca arroxeadada com cortes em

<sup>6</sup> No original: “Errático corpus de imágenes”.

<sup>7</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em: 03 abr. 2020. INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

vermelho-sangue, as nódoas marrons e as listras desbotadas da roupa que traça reiteram humanidade ao mesmo tempo que indiciam a dor, o sofrimento e a precariedade a que a menina foi submetida (SANTOS; TEIXEIRA, 2020).

O mesmo vai ocorrer em outras fotos apresentadas na obra a fim de alcançar o intuito comemorativo da memória das vítimas do Holocausto (fig. 2). Com a presentificação fenomênica e o acréscimo informativo, essas pessoas estão postas à contemplação pelo caráter humano e pela condição desumana em que foram fotografadas, realçados com a adição de cores. “Essas fotografias, intensificadas pela cor, ressignificadas por ela, reorganizam o olhar [...] Se impõem, portanto, em relação a certo alheamento, a certo esquecimento” (SANTOS; TEIXEIRA, 2020, p. 19). A exibição conjunta dessas fotos, de tantos rostos, faz lembrar que muitos homens, mulheres e crianças foram assim enquadrados pelo nazismo, entre dor, sofrimento e precariedade.

Fig. 2 – Fotografias colorizadas



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery>>. Acesso em: 03 abr. 2020.  
INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

À visualização dos originais em preto e branco, embrutecidos não pela ausência de cores, mas pela captura aparentemente sem singularidades, na repetição insistente da iluminação uniforme, do fundo neutro, do enquadramento centralizado e das poses padronizadas; a colorização permite uma densificação porque enfatiza diversidades em meio à homogeneidade imposta. Há, em especial, o modo como a presentificação fenomênica e o acréscimo informativo reorganizam a percepção das faces humanas diante da tentativa de desumanização e devolve a elas uma sacralização, cada uma se demonstrando única e reveladora, resistente ao aniquilamento. O rosto, reafirmado, ajuda a refundar visualmente uma condição biográfica que é evocada como testemunho<sup>9</sup>.

A forma de apresentação das imagens escolhida na obra, em que as colorizadas são sobrepostas às originais, unidas e separadas por meio de um controle deslizante que deve ser movido pelo espectador para desvelá-las, implica uma montagem que apela a outro sentido: o tato. Como, para serem vistas nas telas sensíveis ao toque, as fotografias exigem que o dedo as percorra e imageticamente acaricie as faces dos sujeitos, uma dimensão háptica é acionada, como mais uma chance de aproximação (SANTOS; TEIXEIRA, 2020). “Toca-se”, assim, nos rostos de Czesława e de todos os outros indivíduos que são enxergados aí. Ainda que esse gesto possa ser irrefletido e automatizado e que, por meio dele, efetivamente nada se tateie além da superfície lisa e fria do ecrã, há um valor simbólico: “[...] o toque compromete ou pelo menos evoca uma intimidade [...] ele se aproxima, experimenta, apalpa” (NANCY, 2014, p. 7), o que aprofunda a dimensão biográfica e testemunhal. Contra o alheamento e o esquecimento, o acercamento memorialístico do ver e do tocar pode ser delineado no contato com as fotos<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ecoa-se, nesse trecho, a análise de David Le Breton (2018) sobre a importância da figuritização do rosto no filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, ainda que para ele a questão não seja a cor. Segundo o autor, na obra do cineasta o rosto é definidor do testemunho porque permite aflorar uma comunicabilidade indivisível. Negar o rosto é negar, em certo sentido, a própria condição predicante do testemunho.

<sup>10</sup> A análise do tríptico de Kwoka e algumas das questões desenvolvidas até aqui são recuperadas de modo resumido de artigo anterior (SANTOS; TEIXEIRA, 2020).

Para isso, do olho e do tato, um saber imaginativo deve ser construído. Georges Didi-Huberman (2012a, p. 179-180, tradução nossa<sup>11</sup>), a partir das palavras de Charles Baudelaire, define a imaginação “como a ‘faculdade científica’ de perceber ‘as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias’”, o que, seguindo a tradição de Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Bataille, o faz concluir tratar-se da “fecundidade de um tal conhecimento por montagem: um conhecimento delicado, [...] cheio de armadilhas e tesouros”. Pensadas assim, a colorização, ainda que desaprovada pelo filósofo, converte-se em potência no projeto. É do que emerge com as cores que alguns valores podem ser concatenados. A rememoração dos sujeitos enxergando-os como humanos submetidos à dor, ao sofrimento e à precariedade já pressupõe o estabelecimento de possibilidades imaginativas, também alcançada (apesar de não só) pela cor e pela organização das fotos.

O saber imaginativo pode germinar ainda da relação que as fotografias estabelecem com a verbalidade. Ao referir-se à produção do cineasta Jean-Luc Godard, Didi-Huberman (2012a, p. 205, tradução nossa<sup>12</sup>) destaca o lugar que as palavras assumem, de mutualidade com as imagens: “as imagens colidem umas com as outras para que as palavras surjam, as palavras colidem umas com as outras para que as imagens surjam. Imagens e palavras entram em colisão para que o pensamento ocorra”. No trabalho de Amaral, de modo semelhante, o entrecruzamento desses dois materiais, imagético e verbal, desdobra significados. Seu entendimento passa, então, por uma tarefa de elaboração que pressupõe tomar um implicado no outro, envolvidos, comprometidos. Só assim renova-se o conhecimento possível.

De novo, tome-se o exemplo de Czesława. Ao aproximar-se da fotografia colorizada (fig. 1), pode-se indagar acerca do triângulo disposto sobre o traje da menina, que na adição de cores é percebido vermelho. Um pequeno artigo, ainda na apresentação do projeto, explica o sistema de marcação e identificação nazista, feito

---

<sup>11</sup> No original: “Como la ‘facultad científica’ de percibir ‘las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías’ [...] la fecundidad de un tal conocimiento por el montaje: un conocimiento delicado, [...] erizado de trampas y sembrado de tesoros”.

<sup>12</sup> No original: “Las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, las palabras chocan entre ellas para que surjan las imágenes. Las imágenes y las palabras entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento”.

“[...] por meio de uma combinação de triângulos invertidos coloridos e letras [...]. Triângulos vermelhos indicavam ‘prisioneiros políticos’” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>13</sup>). Mas perceber essa garota, tão jovem, na inocência avistada nas fotos, faz indagar sobre sua condição de prisioneira política. Imagens e palavras se modulam. Outra verbalidade, agora direcionada à fotografia da menina, desenrola mais: “Czesława e sua mãe, Katarzyna, eram católicas romanas: um grupo perseguido pelo Partido Nazista. Os nazistas se recusavam a tolerar qualquer grupo ou coletivo social que não fosse controlado ou infiltrado por seu governo” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>14</sup>).

O saber imaginativo que se evoca daí dá a entender, para além da humanidade, da dor e do sofrimento, as intolerâncias e as perseguições – que se impõem mesmo diante de uma vida sem culpa como se crê ser a das crianças. A biografia da garota, singularizada no enlace verbovisual, é retomada por aquilo que se enreda em uma história maior, pelo modo como o nazismo tomou por inimigos e vitimou certos grupos (pela religião professada, nesse caso, e, em outros, pela nacionalidade, pela etnia, pela orientação sexual), independentemente de especificidades. O fim dado a ela foi, por isso, o mesmo de tantos outros, condenados pela mortífera máquina de matar, discriminada e indiscriminadamente, que era Auschwitz (BOU, 2016). “Czesława foi assassinada com uma injeção de fenol no coração aos 14 anos de idade”, indica-se (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>15</sup>). O testemunho que se oferece entre imagem e texto é, portanto, de uma menina singular, da qual é possível se aproximar do rosto, do nome, do sobrenome e da trajetória pessoal, mas cujo acercamento também se desdobra no conhecimento sobre muitos. Da imaginação, o dever memorialístico se conforma – lembrar as vidas perdidas, as mortes perpetradas.

### 3 Prisioneira 2.731, Gersz Zyskind, Deliana Rademakers

---

<sup>13</sup> No original: “[...] By a combination of colored inverted triangles and lettering [...]. Red triangles marked ‘political prisoners’”.

<sup>14</sup> No original: “Czesława and her mother, Katarzyna, were Roman Catholics: a group reviled by the Nazi Party. The Nazis refused to tolerate any group or social gathering that was not controlled or thoroughly infiltrated by their governance”.

<sup>15</sup> No original: “Czesława was murdered with a phenol injection to the heart at the age of 14”.

Para compreender de que forma, em prol da imaginação e da memória, foto e texto se imbricam em *Faces of Auschwitz* deve-se observar com mais vagar os escritos elaborados, na vinculação que propõem ao resgate dos retratos de identificação, sua colorização e apresentação. Para cada tríptico, um texto é criado<sup>16</sup>. Não há um padrão único para eles. Em alguns, poucas informações são oferecidas. Não porque se opte por isso, mas porque quase nada se sabe sobre os retratados, às vezes nem mesmo como se chamavam. É o caso das prisioneiras 2.731 e 7.675. Os textos, então, enunciam os poucos dados que os arquivos nazistas deixam apreender sobre elas: “2.731 foi deportada para Auschwitz em um transporte do Gabinete Central de Segurança do Reich vindo da Bratislava em 28 de março de 1942”, diz um; “a prisioneira 7.675 foi registrada em Auschwitz em 19 de junho de 1942. Ela era judia”, afirma o outro. Além disso, ambos reconhecem a impossibilidade de expor mais: “nós não sabemos o destino da prisioneira número 2.731”; “nada mais se sabe sobre ela [prisioneira 7.675]” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>17</sup>).

Fig. 3 – Fotografias da prisioneira 2.731 (original e colorização)



<sup>16</sup> Na apresentação da obra, indica-se que uma equipe de historiadores, jornalistas e voluntários está envolvida na iniciativa, o que se dá principalmente na construção dos textos. Nas páginas de cada retrato, 7 dos escritos aparecem sem creditação (relativos a Aron Löwi, Gersz Zysking, Katarzyna Kwoka, Rudolf Głuszecki, Seweryn Głuszecki, Vincent Daniel e prisioneira 7.675) e outros 4 com creditação generalista, em autoria atribuída ao Auschwitz Memorial and Museum (August Kowalczyk, Maria Schenker, Seweryna Szmaglewska, Walter Degen). Nos demais, os autores aparecem nomeados: Séamus Bellamy (Czesława Kwoka, Deliana Rademakers, Iwan Rebałka, Janina Nowak, Józef Pater, Salomon Honing, Witold Pileck e prisioneira 2.731) e Alexandra Cummings (Józefa Głazowska e Norbert Głuszecki).

<sup>17</sup> No original: “2.731 was deported to Auschwitz in an RSHA (Main Reich Security Office) transport from Bratislava on March 28, 1942”; “prisoner number 7675 was registered in Auschwitz on June 19, 1942. She was Jewish”; “we do not know the fate of female prisoner number 2.731”; “nothing else is known about her”.



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>18</sup>

Mesmo diante da escassez de informações, a partir do que se distingue acerca da prisioneira 2.731, o texto vai mais fundo. Pela identificação da cidade de origem da garota, são disponibilizados dados que, apesar de não se referirem especificamente a ela, ajudam a explicar seu encarceramento. Discorre-se sobre a relação entre os governos da Eslováquia e da Alemanha e suas consequências: a deportação de cerca de 70.000 judeus eslovacos e o assassinato de 60.000 mil deles, provavelmente também da menina. Ademais, esse escrito faz questão de reafirmar a incompletude do arquivo, comentando-a como resultado da deliberada destruição. Ao dizer isso ao mesmo tempo em que se reconstrói parte do todo, através da contextualização do acontecimento passado, ratifica-se aquilo em que insiste Didi-Huberman (2012a, p. 42, tradução nossa<sup>19</sup>): “os arquivos da Shoá sem dúvida alguma definem um território incompleto, de sobrevivência, fragmentário; mas esse território, é claro, existe”. Preenche-lo é, afinal, um exercício fundamental, a que se propõe o trabalho. Para a fotografia da prisioneira 2.731, isso ocorre pela ancoragem histórica, pelo reforço da consciência do acontecimento.

Mas, sobre o que o texto encerra, a fotografia avança, em um processo de ressignificação que envolve ambos. Novamente é no rosto sacralizado, dado a ver e a tocar, que se revela uma oportunidade de reverter, em pequenos indícios, o desconhecimento biográfico e a impossibilidade de testemunhar aparentemente sinalizada no verbal. Da face da prisioneira 2.731 (fig. 3), algumas características vestigiais despontam, sobretudo ao ter os traços fisionômicos delicados revigorados

---

<sup>18</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/prisoner-2731>>. Acesso em 03 abr. 2020.

<sup>19</sup> No original: “Los archivos de la shoah definen sin duda alguna un territorio incompleto, de supervivencia, fragmentario; pero este territorio, desde luego, existe”.

ou a palidez da pele evidenciada. No segundo e no terceiro registros, o olhar da menina assume peso, ora cercando o espectador, ora se desviando dele. Os lábios, ligeiramente entreabertos, também parecem hesitar entre a necessidade de interlocução e a impraticabilidade dela. Tudo isso é envolvido em uma sombra futura, desditada, e que percorre, no posicionamento do corpo, a intrusão paralisadora da imagem. Na aproximação espectral, o exercício da subjetividade desponta: não se trata de qualquer judia eslovaca, trata-se dessa, única e reveladora. A fotografia instiga a palavra, que não pode ir adiante. “Temos as fotos, mas sabemos pouco sobre a garota que está nela. Não sabemos seu nome nem a data de seu aniversário. Somente sabemos seu número: 2.731” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>20</sup>). O testemunho que se constrói não é somente sobre ela, é sobre o próprio apagamento, que permite com que hoje seja possível se abeirar visual e tatilmente da jovem, mas que sequer possa se restituir seu nome.

A estratégia de ancorar o acontecimento e paralelamente assinalar o impedimento de se dizer mais sobre o indivíduo que foi por ele envolvido também é usada no texto que acompanha as imagens do prisioneiro 39.178 (fig. 4), sobre o qual conhece-se mais, a começar pelo seu nome, Gersz Zyskind. Também se tem conhecimento sobre a data e o local em que nasceu. Identifica-se ainda quando chega em Auschwitz e quando é assassinado, em agosto de 1942. Contudo, assume-se: “nós sabemos pouco sobre Gersz Zyskind” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>21</sup>). Por isso, novamente faz-se um levantamento histórico<sup>22</sup>, dessa vez sobre o Gueto de Łódź, de onde vem.

---

<sup>20</sup> No original: “We have photographs, but we know little about the girl in the picture. We do not know her name or her birthday. We only know her number: 2731”.

<sup>21</sup> No original: “We know little else of Gersz Zyskind”.

<sup>22</sup> Além de nos dois textos já citados, o mesmo procedimento de ancoragem é adotado em outros casos para fornecer informações sobre leis antisemitas (no texto de Norbert Głuszecki), sobre a perseguição aos judeus poloneses (Maria Schenker), aos católicos (Czesława Kwoka), às testemunhas de Jeová (Deliana Rademakers), aos ciganos (Vinzent Daniel) e aos homossexuais (Walter Degen) e sobre os experimentos pseudomédicos de Dr. Mengele (Vinzent Daniel) e outros cientistas (Józefa Głazowska).

Fig. 4 – Fotografias de Gersz Zyskind (original e colorização)



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>23</sup>

Mas o texto continua: “não podemos dizer o que ele fazia da vida antes de os nazistas o capturarem, quem ele amava ou o que ele aspirava. Tudo que resta de Gersz são essas fotografias. Seus olhos contam a história de um jovem ao mesmo tempo aterrorizado e entorpecido” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>24</sup>). Dois artifícios aparecem. O primeiro é um apelo a pensar sobre o que se desconhece – o que ele fazia, quem amava, o que aspirava? O segundo põe um pedido para buscar na própria visualidade subsídios para outras inferências – o que ele sentia? O texto projeta respostas pelo que infere do olhar de Gersz: terror e entorpecimento.

Esgarçadas na condição apresentada no projeto, em uma aproximação visual e tátil que evidencia mais ainda o distanciamento biográfico, as fotografias repertoriavam uma espécie de envolvimento afetivo que explora a potência imaginal. A verbalidade apela de maneira explícita para aquilo que o acercamento parece solicitar. A foto do prisioneiro, na associação com o texto, pede certa prospecção ou certa vontade de resposta testemunhal que a “nudez do rosto” (LE BRETON, 2018), tenta, mas, sozinha, não pode operar. A colorização, com a presentificação fenomênica o

<sup>23</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/gersz-zyskind>>. Acesso em 03 abr. 2020.

<sup>24</sup> No original: “We cannot tell what he did for a living before the Nazis came for him, who he loved or what he aspired to. All that is left of Gersz are these photographs. His eyes tell the story of a young man, at once, both terrified and numb”.

acréscimo informativo, cumpre um papel de instigar a busca para uma compreensão oculta. Os apontamentos verbais, então, dirigem a atenção sobre a fotografia em um atravessamento, em que a foto seria lida por aquilo que o texto indica, ao mesmo tempo fabulando-a e confirmando-a. Na imagem a cores, isso parece se adensar, posto que a saturação confere profundidade ao olhar do homem, seja quando se direciona ou quando se esquiva, validado como aterrorizado e entorpecido.

Um movimento análogo, que pode ser percebido como simultaneamente fabulativo e confirmativo, aparece no texto que acompanha as fotografias de Deliana Rademakers, prisioneira 1.942 (fig. 5). Agora o teor sugestivo advém de palavras deixadas pela própria jovem. É que, ainda que não se saiba ou não se diga muito sobre ela, tem-se, além das fotos, outro documento que a referencia<sup>25</sup>: sua carta de despedida. Nela, Deliana compartilha a esperança que tinha, marcada pela fé de Testemunha de Jeová. “Siga em frente bravamente, sem medo. Jeová está conosco, o que (meras) pessoas podem fazer conosco?”, elabora (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>26</sup>). Percebe-se, assim, a certeza da prisioneira quanto à salvação.

Não se trata, é certo, de uma redenção em vida, diante da tragédia, nos limites do momento em que foi fotografada. É para a expurgação final que as palavras de Deliana apontam. Outro trecho da mensagem deixa isso evidente ao mencionar o “Salmo 18:5 [As cordas da Tumba me rodearam; as armadilhas da morte me confrontaram]” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>27</sup>). O texto do trabalho elucida: “na tradição religiosa de Deliana, a capitalização da palavra ‘Tumba’ dá a entender que ela se referia ao Inferno e não ao lugar de seu descanso final”

---

<sup>25</sup> Tem-se aí uma reprodução da carta de Deliana. Documentos variados são apresentados em outros casos, como fotos posteriores de certos sobreviventes (August Kowalczyck e Seweryna Szmaglewska), certidões ou registros de óbito para algumas vítimas fatais (Aron Löwi, Iwan Rybałka, Józef Pater, Norbert Głuszecki e Salomon Honig) e registros de entrada ou telegramas informando da fuga ou recaptura de determinados prisioneiros (Janina Nowak, Józef Pater e Witold Pilecki). Há ainda fontes distintas a que se recorre, como depoimentos pessoais (August Kowalczyck), citadas sem reprodução. Essa diversidade sinaliza, conforme comenta Raul Hilberg (2005), a importância da valorização de todos os tipos de informação (biográfica, memorialística, burocrática, institucional etc.) em um evento como o Holocausto.

<sup>26</sup> No original: “Go bravely onwards without fear. Jehovah is with us, what can (mere) people do to us?”.

<sup>27</sup> No original: “Psalm 18:5 [The ropes of the Grave surrounded me; the sanres of death confronted me]”.

(FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>28</sup>). Ela estava, portanto, consciente da mortificação que a aguardava (e que se confirmou: foi assassinada em 10 de dezembro de 1942) e, guiada pela sua crença, demonstrava convicção de uma posteridade reparadora.

Fig. 5 – Fotografias de Deliana Rademakers (original e colorização)



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>29</sup>

Levando essas palavras em outra direção, apartada de fundamentos religiosos, o apelo a um futuro libertador é capaz de indiciar a ressignificação das fotos. O olhar de terror e entorpecimento aludido no texto de Gersz não encontra replicação no de Deliana. O mesmo adensamento realizado pela adição de cores faz com que a profundidade se legitime em termos diferenciados, na sugestão de uma confiança inabalável. O testemunho e a rememoração, nesse caso, não têm a ver apenas com o passado ou com o presente de uma pessoa que, na dor, no sofrimento e na precariedade, se percebe prestes a ser aniquilada, mas, acima de tudo, evocam um porvir que no plano mundano só se concretiza na visada do outro, do espectador que, ao restituir uma condição biográfica à prisioneira, a dota de enfrentamento, resistência e (sobre)vida.

<sup>28</sup> No original: “Within Deliana’s religious tradition, the capitalization of word ‘Grave’ implies that she was referring to Hell, rather than her final resting place”.

<sup>29</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/2018-4-16-faces-of-auschwitz-deliana-rademakers>>. Acesso em 03/04/2020.

#### 4 Józef Pater, August Kowalczyck

Há casos em que os textos da obra conseguem dizer bastante sobre os retratados. Com as imagens de Józef Pater, prisioneiro 31.225 (fig. 6), muito da história do homem é recuperada. Conta-se sobre a sua origem, a data e o local de nascimento, bem como o nome de seus pais. Sua religião, católica, é especificada. Tematiza-se a juventude de Józef com detalhamento, sobretudo seu envolvimento político. Ele foi membro de uma facção revolucionária do Partido Socialista Polonês, na qual lutou “em nome da criação de uma Polônia livre e democrática” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>30</sup>). Da fase adulta, a militância outra vez aparece com destaque, inclusive para oferecer as condições em que chega à Auschwitz. Por envolver-se em um grupo combatente que resiste à ocupação alemã, ele é preso e enviado à Pawiak, onde é torturado e de onde é transferido para o campo de extermínio, em 18 abril de 1942. Em julho do mesmo ano é assassinado. O irmão e a esposa de Jozéf também morreram nas mãos dos nazistas, em Majdanek e Ravensbrück, respectivamente. Fontes apontam a existência de um ou dois filhos que tiveram o mesmo fim.

A profusão de dados sobre o indivíduo reforça a condição biográfica das/nas fotografias. Ao rosto, sacralizado, único e revelador por si só, são adicionadas camadas que também reivindicam aproximação. Apontá-lo como filho, irmão, esposo e pai é substanciar a humanidade já indiciada visualmente. Falar de suas crenças religiosas e políticas, igualmente. O saber imaginativo se constitui a partir de um percurso que também pode se apoiar nesses elementos. Há, talvez, menos o que ser “preenchido” – tanto que, ao contrário do que se faz com Gersz, o escrito não indaga sobre o que não se conhece. Por outro lado, há mais para se conectar, em correspondências e analogias. É possível, olhando para a fotografia, tentar vislumbrar nas expressões do sujeito sinais de suas aspirações. O olhar fixo ou a mandíbula travada podem ser interpretados nesse sentido, outra vez repetindo um movimento de fabulação e confirmação, ainda que não diretamente sugestionado pela verbalidade.

---

<sup>30</sup> No original: “In the name of creating a free and democratic Poland”.

INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

Fig. 6 – Fotografias de Józef Pater (original e colorização)



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>31</sup>

Outros retratos que são acompanhados por textos cheio de detalhes são os dos prisioneiros que conseguiram escapar ou que foram libertados de Auschwitz: August Kowalczyk, Janina Nowak, Jozefa Głazowska, Vinzent Daniel e Witold Pilecki. Sobre August, prisioneiro 6.840, uma narrativa heroica é construída. Ela começa com sua captura, que se deu quando tentava se associar à resistência polonesa na França. O homem foi detido ainda na Eslováquia, sendo deportado a Auschwitz em dezembro de 1940. Enquanto encarcerado, foi forçado a trabalhar na construção de edificações concentracionárias e em obras empreendidas pelos nazistas nas imediações do campo. Por manter contato com pessoas da cidade de Oświęcim, na parte mais remota do campo, foi punido com a transferência para uma colônia penal em maio de 1942. Foi daí que, durante uma rebelião, conseguiu escapar, evadindo-se para um bosque no qual mulheres o ajudaram a se disfarçar, usando roupas femininas, o que garantiu sua chegada em esconderijo seguro.

No texto que enlaça essa sequência de informações, trechos do depoimento de August, dado 70 anos depois da fuga, são acionados. Ele afirma lembrar da fuga “como se fosse um filme em câmara lenta” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução

<sup>31</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/jozef-pater>>. Acesso em 03 abr. 2020. INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

nossa<sup>32</sup>), quiçá sinalizando, como Giorgio Agamben (2008) observa ao deter-se sobre os testemunhos de Primo Levi, que o sobrevivente não pode deixar de recordar, ainda que conserve memórias que não consiga explicar. Assim, a cena é descrita em um relato cheio de ação: “Apontei e o atingi [um oficial da SS, com uma pá]. Mas ele ficou de pé [...] Atirou... 10 metros, 8,6... ele me bateu com o cano da arma nos ombros. Eu virei. Outro fugitivo apareceu e ele o seguiu [...] Com outros dois companheiros, corremos para os arbustos” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>33</sup>).

A saída de August não encerra a trajetória narrada. Conta-se que, nas setes semanas seguintes, permaneceu escondido no sótão de uma casa em Bojszowy até arranjar documentos falsos que o possibilitou se deslocar e se unir ao Exército Nacional da Polônia, no qual lutou até o final da Segunda Guerra Mundial. Entre 1945 e 1981, foi ator de teatro, cinema e televisão, além de ter trabalhado na direção de dois teatros poloneses. Entre 1981 e 2012, ano do seu falecimento, voltou a se envolver ativamente na resistência, agora em um sentido memorialístico. O texto afirma que ele “dedicou sua vida a educar os jovens sobre Auschwitz-Birkenau” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, tradução nossa<sup>34</sup>), tendo, entre outras coisas elencadas, participado da criação do Memorial Hospice em Oświęcim, que entendia como uma demonstração de gratidão aos moradores que se arriscaram para ajudar prisioneiros que, como ele, fugiram do campo.

Fig. 7 – Fotografias de August Kowalczyk (original e colorização)



<sup>32</sup> No original: “I remember as if it was a slow-motion film”.

<sup>33</sup> No original: “I took aim and lunged, but he sprang to his feet He shot... 10 metres, 8, 6... He whacked me with the gun barrel on the shoulders. I turned back. Another fugitive emerged, the SS man followed him, I turned again, and with two other mates we ran into the bushes and went on running”.

<sup>34</sup> No original: “August Kowalczyk devoted his life to educating the youth about Auschwitz-Birkenau”.



Fonte: *Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral<sup>35</sup>

Toda essa história contada sobre August faz a relação com suas fotos se estabelecer de modo singular (fig. 7). Talvez o sentido funesto que guia as imagens feitas em Auschwitz – afinal, a maior parte produzidas “à beira da morte” ou, mais precisamente, “à beira do assassinato” de quem é retratado (LINFIELD, 2012) – não se desfaça, pois ainda parece ressoar do momento do clique fotográfico à fruição, mas ele pode ser recondicionado pela sobrevivência agora conhecida. Só que, no vínculo com as outras biografias, majoritariamente sem o mesmo destino, o enlace verbovisual proposto é capaz de guiar um esforço imaginativo particular. Conhecer (e ver, já que há três fotografias posteriores de August reproduzidas ao fim do texto) o futuro desse indivíduo, aquilo que pode viver depois do Holocausto, faz refletir sobre o que poderiam também ter vivenciado todos aqueles assassinados. O saber imaginativo, todavia, não encontra traços sobre o porvir que estava reservado a Czesława, a Gersz, a Deliana, a Józef e a todos os mortos dos quais se aproximam, visual e tatilmente, no projeto. Esbarra-se, de novo, no desconhecimento biográfico, agora de outros.

## 5 Considerações Finais

Ao examinar a obra *Faces of Auschwitz* para além (ainda que não a despeito) da colorização, operação pela qual o trabalho é normalmente celebrado, e ao voltar-se especificamente para a articulação verbovisual aí proposta, nota-se de que modo a recuperação e a reenergização dos retratos de identificação de Auschwitz se interliga à contação das histórias de vida e/ou de morte dos sujeitos que neles figuram, bem como às informações sobre o Holocausto. No trabalho de Marina Amaral, a renovação

<sup>35</sup> Disponível em <<https://facesofauschwitz.com/gallery/august-Kowalczyk>>. Acesso em 03 abr. 2020. INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

das fotografias depende mutuamente do fôlego oferecido pelos textos. Ao efeito de aproximação proporcionado pela presentificação fenomênica e pelo acréscimo informativo das cores das fotos e pela apresentação que evoca ainda uma dimensão háptica cujo desvelamento pressupõe o toque, a verbalidade adiciona mais uma possibilidade, de complementariedade vestigial que reforça a condição biográfica das pessoas, ainda que, algumas vezes, apontando-a pela incapacidade do arquivo de restituí-la como deveria.

Para isso, alguns dos escritos dizem muito pouco sobre os sujeitos. Apela para dados históricos mais genéricos ou sugestionam a pensar sobre a vida dos indivíduos, como acontece com a prisioneira 2.731 (fig. 3), Gersz Zyskind (fig. 4) e Deliana Rademakers (fig. 5). Em outros, como para Józef Pater (fig. 6) e August Kowalczyk (fig. 7), o apagamento radical idealizado pelos nazistas é revertido na abundância de informações pessoais, que dão mais elementos para ajuizar a vivência dos retratados, entre humanidade, dor, sofrimento e precariedade, mas também em enfrentamento, resistência e (sobre)vida. Nos dois casos, os textos interpelam o espectador a fim de ajudá-lo a envolver e a refundar o testemunho, em bases imaginativas, em uma compreensão que só pode se constituir pela montagem – imagem com imagem, imagem com palavra, palavra com palavra. Nos limites da linguagem mutilada e obscura do Holocausto (AGAMBEN, 2008), atinge-se aquilo que Levi (1990) impõe como necessidade básica: o reestabelecimento individual da ordem da palavra, do conhecimento de cada experiência, que pode falar e se deixar dizer, seja quando formulada em voz própria ou de forma constrita e admissivelmente substituta.

Não parece ser sem propósito que, na galeria inicial do projeto (fig. 2), os nomes dos indivíduos sejam colocados sobre as fotos colorizadas. Se nomear/renomar é o fundamento mais básico e preliminar do testemunho (AGAMBEN, 2008); na obra, esse gesto enfatiza e aprofunda a possibilidade de dar rosto, nas imagens. Contra o procedimento dos nazistas, de nomes que viram números e de faces que se tornam massa homogeneizada, a obra restitui anterioridades. Trata-se de uma investida que potencializa a imaginação diante da maquinaria de desimaginação que os nazistas impunham (DIDI-HUBERMAN, 2012a). O saber imaginativo, como organizado verbovisualmente, insta a perpetuação e o aumento da

sensação de individualidade desarbitrada na origem da feitura do retrato de identificação. A memória pode, assim, ser revigorada em sua forma transcritiva e ao mesmo tempo aberta – ela também um processo que exige a interpelação constante, que requer imaginação. É, acima de tudo, uma comemoração, convocação coletiva da memória (RICOEUR, 2007), que se põe contra o esquecimento, outro apagamento.

Isso se dá, claro, balizado pela natureza indissociavelmente anômala e sobrevivente dos arquivos do Holocausto (AGAMBEN, 2008). Oscilando entre um profundo desconhecimento sobre algumas vítimas e o detalhamento sobre outras, a construção da verbalidade do trabalho e o que ela também devolve às imagens flutuam entre anonimidade e individualidade para apontar, no todo, nas conexões possíveis à imaginação, a enormidade da catástrofe. A recuperação dos rostos e a pujança humana dadas a ver e a tocar nas fotografias andam lado a lado com os limites faltantes e a dificuldade de cada testemunho, em sua importância e preocupação substituta. O aspecto lacunar do arquivo na acepção apontada por Didi-Huberman (2012a, 2012b) se replica naquela antes sinalizada por Agamben (2008, p. 43): “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade do sobrevivente” e, mais ainda de quem, estando completamente fora do acontecimento (como Amaral e seu público), se responsabiliza por esse testemunho, monta-o faltosamente a partir de uns poucos rastros verbovisuais. Fundamentalmente, o projeto só consegue se realizar pela operação básica que o autor identifica na sequência, de “deslocamento de uma impossibilidade lógica para uma possibilidade estética” (AGAMBEN, 2008, p. 45). Incompleto e ao mesmo tempo tentativamente reescrito, ele se alimenta da imaginação que imagem e texto enlaçam.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMARAL, Marina. Color has the power to bring life back to the most important moments. **Marina Amaral's blog**, 30 abr. 2016. Disponível em: <<http://marinamaral.com/about>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

BERCITO, Diogo. Artista brasileira dá cores à foto de vítima de Holocausto. **Folha de S. Paulo**, 4 abr. 2018. Disponível em: <<https://folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/artista-brasileira-da-cores-a-foto-de-vitima-do-holocausto.shtml>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

BOU, Stephanie. **Réflexions sur le Nazisme**: entretiens avec Stéphane Bou. Paris: Seuil, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Espasa, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El archivo arde**. Trad. de Juan Antonio Ennis para uso en la cátedra de Filología Hispánica en la UNLP, 2012b. Disponível em: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2020.

FACES OF AUSCHWITZ. 2018. Disponível em: <<https://facesofauschwitz.com>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

HILBERG, Raul. **La destrucción de los judíos europeos**. Madrid: Akal, 2005.

LE BRETON, David. **Rostos**. Petrópolis: Vozes, 2018.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LINFIELD, Susie. Warsaw, Lodz, Auschwitz: in the waiting room of death. In: **The cruel radiance**: photography and political violence. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

NANCY, Jean Luc. Pele essencial. **O percevejo**, v. 6, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/5067/4506>>. Acesso em: 06 abr. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. **E-Compós**, 2020. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1925>>. Acesso em: 08 abr. 2020.

STRUK, Janina. **Photographing the Holocaust**. London: I.B. Tauris, 2008.

ZELIZER, Barbie. **Remembering to forget**: holocaust memory through the camera's eye. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 18/06/2020