

**Viso - Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

**OSIA.**

**A memória do que não passou:  
Leila Danziger e a elaboração da memória  
da ditadura brasileira nas artes visuais**

Pedro Hussak

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)  
Seropédica, Brasil

## RESUMO

A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira nas artes visuais

Este artigo consiste em uma análise do trabalho *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]* da artista plástica Leila Danziger, que integrava a exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, sob a curadoria de Márcio Seligman-Silva. A exposição, montada no *Memorial da Resistência* de outubro de 2017 a março de 2018, foi o resultado de uma proposta a oito artistas a que trabalhassem sobre o relatório final da comissão da verdade. Este artigo pretende comparar estratégias sobre como elaborar a memória de Auschwitz, temática que ocupou os debates estéticos europeus sobretudo nos anos 1990, com a estratégia utilizada por Leila Danziger. Pretendo mostrar que a estratégia *artística* corresponde aos problemas concretos ligados à dificuldade do Brasil em prestar contas com seu passado ditatorial.

**Palavras-chave:** Leila Danziger – Hiatus – estética brasileira

## ABSTRACT

The Memory of What Did Not Pass: Leila Danziger and the Elaboration of the Memory of the Brazilian Dictatorship in Visual Arts

This article consists of an analysis of the work *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]* of the visual artist Leila Danziger, who integrated the exhibition *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, under the curatorship of Márcio Seligman-Silva. The exhibition, assembled at the *Memorial da Resistência* from October 2017 to March 2018, was the result of a proposal to eight artists to work on the final report of the "Comissão da Verdade". This article intends to compare strategies on how to elaborate the memory of Auschwitz, a theme that occupied the European aesthetic debates above all in the years 1990, with the strategy used by Leila Danziger. I intend to show that the artistic strategy corresponds to the concrete problems related to Brazil's difficulty in accounting with its dictatorial past

**Keywords:** Leila Danziger – Hiatus – Brazilian Aesthetics

HUSSAK, P. “A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira nas artes visuais”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 38-53.

*DOI: 10.22409/1981-4062/v23i/250*

Aprovado: 09.08.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Pedro Hussak. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 09.08.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Pedro Hussak. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Hiato

Passadas as ditaduras que dominaram os países da América Latina nos anos 1960/70, verificam-se atualmente várias iniciativas no campo das artes plásticas no sentido da elaboração da sua memória. A este respeito, cabe destacar o *Museo de la memoria y los derechos humanos* em Santiago do Chile, onde se encontra *Geometría de La consciencia*, obra em que o artista chileno Alfredo Jaar procura discutir as mortes e desaparecimentos da ditadura daquele país. Trata-se de uma instalação na qual o espectador deve entrar em um espaço fechado, onde estão as silhuetas de 500 pessoas – entre presos da ditadura desaparecidos e vivos –, para ter uma experiência sensorial de intensificação e desaparecimento da luz.

No Brasil, embora muitos artistas visuais nos anos 1960/70, como por exemplo Cildo Meireles, Arthur Barrio, Antônio Manuel, Carlos Zilio, tenham incorporado as transformações nos modos de produção e circulação da obra de arte ocorridas naqueles anos para contrapor-se à ditadura vigente, proposições atuais no campo da arte contemporânea em torno da memória do período de exceção ainda são relativamente tímidas. Poder-se-ia mesmo dizer, de modo geral, que não apenas não encontramos muitos monumentos e antimonumentos que atestem o horror dos anos de chumbo, como também não é incomum encontrarmos ruas, praças, pontes e escolas com nomes de ditadores e torturadores.

A luta para reverter esta tendência dá-se em várias frentes no sentido da construção da memória social da ditadura. Isso traz questões estéticas importantes no sentido de como elaborar artisticamente a memória do período. A este respeito, eu destacaria dois filmes interessantes para se pensar sobre esta elaboração: o documentário *Brazil: A Report on Torture* (1971) e o filme autoral *Diário de uma busca* (2010). No primeiro caso, um documentário com ex-prisioneiros políticos recém chegados ao Chile de Allende no qual é possível ouvir suas impressões e a denúncia das torturas ainda no calor dos acontecimentos. No segundo, a busca da diretora Flavia Castro pela reconstrução da memória do pai, militante de esquerda nos anos 1970. Gostaria de ater-me a estes dois trabalhos em uma outra oportunidade. Por ora, minhas atenções voltam-se para a exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, com curadoria de Marcio Seligman-Silva, que apresenta oito artistas provocados a dialogar com os resultados apresentados pela Comissão da Verdade em 2014.

A exposição ficou em cartaz de outubro de 2017 a março de 2018 no *Memorial da Resistência* em São Paulo. Sediado no local onde funcionou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP (1940–1983), o memorial, que se dedica à “memória da resistência à repressão política no Brasil republicano”, integra a *Estação Pinacoteca*. No primeiro andar, onde ficavam as antigas celas, vê-se uma exposição que trata da memória do prédio, das torturas e de como viviam os presos. A exposição *Hiatus*, por seu turno, situava-se no terceiro andar em uma sala que funcionava como câmara de tortura nos anos 1970.

*Hiatus* significa o espaço que há ente as duas extremidades de uma fenda. Disto nasce o seu sentido em português de lacuna, ou seja, um intervalo que impede que dois polos encontrem-se. É precisamente de uma lacuna na história do Brasil que trata a exposição: a ainda não resolvida relação do país com seu passado ditatorial.

Mas o hiato também significa a fenda de onde surge a possibilidade do espectador. É nesta fenda que gostaria de colocar-me para compartilhar alguns pensamentos sobre a obra presente na exposição *Perigosos, subversivos, sediciosos* [Cadernos do povo brasileiro] da artista carioca Leila Danziger. Gostaria de sustentar que a artista, quando busca elaborar a memória, não recorre a estratégias iconoclastas, mas trabalha a imagem no sentido da criação de uma zona de imagens<sup>1</sup> na qual a memória aparece através de rastros e vestígios.



A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira nas artes visuais · Pedro Hussak

## Auschwitz

Colocar questões estéticas relacionadas à elaboração memória dos anos de chumbo na América Latina e no Brasil em particular dialoga imediatamente com o problema já bastante debatido acerca da representação/não-representação da barbárie de Auschwitz.

Não há dúvida de que a transformação da questão da memória em Auschwitz em questão filosófica e estética deve-se sobretudo a Theodor Adorno, que afirmou em 1965: “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação”.<sup>2</sup> Como isso, ele tenta produzir um enunciado que ganha a forma de um imperativo ético. Adorno considerava Auschwitz como um símbolo do fracasso do projeto iluminista europeu visto que os mesmos ditames da razão que prometiam a emancipação humana acabaram sendo instrumentalizados para a finalidade de um genocídio calculado e ordenado. Ao formular um enunciado universal a partir de um evento particular ocorrido na História, ele propõe que este imperativo deva guiar então todos os esforços formativos na direção do esclarecimento para que não se repitam as condições políticas e históricas que possibilitaram o advento da barbárie.

Contudo, a dimensão *ética* deste imperativo converteu-se imediatamente em uma *política da memória* na medida em que a produção de monumentos e antimonumentos em torno de Auschwitz visa à produção não apenas de um processo de rememoração do passado, como também de uma vigília permanente no presente: a memória não deve ser uma lembrança passiva, mas efetivamente uma *ação* política de luta contra a barbárie.

Naturalmente, esta proposta levanta imediatamente problemas estéticos no que toca à elaboração artística. Sem entrar nos pormenores do pensamento de Adorno sobre esse tema, é possível afirmar que ele estabelece uma concepção que vai ser extremamente forte nos debates em torno à memória do extermínio durante a Segunda Guerra Mundial: *Auschwitz é irrepresentável*. Esta formulação significa, *grosso modo*, que nenhuma imagem estaria à altura do ocorrido. Neste sentido, Adorno faz convergir a abstração modernista – que é um grande sintoma da “crise da representação” que dominou as artes plásticas europeias desde os anos 1920 até os anos 1950 – com a elaboração da memória da barbárie.

Adorno tem o mérito de talvez ser o primeiro pensador a chamar a atenção para o problema de Auschwitz. Sabemos que nos anos que sucederam à Guerra, o tema era muito recalcado na sociedade alemã, e as palavras do pensador soavam como um grande alerta contra o silêncio reinante de então. Silêncio rompido, de início em 1968, quando estudantes alemães questionaram o que faziam aqueles da geração anterior durante o período do fascismo.

No entanto, foi apenas no final dos anos 1980, quarenta anos após o fim da Guerra, que o tema da representação de Auschwitz ganha um amplo interesse nos debates de

estética na Europa. A posição adorniana da não-representação foi amplamente disseminada entre artistas e intelectuais que se debruçaram sobre o tema. No entanto, além desta posição, gostaria de expor outras duas estratégias de elaboração da memória da barbárie. As três estratégias podem ser resumidas desta forma:

1. Recusa das imagens e convergência com a não-representação modernista
2. Recusa das imagens e enfoque na impossibilidade do testemunho
3. Montagem anacrônica de imagens

A primeira estratégia está obviamente afinada com a proposta de Adorno. Como exemplo de sua utilização no campo da arte e de arquitetura é possível citar o *Memorial aos judeus mortos da Europa* [*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*], monumento projetado pelo arquiteto Peter Eisenman e inaugurado em Berlim em 2005. Em uma malha retangular são dispostos 2771 blocos de concreto com medida 92 cm por 240 cm e altura variada, colocados uns ao lado dos outros na mesma distância da sua largura, criando corredores que os visitantes podem percorrer. Deixando as informações sobre o extermínio para um museu no subsolo, o memorial de Peter Eisenman procura produzir uma experiência para que o sujeito de alguma forma se sinta tocado pelo problema.

No campo da estética, é digna de nota a publicação de *Inhuman: causeries sur temps* de Jean-François Lyotard em 1988, livro no qual o pensador francês faz uma leitura original do sublime kantiano como um conceito que abarcaria esta dimensão não-representacional (e também não-comunicacional) que é expressão da dívida imemorial com os mortos em Auschwitz. Lyotard considera como artistas representativos desta concepção Barnett Newman e Marc Rothko, cujas pinturas abstratas são qualificadas de “pós-modernas”, embora dentro de uma classificação, por assim dizer, greenberguiana, fosse mais correto chamá-las de “modernas”. Isso ocorre porque, para Lyotard, o “pós-modernismo” não é a fluidificação das fronteiras e o hibridismo das linguagens que caracterizou o desenvolvimento da produção artística a partir dos anos 1960, mas a expressão do luto e da melancolia com as promessas não realizadas da modernidade. Um ano antes da queda do muro de Berlim, Lyotard convoca a cultura a uma celebração ética das vítimas da barbárie, mas já com uma perspectiva pessimista quanto às possibilidades futuras da humanidade.<sup>3</sup>

A segunda estratégia também é uma posição iconoclasta, sem, contudo, associar a elaboração da memória ao abstracionismo modernista. Trata-se antes, muito mais, de focar na questão do testemunho ou melhor do *testemunho como impossibilidade*. A este respeito, *Shoah* (1987), filme de Claude Lanzman que recusa a utilização de imagens de arquivo – partindo do princípio de que nenhuma imagem estaria à altura do acontecimento – e no lugar delas mostra sobreviventes dos campos que contam suas histórias enquanto a câmera faz *travellings* pelos campos tentando acompanhar os lugares pelos quais vai se desenvolvendo a narrativa.

Já em *Quelche resta di Auschwitz* (1998), Giorgio Agamben, partindo de uma leitura de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, também aborda o tema pelo aspecto do testemunho. Em uma leitura da descrição que Levi faz do *mulçumano*, o pensador italiano argumenta que o campo de concentração transforma o *humano* em *inumano*, o que coloca questões sobre a possibilidade de como justamente a linguagem pode dar testemunho ao inumano.<sup>4</sup>

Diferente das duas primeiras, a terceira estratégia não recusa a dimensão da imagem como elaboração da memória. No entanto, cabe destacar que a imagem aqui não deve ser pensada como visualidade, mas como *sintoma*.

Em 2001, a exposição *Mémoire des camps*, que ocorreu sob forte reação contrária de Lanzman, apresentava imagens feitas nos campos e, em particular, quatro imagens que são os únicos testemunhos do extermínio dentro das câmaras de gás. Feitas por um membro do *Sonderkommando* em Birkenau em 1944, as quatro fotos precárias teriam como destino o gueto de Varsóvia para provar a existência do extermínio. Em *Images malgré tout*<sup>5</sup>, Georges Didi-Huberman faz uma longa análise delas. Não gostaria de reproduzir aqui a já bastante conhecida polêmica em torno deste texto conduzida por partidários da tese de Lanzman, mas apenas apontar que o historiador da arte francês apresenta uma estratégia de elaboração da memória que não recusa a dimensão das imagens.

Em *Écorces*, uma continuação de *Images malgré tout*, Didi-Huberman narra sua visita aos campos – monumentos da “barbárie” transformados hoje em monumentos da “cultura” – de Auschwitz e Birkenau na Polônia. Chamou-lhe especial atenção o fato de a opção “curatorial” do lugar colocar fotografias da época nos lugares correspondentes. Assim, estavam lá as fotografias analisadas por ele: duas fotos tiradas de dentro da câmara na qual se vê ao longe corpos sendo incinerados e uma foto mal enquadrada na qual se veem as Bétulas e no canto, quase despercebidas, mulheres nuas sendo encaminhadas para a câmara de gás. No entanto, faltava uma que, para ele, era a mais significativa para sua argumentação a favor daquelas imagens: uma imagem que não mostrava nada do que ali ocorria, apenas as Bétulas que rodeavam o campo, perfazendo uma imagem que se poderia dizer “abstrata”.<sup>6</sup>

Aquilo que é propriamente visível na imagem está atravessado por sintomas que exigem um olhar atento do espectador para descobri-los. A potência desta imagem não está naquilo que ela mostra, e sim naquilo que ela *não mostra*: a dificuldade que o fotógrafo encontrara para fazer uma foto naquelas condições adversas já que se fosse descoberto certamente seria também assassinado.

Didi-Huberman filia-se a uma tradição proveniente do historiador alemão Aby Warburg cujo enfoque foi o de perceber a sobrevivência [*Nachleben*] da Antiguidade pagã nas obras renascentistas. Contrariando a ideia de que a História da Arte consiste em uma

sucessão de estilos históricos, Warburg busca a sobrevivência da Antiguidade pagã através de rastros, vestígios e sintomas que podem ser verificados e percebidos nas obras renascentistas, o que implica em uma visão *anacrônica* da História da Arte.

Didi-Huberman, por seu turno, sustenta que a imagem carrega consigo o devir de tempos heterogêneos e descontínuos que se atravessam mutuamente. Portanto, as imagens são sempre anacrônicas. Na medida em que são articuladas entre si, configuram o tempo e asseguram o processo de transmissão. Assim, ele considera que a dimensão da *montagem* deve ser tomada como elemento de elaboração da memória através das imagens. Por isso, em seu *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, ele analisa o *Kriegsfiabel (ABC da guerra)* de Bertolt Brecht publicado em 1955 a fim de mostrar como o dramaturgo alemão vale-se justamente do princípio da montagem, articulando imagens de revistas com textos poéticos, para criar uma narrativa que vai aos poucos revelando os horrores da guerra.<sup>7</sup>

## Apagamento

A exposição das três estratégias supramencionadas visa à compreensão de que a elaboração da memória do genocídio da Segunda Guerra converteu-se em um problema de Estética. No entanto, é plausível considerar que este debate possa (e deva) ser estendido à memória dos tantos genocídios que assolaram a humanidade e em particular às vítimas do arbítrio dos tantos Estados totalitários que prosperaram no século XX.

Nesse sentido, a abordagem da artista Leila Danziger é bastante pertinente já que a questão de Auschwitz ocupa um lugar central nas suas preocupações: como pesquisadora, defendeu a tese de doutorado *Corpos de ausências: Berlim e os monumentos a Auschwitz* no Programa de Pós-Graduação em História Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) em 2003, e como artista visual realizou o trabalho, ao qual retornarei posteriormente, *Nomes próprios* (1996-98) em que são reunidos nomes de desaparecidos nos campos de concentração que possuem o mesmo sobrenome da artista.

Assim, realizarei um percurso partindo justamente da série *Nomes próprios*, passando por outra série, *Diários públicos*, para finalmente chegar a *Perigosos, subversivos, sediciosos* [Cadernos do povo brasileiro] a fim de sustentar que a artista segue a trilha da terceira estratégia apontada no sentido da elaboração da memória tanto no que concerne a Auschwitz quanto na questão da ditadura brasileira.

No que tange à série *Nome próprios*, cabe uma citação da bela descrição feita pelo crítico Luiz Claudio da Costa:

A série *Nomes próprios* é composta por 76 gravuras de matizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos com imagens extraídas de jornais alemães, reproduzidas em serigrafia. Todos os nomes próprios presentes nas gravuras foram extraídos do *Livro da lembrança*, guardado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, em Charlottenburg. Nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas nomes. Com a coleção desses nomes-documentos retirados dos arquivos de Charlottenburg, Leila Danziger criava um espaço de visibilidade no campo da arte voltado para o esquecimento.<sup>8</sup>

Este trabalho toca na questão da linguagem e sua transmissão. A linguagem como um *medium* que liga presente e passado, como uma presença que revela uma ausência, como um falar que é ao mesmo tempo silenciar. A questão de dar o “nome próprio” é fundamental para a artista já que normalmente, quando se trata de genocídios, os mortos são tratados com a frieza dos números, retirando deles os rostos, os nomes, em suma, a identidade.

Embora Luiz Claudio da Costa afirme com razão que não há nesta série “nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas nomes”, este trabalho deve ser como uma *imagem* na medida em que evoca uma certa relação entre o visível e o invisível: a visualização presente de um nome remete à ausência invisível a que este mesmo nome refere-se. Dado que mostrar algo significa também ocultar outra coisa, podemos concluir que a imagem não se reduz ao visual, mas é justamente o estabelecimento do jogo entre o visível e o invisível.

Nesta dialética ausência/presença, memória/esquecimento, impõe-se o trabalho de *arquivo*. Como bem afirma Marcio Seligmann: “ao invés de catalogar e arquivar, Danziger *desarquiva*”.<sup>9</sup> Mas *desarquivar* não é simplesmente o gesto de lembrar, pois, como nos alerta Nietzsche, o esquecimento é tão importante quanto a memória.<sup>10</sup> *Desarquivar* significa, antes de mais nada, a produção de um espaço do esquecimento que se revela um *medium* no qual rastros, traços, vestígios podem aparecer.

Trata-se, pois, de uma operação contrária à criação de monumentos de rememoração que visam a celebrar a glória do evento passado. Tal monumento acaba por reduzir a memória a uma mera visualidade que, em se expressando como uma totalidade orgânica, termina por esconder as pequenas rachaduras e cicatrizes pelas quais somos levados efetivamente à dimensão do sofrimento. O monumento visível é um aplainamento que oculta toda dimensão de ambiguidade que uma imagem pode conter.

Para que uma imagem nasça é preciso antes que se crie uma *zona de imagens*, um meio invisível no qual podem ser visíveis aqui e ali os rastros e vestígios. Somente o que é delicado toca-nos verdadeiramente, e justamente por isso a força do trabalho de Leila Danziger é a sua fragilidade: a revelação dos ecos da violência e da brutalidade em pequenos indícios e sinais.

Por este motivo, o gesto fundamental da artista é o *apagamento*, apagamento este que produz um âmbito no qual podem aparecer traços e vestígios, tal como num quadro negro que, após ser apagado, mantém, mesmo que sem intensidade, a aula ministrada pelo professor.

Digno de nota a este respeito é o trabalho *Diários Públicos* no qual Danziger faz uma crítica à espetacularização e à banalidade da informação na mídia, em particular no que se refere ao modo como a violência é tratada. Com uma fita crepe, a artista descasca jornais que deixam os vestígios de seu apagamento. Permanecem contudo alguns fragmentos originais aos quais são articuladas palavras, perfazendo o que a artista chama de “massa palavra-e-imagem”.<sup>11</sup> Ao seccionar o falatório da imprensa jornalística, a artista restitui a palavra poética, uma palavra difícil que apenas raramente pode ser dita.

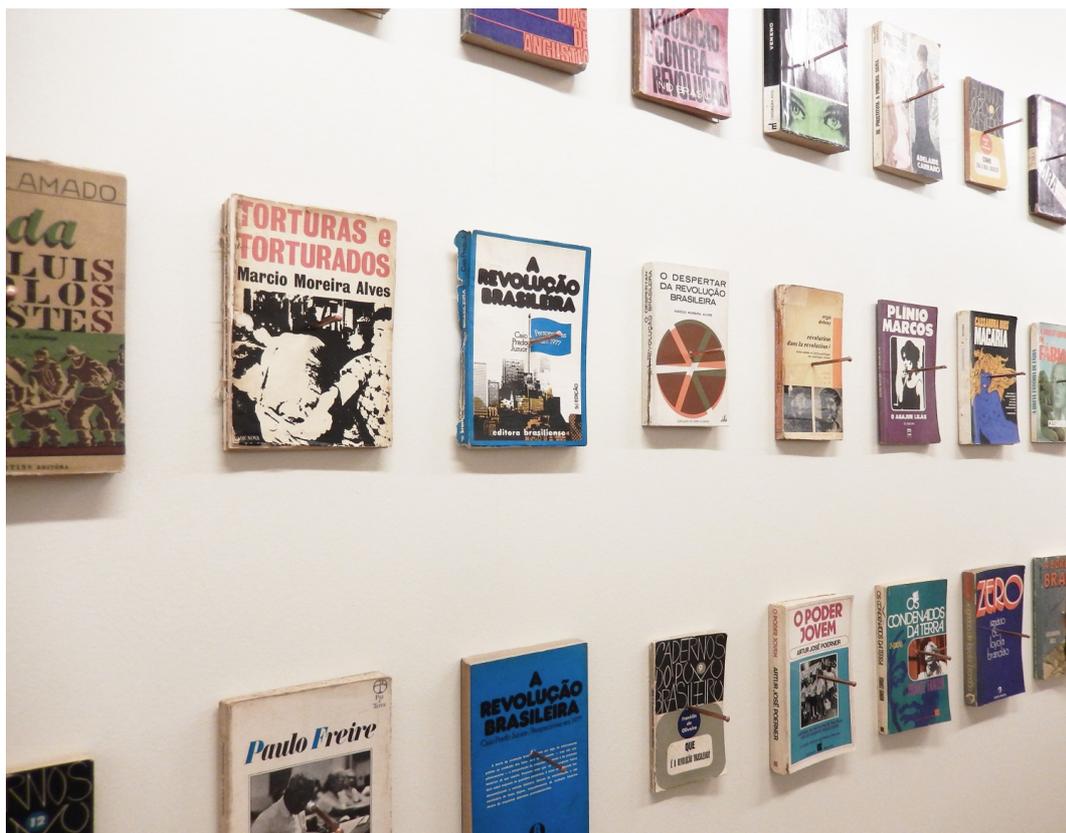
Discordo de Marcio Seligmann quando ele afirma que a operação de apagamento, ao contradizer a dimensão *iconófila* da circulação incessante de imagens promovida pela mídia, é *iconoclasta*.<sup>12</sup> Penso, em revés, que Leila Danziger *restitui* a imagem, pois, como bem afirma Marie José-Mondzain, nosso mundo não é, como é comum considerar-se, rico, mas *pobre* em imagens. O que se verifica, isso sim, é uma inflação do *visual*.<sup>13</sup> Como foi dito, a imagem implica sempre em um jogo entre o visível e o invisível.

Este jogo é o que justamente cria a possibilidade do espectador, pois quando se coloca ali, ele abre a possibilidade de uma multiplicidade de interpretações e perspectivas bem como da partilha desta. A imagem possui uma força libertadora, bem diferente do *visual* que, ao apresentar um sentido unívoco, pode ser utilizado, como é o caso de sua circulação na mídia, para todo tipo de domínio ideológico.

### **Perigosos, subversivos, sediciosos**

No trabalho que me interessa em particular, *Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro]*, Danziger retoma a operação de desarquivamento, a elaboração do dispositivo “massa palavra-e-imagem” e o gesto do apagamento.

O trabalho consiste em uma instalação que usa duas paredes adjacentes que se encontram em uma quina: em um lado da parede, livros censurados pela ditadura presos por um prego colocado bem no meio; no outro lado, fotografias de mortos e desaparecidos pela ditadura mas também de mortos pela polícia no período democrático. Os rostos, contudo, estão apagados já que em frente deles há trechos dos livros da parede ao lado.



Segundo Leila Danziger, relacionar livros censurados com imagens de mortos e desaparecidos nasceu de um gesto simples: “guardar papéis entre os livros, tomar a biblioteca literalmente como um lugar de arquivamento”. Este gesto é a possibilidade da experiência de um endereçamento de uma “esperança extraviada, talvez, uma mensagem na garrafa lançada ao mar. É desse endereçamento que surge a série desses gestos: ler, recolher, guardar, associar, organizar”.<sup>14</sup>

A criação deste dispositivo de imagem e texto tem por objetivo modificar a forma como encaramos aqueles que no passado lutaram contra a ditadura, menos como vítimas, e mais como “combatentes vencidos”<sup>15</sup> que lutavam por ideias e que almejavam um país mais justo. Diz Leila Danziger:

O que me mortifica, o que me fere é que todas essas reproduções fotográficas foram filtradas, diluídas, apagadas, modeladas na profunda incerteza de seu vir-a-ser; creio que é dessa forma que a experiência traumática se inscreve nas imagens, e se propaga infinitamente, ao serem repetidas, reproduzidas como espécies de ícones de uma anistia que não produziu justiça, mas recalque e esquecimento.<sup>16</sup>

Pensemos por um instante nas imagens usadas pela artista das vítimas da ditadura. Muitas delas são retiradas do seguinte contexto original: imagens colocadas em cartazes que, durante o período, eram colocados em rodoviárias, postes, etc. Tal como nos filmes

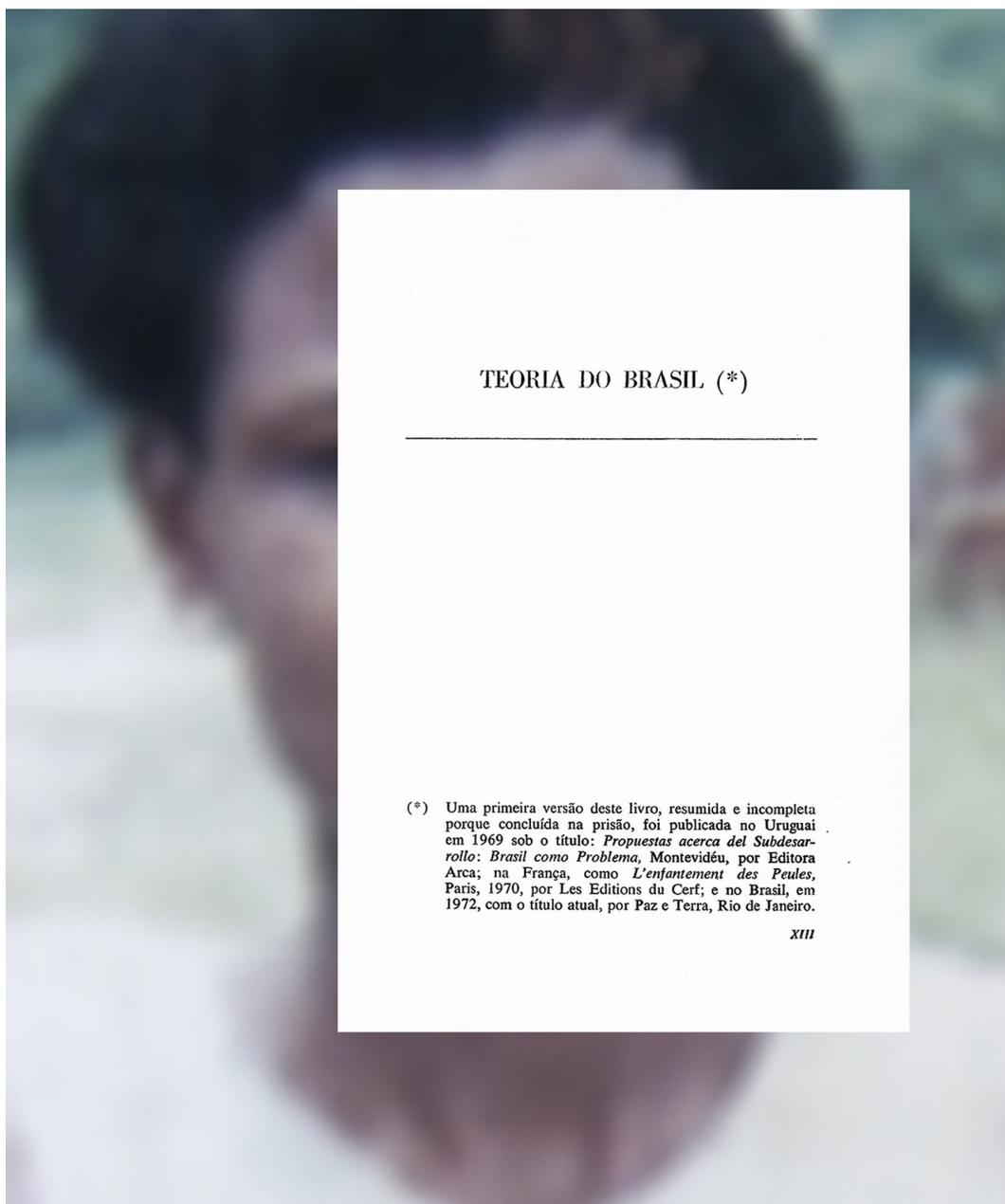
de faroeste, tratava-se de alertar a população e instá-la a denunciar os “perigosos terroristas” a fim de “proteger a sua família”. No entanto, mais do que obter “denúncias”, estes cartazes tinham por objetivo produzir o medo, pois com uma população amedrontada é mais fácil estabelecer estratégias midiáticas de persuasão a fim de justificar perante a opinião pública o aumento da repressão.

A imagem, ou antes, para usarmos o vocabulário de Mondzain, o visual, é então neste caso instrumentalizado para fins do poder. Por este motivo, não é de se estranhar que estas mesmas fotografias sejam usadas por grupos de direitos humanos que lutam pela reparação das vítimas da ditadura, buscando reverter o seu sentido original. Se as imagens apresentavam os rostos de “perigosos terroristas”, as iniciativas voltadas aos direitos humanos mostravam e davam um rosto àqueles e àquelas que foram assassinado.a.s e que sofreram nas câmeras de tortura. Trata-se de uma estratégia correta quanto ao efeito que se pretende obter: a celebração *ética* das vítimas como forma de exigir a reparação pelos crimes cometidos pelo Estado brasileiro.

Entretanto, quando apaga os rostos, Leila Danziger propõe uma elaboração ainda mais radical destas fotografias, ao transformar o *ético* em *político*.<sup>17</sup> Trata-se de questionar mais a fundo o próprio processo político brasileiro de uma lei que anistiou “os dois lados” feita ainda sob o regime militar e que continuou valendo no regime democrático. Relacionar livros que foram censurados a imagens dos que lutaram contra um regime de exceção significa mostrar que os ideais de justiça social que os moviam continuam a mobilizar todos aqueles que ainda hoje indignam-se com a desigualdade social no país.

Sob este aspecto, este trabalho de Leila Danziger dialoga diretamente com a reflexão proposta pelo historiador italiano Enzo Traverso em seu livro *Mélancolie de gauche* que, partindo da premissa de que a história da esquerda é a história de uma série de derrotas, vai determinar dois sentidos para a melancolia de esquerda: em primeiro lugar, como a esquerda tinha uma concepção teleológica da História, a tristeza da derrota hoje significava a esperança da vitória amanhã; em segundo lugar, a percepção de que 1989 significou uma derrota definitiva.<sup>18</sup> Para Traverso, é preciso recuperar o primeiro sentido da melancolia de esquerda para que as lutas passadas possam servir de inspiração para as lutas futuras.

Por isso, o trabalho de Leila Danziger não se limita a elaborar o passado, mas adentra também no presente. Além dos rostos das vítimas da ditadura, é possível também ver rostos de vítimas da violência do Estado em período democrático. Amarildo Dias de Souza foi torturado por policiais na favela da Rocinha e o seu desaparecimento foi motivo de intensa mobilização da sociedade do Rio de Janeiro durante as jornadas de junho de 2013. Cláudia Silva Ferreira morreu em uma operação da polícia militar no morro da Congonha em 16 de março de 2014 e seu corpo, depois de ser colocado no porta-malas de uma viatura policial, caiu e foi arrastado por cerca de 350 metros.



A exigência adorniana de que Auschwitz não se repita produziu na Alemanha uma política da memória, com a construção de monumentos e antimonumentos, visando a que o passado não retorne. No Brasil, a sociedade civil organizou-se e criou o grupo *Tortura nunca mais* a fim de denunciar e cobrar punições para os agentes que realizaram graves violações dos direitos humanos. O nome, que de alguma forma ecoa a exigência de Adorno, revela o desejo de que a tortura praticada por agentes do Estado ficasse restrita ao período da ditadura. Infelizmente, mesmo em período democrático não é incomum vermos denúncias de torturas ocorridas nas delegacias, presídios e becos escuros em favelas.

A obra de Leila Danziger fala da memória do que ainda não passou. Portanto, *nossa* questão talvez seja diferente daquela formulada por Adorno: não podemos simplesmente dizer “que a ditadura não se repita”. Talvez seja mais apropriado pensarmos a nossa relação com a ditadura em termos de um *hiato* cujo enfrentamento só pode se dar por um caminho: a política.

---

\* **Pedro Hussak é professor do Departamento de Filosofia da UFRRJ.**

<sup>1</sup> O termo *zona de imagens* foi o nome dado por Marie-José Mondzain para o curso que ela proferiu no Museu de Arte do Rio (MAR) em novembro de 2013. O uso que faço aqui dele não tem, contudo, as conotações teológicas que a autora lhe confere.

<sup>2</sup> ADORNO, T. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 119.

<sup>3</sup> LYOTARD, J.-F. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilé, 1988.

<sup>4</sup> AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

<sup>6</sup> “Como em outros tantos livros de história ou “museus da memória”, as fotografias do *Sonderkommando* foram simplificadas, uma maneira de traír suas próprias condições de existência. Em primeiro lugar, mencionam – e mostram – três das quatro fotografias de fato remanescentes. Que mal causaria então esta quarta imagem, tornada invisível, às outras três? Sabemos as condições de extremo perigo vivenciada pelo fotógrafo clandestino de Birkenau, sobretudo o momento em que teria decidido registrar, de fora do crematório – ou seja, apenas a poucos metros da indefectível guarita –, a carreira desesperada das mulheres conduzidas à câmara de gás.

A fotografia ausente nas lápides não passara de um teste para capturar essa corrida: na impossibilidade de ajustar o foco, isto é, de sacar o aparelho do balde onde ele o escondia na impossibilidade de posicionar o olho no visor, o integrante do *Sonderkommando* orientou como pôde sua lente para as árvores, às cegas. Não sabia evidentemente que efeito aquilo teria sobre a imagem. O que hoje somos capazes de identificar são as árvores da floresta de bétulas: apenas as árvores, suas frondes projetadas para o céu e a luz saturada daquele dia de agosto de 1944.

Para nós, que aceitamos examiná-la, essa fotografia “defeituosa”, “abstrata” ou “desorientada” testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. Testemunha a situação de urgência e da quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história. Para o idealizador do “lugar da memória”, essa fotografia é inútil, uma vez que privada de referência que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consuma?”. Idem. *Cascas*. Tradução e André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Minuit, 2011.

<sup>8</sup> COSTA, L. C. da. “Melancolia na arte: um artefato da vida pública”. In: DANZIGER, L. (org.). *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 78.

<sup>9</sup> SELIGMANN-SILVA, M. *Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo*. In: DANZIGER, L. (org.) Op. cit., p. 97.

<sup>10</sup> NIETZSCHE, F. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

<sup>11</sup> DANZIGER, L. “Diários Públicos: jornais e esquecimento”. In: *Z Cultural: Revista do programa avançado de cultura contemporânea*, ano IV, n. 1 (2015). Disponível em < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2/>>. Acesso em 21.10.2018.

<sup>12</sup> “É como se não pudéssemos nos opor à força da informação e de tudo o que ela significa, senão com outra carga de força, destruidora. À iconofilia doentia da nossa era, Danziger opõe uma saudável e bem-vinda iconoclastia”. SELIGMANN-SILVA, M.Op. cit., p. 94.

<sup>13</sup> “On entend dire qu’une nouvelle situation est faite à l’image depuis l’invention de la photographie puis du cinéma, et surtout du fait du développement des médias et de toutes techniques de production et de diffusion iconique que nous connaissons. Il y aurait eu en un siècle et demi une inflation de l’image. J’affirmerai au contraire deux choses: en premier lieu, que la présence de l’image et la reconnaissance de ses pouvoirs s’étendent sur des millénaires et que, depuis de parler d’« iconocratie », si je désigne par ce néologisme l’empire de l’image sur les esprits et sur les corps ; j’ajouterai en second lieu que pour la première fois peut-être l’image court un grave danger et menace de disparaître sous l’empire des visibilitées. Il y a de moins en moins d’images”. MONDZAIN, M.-J. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003, p. 17.

<sup>14</sup> DANZIGER, L. “*Perigosos, subversivos, sediciosos*”. In: *MODOS: Revista de história da arte*, v. 2, n. 1 (ja-abr, 2018), p. 238.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 239.

<sup>17</sup> A distinção entre o “ético” e o “político” é de Jacques Rancière justamente para criticar a posição adotada por Lyotard em *L’inhumain* em que a “não-representação” remete ao luto em relação às vítimas. Guardar este luto seria justamente o que Rancière entende neste caso por *ética*. Cf. RANCIÈRE, J. “Le tournant éthique de l’esthétique et de la politique”. In : \_\_\_\_\_. *Malaise dans l’esthétique*. Paris : Galilé, 2004.

<sup>18</sup> TRAVERSO, E. *Mélancolie de gauche: la force d’une tradition cachée (XIXe.-XXe. Siècle)*. Paris: La découverte, 2016.