

ENTRE IMAGEM E TEXTO: O TESTEMUNHO GRÁFICO COMO OLHAR DO ILUSTRADOR-TESTEMUNHA

BETWEEN IMAGE AND TEXT: THE GRAPHIC TESTIMONY AS THE WITNESS ILLUSTRATOR REGARD

Felipe Muanis

IMAGEM
MEMÓRIA
TESTEMUNHO
TESTEMUNHO GRÁFICO
ILUSTRADOR-TESTEMUNHA

A proposta desse artigo reside em fazer uma análise buscando as características, similaridades, diferenças e especificidades do testemunho gráfico (artesanal ou técnico) em contraposição ao texto escrito, ou seja, realizado não a partir de palavras, mas a partir de ilustrações e pinturas. Tanto quanto depoimentos orais gravados em fita magnética ou filme, ou registrados em textos e livros, as imagens gráficas se apresentam como testemunhos potentes de acontecimentos de situações-limite, mas muitas vezes são negligenciadas como formas de testemunho. Pretende-se demonstrar como testemunhos gráficos de sobreviventes são contribuições tão importantes quanto os textos escritos, em função de sua temporalidade e práticas de produção, evidenciando aqui, a singularidade do ilustrador-testemunha.

IMAGE
MEMORY
TESTIMONY
GRAPHIC TESTIMONY
WITNESS ILLUSTRATOR

This article aims to analyze the characteristics, similarities, differences, and specificities of the graphic testimony (handmade or technical) as opposed to the written text, that is, made not from words but from illustrations and paintings. As much as oral testimonies are recorded on magnetic tape or film or in texts and books, graphic images are presented as powerful testimonies of events in extreme situations. Still, they are often neglected as forms of testimony. It is intended demonstrate how graphic testimonies of survivors are contributions as significant as written texts due to their temporality and production practices, evidencing here the uniqueness of the illustrator-witness.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

“O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar.”

(AGAMBEN, 2008, p.36)

INTRODUÇÃO

1. Uma versão preliminar e reduzida deste texto foi apresentada no Congresso Internacional Entre Restos e Rastos: ficções de arquivo, arquivos na ficção, em 24 de novembro de 2023, no Departamento de Línguas e Culturas na Universidade de Aveiro em Portugal.

2. Parte do levantamento de dados sobre os artistas, que subsidiou este artigo, só foi possível com a bolsa de iniciação científica da Universidade Federal de Juiz de Fora aos alunos Daniel Cenachi Cury e Maria Luiza Motta Figueiredo Pamplona e da voluntária Clara Luchesi nos anos de 2020 e 2021. A pesquisa conta ainda com a colaboração da doutoranda Andressa Caires Pinto (Ruhr-Universität Bochum, Alemanha), pesquisadora do grupo de pesquisa ENTELAS/UFJF.

3. Para mais detalhes ver: MUANIS, Felipe. Iconografia das situações-limite: testemunhos gráficos, apesar de tudo. *Revista de Letras. Vila Real*, v. 1, n. 8, p. 55-74, 2023. Disponível em: <https://revistadeletras.utad.pt/index.php/revistadeletras/article/view/323> Acesso: 29 maio. 2024.

A história se encarrega de diversas narrativas, entre elas as situações-limite de guerras, conflitos e regimes de exceção. Além do relato por vezes factual e frio, esses acontecimentos se explicam sobretudo na coleção esparsa de depoimentos de suas vítimas, testemunhas que os experienciaram e, com sorte e argúcia, sobreviveram para narrar o difícil cotidiano daqueles momentos. Sem esse aprofundamento, muitas vezes se perdem não apenas os detalhes, mas a compreensão da desumanidade que esses eventos proporcionaram. Tais relatos individuais resgatam a visibilidade do cotidiano e da experiência das vítimas, sem os quais nunca se poderia ter uma total dimensão da crueldade dos espaços de conflito em que tomaram parte^{1 e 2}.

Nesse sentido, os conflitos e seus atores, suas vítimas, mas também seus algozes, forneceram, ao longo da história, inúmeras dessas narrativas mediante a produção de artigos, livros, entrevistas, depoimentos e documentos, ou seja, foram e são produzidas coleções de testemunhos baseados, nomeadamente, no texto tanto escrito quanto oral, que recebem mais ou menos a atenção de pesquisadores, curiosos e pessoas envolvidas, bem como de seus descendentes. Cabe, contudo, perceber, que existem outras formas de testemunho que não se restringem ao texto escrito e ao texto oral, mas ao imagético. Desse modo, não se pode obliterar toda uma rica produção de imagens que, com ou sem palavras, ou narrativa, apresentam-se como testemunhos contundentes e que colaboram com a compreensão histórica desses acontecimentos.

O foco deste artigo, portanto, reside na constituição de uma análise dos testemunhos imagéticos como possibilidade de testemunho, concretizados por vítimas de guerras ou ditaduras, que presenciaram e viveram o acontecimento opressor. Pensar o testemunho em imagens, em diferentes mídias, contribui não apenas para valorizar essa modalidade de testemunho em complementaridade ao verbal, tanto escrito quanto oral, mas também para perceber suas singularidades. Nesse sentido, a imagem e o seu caráter de representação de um referente traumático, mostra-se como um espaço específico, com suas próprias particularidades, exigências, além de uma ética distinta dos testemunhos textuais, como se evidencia no discurso contrário às imagens de arquivo dos campos de concentração, do cineasta Claude Lanzmann, questionado por Georges Didi-Huberman em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2020). Se através da oralidade ou da escrita, se enaltece o testemunho de uma situação limite, por outro lado, no campo da imagem, sobretudo da imagem técnica, há inúmeros exemplos de uma interdição. Surge uma iconoclastia de algumas imagens que, para alguns, tornar-se-iam imagens indesejadas, problemáticas, totalizantes e proibidas³.

Não obstante, a discussão sobre o testemunho é complexa e está longe de ser pacífica. Alguns problemas se impõem como ponto de partida, devem ser contextualizados para viabilizar uma sustentação metodológica do debate entre o testemunho escrito e o imagético, para depois se perceber a importância, validade e necessidade desses últimos.

DISTÚRBIOS DO TESTEMUNHO

O senso comum associa o ato de testemunho com a noção de verdade, ou seja, a pessoa que esteve em um dado acontecimento tem legitimidade para narrar, pois o acompanhou e o presenciou. Desse modo, ele e sua palavra se tornariam fiadores da verdade, de um passado que só poderia ser resgatado indiciamente, pelos rastros e marcas deixadas. Apesar disso, essa verdade como algo totalizante se limita a uma impressão, algo que decerto é incompleto e inconclusivo. Nem se considerará aqui uma primeira possibilidade óbvia e natural, nesses casos, de que a testemunha possa efetivamente, e por diferentes razões, mentir em seu relato.

Partindo do pressuposto de uma intencionalidade de apresentar a verdade em seu testemunho, este ainda apresenta uma série de fragilidades que não o invalida, mas cria inconstância. Nesse sentido, elege-se aqui três impasses do testemunho que, em tese, podem comprometer a sua integridade: a falibilidade da memória, a opção do sujeito se constituir ou não como testemunha e o evento ser intestemunhável. Essas variáveis podem comprometer em maior ou menor grau a integridade da representação do acontecimento através do testemunho, o que de modo algum o invalida, mas demanda atenção.

4. Ainda que ele fosse correspondente e não um prisioneiro vivendo o seu trauma de guerra, é um pouco conhecida a descrição de Charles Baudelaire em *Sobre a Modernidade (Le peintre de la vie moderne)* (1996) sobre a prática dos esboços feitos pelo ilustrador Constantin Guys que "desenha de memória, e não a partir do modelo, salvo em casos (a guerra da Crimeia por exemplo) em que há necessidade urgente de tomar notas imediatas, rápidas, e de fixar as linhas principais de um tema (...). Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno". (1996, p. 29-30)

5. Aqui se parte de uma distinção entre ver e olhar, em que o primeiro constitui no ato fisiológico de perceber o mundo pela imagem através dos olhos. No sentido aqui atribuído, "olhar" constitui uma intencionalidade no ver, um gesto de ver, que busca apreender a realidade através de uma imagem fornecida pelo ver, que se transforma posteriormente em imagem mental, para que possa ser acionada pela memória, desde que se deseje.

Tanto o escritor francês Jean-Norton Cru (2008), combatente da Primeira Guerra Mundial, quanto o escritor italiano Primo Levi, prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz na Segunda Guerra Mundial, em diferentes momentos e com diferentes pontos de vista – como soldado e como prisioneiro, respectivamente - apontaram para a falibilidade da memória da testemunha. Cru argumentava que um testemunho totalizante sobre um acontecimento é impossível, uma vez que quem o presenciou completa suas lacunas instintivamente com sua própria interpretação e, depois, não discerne o que de fato viu com o que de fato completou com sua subjetividade. Levi (2006), por sua vez, de certa forma complexifica essa parcialidade do testemunho a partir do que chama de "mecanismo de falsificação da memória" em que os próprios traumas, "a interferência de outras recordações "concorrentes"; estados anormais de consciência; repressões; recalques" (2006, p.17), além da própria vulnerabilidade da memória que suscetível a esquecimentos e reinterpretções, modifica a lembrança e conseqüentemente o testemunho, de forma não intencional ou premeditada.

O segundo problema do testemunho é a opção do sujeito por se constituir ou não como testemunha, ou seja, esse papel não é encarnado naturalmente e de forma mandatária, mas, pelo contrário, a partir de uma decisão muitas vezes penosa. Por um lado, existe o sujeito que a tudo observa, anota de memória ou em papel, em texto ou desenho, para não esquecer de nenhum detalhe⁴. Ou seja, não necessariamente, diante de um acontecimento que haja envolvimento e grande trauma, o sujeito se dispõe a olhar⁵ e a ser testemunha, como forma de preservar a si e a sua memória futura da experiência vivida. Pode simplesmente não querer retornar e presentificar a memória do trauma, para usar um termo de Paul Ricoeur: "o enigma da presença do ausente, enigma comum à imaginação e à memória" (2007, 28).

A questão central de Ricoeur é que a imagem memória – ou seja, a imagem formada pela memória – traduz a ideia de *presença do ausente*. Ou seja, puxar uma imagem de uma pessoa ou acontecimento pela memória seria a constituição de uma presença aparente desta pessoa ou acontecimento passado, e que a imagem memória presentifica. É como se a presença aparente do acontecimento, possibilitado pela

imagem memória, pudesse de certa forma reproduzir o estado de presença do momento original. (Muanis, 2019, p. 101).

Ricoeur dialoga com a teoria de Bergson em *Matéria e Memória* (2011), que trata da memória-hábito, exercitada para não se esquecer, e a memória por excelência que é a memória-lembrança, aquela que nos invade sem aviso e sem pedir permissão, sejam elas lembranças boas ou dolorosas. No caso dos traumas, a memória-lembrança surge e permite, eventualmente, uma reelaboração do passado vivido, permitindo à testemunha a possibilidade de uma nova compreensão do acontecimento.

Quando o fotógrafo Wilhelm Brasse, que fez 50 mil fotos em Auschwitz, entre cadastro de prisioneiros e fotos de oficiais, afirmou que andava pelo campo de cabeça baixa e se aproveitava de trabalhar em um ambiente sem janelas para não olhar para fora e ver a realidade do campo de concentração, ele queria, ironicamente, fugir das imagens, impedir que a memória-lembrança se manifestasse no seu futuro ainda incerto: “quanto menos visse, menos teria para recordar. (...) Ele não procurava o mundo e, por sua vez, o mundo deixava-o em paz.” (Crippa; Onnis, 2020, 39). Ainda que Brasse tentasse desviar de suas lembranças, não podia fugir ao seu destino, uma vez que inúmeras pessoas que foram para as câmaras de gás, passaram pelas suas lentes e, conseqüentemente, pelo seu olhar, permanecendo em sua memória mais tempo do que estiveram no campo de Auschwitz.

A postura é oposta para aqueles que são conscientemente comprometidos e optam pelo testemunho e pela memória-hábito, como é o caso do arquiteto Miguel Lawner, prisioneiro político no campo de concentração no deserto de Atacama, durante a ditadura chilena de Augusto Pinochet (1973-1990). Lawner diariamente desenhava as mesmas cenas de seu cativeiro e as descartava ulteriormente, para as refazer no dia seguinte e assim, sucessivamente, para quando liberto, conseguisse representar através de suas imagens e memória o campo de forma automática e com exatidão⁶. Posteriormente à ditadura chilena, ao verem as imagens de Lawner divulgadas, os próprios guardas do campo ficaram impressionados com tamanha exatidão das instalações e daquela realidade.

Por fim, o terceiro problema envolve as discussões mais acaloradas e provém da experiência limite das câmaras de gás na Segunda Guerra Mundial. Para inúmeros autores, artistas e intelectuais, sobretudo pertencentes à comunidade judaica, o genocídio da Shoah⁷ criou um problema e tornou o testemunho impossível e irrepresentável. Para Dori Laub (1995), é impossível uma visão completa do evento da Shoah, o que faz deste um evento sem testemunhas. Agamben (2008, 43), por sua vez, afirma que os sobreviventes são na verdade pseudo-testemunhas porque não presenciaram tudo. As “testemunhas integrais”, as que de fato tudo viram, não viveram para transmitir as suas experiências nas câmaras de gás. Essa discussão se torna ainda mais contundente justamente no âmbito da imagem, em que as representações dos campos são malvistas, na continuidade de alguns desses argumentos, por induzirem uma hipotética totalidade da representação pela imagem, o que prestaria uma visão limitada, parcial e menos grave do que foi o extermínio nos campos de concentração nazistas.

É nesse sentido que o cineasta Claude Lanzmann em seu documentário *Shoah* (1984) se baseia quase que inteiramente em entrevistas de testemunhas, sobretudo ex-prisioneiros. Dessa forma, priorizou os relatos pessoais e renunciou a qualquer

6. Para mais detalhes, ver o filme *Nostalgia da Luz* (2010), direção de Patricio Guzmán.

7. A palavra shoah vem do hebraico e significa calamidade, ruína e destruição. Alguns teóricos, como Giorgio Agamben (2008), defendem que shoah é a palavra correta para designar o genocídio judeu nas câmaras de gás, e não “holocausto”. Esta última traria um caráter positivo de sacrifício para se atingir uma redenção, o que de forma alguma poderia se atribuir ao morticínio nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

imagem de arquivo dos campos ou de sua liberação que, na opinião de Lanzmann, deveriam todas ser queimadas. Esse embate, contudo, parece ser mais contundente ou problemático no regime da imagem técnica pois, para o cineasta, as imagens de arquivo seriam “imagens sem imaginação” (Didi-Huberman, 2008, 93) e a imaginação seria a única forma de se tentar racionalizar o que aconteceu nos campos. Ao contrário, como lembra Jean-Luc Nancy (2003), ninguém parece se incomodar com a representação da Shoah feita por pintores e ilustradores presentes nos campos, como no caso do artista David Olère, que foi *Sonderkommando* em Auschwitz.

Esses três distúrbios no testemunho, e certamente há outros, evidenciam, apesar de sua importância, a precariedade – mas não sua invalidade - e a necessidade de se olhar para ele, em todas as suas formas, suportes artísticos e mídias, uma vez que nenhum, por maior valor que tenha, possa ser conclusivo ou definitivo sobre um acontecimento, principalmente quando traumático. Nesse sentido, debruçar-se sobre as possibilidades distintas de textos testemunhais podem lançar pistas sobre suas perspectivas imagéticas.

ENTRE TEXTOS E IMAGENS

Ainda que seja um texto quase centenário e tomando aqui a guerra como um tema limite de análise dos testemunhos, talvez seja útil retomar a definição de Jean Norton Cru (2008) sobre os gêneros possíveis de testemunho de guerra, encontrados em diferentes tipos de texto. De acordo com o autor, o testemunho surge de maneiras quase infinitas, mas ele elenca em cinco grupos principais: de um lado sob forma de diário, que teria menos valor literário por ser baseado em datas precisas dos acontecimentos e que prejudicam a fabulação. De outro as memórias, opostas ao diário, que não se prendem às datas, trabalham com maior liberdade cronológica e de invenção, possibilitando maior riqueza literária. Além desses, o terceiro, seriam as reflexões, que não se limitam ao acontecimento factual, mas expõem os pensamentos e meditações da testemunha em que esta reflete sobre o contexto mais específico e mais amplo da guerra. As cartas, por sua vez, constituem-se como a troca de mensagens de uma testemunha, seja soldado ou prisioneiro, e tem características próprias como a sua fragmentação e o fato de terem sido escritas sem o intuito de serem publicadas, o que as diferencia das demais, pois não agrega correções e implica posteriormente em uma eventual edição e escolha do material a ser publicado. Por fim viriam os romances, um gênero híbrido que mistura realidade e ficção em que as memórias são personificadas na figura de um personagem fictício onde, segundo Cru, há um apagamento do autor.

Na literatura há incontáveis obras testemunhais que se adequam a essas possibilidades, em que o gênero de memórias parece sobressair, em seus mais diferentes estilos, inflexões e em eventos distintos. São exemplares obras como *A malta das trincheiras* (1918) de André Brun e *A estranha derrota* (1946) de Marc Bloch, ambos sobre suas experiências como combatentes na Primeira Grande Guerra. Outrossim, a Segunda Guerra Mundial proporciona até hoje uma vasta bibliografia testemunhal, com destaque para a extensa obra de Primo Levi, um de seus maiores representantes, começando por *É isto um homem* (1988) e terminando por *Os afogados e os sobreviventes* (2006). Em tom mais poético, Charlotte Delbo foi uma das poucas escritoras mulheres a dar vazão ao testemunho feminino dos campos em *Nenhum de nós voltará* (2020),

em Auschwitz, onde também esteve o tcheco Walter Spitzer que contou em *Sauvé par le dessin* (2004), como sua habilidade de desenhista lhe proporcionou as condições de sobrevivência. Outros relatos testemunhais se aproximam do gênero reflexão como o *L'écriture ou la vie* (1994) do espanhol Jorge Semprún; do diário, como o *Diário di Gusen* (1974), de Aldo Carpi; ou as memórias biográficas *O Fotógrafo de Auschwitz* (2020), de Wilhelm Brasse, escrito por Lucca Crippa e Maurizio Onnis. Todas essas obras, entre tantas outras, trazem depoimentos fundamentais sobre o dia a dia dos campos de concentração e de batalha, enfrentando os mesmos desafios impostos pelo testemunho, discutidos anteriormente.

Enquanto os textos testemunhais são boa parte das vezes concebidos posteriormente, após o seu autor elaborar a sua própria experiência e enfim se sentir apto e pronto – com todas as limitações que esse conceito implica para quem foi testemunha e viveu esses espaços de morte, dor, medo, fome e conflito – para compartilhar seus traumas, a imagem parte de um princípio muitas vezes distinto. Ela é por vezes confeccionada ainda no próprio espaço e até mesmo no momento ou até algumas horas após o acontecimento. Nesse sentido, o texto testemunhal muitas vezes aparece após uma necessidade posterior do sobrevivente em falar o que viveu – Paul Ricoeur (2007, 38), a partir de Aristóteles, fala em uma necessidade de distância de tempo -, frequentemente após um longo processo de digerir a sua própria negação da memória. Quem testemunha através da imagem e que a produz ainda dentro do espaço de conflito, tem em si a inabalável perseguição ao testemunho, ao qual não se furta ou se nega – essa decisão já foi tomada diante do momento do acontecimento, através da intenção do seu olhar por sobre o evento testemunhado.

Do ponto de vista das imagens, há ainda uma variedade de mídias que comprometem especificidades distintas do testemunho e que se complementam tanto entre si, quanto com os relatos literários. Elas não implicam absolutamente um testemunho tradicional, por não contarem necessariamente uma narrativa, mas o seu valor indicial e icônico de testemunho continuaria presente. Nesse sentido, as imagens testemunhais poderiam ser divididas naquelas que são narrativas, sequenciais, e consequentemente atreladas a um texto, como filmes e histórias em quadrinhos. Estas contam uma história com relações de causa e consequência. De outro lado, há aquelas imagens não narrativas, que se resumem a imagens estáticas e soltas, que evidenciam uma cena ou acontecimento, mas que não imprimem uma narrativa em si, que é o caso de ilustrações, pinturas e fotografias. Nesse caso, o ato de narrar dessas imagens estáticas, muitas vezes, só se confirma através de textos de apoio fora delas, que a legendam.

Outra característica importante do testemunho imagético é a possibilidade de sua efetiva concretização ainda em meio ao acontecimento, o que depende também das possibilidades relativas ao seu contexto de produção. Naturalmente que em guerras, e mesmo em cativeiros, existem correspondentes de jornais ou mesmo soldados e prisioneiros que conseguem fazer anotações, esboços rápidos, fotografias e até mesmo filmes mostrando a realidade. Essas ações envolvem níveis diferentes de viabilidade em função de como o seu agente está inserido naquele contexto: como um simples observador, como oficial ou como prisioneiro. Os dois primeiros detêm os meios de produção e processamento da imagem, sem maiores interdições, inclusive com equipamentos mais caros e a possibilidade de completar o processo da imagem técnica – no caso de revelações⁸ e ampliações fotográficas e fílmicas – e sua posterior

8. Aqui, naturalmente, a referência tomada por este artigo são acontecimentos de conflitos que aconteceram antes da tecnologia digital e da contemporânea profusão de celulares como dispositivos produtores e distribuidores de imagens técnicas e que, pela sua disponibilidade e fácil acesso, permite mais imagens técnicas em zonas de guerras e conflitos, diferentes de momentos passados.

distribuição em segurança. Já os prisioneiros estão alijados desse processo mais complexo, a eles restando a imagem artesanal do desenho e, assim mesmo, quando conseguem ter acesso a um material simples, a partir do lápis e papel. Essa imagem parte de um esforço extra, de um ato heroico e de sobrevivência, furtivo e transgressor, que a imagem autorizada não apenas não contempla, como tampouco se traduz em seu traço.

AS IMAGENS TÉCNICAS: FOTOGRAFIAS E FILMES

Essa última dicotomia também se mostra em qualquer expressão fotográfica e fílmica que não seja de âmbito da encenação e da ficção e que demanda o registro durante o acontecimento, o que nem sempre é possível. Assim, pode-se presumir que o testemunho durante o acontecimento é mais provável por parte de quem não é a sua vítima, ou seja, um jornalista ou um oficial militar que detenha a permissão de utilização dos meios técnicos de produção da imagem, seja ele opressor ou não. Desse modo, os filmes e fotografias, sobretudo de conflitos do passado, não costumam trazer em si a representação imagética feita pela própria vítima, a não ser que excepcionalmente se tenha acesso a este equipamento, seja por alguma regalia do ofício nos campos, como no caso de Wilhelm Brasse, o fotógrafo de Auschwitz.

As fotografias eram muito improváveis aos prisioneiros dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, até porque estes muito dificilmente tinham acesso a equipamentos fotográficos. As imagens técnicas que existiam eram feitas por oficiais nazistas, até mesmo como forma de orgulho pelas atrocidades nos campos, ou por prisioneiros a mando deles – era, enfim, uma atividade controlada e restrita. Quando não por estes prisioneiros autorizados a serviço de oficiais ou por estes, de modo mais difícil, eram raramente feitas por prisioneiros às escondidas. Nesse caso, a fotografia feita por um prisioneiro é tirada de modo furtivo, quando se conseguia uma câmera ilegalmente para, na busca de um testemunho, se fazer um registro proibido, como foi o caso das 4 fotografias tiradas em 1944 na saída do crematório de Auschwitz, considerados a única prova fotográfica do extermínio e das câmaras de gás. A exibição dessas fotografias causou a controvérsia levantada por Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Elizabeth Pagnoux quando da sua exposição no Centro Georges Pompidou em 2001 e depois respondida minuciosamente por Georges Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo* (2020). Essas fotos, inclusive, só foram possíveis com a ajuda de Brasse, que revelou e escondeu as fotos para que fossem enviadas para fora de Auschwitz, denunciando o genocídio no campo. Essas imagens são de natureza totalmente distinta, tanto no olhar quanto na evidenciação do seu processo de produção. Fotografias mal enquadradas, borradas, com pouco contraste, que não seguem os cânones da boa imagem técnica, denunciando de forma clara o papel ocupado por aquela testemunha que materializou o seu olhar e a sua presença como oprimido, em um espaço de perigo, medo e tensão. Daí a justificada indignação de Didi-Huberman ao constatar que o Museu Memorial de Auschwitz-Birkenau, posteriormente, reenquadrou 3 das 4 fotografias da saída do crematório, as imprimiu e as expôs em *banners* no local de milhares de mortes. O reenquadramento e a nitidez daquelas fotografias esvaziam a imagem de sua componente dramática de testemunho, da condição de quem presenciou aquele momento e de como se arriscou para produzir aquela imagem. Como lembra Didi-Huberman ao fazer a sua crítica à decisão da

curadoria do Museu de suprimir uma das fotografias com menos legibilidade e reenquadrar as outras três:

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 de quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história. Para o idealizador do “lugar de memória”, essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consume? (Didi-Huberman, 2017, 49).

Imagens como essas, feitas por prisioneiros, contudo, eram ainda mais difíceis no caso distinto da imagem em movimento. Até antes do advento da imagem digital contemporânea, a sua imagem furtiva era ainda mais complicada, pelo tamanho e ruído proporcionado pelas antigas câmeras, que impediam um registro discreto das imagens.

Nesse caso, os registros de imagens em movimento, por exemplo, dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial, ou foram feitos pelos próprios oficiais nazistas, ou pelos aliados a partir da liberação. É exemplo do primeiro o inacreditável filme de propaganda nazista feito em Westerbork na Holanda, também em 1944, filmado a mando dos oficiais pelo fotógrafo judeu Rudolf Breslauer e que mostra um campo de concentração ilusório, falsa propaganda, com prisioneiros em boas condições de vida, higiene, trabalho e até mesmo em momentos de descontração e entretenimento, contrariando nos mínimos detalhes as condições reais dos campos naquele período. Parte desse material foi posteriormente ressignificado criticamente pelo cineasta Harun Farocki no filme *Intervalo* (2007), desconstruindo seu caráter ilusionista. O outro exemplo de filmes feitos por soldados na liberação dos campos, é o caso do registro fílmico feito pelo ainda jovem soldado e futuro cineasta Samuel Fuller, mostrando os oficiais estadunidenses forçando os soldados nazistas a fazerem um enterro digno para algumas vítimas dos campos, tudo sobre o olhar dos sobreviventes. O registro de Fuller se tornou, posteriormente, a parte central do documentário de Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible* (1988).

Essa preponderância da imagem técnica estar nas mãos do opressor durante o genocídio, de certa forma justifica o argumento de Lanzmann de que ao se assistir uma imagem feita por um oficial nazista, o espectador se coloca no lugar do agressor por assumir o seu olhar. Lanzmann não dá nenhuma opção: feitas durante o cativeiro, eram as imagens perversas do perpetrador; já quando feitas após a liberação, traziam um caráter de totalidade das imagens que elas não podiam carregar por ser um evento intestemunhável, conforme mencionado anteriormente em Dori Laub ou Giorgio Agamben:

Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. (Agamben, 2008, 43).

Dessa forma, estabelece-se o problema ético das imagens técnicas feitas durante ou logo após a liberação dos campos, quando os sobreviventes ainda se arrastavam como mortos-vivos. Por isso que, para Lanzmann, algumas imagens deveriam ser destruídas:

E se eu tivesse encontrado um filme existente - um filme secreto porque era estritamente proibido - feito por um SS que mostrasse como três mil judeus, homens, mulheres, crianças, morreram juntos em uma câmara de gás no crematório II em Auschwitz, se eu tivesse descoberto isso, não só não o teria mostrado, mas o teria destruído. Não sei dizer por quê. É óbvio. (Lanzmann apud Didi-Huberman, 2008, 95, tradução nossa).

9. Lanzmann argumenta o contrário, que a existência da imagem funcionaria como a necessidade de uma demanda de prova do genocídio cometido contra os judeus. Ou seja, para o cineasta francês, a imagem dos campos e do extermínio favorece o negacionismo da Shoah.

Essa decisão seria discutível e complexa porque se apagariam assim rastros e registros históricos que podem ser pensados, repensados, debatidos e ressignificados, aliás como fizeram, Emil Weiss e Harun Farocki em seus filmes com imagens de arquivo, ainda que sem imagens das câmeras de gás em si. Pior do que isso, correr-se-ia o risco de dar argumentos aos negacionistas⁹, possibilitando que a história se repita.

Lanzmann fez essa afirmação justamente no contexto da recriação de imagens do extermínio em filmes encenados e de caráter não documentais. Tais filmes também oferecem problemas nesse contexto pelo fato de estarem inseridos tanto no contexto da arte como no cenário fordista do mercado capitalista. Para aproveitar os gêneros testemunhais de Jean Norton Cru, de *memória* através de uma cinebiografia romanceada, no caso dos campos da Segunda Guerra, vale lembrar filmes como *A Lista de Schindler* (1993), ou do romance, como no filme ficcional *A Vida é Bela* (1997). Ambos foram muito criticados em suas épocas por inserirem o irrepresentável, a Shoah, dentro de produtos comerciais e de fruição poética estética, talvez ainda reverberando o fantasma de Adorno, para quem após a Shoah, a poesia era impossível.

Se no cinema, *A Lista de Schindler* e *Shoah* se apresentam como duas representações totalmente antagônicas, essas foram as principais inspirações que o italiano Pascal Croci buscou para a sua representação realista das câmaras de gás e dos horrores dos campos de concentração na história em quadrinhos ficcional *Auschwitz* (2005). A obra foi inspirada em personagens, testemunhos reais e pesquisa, mas fazendo uso de certas licenças poéticas e, ao mesmo tempo, respeitando algumas questões caras no que diz respeito a mostrar e não tornar os desenhos harmoniosos e agradáveis, como também não tornar visível a agonia das câmaras de gás, representada apenas por uma fumaça que ocupa todo o ambiente.

AS IMAGENS ARTESANAIS: QUADRINHOS E ILUSTRAÇÕES

Contrárias às imagens técnicas, as imagens artesanais parecem ser menos fiscalizadas, ainda que haja problemas. Se a imagem técnica conta com um tipo de imagem sem narrativa (fotografia) e outra com narrativa (cinema), a imagem artesanal também tem seus dois representantes, respectivamente a ilustração e pintura de um lado e, de outro, a história em quadrinhos. Mas as imagens artesanais têm diferenças significativas com relação à imagem técnica. Ela pode ser feita sem maiores problemas durante o acontecimento pela sua simplicidade de materiais e, no seu fazer, por não exigir um maquinário, o que facilita que essas imagens de resistência possam ser feitas

furtivamente e em segurança pelos prisioneiros e vítimas de uma guerra ou prisão, como feito pelo já citado arquiteto chileno Miguel Lawner.

Histórias em quadrinhos, assim como filmes, são estruturas narrativas mais complexas e, até onde se sabe, feitas durante o cativeiro em situações de guerra, são inexistentes ou raras. Normalmente são realizadas com pesquisa por terceiros, a partir de entrevistas como é o caso de *Maus* (1988), em que Art Spiegelman conta a história do seu pai Vladek no campo de concentração e *A Guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope* (2012), de Emmanuel Guibert. A outra forma é por quem testemunhou o evento, mas que cria a sua narrativa baseada sobretudo no seu próprio testemunho, posteriormente a ele, como é o caso de *Gen: pés descalços* (1999), de Keiji Nakazawa, que viveu a queda da bomba de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial, ou *Na prisão* (2005), em que o também japonês Kazuichi Hanawa constrói um relato autobiográfico do tempo em que esteve preso. Com um mercado mundial aquecido de narrativas biográficas e autobiográficas, essas histórias em quadrinhos crescem no mercado atual, trazendo pequenos relatos de pessoas comuns, que dificilmente teriam visibilidade em outra mídia.

Não obstante, o foco de maior importância neste artigo são as ilustrações, justamente por poderem ser feitas por prisioneiros ou soldados em condições adversas, em circunstâncias relativamente seguras e no momento do acontecimento, com isso trazendo mais fidelidade à representação imagética por não ter que contar, necessariamente, apenas com a memória. Isso não significa, todavia, que não se possa desenhar de memória ou fabular. Pelo contrário, ilustrações que transcendem o realismo, por vezes conseguem trazer impressões de sensações mais contundentes que uma mera imagem fidedigna e objetiva. Contudo, desde que haja tempo para o artista observar o referente e o transportar para o papel, o desenho pode trazer uma série de detalhes que compõem o instante e o momento, mas que possivelmente seriam esquecidos, inclusive em um testemunho oral.

Há algumas variáveis importantes a debater para compreender os testemunhos gráficos: o olhar do que aqui se assume como o *ilustrador-testemunha* e sua necessidade do desenho, as técnicas, o momento, a distância espacial e temporal em que foram feitos e o seu caráter mais informativo ou mais fabular que transcendem e ampliam a noção mais restrita de verdade do testemunho. Além disso, é possível observar se, de certa maneira, com o intuito de se construir um pensamento mais específico sobre testemunhos gráficos, como estes se aproximam ou não de algumas das categorias textuais de testemunho propostas inicialmente por Jean-Norton Cru. Também é importante perceber como esses testemunhos gráficos artesanais, ou seja, não provenientes de uma imagem técnica, conseguem, de certa maneira, no caso da 2ª Guerra Mundial, ultrapassar, em parte, as resistências. Essas são provenientes tanto da representação imagética da Shoah, proposta por intelectuais, artistas e pela própria comunidade judaica, quanto do fato de ser uma imagem que seria irrepresentável, algo impossível e inoportuno, de acordo com determinados teóricos como Adorno e mesmo Lanzmann.

Como sustentação do que também se convencionou aqui chamar de *testemunho-gráfico*, é importante perceber que a intencionalidade de o concretizar, por parte de um ilustrador, ainda mesmo no espaço de conflito que tem a intenção de representar, modifica o seu olhar e conseqüentemente, o seu resultado. A testemunha que se expressa pela oralidade ou por textos escritos viveu seu flagelo, optou ou não, durante o seu infortúnio, por observar a sua realidade, mas em determinado momento



Imagem 1. Hospital, M, lápis, lápis de cor e nanquin sobre papel, 1944. 13,5 x 20,7cm, fonte: SIERADZKA, Agnieszka. The sketchbook from Aushwitz, Auschwitz-Birkenau State Museum. Oświęcim, 2016, p.61.

assumiu a decisão de se transfigurar em testemunha. O ilustrador-testemunha, por sua vez, decidido por se converter em uma testemunha que sabe se expressar por desenhos, busca visualmente, com seu olhar experimentado, os detalhes no momento de sua experiência, sorver o real, para, na hora ou posteriormente, convertê-lo em representação. Há, dessa maneira, uma intencionalidade e um direcionamento do olhar sobre a realidade. Nada impede, contudo, que a testemunha que se expressa por textos também não o faça, mas o olhar de quem vê o mundo, interpreta-o e o representa através de imagens artesanais, tem uma característica própria que reside na atenção aos detalhes das coisas, como elas se apresentam. Isso não significa qualquer juízo de valor que deva incidir sobre dois tipos diferentes que expressam seus testemunhos em linguagens distintas – texto e imagem, ou ainda imagem técnica e imagem artesanal – são apenas formas complementares de se perceber o referente.

As técnicas e o momento da obra, por sua vez, estão relacionadas e são indissociáveis. O testemunho gráfico feito no momento do cárcere é limitado pelas técnicas e materiais disponíveis utilizados, sobretudo pela dificuldade de permissão ao seu acesso. Se por um lado isso se configura como uma limitação, ao mesmo tempo, também poderia se caracterizar como uma vantagem, uma vez que a ilustração feita no ato do acontecimento, mesmo que rápida e furtivamente, diminui as probabilidades de um testemunho gráfico com as lacunas apontadas por Jean-Norton Cru e Primo Levi ao se referirem ao texto. Além disso, é digno de lembrança a exaltação que Charles Baudelaire (1996) fez dos esboços rápidos de Constantin Guys em *O pintor da vida moderna*, para capturar a alma do acontecimento. Então se observam nesses testemunhos gráficos algumas imagens precárias, porém muito informativas, feitas durante a experiência no cárcere, como os desenhos anônimos encontrados enterrados em Auschwitz (*The sketchbook of Auschwitz*), considerado a terceira mais importante evidência gráfica da experiência concentracional. De certa maneira, esses desenhos

reproduzem a mesma dicotomia das imagens perfeitas e imperfeitas das fotografias apontadas anteriormente por Didi-Huberman. Por outro lado, há inúmeras imagens feitas após a liberação, algumas realizadas anos depois, que munidas de toda a



Imagem 2. Os gaseificados em Birkenau (Die vergastem in Birkenau), Adolf Frankl, esferográfica sobre papel, 1944. 148 x 105mm, fonte: FRANKL, Adolf. Kunst gegen vergessen, NS-Dokumentationszentrum. München, 2016, p.86.



Imagem 3. Os gaseificados (Die vergastem), Adolf Frankl, óleo sobre tela, 1944. 59 x 74cm, fonte: FRANKL, Adolf. Kunst gegen vergessen, NS-Dokumentationszentrum. München, 2016, p.87.

liberdade e conforto de técnicas e materiais, somadas a uma reinterpretação memorial em uma perspectiva temporal da realidade por parte do ilustrador-testemunha, criam possibilidades de leitura e percepção dos eventos vividos.

Todavia, formas opostas de representação podem ainda convergir e apontar a sua complementaridade. Nesse caso é exemplar o trabalho do artista austríaco Adolf Frankl (1903-1983) que fez vários desenhos ainda em Auschwitz-Birkenau, com uma caneta esferográfica (*Die Vergasten in Birkenau*, 1944) e que anos depois os releu em novas versões, dessa vez pintadas a óleo (*Die Vergasten*, 1958) – ainda que estes representem, justamente, o evento intestemunhável. Alguns desenhos de Frankl têm um caráter mais informativo, no sentido de ser graficamente mais fidedigno à realidade, enquanto outros são mais fabulares, buscando expressar, sobretudo através das cores e das pinceladas rápidas, as sensações e os seus sentimentos, bem como dos outros prisioneiros e vítimas, a partir de uma representação e interpretação mais poética dos acontecimentos. Essa visão mais informativa da realidade e dos acontecimentos é encontrada na maioria dos testemunhos gráficos, como os do artista austro-húngaro Leo Haas (1901-1983) ou do polonês David Olère (1902 – 1985), feitos tanto durante, quanto após o cativeiro. Por outro lado, essa expressão mais poética, menos habitual, que evoca sensações e sentimentos, está presente em trabalhos de artistas como o próprio Adolf Frankl e nos da artista polonesa Halina Olomucki (1919-2007).

E é justamente com essas duas variações que é possível aproximar os testemunhos gráficos das categorizações de testemunhos textuais propostas por Cru. É importante ressaltar que essa hipotética afinidade não se constitui como uma correspondên-



Imagem 4. Quantas calorias têm realmente em cascas de batata? (Wie viel Kalorien sind eigentlich in Kartoffelschalen?) Leo-Haas, ponta-seca e água-tinta sobre papel, 1945-1966. 27 x 34cm, fonte: https://benuri.org/exhibitions/25/works/image_standalone1105/

cia automática e inequívoca de categorias de texto para a imagem, até porque essas divisões sempre são limitadas e devem ser vistas apenas como balizadores iniciais para um desenvolvimento e aprofundamento posterior, que é o que se propõe neste



Imagem 5. Blocos 2 a 5, Birkenau (Blocks 2 to 5, Birkenau). David Olère, Nanquin e lavada sobre papel, 1945. 50 x 34cm, fonte: https://benuri.org/exhibitions/25/works/image_standalone1105/



Imagem 6. Korczak. Halina Olomucki, Óleo sobre tela, 1955. 25,75 x 49,8 cm, fonte: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509682>



Imagem 7. Tigela de sopa quente (Bowl of hot soup). Halina Olomucki, lápis sobre papel, 1945. 13,6 x 17,3 cm, fonte: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/last_portrait/olomucki.asp

trabalho. Tampouco se pode nortear a experiência de um testemunho gráfico pelas propriedades e definições de um testemunho textual e tal comparação resultaria sempre incompleta e mesmo equivocada. Contudo, esse diálogo pode ser inspirador e ajudar a pensar sobre as propriedades intrínsecas ao testemunho gráfico, nele mesmo, como um ponto de partida para se perceber essas potencialidades.

Feitas essas considerações, do ponto de vista das imagens, portanto, preliminarmente, o que mais se aproximaria dos testemunhos gráficos habituais seriam as *memórias*, que se poderia associar aos testemunhos gráficos informativos e as *reflexões*, que pela abertura e tentativa de reinterpretar a realidade evidenciando e reforçando a subjetividade, aproximar-se-ia dos testemunhos gráficos fabulares, que não é menos importante. Para Jean-Luc Nancy que parece complementar Ricoeur,

(...) A imagem deve ser imaginada: isto é, deve extrair de sua ausência a unidade de força que a coisa simplesmente colocada ali não apresenta. A imaginação não é a faculdade de representar algo em sua ausência: é o poder de extrair da ausência a forma da presença, isto é, o poder de "apresentar-se". O recurso necessário deve ser excessivo. (Nancy, 2003, 48).

Tal afirmação de Jean-Luc Nancy preenche com a força da imaginação as inconsistências trazidas pelas lacunas da memória, vistas anteriormente, e problematizadas por Cru e Levi.

Mas essas associações são ainda preliminares, ainda a carecer de maior aprofundamento e análise em uma variedade maior de testemunhos gráficos, inclusive encontrando suas categorias próprias. Contudo, a se valer dessa associação limitada e embrionária, percebe-se que, aparentemente, há uma variedade maior de testemunhos textuais do que testemunhos gráficos, em parte por demandas muito específicas destes últimos, de técnicas, materiais e mesmo de pessoas que podem se enveredar por essa forma de testemunho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os testemunhos gráficos sobre conflitos e guerras evidenciam o poder da imagem como um enunciado repleto de sentidos na medida em que, dentre outras questões, aponta para uma memória trazida à luz do presente para que se possa compreender o passado, de modo que, parafraseando Theodor Adorno em *Educação após Auschwitz* (2003) – “Auschwitz não se repita”. Eles oferecem outras possibilidades trazidas pela imagem e por um olhar específico, determinado e comprometido de um ilustrador-testemunha que enriquecem o conjunto de relatos sobre um determinado acontecimento. Há duas motivações mais evidentes para o testemunho gráfico, que se destacam. A primeira e mais óbvia é a necessidade e o compromisso com o testemunho, de tornar imagem uma realidade proibida de ser registrada, muitas vezes de converter realidade em uma detalhada imagem mental, para que se possa concretizar a representação em segurança, conferida seja pelo espaço ou pelo tempo.

A outra é pelo desejo empático de conferir visibilidade a alguém que foi privado de ser visível e de sua própria humanidade. Tanto o fotógrafo Wilhelm Brasse quanto o desenhista Walter Spitzer concordam que suas motivações para concretizar algumas das imagens que fizeram respectivamente em Auschwitz e Buchenwald, residiam na

tentativa de devolver a esses prisioneiros algo de sua humanidade perdida. Fazer imagens, então, nessas situações, mais do que apenas gerar um testemunho, como se isso fosse pouco, representa, de certa maneira, devolver a vida, tanto para os prisioneiros retratados, quanto para os próprios autores de suas imagens, sejam elas artesanais ou técnicas. Foi o que alguns prisioneiros fizeram ao fotografar de dentro do crematório de Auschwitz a pilha de mortos e, com a ajuda de Brasse, enviar essas imagens para fora do campo. Por esse ponto de vista, não se sustenta a ferrenha crítica de Lanzmann, Wajcman e Pagnoux, sobre a exposição dessas imagens no Centro Georges Pompidou em 2001.

Diante disso, a despeito da discussão sempre delicada da representação de vítimas e determinados eventos de guerra, que não está restrito à Shoah - mas que também pode ser encontrada nos dias de hoje no próprio fotojornalismo e telejornalismo de guerra e conflitos contemporâneos - testemunhos gráficos, artesanais, desenhados, são as imagens menos controversas de aceitação, em um campo ético e político muito sensível, que são as imagens de guerra e genocídios. Isso se aprofundou a partir do século XIX, em que o fotógrafo Matthew Brady revelou pela primeira vez através das imagens técnicas, as atrocidades da Guerra Civil nos Estados Unidos. Essa reflexão, contudo, não deve ser vista também como um argumento para invalidar os testemunhos baseados em imagens técnicas, como a fotografia e o cinema. O testemunho é necessário, sob qualquer forma, linguagem e suporte. É importante perceber, contudo, o que representam essas imagens, o que elas falam, e como elas podem se apresentar como formas contundentes de testemunho, independente de suas linguagens, suportes, possibilidades e meios artísticos.

REFERÊNCIAS

- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993. 3h15min.
- A VIDA é bela. Direção: Roberto Benini. Itália: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1997. 1h56min.
- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. Educação e Emancipação. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 119-138.
- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERGSON, Henry. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLOCH, Marc. A estranha derrota. Rio de Janeiro Zahar, 2011.
- BRUN, André. A malta das trincheiras. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.
- CARPI, Aldo. Diario di Gusen. Milão: Aldo Garzanti, 1974.
- CRIPPA, Lucca.; ONNIS, Maurizio. O fotógrafo de Auschwitz. Lisboa: Presença, 2020
- CROCI, Pascal. Auschwitz. Barcelona: Norma Editorial, 2005.
- CRU, Jean-Norton. Du témoignage. Paris: Allia, 2008.
- DELBO, Charlotte. Ninguno de nosotros volverá. Barcelona: Libros del Asteroide, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Images in spite of all: four photographs of Auschwitz. Chicago: Chicago Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

FALKENAU, vision de l'impossible. Direção: Emil Weiss, Samuel Fuller. França: Michklan World Production, 1988. 52 min.

FRANKL, Adolf. *Kunst gegen das Vergessen*. München: NS-Dokumentationszentrum, 2016.

GUIBERT, Emmanuel. *A Guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope*. São Paulo: Zarabatana Books, 2012.

HANAWA, Kazuichi. *Na Prisão*. São Paulo: Conrad, 2005.

INTERVALO. Direção: Harun Farocki. Alemanha, Coreia do Sul: Harun Farocki Filmproduktion, 2007. 40 min.

LAUB, Dori. *Truth and Testimony: The process and the struggle*. In: CARUTH, C. (1995). *Trauma: explorations in memory*. Maryland: The John Hopkins University. p.61-75, 1995.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MUANIS, Felipe. *Comics e Cinema-vérité: estratégias do cinema nas bandas desenhadas documentais*. *Cinema e outras artes II: inquietações artísticas*. Covilhã: Labcom. p. 85-105.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen, pés descalços: uma história de Hiroshima*. São Paulo: Conrad, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

NOSTALGIA da luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, WDR, Cronomedia, 2010. 1h30min.

OLÈRE, David.; OLER, A. *Witness: images of Auschwitz*. Richland Hill: West Wind, 1998.

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

SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: Les Films Aleph, 1985. 9h26min.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SPITZER, Walter. *Sauvé par le dessin*. Lausanne: Favre, 2004.

FELIPE MUANIS

Doutor em Comunicação Social pela UFMG e Professor Associado do Departamento de Artes e Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordena o ENTELAS, grupo de pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de culturas e telas. Pesquisa a imagem em distintas mídias como a ilustração, o cinema, a televisão, a fotografia e a história em quadrinhos.

<http://lattes.cnpq.br/3754220449291813>

<https://orcid.org/0000-0001-7303-7750>