

---

## PERFORMANCES E REPORTAGENS DA ANIQUILAÇÃO <sup>1</sup>

Nicola Gavioli <sup>2</sup>

**Resumo:** Através da cuidadosa leitura de duas obras contemporâneas, *Ausmerzen* (2012), de Marco Paolini e o livro reportagem *Holocausto brasileiro* (2013) da jornalista Daniela Arbex, o artigo procura delinear os problemas enfrentados pela literatura que hoje quer inventariar as catástrofes do passado.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea, Holocausto Brasileiro, Ausmerzen, arquivos da catástrofe

**Abstract:** Through the careful reading of two contemporary works, Marco Paolini's *Ausmerzen* (2012) and *Holocausto Brasileiro* (2013) by the journalist Daniela Arbex, the article seeks to delineate the problems faced by a contemporary literature that attempts to inventory the catastrophes of the past.

**Keywords:** contemporary literature, *Holocausto Brasileiro*, Ausmerzen, archives of catastrophe

---

1 Tradução para português (com algumas alterações e cortes) do ensaio “Contemporary Nonfiction Writing on Catastrophe: Marco Paolini's *Ausmerzen* and Daniela Arbex' *Holocausto Brasileiro*.” (publicado em *Chasqui – Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. 46 No. 1 – Maio de 2017). Meus agradecimentos ao professor David William Foster e à redação da revista Chasqui pela permissão de publicar a versão portuguesa deste ensaio. A tradução, inclusive à das citações da bibliografia em inglês, é do Dr. Sérgio Duarte Julião da Silva (com algumas alterações de minha autoria).

2 Professor de literatura e cultura brasileira na Flórida International University.

Em fevereiro de 2014, recebi em minha aula de “Witness Literature” a visita de David Mermelstein, sobrevivente do Holocausto e ativista em prol da memória da comunidade judaica de Miami, na Flórida, EUA. Em sua palestra, o Sr. Mermelstein – adolescente à época da Segunda Guerra Mundial – relembrou alguns episódios de resistência, de luta pela vida e o papel do acaso para a sobrevivência nos campos nazistas de extermínio. Numa sucinta introdução ao assunto, meu convidado discorreu acerca de todas as categorias de vítimas de perseguição, ressaltando o fato de que foram pessoas com deficiências físicas ou mentais as primeiras a serem eliminadas pelos nazistas devido à sua alegada natureza “parasitária”. Antes da construção dos campos de concentração e extermínio e da ativação da máquina da morte com vistas à Solução Final, os médicos alemães arrancavam de suas famílias as crianças portadoras de deficiências para então exterminá-las. Aos pais caberia entregar seus filhos mediante argumentos de que novos tratamentos médicos poderiam vir a trazer-lhes a cura. Os adultos com deficiência mental vinham em segundo lugar dentre as categorias de pessoas vítimas da chamada campanha de purificação, numa manifestação sinistra das teorias eugênicas em voga na época.

Na medida em que o Sr. Mermelstein avançava com sua palestra, meus alunos pareciam estar mais envolvidos – exceção feita a um jovem sentado em uma das fileiras centrais cuja atenção claramente se dividia entre as palavras do meu convidado e seu iPhone. Abriu-se, então, em minha mente uma verdadeira caixa de Pandora para todo o tipo de perguntas: como poderia alguém desviar sua atenção frente a ninguém menos do que um sobrevivente do Holocausto? Se a presença e a voz de um sobrevivente não bastassem, quais seriam outras formas (documentários, escritos, depoimentos orais, imagens coligidas) de transmitir a relevância de acontecimentos de ordem catastrófica às novas gerações? Este artigo pretende tratar dessa questão no âmbito de duas obras recentes – *Ausmerzen* (2012), de Marco Paolini e *Holocausto Brasileiro* (2013), de Daniela Arbex, sendo que ambas se utilizam de arquivos de catástrofes.

## INTRODUÇÃO

Em 1997, o eminente psiquiatra italiano Eugenio Borgna apontou a ausência de uma séria discussão, entre os profissionais da área médica, acerca do tema da violência na psiquiatria. Não obstante os congressos sobre ética e psiquiatria que se multiplicaram nestes últimos anos (BORGNA, 1997, p. 30), Borgna observou que ainda havia uma evasão, em sentido amplo, quando se abordavam as “nefastes conseqüências” (BORGNA, 1997, p. 31) de práticas e comportamentos violentos no exercício profissional (BORGNA, 1997, p. 31-33). Borgna se refere aqui às práticas de violência cotidianas como a indiferença, não a uma violência ativa e organizada para a detenção ou aniquilação de seres humanos. Ao longo da história, psiquiatras e outras figuras profissionais da medicina agiram ativamente contra categorias consideradas inferiores.

Duas obras recentemente publicadas tratam da exacerbação da prática de atos de extrema violência contra pessoas vulneráveis pelas mãos de profissionais médicos, com a devida anuência das instituições públicas: *Ausmerzen* (do diretor, autor e ator italiano Marco Paolini) e *Holocausto Brasileiro* (da jornalista brasileira Daniela Arbex). Esses relatos não

ficcionais concentram-se respectivamente no contexto da Alemanha nazista e no Brasil do século XX, jogando luz à lógica perversa que levou ao confinamento e ao aniquilamento de milhares de cidadãos indesejados e não produtivos, muitos dos quais considerados um fardo por demais pesado à sociedade tecnicamente sã.

Antes de aprofundar-me mais detalhadamente nas peculiaridades de cada uma dessas obras, gostaria de ressaltar que a comparação entre os trabalhos de Paolini e Arbex não se baseou em crenças errôneas e superficiais segundo as quais os experimentos criminosos dos médicos nazistas nos recantos germânicos (experimentos esses que precederam a construção dos campos de extermínio) se equiparariam às experiências vividas pelos pacientes internados no Colônia, hospital psiquiátrico localizado na cidade de Barbacena em Minas Gerais, Brasil. O uso de expressões como “campos de concentração” e, particularmente, “Holocausto” (ambas constantemente evocadas no livro de Arbex) para descrever os crimes perpetrados em Barbacena desemboca num discurso excessivamente simplista e redutor que acaba por ofuscar a especificidade trágica de acontecimentos históricos radicalmente diferentes.<sup>3</sup> O que há de comum entre *Ausmerzen* e *Holocausto Brasileiro* é a tentativa de elucidar as macro-histórias de crimes contra indivíduos vulneráveis através de micro-histórias de cunho pessoal. Em ambos os casos, justificaram-se enclausuramento e violência com base em uma lógica obtusa de sacrifício humano “in nome di un bene supremo per la società” (PAOLINI, 2012a, p. 20) e para fins de ordem pessoal e comercial (ARBEX, 2013, p. 71-83).<sup>4</sup> As obras ora em análise oferecem dois exemplos de espoliação dos direitos humanos e de confinamento obrigatório, não obstante a imensa diferença das situações abordadas. A discussão sobre aquilo que torna tais situações diferentes merece atenção especial.

O presente ensaio pretende, em primeiro lugar, estabelecer uma ponte entre essas duas obras tendo como lastro suas semelhanças formais e temáticas, e levando em consideração as intenções de seus autores de apresentar arquivos da catástrofe utilizando componentes textuais e iconográficos. Como se constituem tais obras? Como funcionam? Em segundo lugar, pretendo, aqui, abordar a questão da empatia nas obras de Paolini e de Arbex confrontando-as, respectivamente, com a produção homônima para a televisão de Paolini, *Ausmerzen*, e com o documentário em curta metragem *Em nome da razão* de Helvécio Rattton, filmado no interior dos recintos de Colônia em 1979, a título de reportagem sobre as condições miseráveis de seus pacientes. O documentário atraiu a atenção internacional em festivais de cinema e foi descrito por Arbex como “o golpe de misericórdia no modelo de psiquiatria exercido até então” no Brasil (219).

Para classificar as duas obras selecionadas, adoto a categoria genérica de não-ficção: *Ausmerzen* e *Holocausto Brasileiro* pretendem expor arquivos escritos e fotográficos de

3 No prefácio de *Holocausto Brasileiro*, intitulado “Os loucos somos nós”, a jornalista Eliane Brum escreve: “As palavras sofrem com a banalização. Quando abusadas pelo nosso despudor, são roubadas de sentido. Holocausto é uma palavra assim. Em geral, soa como exagero quando aplicada a algo além do assassinato em massa dos judeus pelos nazistas na Segunda Guerra. Neste livro, porém seu uso é preciso. Terrivelmente preciso.” (13) O uso impreciso da palavra “Holocausto” foi alvo de polêmica nos últimos anos (o escritor Elie Wiesel, entre outros, expressou preocupação frente à banalização do termo). Em seu *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, Giorgio Agamben evita utilizar a palavra “Holocausto” (31). A mídia também vem utilizando essa palavra para descrever as atrocidades das torturas praticadas no regime de Kim Jong-Um na Coreia do Norte.

4 Como veremos adiante, o documentário *Em nome da razão*, de Helvécio Rattton, ressalta os limites e as terríveis consequências do uso da racionalidade que radicalmente ignora princípios éticos e desrespeita a vida humana.

eventos históricos pouco divulgados. Paolini e Arbex compartilham da crença de que a transmissão da memória aproveita-se da utilização de dispositivos literários, em contraste com a adoção de um estilo estritamente informativo e impessoal. Os planos narrativos em primeira pessoa são predominantes nas duas obras.<sup>5</sup> Em sua nota introdutória, Paolini enfatiza como “questa non è la storia di Aktion T4, ma è come un narratore ha scelto di raccontarla” (PAOLINI, 2012a, p. 2). Os documentos oficiais a que se refere a obra ajudam a iluminar o passado, “con la certezza che non sarà questa una ricostruzione definitiva, che potrei non aver capito quello che ho visto, che ho sentito, che ho saputo” (PAOLINI, 2012a, p. 12). Tal observação revela tanto a incredulidade como a reação emocional do pesquisador frente à documentação de uma tragédia, bem como a consciência de limitações epistemológicas do olhar do intérprete. A neutralidade coloca-se como algo impossível: “Ma non sono neutrale, sto con chi ha subito senza poter decidere diversamente” (PAOLINI, 2012a, p. 136). Já Daniela Arbex demonstra uma abordagem com nuances atenuadas: obter documentos e entrevistas dos protagonistas com certeza iluminará a verdade. “[...] precisava ver de perto o que havia restado do pior capítulo da história da psiquiatria mineira [...] A tragédia provocada pelo Colônia começou a ser revelada pelo olhar dos sobreviventes e de suas principais testemunhas” (ARBEX, 2013, p. 191). As verdadeiras histórias vão sendo liberadas através do trabalho do repórter (não é por acaso que a página do verso desses dizeres exibe a fotografia de uma paciente anônima do manicômio, presa atrás de grades, como se numa prisão, estendendo seus braços e pernas em súplica e clamando por socorro). Em sua importante e bastante positiva crítica de *Holocausto Brasileiro*, a acadêmica Eliane Ganey faz alusão à “apreensão não neutra das histórias pessoais” de Arbex como uma ferramenta poderosa através da qual se possa chegar ao conhecimento de acontecimentos circunstanciais, embora pautados por “verdades históricas” (ARBEX, 2013, p.435) de maior dimensão. Não se adentram maiores detalhes sobre a não neutralidade da obra de Arbex, mas a crítica deixa bastante claros os valores das tentativas da repórter de escarafunchar a experiência interior dos entrevistados através da intervenção autoral. O “eu” do observador é onipresente, mesmo quando a voz do discurso é dada aos sujeitos.

Paolini e Arbex dirigem seu foco a eventos passados, todavia buscam estabelecer uma ponte entre acontecimentos atuais na Europa e no Brasil, como a falta de sensibilidade e o tratamento inadequado que ora se ministra aos imigrantes na Itália (a atualidade italiana imprime a tais imigrantes o caráter de novos “outros”, justamente em um país a *partir* do qual muitas pessoas emigraram no curso da história), além da violência constatada nas instituições de tratamento mental no Brasil contemporâneo. Na verdade, a “banalidade do mal” – famosa expressão cunhada por Hannah Arendt para descrever a sistemática de crimes de Eichmann e de outros nazistas como uma normalidade “aterrorizante” (ARENDDT, 2006, p. 276), uma “*thoughtlessness*” sem “profundidade diabólica e demoníaca” (ARENDDT, 2006, p. 288), que serviu de guia aos seus atos – ainda penetra na nossa realidade de hoje como outrora. Paolini posiciona-se de maneira fria e direta ao explicar como os médicos e enfer-

meiros efetivamente agiam de modo a exterminar os portadores de deficiências: “Qualcosa succede, ma dentro di loro. Succede che si abituano” (PAOLINI, 2012a, p. 91).<sup>6</sup> Uma outra forma de banalidade e comportamento acrítico encontra-se no *Holocausto Brasileiro*: Arbex descreve como os aspirantes à prática da enfermagem no hospital psiquiátrico de Barbacena seguiam ordens e aplicavam eletrochoques em pacientes sem preverem ou compreenderem totalmente as consequências de seus atos. Foi somente mais tarde, anos após esses exemplos toscos e fatais de prática médica inadequada, que alguns dos profissionais nutriram algum tipo de sentimento de culpa por conta de sua cumplicidade. Arbex refere-se a um incidente no qual a prática induziu o paciente a uma parada cardíaca: “Contou mentalmente um, dois, três e aproximou os eletrodos das têmporas de sua cobaia, sem nenhum tipo de anestesia” (ARBEX, 2013, p. 37-38). Entrevistas com antigos funcionários da instituição revelaram uma cumplicidade ingênua na medida em que muitos alegaram não conhecer por completo o que se passava na instituição (ARBEX, 2013, p. 43). “Eu não sabia o tamanho da tragédia. Hoje sei e me arrependo de não ter dado o grito mais cedo. Acho que eu podia ter evitado alguma morte. Quantas? Muitas talvez”, confessa uma das ex-funcionárias (ARBEX, 2013, p. 43).

É notório o lamento de Michel Foucault sobre a insuficiência dos estudos voltados à reconstrução da “história dessa outra forma de loucura através da qual, num ato de razão soberana, o homem aprisionou seus vizinhos” (FOUCAULT, 1988, p. ix). A situação parece completamente diferente nos dias de hoje: não são poucos os estudos dedicados ao tema da construção retórica dos inimigos sociais, da reclusão e da violência praticada contra diferentes formas de alteridade em diversos contextos culturais e geográficos. Franco Basaglia, Peppe dell’Acqua e Sander L. Gilman, entre outros, já publicaram obras de reconhecida relevância sobre o tema.

*Ausmerzen* e *Holocausto Brasileiro* mostram as consequências extremas dos projetos de contenção e aniquilamento direcionados a categorias sociais específicas. Arbex e Paolini dão ênfase especial à proximidade entre os espaços em que se praticam formas extremas de crueldade e as áreas em que prosseguem as vidas dos chamados “cidadãos normais”. Para esses autores, a indiferença é uma forma de convivência. O erguimento de muros e portões normalmente mantém uma tragédia convenientemente longe de nossos olhos: é a invisibilidade alimentando o esquecimento. Essas práticas parecem nunca sair de moda.<sup>7</sup>

6 No capítulo 1 de *Ausmerzen*, Paolini dá um exemplo de “banalidade do mal” através da figura de Doktor Pannwitz, engenheiro químico e ativo colaborador nazista em Auschwitz, descrito por Primo Levi em *Se isto é um homem*. Diz Paolini: “Da bambino sentivo il rumore dei pensieri altrui. [...] Leggendo Levi ho sentito il rumore del cervello del Doktor Pannwitz. Suonava, era senza parole ma suonava come un telefono fisso, suonava a vuoto” (PAOLINI, 2012a, p. 4). Embora com força expressiva, a imagem de uma mente que parece um telefone mudo parece-nos problemática – onde localizar a responsabilidade numa mente vazia?

7 O recurso de voice over no documentário de Helvécio Ratton *Em nome da razão* também ressalta o poder dos muros como forma simbólica de impor uma separação entre os seres humanos. Os muros do Colônia estabelecem uma distinção radical: “Dentro do manicômio, a loucura; fora dele, a racionalidade”. O projeto estadunidense de construção de um muro na fronteira entre os EUA e o México é uma confirmação, *mutatis mutandis*, da atual triste e teimosa crença no valor das barreiras como instrumentos para separar os seres humanos.

## O PIOR CASO DE ABUSO DENTRO DAS REGRAS:<sup>8</sup> AUSMERZEN DE MARCO PAOLINI

Marco Paolini é considerado uma figura de proeminência na dramaturgia política italiana da atualidade. Seus monólogos (o gênero favorito de Paolini) geralmente lançam luz sobre aspectos polêmicos das tragédias nacionais da Itália e das consequentes responsabilidades sociais.

A passagem de espetáculo teatral a episódio televisivo a adaptações literárias é algo comum na carreira de Paolini. *Il racconto del Vajont (ou Vajont 9 ottobre 1963 – Orazione civile)*, 1993), em coautoria com o diretor Gabriele Vacis, é talvez a obra que alçou o trabalho de Paolini a níveis superiores de reconhecimento e distinção não apenas para o público de teatro, mas também para uma plateia de televisão de maior alcance. O “racconto” é uma reconstrução do desastre (previsto e evitável) ocorrido na Barragem de Vajont na Itália em 1963, quando um deslizamento de rochas causou inundações catastróficas matando centenas de pessoas. Ao contar histórias de maneira sagaz, com seriedade nas falas e pausas incisivas, Paolini consegue prender a atenção da plateia por horas em suas palestras e espetáculos com sólida base de pesquisa. A documentação histórica faz-se quase sempre presente à plateia de forma a dar substância aos argumentos.

O crítico Pierpaolo Antonello vê o teatro “militante” (ANTONELLO, 2009, p. 234) de Marco Paolini como um expoente do chamado “teatro di narrazione”, definição que agrega experiências artísticas individuais (com inspiração, em alguns casos, nos trabalhos de Dario Fo) com conteúdo semelhante, “recuperando formas de engajamento e comunicação que possuem mais de uma dimensão ética e cognitiva do que algo abertamente político” (ANTONELLO, 2009, p. 235). Reconstituir “a memória das vítimas, dos excluídos da história” (ANTONELLO, 2009, p. 237) é de suma importância no projeto de Paolini. *Ausmerzen* vem confirmar essa preocupação com a ética: o projeto, não diretamente ligado à história italiana e mais voltado às responsabilidades éticas dos cidadãos, pede às pessoas que reflitam sobre processos universais e profundos de discriminação.

O livro *Ausmerzen* é mais do que uma simples transcrição de uma peça de dramaturgia ou televisiva. A obra divide-se em 26 capítulos curtos que, aos poucos, vão revelando as informações ao mesmo tempo em que gradativamente contemporizam a relevância de debates atuais, como, por exemplo, o (ainda proibido) direito à eutanásia na Itália (PAOLINI, 2012a, p. 140). O capítulo 26 é inteiramente um excerto de *A Trégua* de Primo Levi. O desfecho, sinistramente intitulado “Luogo per sanare e curare”, é uma reflexão sobre a “recessione dell’etica della solidarietà” (PAOLINI, 2012a, p. 168) na sociedade italiana moderna. Aqui, Paolini mostra a proliferação de um modo egoísta de pensar, especialmente difundido entre os membros da classe média italiana insensível às necessidades de outras comunidades. A recente crise econômica e as respostas populistas propostas pelas autoridades inculcaram uma paranoia nas células da classe média, além da falta de confiança nos exilados originários de países mais pobres. O *Relatório da Anistia Internacional de 2012* (mesmo ano da publicação de *Ausmerzen*) mostra que, na Itália, “prosseguiram as expulsões forçadas de comunidades rom e a discriminação contra elas [...] O fracasso das autoridades

para responder adequadamente ao crescente número de chegadas de pessoas da África do Norte pelo mar resultou na violação dos direitos humanos dos migrantes, dos que pediam exílio e dos refugiados. O racismo e a discriminação contra as minorias como a comunidade rom e outros migrantes continua”. (190) Vários outros exemplos de uma crescente estigmatização de outras pessoas tornaram-se comuns em toda a Itália.

Paolini associa o início da repulsa dos nazistas pelos deficientes e pelas pessoas “diferentes” à propaganda eugênica de Galton nos últimos anos da Belle Époque (PAOLINI, 2012a, p. 13). O zoológico humano (*Jardin zoologique d’acclimatation*) da Feira Mundial (Expo) de 1889, no qual se exibiam pessoas exóticas de outros continentes (beduínos e pigmeus, por exemplo) para satisfazer a curiosidade da classe média europeia, é um prólogo à ideologia deturpada segundo a qual se classificavam os seres humanos em superiores e sub-humanos (PAOLINI, 2012a, p. 13-17). Com o intuito de preservar a pureza da raça, tornou-se prática comum a esterilização de seres “inferiores” em países como a Suíça, Suécia, Noruega, Finlândia e EUA (PAOLINI, 2012a, p. 30-31). A ordem era efetuar intervenções violentas e corrigir a vida das outras pessoas de maneira a erradicar todas as formas de diferença e, assim, estabelecer uma sociedade homogênea e – supostamente – sã. Na Alemanha, a consolidação do poder nazista foi paulatinamente anunciando a vitória da eugenia, ensinada nas escolas médicas de todo o continente europeu e nos EUA (PAOLINI, 2012a, p. 49-50). O primeiro passo foi a esterilização compulsória dos chamados homens e mulheres *defeituosos* alemães. Crianças deficientes foram arrancadas de suas famílias mediante a promessa de cura. Os médicos de família, nos quais a comunidade depositava sua confiança, convenciavam as famílias a deslocar seus filhos a centros médicos improvisados onde médicos e enfermeiros aplicavam-lhes injeções letais (PAOLINI, 2012a, p. 63). Em seguida, vieram os deficientes mentais: castelos, antigas prisões e casarões foram convertidos em centros de extermínio, nos quais se iniciou a prática por envenenamento em câmaras de gás. A operação como um todo tornou-se conhecida pelo nome de Aktion T4 (70), em referência a um endereço em Berlim onde se traçaram os projetos da campanha de assassinatos. Em *Homo Sacer*, Giorgio Agamben considera esse programa um ponto determinante na história da “biopolítica moderna”, momento no qual “soberano é aquele que decide sobre o valor e o não valor da vida como tal [...] a palavra do Führer [...] torna-se imediatamente lei” (AGAMBEN, 1998, p. 83). Aproximadamente 300.000 pessoas foram exterminadas na Aktion T4, entretanto ainda é incerto o número exato de vítimas: quando a operação se interrompeu em 1º de setembro de 1941, diversos médicos, enfermeiros e freiras continuaram a eliminar pacientes deficientes nas suas próprias instituições e hospitais mentais (PAOLINI, 2012a, p. 104). Paolini dedica algumas páginas emocionadas a um paciente em particular: Ernst Lossa, um órfão Rom de 14 anos de idade, assassinado simplesmente por ser “hiperativo” (PAOLINI, 2012a, p. 109-19). O capítulo 25 liga o passado ao presente através de comentários políticos incisivos: a Itália, uma vez considerada a precursora na legislação para o fechamento dos sanatórios, agora confina migrantes sem documentos a campos miseráveis de refúgio (PAOLINI, 2012a, p. 147). Aqui, Paolini sublinha o retorno a uma ideologia perniciosa segundo a qual qualquer pessoa percebida como diferente acaba por ser desprovida de tratamento digno e respeitável.

<sup>8</sup> “[...] l’abuso più grave è possibile restando perfettamente all’interno delle regole [...]” (PAOLINI, 2012a, p.170).

Para Paolini, as sementes dessa mentalidade ainda não desapareceram e podem brotar a qualquer momento entre qualquer povo, inclusive em meio aquele ao qual ele mesmo pertence. A propagação contemporânea de uma estrutura de pensamento tecnocrática e puramente baseada na economia também serve de alimento à mentalidade de exclusão que deve ser “combatida diariamente” no nosso tempo (PAOLINI, 2012a, p. 147).

#### A EUGENIA E O ECLIPSE DOS DIREITOS HUMANOS: O HOLOCAUSTO BRASILEIRO DE DANIELA ARBEX

Assim como Eliane Brum, Daniela Arbex desempenha um forte papel no campo do jornalismo eticamente engajado do jornalismo brasileiro, ocupando-se de revelar histórias não contadas de marginalidade e dramas sociais nacionais.<sup>9</sup> Doenças e direitos dos pacientes são tópicos importantes da pesquisa das autoras. Arbex, com suas instigantes reportagens no jornal *Tribuna de Minas*, conquistou reconhecimento internacional ao publicar seu primeiro livro, *Holocausto Brasileiro* (2013), para o qual efetuou pesquisa de cunho documental sobre o famigerado hospital psiquiátrico Colônia, em Barbacena, no estado brasileiro de Minas Gerais. Fundado em 1903, o Colônia somente encerrou suas atividades na década de 1980. O trabalho de Arbex compõe-se de 14 capítulos, nos quais a autora dirige seu foco ao retrato pessoal e depoimentos substanciados de atrocidades cometidas no hospício, ilustradas por uma generosa quantidade de fotografias em preto e branco originalmente tiradas em 1961 por Luiz Alfredo para a revista *O Cruzeiro*. Conforme apontado por Eliane Brum no seu prefácio ao livro, aproximadamente 60.000 pessoas morreram em decorrência de tratamento inadequado no Colônia (ARBEX, 2013, p. 13).

As doenças mentais eram somente um dos vários critérios para internação de brasileiros no Colônia: categorias sociais consideradas improdutivas ou diferentes eram confinadas e abandonadas no lado de dentro dos muros da instituição (ARBEX, 2013, p. 25-26). “A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos” (ARBEX, 2013, p. 26). Nos anos recentes, Daniela Arbex encontrou-se com diversos sobreviventes do Colônia para registrar suas memórias e efeitos de longo prazo das suas experiências. O acadêmico italiano Alessandro Portelli ressalta que “a história oral [...] não se restringe unicamente ao evento em si. Trata-se do local e do significado do evento na vida daqueles que relatam a história [...]” (PORTELLI, s.p.). Ainda nos dias de hoje, os antigos pacientes-detentos do Colônia carregam consigo as cicatrizes físicas e psicológicas

9 Eliane Brum é uma colunista de jornal (mais recentemente publicada no *El País Brasil*), autora de coletâneas de reportagens (*A vida que ninguém vê* [2006] e *O olho da rua* [2008], entre outras) e de um romance (*Uma duas*, 2011). É codiretora de quatro documentários (*Uma história Severina* [2005], *Gretchen – filme estrada* [2010], *Laerte-se* [2017] e *Eu + 1: uma jornada de saúde mental na Amazônia* [2017]) e vencedora do prêmio Jabuti de melhor reportagem em 2007. Com sua escrita apaixonada, Brum denuncia a injustiças do governo em nível nacional, registra atos incommuns e histórias não convencionais de cidadãos esquecidos pela mídia, além de participar de debates de diversas naturezas acerca da história e da sociedade brasileiras, como temas relacionados à saúde pública ou mesmo o legado sinistro do regime militar. Talentosa contadora de histórias, Eliane Brum pontua suas reportagens com comentários pessoais e opiniões próprias sobre a prática do jornalismo. A reportagem eticamente engajada é um gênero que, ao que tudo indica, vem ganhando crescente prestígio e popularidade no jornalismo internacional. A notoriedade cada vez maior das obras do italiano Roberto Saviano, da bielorrussa Svetlana Alexievitch (Nobel de Literatura em 2015) e do polonês Ryszard Kapuscinski são exemplos da próspera proeminência desse gênero – pluriforme – de escrita.

de sua experiência progressa. Arbex também segue a história do trauma transgeracional (ARBEX, 2013, p. 117-127). Para os ex-pacientes, o Colônia implicou impedimento vitalício e dependência social definitiva.

Entrevistar as pessoas no contexto de uma reportagem jornalística não necessariamente faz do trabalho final um projeto de história oral. Embora não sensacionalista *per se*, o livro de Arbex parece voltar-se mais à representação e ao desenvolvimento dramático de personagens com vistas a provocar uma reação de ordem emocional, em vez de simplesmente fornecer informações de natureza factual. Por exemplo, não se deixa explícita a metodologia através da qual se conduziram as entrevistas. O acesso às memórias traumáticas pessoais dos ex-pacientes parece especialmente não problemática: como foi que Arbex conquistou a confiança dos entrevistados? Como se formularam as perguntas e quais foram os critérios de relevância? Quais perguntas não foram feitas? Havia um facilitador ou psicólogo envolvido? Foi fácil chegar às respostas? Houve repetição de trauma e, nesse caso, quais foram os custos e as implicações da “retraumatização”?

Eram inúmeras as formas de abuso sofrido pelos pacientes: da lobotomia à terapia de eletrochoque, condições escabrosas de higiene, falta de água e alimento, estupro, constante degradação psicológica. Centenas de cadáveres de pacientes eram direcionados às universidades em troca de dinheiro (ARBEX, capítulo 4). Essa prática em especial ativou algumas memórias em alguns leitores do *Holocausto Brasileiro*. Jorge de Andrade, médico formado nos anos 1970, lembra que estudou anatomia na universidade em corpos anônimos recebidos do Colônia: “Relembrei como nós, em nossos primeiros dias, lidávamos com estas ‘peças’, dissecadas por bisturis afoitos para uma boa nota em Anatomia I e II (ANDRADE s.p.)”. Para melhor descrever as condições dos pacientes do Colônia, Andrade adota a categoria de “Vida Nua” de Giorgio Agamben.<sup>10</sup> No livro de Arbex, uma testemunha afirma que os pacientes eram tratados como “escravos” (ARBEX, 2013, p. 61). Nos primeiros capítulos da obra, nos informa que, ao visitar a instituição, o psiquiatra italiano Franco Basaglia comparou o Colônia a um campo de concentração nazista (ARBEX, 2013, p. 207). Essa associação permaneceu na cabeça de Arbex como convincente e reveladora o suficiente para ser transmitida.

#### IN LIMINE

Ao juntarem e combinarem de maneira coesa uma variedade de materiais textuais e iconográficos, *Ausmerzen* e *Holocausto Brasileiro* formam um arquivo da catástrofe de práticas médicas perniciosas.

Como se apresentam esses livros ao público leitor? O “peritexto” (GENETTE, 1997, p. 16) sugere enorme gravidade. As capas de ambas as obras mostram imagens impactantes e evocativas enquadradas em cores opacas ou assombreadas – no caso de Arbex, isso se dá mais diretamente; já no caso de Paolini, optou-se por uma abordagem mais metonímica ao seu conteúdo. Na capa de *Holocausto Brasileiro*, uma grande foto dos pacientes do sexo masculino do Colônia preenche todo o espaço. O contexto periférico de um sanatório men-

10 Andrade adota as categorias de “vida nua” e “estado de exceção” de Giorgio Agamben (*em Homo Sacer: o Poder Soverano e a Vida Nua*).

tal não é óbvio; os homens vestem roupas semelhantes; os olhares dirigem-se à câmera ou fogem dela em busca de algum objeto infinito à sua frente. Seus rostos parecem absortos em pensamentos e exibem sinais de abandono. Não parecem dedicar-se a nenhum tipo específico de atividade. Atrás deles, uma parede com três imensas janelas cercadas por arame farpado dá a ideia de que sua liberdade já não mais existe. Embora seja uma das fotografias menos impactantes tiradas por Luiz Alfredo em 1961, trata-se de uma das mais problemáticas. Ao agrupar faces em sofrimento de forma tão gritante junto ao título do livro – grafado com óbvias referências ao totalitarismo nazista –, a autora incute nos sujeitos fotografados (os quais, por sinal, jamais forneceram autorização de uso de sua imagem para esse propósito) uma gigantesca plêiade de eventos e atrocidades históricas.<sup>11</sup> A imagem fotográfica transmite uma realidade de isolamento: os homens fixam o olhar em direções diferentes, sem se dar conta da presença de outros membros de sua comunidade. Sugere-se a falta de propósito de seus gestos congelados na ação. A forma com que se apresenta o nome da autora é cromaticamente discreta quando comparada ao título da obra. O adjetivo “brasileiro” surge em destaque, figurando como a única palavra em branco brilhante como que a flutuar sobre um pano de fundo de coloração marrom e amarela. Mesmo já havendo diversas publicações sobre o Holocausto, o *Holocausto Brasileiro* ainda permanece por contar. O subtítulo do livro (“Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil”) é ainda mais problemático, dado que a alusão da palavra “genocídio” à descrição dos eventos em Barbacena é, na realidade, semanticamente imprecisa. A falta de mais elementos contextualizadores na foto torna-a menos específica no que se refere ao Colônia, criando uma representação de caráter mais universal e a-histórico da vulnerabilidade e da catástrofe, coerente com a continuidade da violência no Brasil que se apresenta no livro.

A capa de *Ausmerzen*, por outro lado, traz uma imagem de autoria do artista Anselm Kiefer (“Ash of my heart”, de 1990, da série *Lilith's Daughters*). Embora polêmicos, os trabalhos de Kiefer são hoje considerados marcas da arte alemã do pós-guerra. A figura de uma peça de roupa suja, queimada, vazia e talvez repetidamente pisoteada sobre um pano de fundo cinza escuro sugere a consequência de uma tragédia. “As vestes vazias de Kiefer geralmente trazem à nossa mente fantasmas ou mortos-vivos” (BIRO, 2013, p. 108). Inexistem corpos humanos, nem vivos nem mortos; apenas uma peça de roupa como único vestígio dos crimes e das consequências de eventos terríveis. O estado lastimável da vestimenta fala de destruição. Ao mesmo tempo, ainda é possível reconhecer a peça de roupa como uma veste. Talvez, essas sobras representem a necessidade e o poder da memória e a persistência inescapável do trauma. Ambas as interpretações são convincentes quando confrontadas com o texto de Paolini. Em caminho diverso à opção mais convencional, embora eticamente mais problemática, de *Holocausto Brasileiro*, a capa de *Ausmerzen* é assombrosa e alusiva. O poder silencioso mas eloquente dos objetos é um recurso poético utilizado por Paolini para a abertura de sua obra filmada: a imagem de vestes e casacos vazios pendurados em uma parede preta. As vestes também surgem no espetáculo como tela branca na qual se projetam

11 Seria eticamente apropriado catalogar um livro sobre doentes mentais escancarando-se suas deficiências na capa? A mesma pergunta aplica-se à obra não ficcional *La Castañeda: narrativas dolientes desde el Manicomio General*, México, 1910-1930, 2010, de autoria de Cristina Rivera-Garza, cujo tema é a história do mais famoso sanatório mental do México e em cuja capa se exibem fotos em preto e branco de pacientes mentais em poses insólitas.

documentos e fotografias de lugares e protagonistas. Torna-se imediatamente evidente que o material fotográfico do livro de Arbex estabelece temas que permeiam o restante do projeto. Na abertura, os leitores confrontam-se com mais duas imagens: uma sala deprimente da instituição na qual os pacientes mentais aparecem como sombras e outra que faz alusão ao cenário de um campo de concentração nazista, com abandono, miséria, o ritual de raspagem de cabelos dos novos internos que chegaram à instituição de trem. Numa entrevista ao programa “Livros”, Arbex ressalta a “incontestabilidade” dessas imagens, aparentemente fazendo a equivalência entre fotografia e prova evidente.

Ao abrirem o livro, os leitores deparam-se com imagens impactantes antes de escutarem ou conhecerem as vítimas. De certa forma, a organização do livro ameaça inverter a relação entre as imagens documentárias e a experiência vivenciada. Conforme escreveu Paul Ricoeur em *Memory, History, Forgetting*. “[...] não devemos nos esquecer de que tudo começa não nos arquivos, mas sim, nos depoimentos; e nada melhor do que isso para que, ao final da análise, seja qual for o nível de desconfiança que em princípio venhamos a ter sobre os depoimentos, certifiquemo-nos de que algo realmente aconteceu no passado [...]” (RICOEUR, 2006, p. 147). No projeto de Arbex, é frequente as entrevistas se prestarem a confirmar apenas aquilo que as imagens mostram. O que os ex-pacientes nos dizem é estarrecedor, mas seu tom parece impessoal, pouco caracterizado. Além disso, as falas jamais questionam ou contradizem as imagens. As palavras das testemunhas funcionam como legendas de maior dimensão, servindo de auxiliares a uma narrativa linear e sem rodeios para a denúncia. A ausência de complexidade e dialética entre os pontos de vista engaja-se em um embate para imprimir uma palavra final à experiência do Colônia. Todavia, essa narrativa que se pretende circular gera um questionamento nos leitores – além do que já foi visivelmente registrado, como essa experiência impactou a linguagem, a imaginação e o conhecimento dos ex-pacientes durante e depois do seu confinamento?

*Aumerzen* faz um uso mais esparso das imagens – apenas sete no livro inteiro. A força do projeto coloca-se predominantemente sobre o poder evocativo das palavras. O livro abre com alguns versos do poeta italiano Giacomo Noventa, em que o poeta sente a presença de um anjo e de um demônio chamando por sua atenção. Qual caminho tomar? A epígrafe de Noventa ecoa ao longo da obra, lembrando-nos de que o convite a agir com falta de ética está sempre ao nosso alcance.

## FOTOGRAFIAS

Embora seja extensa a bibliografia sobre o Holocausto, a Aktion T4 ainda permanece uma página obscura na história, ao passo que as reportagens sobre o Colônia foram abertamente publicadas nos jornais. Ainda assim, prevalece uma ignorância generalizada, mesmo no estado de Minas Gerais, local dos eventos do Colônia. Esse silêncio, apesar do trabalho jornalístico publicado e divulgado pela mídia desde 1961, retrata uma amnésia geral com relação aos crimes perpetrados contra as populações marginalizadas da sociedade brasileira.

O uso de fotografias como prova cabal de um evento catastrófico – como documentos a servir de “garantia”, nas palavras de Paul Ricoeur – é uma prática comum nas obras his-

toriográficas. “Se a história é uma narrativa da verdade, os documentos constituem seu instrumento de comprovação de máxima instância. Eles alimentam sua alegação de veracidade com base nos fatos” (RICOEUR, p. 2006, p. 67). Narrativas híbridas de catástrofes – como, por exemplo, a *ouvre* de W.G. Sebald ou a *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho – também utilizam fotografias, embora de maneira mais sofisticada, menos como prova dos fatos e mais como dispositivos enigmáticos e indiretos que se referem, de maneira oblíqua, aos eventos narrados e com capacidade de criar sentimentos e atmosferas. As obras buscam colocar ênfase no vazio encontrado nas narrativas oficiais, detalhes periféricos, micro-arquivos constituídos de figuras que, a princípio, não se destinam a formar um repositório de registros oficiais. Os projetos de Arbex e Paolini divergem radicalmente quanto ao uso das imagens fotográficas. Como afirma Charles Merewether em “Archives of the fallen”, uma análise dos trabalhos fotográficos de Eugenio Dittborn, Rosângela Rennó e Milagros de la Torre (artistas latino-americanos que tentaram preservar a memória das vítimas de tortura e massacre, cujo risco de desaparecer dos arquivos oficiais era iminente): “Ao transferir o mundo para imagens, a fotografia como estrutura representativa produz um certo efeito de arquivo [...]”. Esses artistas “[...] utilizam fotografias que representam os momentos antes de o corpo tornar-se ausente. Ao fazerem isso, questionam como e o que a fotografia lembra e esquece, para quem e para qual propósito” (MEREWETHER, 2006a, p. 160). A fotografia de Luiz Alfredo, espinha dorsal de *Holocausto Brasileiro*, e o punhado de fotos anônimas que ilustram o *Ausmerzen*, produzem um “efeito de arquivo” semelhante. Sua função, entretanto, não é a mesma: no primeiro caso, as imagens são tratadas como a prova fundamental produzida por uma testemunha e que nos salta aos olhos (fotógrafo profissional); no segundo caso, servem de recurso mnemônico para ajudar os leitores a localizar lugares e protagonistas específicos. Enquanto *Holocausto Brasileiro* reforça a multiplicidade de corpos extirpados da comunidade dos chamados indivíduos sãos, *Ausmerzen* usa somente uma imagem para revelar uma face humana – a de uma criança, Ernst Lossa, paciente do hospital de Kaufbeuren-Irsee. As demais imagens do livro de Paolini ilustram a normalidade externa – até mesmo a elegância – das construções cujo destino era promover a morte de pessoas. Incluem-se, ainda, pôsteres da propaganda nazista, uma carta assinada por Hitler e o organograma do sistema do Programa de Eutanásia. No fechamento da obra, há uma nota informando as fontes de cada fotografia. Aparentemente de caráter impessoal, objetivo e irrefutável, as imagens esquivam-se de efeitos que causem choque. São, contudo, poderosos instrumentos no que tange à exibição da distorção da normalidade conforme a ideologia nazista. Como precisamente escreveu John Berger, há um “salto qualitativo de verdade” que uma figura contém *in absentia* na mesma medida em que ela exhibe (BERGER, 2013, p. 26). Quais realidades permanecem ocultas para além das tranquilas e aparentemente ordenadas imagens de Paolini? Quais atos de violência ali se escondem? *Ausmerzen* mostra uma “verdade” sobre a mentalidade e o projeto nazistas: violência disfarçada sob uma máscara de ordem estabelecida, rigor e higiene. As imagens de edifícios impecavelmente limpos no livro de Paolini ensinam reproduzir as ideias distorcidas que os nazistas nutriam acerca da normalidade.

O *Holocausto Brasileiro* apresenta uma seleção a partir de um catálogo mais extenso de fotografias de Luiz Alfredo, sendo o critério de exclusão e inclusão não explicitado no

livro. O capítulo IX, dividido em duas partes por uma seção, não numerada, intitulada “As imagens do horror”, tem 19 fotografias e suas respectivas legendas. À exceção de duas ilustrações, a maioria das imagens funciona como um resumo de atos inteiros de violência descritos no livro. Essa seção exemplifica aquilo que o acadêmico Márcio Seligmann-Silva descreve como a “arte do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.1), próxima “à cena do trauma, conforme descrito por Freud em seu *Além do princípio do prazer*, e à cena do choque, como abordado por Benjamin no seu artigo *On some motifs in Baudelaire*” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 2). Seligmann-Silva enfatiza como a fotografia de identificação era utilizada pelas famílias dos desaparecidos para “testemunhar a existência de pessoas desaparecidas” nas ditaduras da América Latina (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 2), além de servirem como atos de “denúncia” em tempos políticos conturbados – e hoje como “agentes de oposição” contra o trabalho oportunista do revisionismo (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 3). Em *Holo-causto Brasileiro*, os sujeitos representados raramente são associados a nomes próprios – em particular, todos os pacientes na seção “As imagens do horror” são anônimos e representam as condições gerais dos pacientes do Colônia. À época da primeira publicação na revista *O Cruzeiro*, alguns sujeitos provavelmente foram identificados por seus parentes, amigos e conhecidos, gerando reações emocionais mais viscerais. Hoje, a maioria desses rostos e corpos estão quase que completamente esquecidos. As imagens poderiam servir para transmitir a novos brasileiros a memória de uma experiência traumática coletiva. Se não para uma “cul-pa coletiva” da sociedade, poderiam pelo menos servir, nas palavras de Susan Sontag, como ferramentas para “instrução coletiva” (SONTAG, 2003, p. 85). Os efeitos das imagens serão mensurados na medida em que conseguirem transmitir conhecimento aos cidadãos e, ainda, conforme seu impacto sobre a consciência de cada observador. Mas o que está realmente acontecendo em cada imagem de *Holocausto brasileiro*? O que precede e o que sucede cada ação representada?

Pensando mais cuidadosamente sobre a atual proliferação de atrocidades fotografa-das, Susan Sontag argumenta que “o problema não é que as pessoas se lembrem através das fotografias, mas sim, lembram-se apenas das fotografias [...] As narrativas podem nos fazer compreender. As fotografias fazem algo a mais: elas nos assombram” (SONTAG, 2003, p. 89). Ou, talvez, resultem no efeito oposto: quando agrupadas em massa, reduzem as experiências humanas a banais e redundantes. Além disso, a opção por utilizar papel brilhante de alta qualidade nesta seção também dá vazão a questões acerca da comunicação da ca-tástrofe, sugerindo, talvez, a natureza indestrutível das fotografias para sua persistência no tempo e na memória. Por outro lado, a experiência tátil especialmente proporcionada por essa seção talvez acabe por fazer do trauma algo trivial ou classificá-lo como catalogável, aumentando seu valor estético à custa da gravidade de seu teor.

Há outros aspectos a serem destacados: o critério para a sequência das imagens em *Holocausto Brasileiro* não está explicitado e a falta de legendas mais detalhadas torna-as incompletas quanto à sua capacidade de informar os leitores. Duas legendas insistem na associação do Colônia com os campos de concentração, aludindo ao corte obrigatório de cabelo e a uma sensação geral de abandono, degradação e vulnerabilidade. O que faz dessa associação algo enganoso é a inexistência de qualquer tipo de prova de que tenha havido a imposição de trabalho árduo e destrutivo aos pacientes do Colônia. As pessoas aparecem

como seres vagando sem rumo nem propósito no pátio; alguns têm sua imagem capturada quando estão de braços cruzados, outros sentados no chão ou em cadeiras, sendo poucos os que esboçam algum sorriso para a câmera. Algumas fotografias acabam por destacar-se: um homem macérrimo em sua cama e encarando a câmera, uma criança nua de côcoras no pátio com os olhos fechados e a mão no peito, num aparente gesto de autoproteção, duas fotos de mulheres sob janelas com grades, um homem bebendo água suja, um velho enroscado em cobertas repugnantes sobre um leito infestado de mosquitos. Mas é o olhar oblíquo desse paciente que, de maneira bastante significativa, encerra a seção em busca de uma reação emocional do leitor.

### EMPATIA E NARRATIVA

Paolini e Arbex têm em comum uma fé semelhante no poder da narração de histórias como modo de alcançar uma gama de leitores. Se são as imagens os elementos mais imediatamente associados ao arquivo, é a qualidade da narrativa que estabelece uma conexão por intermédio da empatia: “[...] um compartilhamento representativo e espontâneo de afeto” que “pode ser provocado ao testemunhar o estado emocional de uma outra pessoa, ao escutar – ou mesmo ler – a respeito da experiência dessa outra pessoa” (Keen 4). Ao executar seus trabalhos os autores utilizam técnicas narrativas:

- a) dose (equilibrada) de tropos: por exemplo, o humor na micro-história de um paciente do Colônia que todos acreditavam mudo havia 21 anos, até o dia em que se pôs a cantar.
  - Por que você não disse que falava? [...]
  - Uai, nunca ninguém perguntou!” (ARBEX, 2013, p. 33);
- ou a paródia ácida de uma conversa entre tenentes “respeitáveis” e conformistas da burguesia nazista alemã:
 

“Il ministro Frick annuncia alla nazione che in Germania ci sono almeno cinquecentomila persone geneticamente inaccettabili. Di chi sta parlando?, si chiede la brava gente. Non di me certamente, casomai di quello del piano di sopra. Non saluta mai, è così strano, ho sempre pensato che fosse un po’ geneticamente inaccettabile.” (Paolini 46-47);
- b) opção pela narrativa não linear de eventos (PAOLINI, 2012a) ou a adoção de estrutura circular (o desfecho do livro de Arbex é a continuação de uma história apresentada no primeiro capítulo, a de Marlene Laureano);
- c) criação de suspense, também relacionado à exposição gradual e fragmentada dos fatos (o ritmo de Holocausto Brasileiro foi comparado ao de um thriller na crítica de Eliane Ganev);
- d) inclusão do leitor no texto (Paolini trata o leitor como um companheiro) ou a dimensão coletiva do “nós” (em Arbex);
- e) descrição detalhada das percepções sensoriais de outras pessoas (aromas, cores, sons);
- f) close-ups de cenas específicas, particularmente com detalhes aterrorizantes (por exemplo, as descrições de lobotomias);
- g) referências literárias (o Inferno de Dante);
- h) imagens hiperbólicas e expressionistas -- “Ho sentito il rumore del cervello di Hi-

tlar in un cinegiornale muto” (Paolini, 2012a, p. 46); o sangue da paciente Sônia sendo-lhe tirado “sem o seu consentimento por vampiros humanos” (ARBEX, 2013, p. 51).

Embora acessível, a linguagem de Paolini e Arbex não é simples – basta ver os exemplos listados, acima, do uso habilidoso de técnicas linguísticas e literárias. Todos esses elementos imprimem um caráter mais profundo ao envolvimento e participação do leitor com relação ao texto. As pessoas com deficiências físicas ou mentais não são apresentadas como meros itens de uma lista; são descritas através de seus estados emocionais e/ou por meio da reconstrução de reviravoltas dramáticas em suas vidas. Enquanto Arbex *entra* na mente de seus protagonistas, lendo seus pensamentos e adivinhando suas opiniões e sensações -- “Só teve tempo de pensar que o mundo havia acabado, e não tinha sido avisada” (ARBEX, 2013, p. 23); “Menos um”, pensou o guarda enquanto fazia o serviço” (ARBEX, 2013, p. 38, ênfase nossa); Paolini pontua a narrativa com a inserção de testemunhos, como o de uma enfermeira de uma clínica psiquiátrica na qual Ernst Lossa foi forçosamente internado: “Il pomeriggio dell’8 agosto 1944 mi regalò, nel cortile dell’istituto, una sua fotografia con la scritta ‘In memoria’. Gli chiesi perché mi regalava la sua foto. Lui mi disse: ‘Non vivrò a lungo’, e che desiderava morire quando io ero di turno, perché così sarebbe stato sicuro di essere messo bene nella bara” (PAOLINI, 2013, p.117-18). O leitor é convidado a visitar e compreender eventos pregressos a partir de uma perspectiva interna. As intenções dos escritores são claras: trazer o leitor para mais perto da experiência vivida pelas vítimas através da narrativa de histórias e de uma sofisticada disposição dos materiais.

Conforme já mencionado, Marco Paolini apresentou pela primeira vez ao público italiano os eventos da Aktion T4 em um programa de TV, transmitido ao vivo no canal La 7 em 26 de janeiro de 2011 (na noite de véspera do Dia Internacional de Comemoração em Memória das Vítimas do Holocausto, celebrado anualmente). Hoje em dia, é insólito assistir a um programa como Ausmerzen na televisão italiana, notória por sua programação sensacionalista e superficial. No entanto, os níveis de audiência apontaram valores altíssimos e o programa foi transmitido sem interrupção para comerciais. Aldo Grasso, famoso crítico do jornal Corriere della Sera, comparou Ausmerzen a “uma cerimônia iniciática [...]”, tecendo elogios à capacidade de Paolini de romper com as convenções televisivas e “trasformare il monologo in un evento di grande intensità emotiva [...]” (GRASSO, 2014).

Numa entrevista à Radio Radicale, anterior à transmissão pela TV, Paolini afirmou que “io sono un cronista in questa storia, nel senso che voglio usare un tono della voce e una presenza fisica che tengano a bada il teatro e l’attore, perché sono convinto che il te-atro e l’attore distraggano se sono troppo presenti [...]” (PAOLINI, 2014). Paolini optou por transmitir sua narrativa no antigo hospital psiquiátrico Paolo Pini em Milão, espaço com vestígios das ultrapassadas quarentenas reservadas aos doentes mentais e a tratamentos de eletrochoque. Sobre o palco, duas escrivatinhas e uma tela coberta por camisas de cor branca – um cenário espartano que em nada distrai a atenção das palavras proferidas. Os principais nomes dos lugares e personagens da narrativa de Paolini aparecem escritos nas paredes do hospital de modo a fixá-los na memória dos espectadores. Uma atriz permanece em pé ao fundo, inerte e sem expressão, raramente verbalizando algumas interjeições. Ela diz palavras em alemão em tom robótico, talvez representando a apatia e a passividade de um observador. Ou seria ela a encarnação de um arquivo de documentos, um repositório



de provas a serem recuperadas com inteligente cuidado e sensibilidade? Findo o monólogo, pede-se à plateia que faça perguntas e participe ativamente do espetáculo; provocam-se opiniões pessoais (“o que você teria feito?”). Em alguns momentos, o tom é de cuidado: “Non è archeologia questa!” (PAOLINI, 2012b) A adaptação escrita do espetáculo remete à consciência do leitor, tanto como membro de uma sociedade coletiva, como um ator social com responsabilidades individuais.

Um ponto de coincidência entre o livro e o programa de TV é a ênfase dirigida a Ernst Lossa, tratado não puramente como um símbolo, mas como um personagem de carne e osso. A única interrupção no fluxo de informação do espetáculo se dá pouco antes de Paolini nos contar a história de Lossa. O ator se desloca até uma sala adjacente e toma um copo de água, enquanto a câmera revela uma parede sobre a qual se escreve o nome “Hurbinek” (a desafortunada criança magistralmente descrita por Primo Levi em A trégua). Os leitores de Levi podem lembrar a imagem de Hurbinek (a quem Giorgio Agamben, 2002, também teceu comentários) como “o menor e mais inofensivo entre nós” (LEVI, 1995, p. 25), inscrito na memória como um exemplo extremo de vulnerabilidade aniquilada no campo. Paolini estabelece uma conexão entre as duas crianças: Hurbinek – a criança sem história – e Ernst Lossa – de quem conhecemos alguns poucos detalhes biográficos escritos em documentos, sem, entretanto, nenhum testemunho.

Enquanto o registro linguístico do livro *Ausmerzen* é semelhante ao utilizado no espetáculo, dando proeminência a elementos de comunicação oral (e geralmente informal, em que o ator e narrador fala e escreve como um cidadão entre cidadãos), nota-se uma considerável distância quando se confronta o *Holocausto Brasileiro* e o documentário *Em nome da razão*, de Helvécio Ratton. A voz do narrador no documentário é um exemplo daquilo que o acadêmico documentarista Bill Nichols definiu como “modo de exposição” (NICHOLS, 1991, p. 34). Esse estilo de filmagem dá maior valor à “impressão de objetividade e de julgamento bem substanciado” através do recurso de *voice over* (NICHOLS, 1991, p. 35). A “voz de Deus” do narrador de Ratton, sábia e direta, é substituída por uma voz aparentemente mais conectada e descentralizada na obra de Arbex, como que a convidar suas testemunhas a colaborar intensamente com a investigação pela verdade e com o desenrolar da história.

*Em nome da razão* emprega gravações naturais para criar um escape sonoro para o hospital com tom dramático, com gritos desesperados a permear o silêncio do isolamento psicológico. Em uma das cenas, uma música no estilo discoteca invade o pátio, levando os pacientes a dançarem. O contraste entre a música em alto volume, cujas letras em inglês devem ter confundido a maioria dos pacientes brasileiros, e a mistura de gritos ecoando pelos corredores evoca uma dissonância assustadora. Enquanto os gritos e a confusão abrem o filme, o fim oferece algo mais tranquilo: um grupo de pacientes do sexo feminino lavando louça juntas e comunicando, com coerência, suas histórias e desventuras pessoais. O aspecto coletivo da cena, a linearidade de suas falas e a capacidade de trabalho que essas pacientes demonstram criam imediatez e intimidade entre os sujeitos e a plateia. Como aponta Bill Nichols, “a subjetividade e a identificação são muito menos frequentemente explorados em documentários do que na ficção” (NICHOLS, 1991, p. 156) Mesmo sendo difícil (se não impossível) atingir uma identificação *tout court* com esses sujeitos, Ratton tenta incorporar aquilo que Nichols denomina “momentos de identificação” (NICHOLS, 1991, p. 156) ao mostrar a normalidade de alguns gestos e falas entre os pacientes.

De acordo com Maria Stella Brandão Goulart, Helvécio Ratton afirmou que “as imagens [do seu documentário] foram dosadas de modo a permitir que o espectador seja capaz de tolerar as sequências” (GOULART, 2010, p. 39). Mas em que sentido as imagens foram “dosadas”? O que foi cortado no processo de edição? Seria possível a um documentarista, ao revelar uma nova realidade a seus concidadãos, subestimar a maturidade de sua plateia para tolerar esta ou aquela cena? Comparado às imagens de Holocausto Brasileiro, o filme revela um sanatório mais asseado e mais organizado. Note-se, a título de exemplo, que as pacientes dormem em camas de verdade em um quarto bem iluminado. Nesse ponto, pode-se levantar uma série de questões: teria a câmera de Luiz Alfredo deliberadamente desprezado pequenas ilhas de limpeza e de ordem durante sua visita em 1961? Algum material foi propositadamente descartado durante a apresentação de *Holocausto Brasileiro* de forma a melhor corroborar a sua comparação com os campos nazistas? Por fim, as condições do hospital mudaram significativamente quando Ratton dirigiu seu documentário em 1979?

## LIMITAÇÕES

Embora inexistam dúvidas de que o Colônia representa um capítulo vergonhoso na história do Brasil, recheado de negligência humana e desrespeito aos direitos humanos, uma crítica ponderada e honesta manterá a diferença entre as condições deploráveis daquele hospital psiquiátrico e o extermínio radical do “Outro”, meticulosamente planejado e executado pelos nazistas. Não reconhecer as importantes nuances da prática de males comparáveis seria um desserviço ao projeto de credibilidade de Arbex. Outros aspectos ainda a considerar são:

a) a abundância de material fotográfico: se é dever de um repórter fornecer uma rica documentação, eu questiono se algumas das imagens de *Holocausto Brasileiro* adicionam elementos à nossa compreensão ou se são, por vezes, redundantes. Que efeito provoca a repetição de fotografias (por exemplo, as imagens de pessoas perambulando sem rumo pelo pátio) sobre nossa capacidade de apreender a dimensão do problema?

b) a ausência de lacunas, elipses, discursos fragmentados, confusão e contradições nas lembranças dos ex-pacientes entrevistados: a gravação de suas falas não revela aspectos problemáticos inerentes à rememoração de traumas. A peculiaridade de cada voz, em termos de vocabulário e estilo de fala, também é ignorada. A voz do narrador/repórter é sobreposta para se normalizarem os discursos. Dá-se preferência à clareza e à assertividade da enunciação em detrimento de instâncias mais desconexas de testemunhos, como se a linearidade fosse sinônimo de fidedignidade.

c) a falta de envolvimento dos ex-pacientes com o material fotográfico: ao que parece, as pessoas que viveram no Colônia, analisando as fotos, poderiam ter agregado mais comentários e, assim, auxiliar-nos a compreender as imagens.

Ler *Ausmerzen* paralelamente a *Holocausto Brasileiro* provoca questionamentos sobre as formas através das quais pode-se representar a catástrofe. Em vários aspectos, *Ausmerzen* é a antítese da obra de Arbex: escrito num estilo rápido e sintético, equilibrando o uso de material fotográfico (e sempre contextualizado), investiga as raízes de uma ideologia e da prática de exclusão de maiores dimensões (Arbex somente menciona no capítulo 1, em pas-

sant, a propagação das teorias eugênicas no Brasil). Paolini, entretanto, revela sua preocupação em contextualizar, inclusive os *pedigrees* acadêmicos que ostensivamente legitimam as práticas dos médicos e psiquiatras alemães da época, além da sucessão de passos que levaram aos crimes narrados. Paolini precisa basear-se em documentação escrita, pois a Aktion T4 não deixou sobreviventes. Garante-se, porém, a semelhança dos projetos através da crença no potencial epistemológico da empatia por meio da narração de histórias e do uso de tropos literários. Apresentar as duas obras *concomitantemente* na sala de aula estimulará uma variedade de ideias a serem discutidas: desde a apropriação do termo “Holocausto” como um rótulo para todos os males até as vantagens e limites das técnicas de narração de histórias para abordar relatos históricos.

E, por fim, numa época em que os professores lutam por ganhar a atenção dos seus alunos, geralmente competindo com as expectativas alimentadas pelo estímulo (e entretenimento) contínuo de novas tecnologias, falar das catástrofes e da ética de representá-las talvez seja uma boa oportunidade de ensino. O fato de um aluno prestar apenas *metade* da sua atenção a um sobrevivente do Holocausto deveria funcionar como um alerta.

#### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1995). Stanford: Stanford University Press, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (1998). Nova York: Zone Books, 2002.
- Amnesty International Report 2012. The State of the World's Human Rights*. Londres: Peter Benenson House, 2012.
- ANDRADE, Jorge Márcio Pereira de. “Os mortos-vivos do hospício que ensinavam aos vivos sobre a vida nua”. Disponível em: <<http://www.redehumanizaus.net/67148-os-mortos-vivos-do-hospicio-que-ensinavam-aos-vivos-sobre-a-vida-nua-barbacenas-nunca-mais>>. (5 maio 2014).
- ANTONELLO, Pierpaolo. “New Commitment in Italian ‘Theatrical Story-telling.’ Memory, Testimony and the Evidential Paradigm.” *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Edição de Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug. Berna: Peter Lang, 2009. 233-57.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro. Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- ARBEX, Daniela. Interview in the program “Livros” (UNIVESP). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FHUTKRpU0bg>> (3 dezembro 2014).
- ARENDRT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. (1963-64). Nova York: Penguin, 2006.
- BERGER, John. *Understanding a Photograph*. Nova York: Aperture, 2013.
- BIRO, Matthew. *Anselm Kiefer*. Nova York: Phaidon Press, 2013.
- BORGNA, Eugenio. *Le figure dell'ansia*. Milão: Feltrinelli, 1997.
- BRUM, Eliane. *O olho da rua*. São Paulo: Globo, 2008.
- BRUM, Eliane. *Uma duas*. São Paulo: Leya, 2011.
- BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006. BRUM, Eliane; Debora Diniz. *Uma história severina*. Filme. Brasil, 2005.
- BRUM, Eliane; Paschoal Samora. *Getchen Filme Estrada*. Filme. Brasil, 2010.
- COELHO, Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Nova York: Random House, 1988.
- GANEV, Eliane. “O arbítrio como cultura.” *Revista OPSIS, Catalão G-O*. 14. 1. UFG, 2014. <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/28643/17026#.VHZYjL5bQII>> (26 novembro 2014).
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- GOULARDT, Maria Stella Brandão. “Em nome da razão: quando a arte faz história.” *Revista brasileira de crescimento e desenvolvimento humano*. 20.1. (2010): 36-41.
- GRASSO, Aldo. “Per seguire Paolini serve devozione.” *Corriere della sera*. 28 janeiro 2011. <[http://www.corriere.it/spettacoli/11\\_gennaio\\_28/grasso\\_seguire\\_paolini\\_071727e0-2aa5-11e0-adec-00144f02aabc.shtml](http://www.corriere.it/spettacoli/11_gennaio_28/grasso_seguire_paolini_071727e0-2aa5-11e0-adec-00144f02aabc.shtml)> (10 dezembro 2014).
- KEEN, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford UP, 2007.

LEVI, Primo. *The Reawakening (1963)*. Nova York: Touchstone, 1995.

MEREWETHER, Charles. "Archives of the Fallen." In: *The Archive*. Edição de Charles Merewether. Londres: Whitechapel and Cambridge: MIT Press, 2006a, p. 160-2.

MEREWETHER, Charles. "Introduction/Art and the Archive." In: *The Archive*. Edited by Charles Merewether. London: Whitechapel and Cambridge: MIT Press, 2006b, p. 10-17

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.

PAOLINI, Marco. *Ausmerzen: Vite indegne di essere vissute*. Turim: Einaudi, 2012a.

PAOLINI, Marco *Ausmerzen: Vite indegne di essere vissute*. DVD. Turim: Einaudi, 2012b.

PAOLINI, Marco Interview, *Radio Radicale*. January 21, 2011. Podcast disponível em: <<http://www.jolefilm.com/press/radio-radical-intervista-a-marco-paolini-sul-suo-nuovo-spettacolo-in-diretta-televisiva-su-la7-ausmerzen-vite-indegne-di-essere-vissute/>> (10 dezembro 2014).

PERON, Paula Regina. "A trágica história do Hospital Psiquiátrico Colônia." *Psicologia Revista. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde*. (2014): 261- 267.

PORTELLI, Alessandro. "A Dialogical Relationship. An Approach to Oral History." Disponível em: <[http://www.swaraj.org/shikshantar/expressions\\_portelli.pdf](http://www.swaraj.org/shikshantar/expressions_portelli.pdf)> (1 dezembro 2014).

RATTON, Helvécio. *Em nome da razão*. Filme. Brasil, 1979.

RICOEUR, Paul. "Archives, Documents, Traces" (1978). Em: *The Archive*. Edited by Charles Merewether. Londres: Whitechapel and Cambridge: MIT Press, 2006. 66-69.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

RIVERA-GARZA, Cristina. *La Castañeda: narrativas dolientes desde el Manicomio*

*General, México, 1910-1930*. Barcelona: Tusquets, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Photography as the Art of Trauma and Image-Action: Light Game in the Photographs of Missing People in Latin America Dictatorships." <<http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/04/vch8ssilva.pdf>> (16 abril 2015).

SONTAG, SUSAN. *Regarding the Pain of Others*. Nova York: Picador, 2003.

