

VOLUME IV

---

# RESEARCH AND TEACHING IN DESIGN AND MUSIC

---

INVESTIGAÇÃO E ENSINO  
EM DESIGN E MÚSICA

INVESTIGACIÓN Y ENSEÑO EN  
DISEÑO Y MÚSICA

CHAPTER II  
ARTIGO 5

DOI: 10.53681/2024.103/13

**KZ:**  
UMA POSSIBILIDADE DE  
REPRESENTAÇÃO DO INUMANO

## RESUMO

À luz do pensamento de Jacques Rancière, enunciado em *O espectador emancipado* e *O Destino das Imagens*, especificamente no que concerne aos conceitos de imagem intolerável, eficácia da arte, dissentimento e irrepresentabilidade, propomo-nos perceber de que modo o documentário *KZ*, de 2006, se articula com as ideias do filósofo francês, podendo constituir-se, como uma possibilidade de representação apropriada de acontecimentos monstruosos. Para esta reflexão considera-se ainda a pertinência de conceitos propostos por pensadores como Jean-François Lyotard ou Jacques Derrida. O filme, do realizador britânico de origem judaica Rex Bloomstein, revisita o Campo de Concentração de Mauthausen, na Áustria, a partir do olhar dos turistas que o visitam, convocando, simultaneamente, a forma como a comunidade onde se insere se relaciona com o campo e o seu passado. Ao contrário da maioria dos documentários do género, *KZ* não recorre a imagens de arquivo, não tem narração, nem depoimentos de sobreviventes.

## PALAVRAS-CHAVE

Imagem intolerável, Eficácia da arte, Irrepresentabilidade

## ABSTRACT

In the light of Jacques Rancière's thinking, enunciated in *The emancipated spectator* and *The future of images*, specifically regarding the concepts of intolerable image, efficacy of art, dissensus and unrepresentability, we aim to understand how the 2006 documentary *KZ* articulates with the ideas of the French philosopher, potentially constituting an appropriate representation of monstrous events. This reflection, also considers the relevance of concepts proposed by thinkers such as Jean-François Lyotard or Jacques Derrida. The film, by British director of Jewish origin Rex Bloomstein, revisits the Mauthausen Concentration Camp, in Austria, from the perspective of the tourists who visit it, simultaneously highlighting the way in which the community in which it is located relates to the camp and its past. Unlike most documentaries of its genre, *KZ* does not use archival footage, has no narration nor survivor testimonies.

## KEYWORDS

Unrepresentability, Intolerable image, Efficacy of art

Carla Santos Carvalho <sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-2595-628X

up201611032@up.pt

<sup>1</sup>Centro de Estudos Arnaldo Araújo,

Porto, Portugal

## 1. À GUISA DE INTRODUÇÃO

“Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1951/1998, p.26). A paradigmática frase proferida por Adorno, tantas vezes iterada, inscreveu-se como um dos referenciais estético-filosóficos ocidentais acerca da barbárie. Ao longo de décadas do pós-guerra o pensamento crítico refletiu sobre as consequências do Holocausto. Algumas dimensões desse questionamento são aqui convocadas, nomeadamente, as que concernem à legitimidade da arte pós-barbárie, aos limites da representatividade, às fronteiras fluídas entre práticas artísticas. Seria impensável elencar todos esses contributos e não é esse o propósito desta reflexão. Recordem-se, a título de exemplo, as palavras de Bauman (1998):

O Holocausto nasceu e foi executado na nossa sociedade moderna e racional, em nosso alto estágio de civilização e no auge do desenvolvimento cultural humano, e por essa razão é um problema dessa sociedade, dessa civilização e cultura. A autocura da memória histórica que se processa na consciência da sociedade moderna é por isso mais do que uma indiferença ofensiva às vítimas do genocídio. É também um sinal de perigosa cegueira, potencialmente suicida. (p.12)

A necessária perpetuação da memória de um dos mais devastadores episódios do humano, o *grande mal*, foi uma preocupação reiterada da sociedade contemporânea. Viabilizada pela reprodutibilidade técnica, como havia sido definida por Benjamin (1936-39), a desmultiplicação de formas de representação do Holocausto, em livros, filmes, documentários e nos *media*, em geral, teve as suas consequências: a banalização da imagem, equacionada por Baudrillard (1993, p.151), a repetição até a exaustão das imagens do horror e com ela o perigo do adormecimento, da anestesia coletiva, como argumenta Sontag (2012):

O vasto catálogo fotográfico de miséria e de injustiças no mundo familiarizou-nos de certo modo com a atrocidade, fazendo com que o horrível pareça vulgar (...) Na época das primeiras fotografias dos campos nazis essas imagens não eram, de modo nenhum, banais. Trinta anos depois, parece ter-se atingido um ponto de saturação. (p.29)

Rancière (2010), no entanto, considera que esta é uma falsa querela. Se o horror se banalizou não é porque vejamos demasiadas imagens, argumenta, uma vez que o sistema da informação não opera pelo excesso das imagens, mas antes pela criteriosa seleção de quem comenta e de que forma comenta essas imagens (p. 142) e é também a partir dessa lente que problematizamos os conceitos de imagem intolerável e irrepresentabilidade.

## 2. A IMAGEM INTOLERÁVEL

“Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo”  
- Didi-Huberman (2012)

As imagens do Holocausto são um caso flagrante de questionamento dos limites da representação. Considere-se, a propósito, o ensaio de

Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo* (2012). Como o título indicia, o filósofo e historiador de arte francês defende o uso de imagens do Holocausto, *apesar de tudo*. O argumento sustenta-se em quatro raras fotografias obtidas, com enorme risco de vida, por um *Sonderkommando*<sup>1</sup> nos crematórios de Auschwitz. Imagens resgatadas à “maquinaria da desimaginação”, como a designa Didi-Huberman (p.34), esse dispositivo desenvolvido pelas estruturas nazis de poder com o propósito de iludir a verdade:

Imagens *apesar de tudo*, portanto: apesar do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos corridos. Em retribuição, devemos contemplá-las, assumi-las, tentar dar conta delas. Imagens *apesar de tudo*: apesar da nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereceriam, apesar do nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária. (p.15)

[1] Os Sonderkommando foram unidades especiais coercivamente constituídas por prisioneiros dos campos de concentração, na sua maioria judeus, que “geriam com as próprias mãos o extermínio em massa” (Didi-Huberman, 2012, p. 15), tendo a seu cargo, por exemplo, a limpeza das câmaras de gás. No caso de Auschwitz, o primeiro Sonderkommando surgiu em 1942 e o último extinguiu-se com a libertação dos campos.

[2] As quatro fotografias foram apresentadas em Paris, em 2001, no âmbito da exposição *Mémoire des Camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1939*, realizada no Hôtel de Sully.

[3] O catálogo da exposição incluía um ensaio de Didi-Huberman intitulado *Images malgré tout* que posteriormente seria aprofundado e publicado em livro. O texto e a exibição das imagens foram criticados por figuras como Élisabeth Pagnoux e Gérard Wajcman, sobretudo na revista *Les temps modernes*, ao tempo sob a direção de Claude Lanzmann.

Rancière (2010) convoca este episódio das quatro imagens de Auschwitz<sup>2</sup> no contexto do conceito de imagem intolerável para questionar-se o que a torna intolerável, se será tolerável fazê-la e se se pode impô-la aos demais (p.125). A polémica exposição das fotografias do *Sonderkommando* e o ensaio de Didi-Huberman<sup>3</sup> haviam sido objeto de crítica. Foi o caso do psicanalista e escritor Gérard Wajcman, que à exibição das quatro imagens contrapôs o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Considerado um dos mais importantes documentos cinematográficos sobre o Holocausto, o documentário de nove horas e meia de duração não apresenta imagens históricas de Auschwitz. É o testemunho dos sobreviventes do extermínio que se substituí à imagem dita intolerável: “para fazer surgir câmaras de gás, o realizador filma gente e palavras, testemunhas captadas no acto actual de se recordarem (...) nos olhos das quais se discerne o horror que viram” (Wajcman, citado in Rancière, 2010, p.137). Rancière recentra a discussão, questionando-se sobre que imagens serão apropriadas para representar “acontecimentos monstruosos” (p.125). Um dos exemplos suscitados é o do filme *S21, A Máquina de Morte Khmer Vermelha* (2002), de Rithy Panh. Realizado no início do século XXI, recorre a dois tipos de testemunhas, vítimas e carrascos, e às suas reações a diferentes tipos de arquivo histórico. É nestas duas dimensões que se materializa a representação da *máquina*: “O tratamento do intolerável é assim uma questão de dispositivo de visibilidade” (p.149). O poder da imagem intolerável foi enfraquecendo, defende Rancière (2010), na mesma medida em que a crítica do espetáculo e o discurso do irrepresentável foram ganhando força, alimentando um ceticismo em relação à perda de capacidade política da imagem:

As imagens da arte não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível. Mas fazem-no com a condição de não anteciparem nem o seu sentido nem o seu efeito. (p.151)

Ancorados neste enunciado propomo-nos pensar o filme *KZ* e possibilidade de ele se inscrever nessa nova paisagem do possível, de que nos fala Rancière.

### 3. UMA POSSIBILIDADE DE REPRESENTAÇÃO DO INUMANO

Rex Bloomstein, realizador britânico de origem judaica, já se havia debruçado sobre tema do Holocausto<sup>4</sup>. Foi, no entanto, mais longe em KZ do que Lanzmann em *Shoah*, no sentido em que se propôs fazer o primeiro documentário acerca do tema sem recurso a imagens de arquivo, voz-off ou testemunhos de sobreviventes. Conforme se descreve no material documental associado ao DVD, colocou-se ao realizador a seguinte questão: “When the story of the unspeakable has been told a thousand times, when the images of the unimaginable has been shown a thousand times, when the mind is numb - where do you go from there?” (Bloomstein, 2006).

[4] Rex Bloomstein nasceu em 1942, em Devon, Inglaterra. Já havia realizado outros filmes como *Auschwitz and the allies* (1982), *The gathering* (1981), *Liberation* (1995), *The longest hatred* (1989). É também reconhecido pelos seus filmes acerca do sistema prisional e direitos humanos. (Rex Entertainment, n.d.)

KZ, acrónimo de palavra alemã *Konzentrationslager*, é uma revisitação do Campo de Concentração de Mauthausen, nos primeiros anos do presente século<sup>5</sup>, através do olhar de grupos de visitantes do campo, mas, igualmente, de quem vive nas suas imediações, aqueles que, mais ou menos alheios aos acontecimentos que aí tiveram lugar, aí desenvolvem o seu quotidiano. O documentário acontece no arco temporal do “agora”, recorrendo a depoimentos e imagens captadas na atualidade. Bloomstein, refira-se, gravou, no decurso deste trabalho, testemunhos de sobreviventes que escolheu não usar no filme - embora, paradoxalmente, alguns delas estejam disponíveis como extra do DVD.

[5] O filme estreou-se em 2005 e foi distribuído comercialmente em 2006.

Regressemos ao exemplo de *Shoah* invocado por Rancière. Pelas razões já enunciadas, pensamos que é possível fazer deste filme uma leitura semelhante à que é feita do filme *Shoah*, no que concerne à irrepresentabilidade da arte.

Mas em que sentido este filme testemunhará uma “irrepresentabilidade”? Ele não afirma que o facto do extermínio possa subtrair-se à apresentação artística. Nega somente que esse equivalente possa ser dado por uma encarnação ficcional dos carrascos e das vítimas. Porque aquilo que há para representar não são os carrascos e vítimas, é o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e a supressão das marcas da sua supressão. Isto é perfeitamente representável. (Rancière, 2011, p. 168)

No caso de *Shoah* e, no nosso entender, também em KZ, esta possibilidade de representação não o é sob a forma de testemunho ou ficção, mas antes, “pelo confronto entre a palavra proferida, aqui e agora, sobre aquilo que foi, e a realidade materialmente presente e ausente nesse lugar” (p.169).

A este entendimento, não será igualmente alheia a relação entre arte e política da qual este documentário, pela sua natureza, não se pode separar. Discorrendo sobre um outro filme, Rancière (2019), explicita a sua ideia do que deve ser uma obra de arte política, disruptiva sem ser óbvia:

A arte política adequada seria a que assegurasse, num só gesto, um duplo efeito: a legibilidade de uma ação política e o choque sensível que nasce, pelo contrário, da estranheza, isto é, daquilo que resiste à significação. De facto, este efeito ideal é sempre objeto de uma negociação entre opostos, entre a legibilidade da mensagem que ameaça destruir a forma sensível da arte e a estranheza radical que ameaça destruir qualquer significação política. (p. 39)

[6] O *Torso de Belvedere* é uma escultura mutilada em mármore, de um 1m 59 cm de altura, assinada por Apolónio, filho de Nestor (c. I a.c.). Representa um torso e coxas masculinas desnudas, assentes sobre uma pele animal. Há referências literárias à obra desde o século XV e atualmente encontra-se no museu Pio-Clementino, no Vaticano, em Roma. A escultura foi interpretada pelo historiador de arte alemão setecentista Johann Joachim Winckelmann como sendo Hércules (Rufinoni, 2015, p. 207), daí que Rancière (2010) defenda que ao fazê-lo Winckelmann tenha transformado este Hércules, numa representação da beleza grega, no fundo do povo grego (p. 86).

KZ, veremos adiante, enquadra-se neste entendimento de obra de arte política. Considerando ademais que para Rancière a eficácia do regime estético da arte acontece no distanciamento, na separação (2010, p. 85), entendemos que essa separação é observável neste documentário. Tal como o *Torso de Belvedere*<sup>6</sup>, invocado por Rancière (2010), representa a vida de um povo, ainda que esse povo aí esteja subtraído (pp.86- 7), também KZ se constitui como representação de um acontecimento que aí está subtraído, no caso o extermínio do povo judeu. Como salienta Davis (2010, p.139), o cinema é para Jacques Rancière a forma de arte com mais potencial para dramatizar conflito entre os regimes representacional e estético da arte, ainda que seja a arte que, simultaneamente, mais esforço faz por combiná-los (p. 139).

#### 4. O FILME E A SUA ANÁLISE

No *travelling* inicial, ainda antes do genérico de abertura, a câmara acompanha um indivíduo que desliza de patins na margem de um rio que adiante perceberemos ser o Danúbio. O chilreio dos pássaros é o som predominante. O cenário aparentemente idílico desenvolve-se nos planos seguintes enquanto acompanhamos um grupo de turistas no centro histórico de uma cidade. Ouve-se, vagamente, alguém dizer que aquele é o transporte para Mauthausen, que é simultaneamente o nome da pequena cidade onde nos encontramos. Na viagem de autocarro o guia introduz-nos ao tema que ali trouxe aqueles turistas: o campo de concentração homónimo. Numa outra cena veremos ainda uma habitante discorrer orgulhosamente acerca da história, antiga, do lugar. Numa outra, um entrevistador cuja imagem nunca será revelada durante o documentário, pergunta a um homem se tem a sensação de viver numa terra perfeitamente normal. “Eu até vivo num lugar duma beleza invulgar” (Bloomstein, 2009, 4:28), responde o homem. Chegamos ao Campo de Concentração de Mauthausen num *bus* turístico.



Fig. 1. Frame de KZ (2006); Grupo de jovens antes de entrar no Campo.

Um grupo de jovens estudantes, sorridentes e ruidosos, acaba de sair do autocarro. O silêncio instala-se se no momento em que o jovem guia que os acolhe descreve a forma inumana como eram tratadas as pessoas que chegavam a Mauthausen: “cada pedra que veem aqui está ligada à

morte” (12:14). O guia mostra uma imagem aos visitantes, que permanece inacessível ao espectador. A visita prossegue. Apagam-se os sorrisos. A câmara move-se entre o fâcias sério e as palavras do guia e as fisionomias, agora carregadas, dos visitantes. Será quase sempre assim ao longo do filme. Com este e com os outros grupos que acompanharemos. Há expressões atentas, nauseadas, sob um manto invisível de incredulidade. São diferentes os semblantes dos adultos que a seguir observamos. Cabeças baixas, olhares perdidos, como se não estivessem a ouvir ou como se preferissem não ouvir.



Fig. 2. Frame de KZ; Grupo de jovens durante a visita.

Os visitantes não são todos iguais. Chegam aqui de várias partes do mundo. Duzentos mil por ano, anuncia a brochura que acompanha o DVD (Blooms-tein, 2006). Um homem, expressando-se numa língua que não é a sua, esclarece: “Foi muito bom estar aqui. É uma fortaleza muito forte, se a posso chamar assim, um campo, um campo de concentração. Está em ótimo estado. Gostei muito de estar aqui e gostaria muito de ir a Auschwitz, que tanto quanto sei é o maior campo” (22:49). Um outro homem diz que foi ali em vez de ir à sinagoga, para rezar.

A dois passos do campo, a vida decorre com aparente normalidade. O que é, afinal, a normalidade numa pequena cidade austríaca nas margens do Danúbio que acolheu um campo de extermínio onde morreram, estima-se, duzentas mil pessoas? A imagem coloca-nos numa típica hospedaria rural austríaca. Homens de diversas idades, envergando trajes tradicionais, dançam e cantam alegres melodias. Na cena seguinte, já no exterior, um homem explica que aquele era o local onde os oficiais da SS (*Schutzstaffel*) comiam e bebiam há 60 anos. Interroga-se este homem se será desajustado o seu pensamento, que sabe que as pessoas “têm que viver”, mas que nunca se sente à vontade quando “lá vai” [à hospedaria] (28:18). No plano seguinte observamos a animação que impera por aquelas paragens: música e cerveja, brindes e muita diversão.



Fig. 3. Frame de KZ (2006); Hospedaria tradicional junto ao Campo.

É nesta sequência de antinomias que o filme acontece. Nas diferentes reações dos visitantes, nas múltiplas possibilidades de leitura do lugar, na tensão entre o que se vê e o que se subentende. Ou, ancorando-nos no pensamento de Rancière (2010), não se trata aqui de um choque de ideias, antes de um conflito de vários regimes do sensível:

O que entendo por dissentimento não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. Porque o dissentimento está no amago da política. (p.89)

Na cena anterior eram as faces contritas de alguns visitantes, contrapostas à declaração do turista que apreciou de tal forma a visita, que achou tudo tão bonito que tenciona ir a Auschwitz. Interrogamo-nos se haverá comportamentos mais legítimos que outros e, nesse sentido, convoca-se o conceito de diferendo, como definido por Jean-François Lyotard (1988):

As distinguished from a litigation, a differend [différend] would be a case of conflict, between (at least) two parties, that cannot be equitably resolved for lack of a rule of judgment applicable to both arguments. One side's legitimacy does not imply the other's lack of legitimacy. However, applying a single rule of judgment to both in order to settle their differend as though it were merely a litigation would wrong (at least) one of them (and both of them if neither side admits this rule). (p.XI)

O dissentimento de Rancière ou o diferendo de Lyotard não se revelam no filme apenas nas supramencionadas sequências de montagem justapostas. Cada cena, propriamente dita, abre-se a múltiplas leituras do sensível. Por vezes conflituais, quase sempre subentendidas.

Observamos, a dado momento, a imagem de um belo campo verdejante. Um homem conta-nos, enquanto testemunha indireta, que entre 1944 e 1945 aí se situava um *campo de tendas*<sup>7</sup> onde se amontoavam milhares de prisioneiros. Descreve episódios terríveis ocorridos no mais rigoroso dos invernos. Ninguém vem a este lugar aterrador porque não há aqui nada para ver, acrescenta o homem.

[7] Criado em agosto de 1938, o Campo de Concentração de Mauthausen chegou a ser, no decurso da 2ªGM, o epicentro de um sistema com quarenta e nove subcampos. Foi o último dos campos libertados pelas forças aliadas, em maio de 1945 (Bloomstein, 2006).



Fig. 4. *Frame de KZ (2006); Um dos subcampos de Mauthausen.*

De novo retomamos a questão da irrepresentabilidade. A propósito de uma cena do filme *Shoah*, com que estabelecemos um paralelismo com a cena acima descrita, afirma Rancière (2011): “O real do Holocausto filmado é, então, o real da sua desapareição, o real do seu carácter inacreditável” (p.170). Sabendo o que se pretende representar, como sabia Lanzmann, como acreditamos, sabia Bloomstein, não está em causa a irrepresentabilidade, pelo que, “há que deixar o acontecimento na suspensão das causas que o tornam rebelde a toda e qualquer explicação por via de um princípio de razão suficiente” (p.171), propõe Rancière.

Um *travelling* conduz-nos a um conjunto de casas e prédios de habitação. A câmara imobiliza-se numa delas. Um homem transporta um carrinho de mão no jardim de sua casa, enquanto diz, sorrindo: “Quem antes tinha que fazer isto eram os prisioneiros” (33:54). Na cena seguinte, a mulher explica-nos que pensa que quem ali vivia sabia “o que se passava”, mas “é melhor deixar as coisas em silêncio e sem barulho”. Numa casa contígua, um outro casal é questionado sobre o facto de viver numa antiga habitação de oficiais da SS. Não sentem o peso, garantem. Subentende-se pelo que não é dito, pelos gestos, pelos silêncios que *sentem*, afinal.

Articulam-se, a este propósito, os pensamentos de Rancière e de Jacques Derrida, equacionando o discurso citado - bem como outros, no decurso do filme -, a partir das noções de desconstrução e disseminação: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível”, defende Derrida (2005, p.7). Os discursos que convocámos para esta análise são atravessados por essa simultânea penetração e subtração do que se propõem representar. A incomodidade do casal face ao sítio onde habita só é verdadeiramente perceptível naquilo que não é dito, na expressão nervosa, no silêncio incómodo e não nas palavras que são proferidas.



Fig. 5. Frame de KZ (2006); Habitante de antiga casa de um oficial da SS.

O homem, que já conhecíamos dos campos verdejantes onde ninguém vai e que agora identificamos como um dos guias do campo de concentração, fala-nos da sua obsessão por aquele trabalho. Habitualmente os guias cumprem doze meses de serviço cívico em vez do serviço militar. Ele desempenha aquela missão há dez anos, assumindo-a, simultaneamente, como um vício e uma vocação:

Era uma sensação ótima ver a maneira como alguns lá entravam, descontraídos ou desinteressados, distanciando-se do resto do grupo, e no fim vinham ter comigo e colocavam perguntas. A maior recompensa que podia ter era quando um jovem vinha ter comigo, estendia a mão e dizia, “obrigado”. É uma sensação fantástica. (47:47)

Percebe-se que acabou por sucumbir ao peso da tarefa. Lá em cima [no campo de concentração], quando estamos lá muito temo, “ficamos todos doentes”, revela. Mais uma vez, é para lá das palavras que se percebe, que se torna visível, o que efetivamente é sentido. Uma visibilidade que se afirma no gesto, na postura e nem tanto no discurso.

Numa outra cena, três mulheres idosas conversam à mesa. Interpelada pelo entrevistador, uma delas conta que conheceu o seu primeiro marido, um oficial da SS, em Mauthausen. Casaram lá em cima, no campo. “Lá em cima”, outra vez presente no discurso, mas num outro nível do sensível, nos antípodas do “lá em cima” anterior, embora se refira ao mesmo lugar. Diz a mulher que “foi um casamento bonito. A música tocava baixinho e à direita e à esquerda estava uma guarda de honra da SS. A minha tia disse que nunca tinha visto um casamento tão bonito” (57:57). Mais adiante na conversa, a senhora do lado recordar-se-á, “Cheirava mal durante dias”, por causa dos fornos crematórios. Um outro idoso explica-nos que foram os tempos mais bonitos da sua vida, a Juventude Hitleriana, não os campos, faz questão de frisar. Conhecia um dos oficiais do campo por causa do clube de caça, “em privado era uma pessoa maravilhosa” (1:02:30). Outra habitante da cidade confessa que sabia o que se passava, que todos sabiam que o que se passava não era bom. Importa aqui retomar a questão da arte política, na medida em que se entende que o documentário de Bloomstein, tem indubitavelmente uma dimensão política:

Um filme político hoje talvez queira dizer também um filme que se faz em lugar de um outro, um filme que mostra a sua distância face ao modo de circulação das palavras, dos sons, das imagens, dos gestos e dos afetos no seio do qual pensa o efeito das suas formas. (Rancière, 2010, p. 121)

Se se tiver em conta que o potencial efeito da arte política pressupõe, como sustenta Rancière, um distanciamento estético, esse efeito conterà sempre “uma parte de indecível” (p. 122) e essa indecidibilidade manifesta-se, igualmente, em KZ. Já quase no final do filme, questionado pelo realizador, um padre declara que nunca ninguém lhe perguntou “onde estava deus em Mauthausen?”<sup>8</sup>, sublinhando que, em todo o caso, não teria uma resposta. Considerando o carácter indecível de todo o discurso, como postulado por Derrida (1995), entende-se, neste caso, que se configura a impossibilidade de uma resposta correta:

O que fazer então? É impossível responder aqui. É impossível responder à questão sobre a resposta. É impossível responder à questão por meio da qual nos perguntamos precisamente se é preciso responder ou não responder, se é necessário, possível ou impossível. Essa aporia sem fim nos imobiliza, porque nos ata duplamente (devo e não devo, devo não, é necessário e impossível, etc.). Num mesmo lugar, sobre o mesmo dispositivo, eis aqui as mãos atadas ou pregadas. (p. 39)

Esse carácter indecível do discurso, necessariamente presente na arte política como equacionada por Rancière, torna-se então evidente no documentário de Rex Bloomstein.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz do pensamento de Rancière, olhámos, para *Shoah* e para *KZ*, por entendermos que pode estabelecer-se um paralelismo entre os dois filmes. Enquadrar-se-á, então, o Campo de Concentração de Mauthausen nesse domínio do inumano, do irrepresentável? Seguimos ainda Rancière (2011), tentando abrir caminhos possíveis para este questionamento. Por antítese ao que designa de regime representativo da arte – aquele em que pode ocorrer a irrepresentabilidade –, o filósofo propõe-nos um novo regime estético da arte. Nele não existem temas bons, nem regras de convivência entre um determinado tema e uma determinada forma (p. 158). No que concerne à possibilidade de representação do inumano, se se considera que o irrepresentável ocorre “nessa impossibilidade de uma experiência se dizer na própria língua” (p.168), argumentamos que Bloomstein ao não usar imagens de arquivo, ao não recorrer ao testemunho de sobreviventes, isto é, *não dizendo* na própria língua do inumano, inscreve o seu filme na categoria do representável e ainda mais se considerarmos que “a arte anti-representativa é constitutivamente uma arte sem irrepresentável” (p.181).

O filme de Bloomstein é, simultaneamente, uma obra que se propõe dar a ver o que não era visto, que põe em relação o que não havia sido relacionado, gerando “roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (Rancière, 2010, p.97). É, nesse sentido, uma obra ficcional, na visão de Rancière, (2010), uma vez que “opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação do sensível (...) construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a

[8] Da pergunta de Bloomstein não deixa de ressoar o episódio relatado pelo sobrevivente de Auschwitz-Birkenau, Elie Weisel, no seu livro *Night* (2006): após o enforcamento de uma criança no Campo, uma voz pergunta: “Onde está Deus misericordioso, onde está ele?” (p. 64, tradução nossa).

sua significação (p. 97)”. Um derradeiro exemplo do que aqui se equaciona. Antes dos créditos finais ouve-se um murmurado, mas enfático “Sim”. É a resposta do guia à pergunta, “Sentiu?”, que ele mesmo havia colocado ao cameraman que o segue enquanto fecha as portas do campo onde às vezes ouve vozes e passos...

KZ enquadra-se, definitivamente, nessa disposição do espírito que não sabe antecipadamente o que vai ver e do pensamento que não sabe o que fazer com o que viu, deixando a sua inscrição numa nova paisagem do possível.

## NOTA METODOLÓGICA

Neste trabalho cruzam-se fontes documentais de ordem diversa. Desde logo, várias publicações, bem o como o documentário foco do trabalho. Analisa-se a edição britânica em DVD de KZ (2006) e alguns materiais escritos e audiovisuais associados a essa mesma edição. Para efeitos de maior efetividade comunicacional recorre-se, igualmente, à versão portuguesa, *KZ Campo de Concentração de Mauthausen*, emitida pela RTP 2 (Bloomstein, 2009).

## NOTA FINAL

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04041/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/04041/2020>) e UIDP/04041/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDP/04041/2020>) - Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1998). Crítica cultural e sociedade. In *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Ática. (Original publicado em 1951)
- Baudrillard, J. (1993). *The transparency of evil: Essays on extreme phenomena* (J. Benedict, trad.). Verso.
- Bauman, Z. (1998). *Modernidade e Holocausto* (M. Penchel, trad.). Jorge Zahar.
- Benjamin, W. (1936-39). *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (M. L. Moita, Trad.). In Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, 93-114. *Relógio D'Água*.
- Bloomstein, R. (Diretor). (2006). *KZ [DVD]*. Shooting People Films.
- Bloomstein, R. (Diretor). (2009). *KZ: Campo de concentração de Mauthausen (versão portuguesa) [arquivo vídeo]*. [https://www.youtube.com/watch?v=VQY\\_WsFspCQ](https://www.youtube.com/watch?v=VQY_WsFspCQ)
- Davis, O. (2010). Jacques Rancière. Polity Press.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão* (R. Costa, trad., 3a ed.). Iluminuras.
- Derrida, J. (1995). *Paixões* (L. Z. Machado, trad.). Papyrus.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo* (V. Brito e J. Cachopo). KKYM.
- Lyotard, J.F. (1988). *The differend: Phrases in dispute* (G. V. D. Abbeele, trad.). Manchester University Press.
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens* (L. Lima, trad.). Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010). *O espetador emancipado* (J. M. Justo, trad.). Orfeu Negro.
- Rancière, J & Rockhill, G. (2019). *Estética e política* (V. Brito, trad.). KKYM.
- Rufinoni, P.R. (2015). Tradução comentada de “Descrição do torso de Belvedere em Roma”. *Revista de história da arte e arqueologia*, 23, 195-215. <https://www.unicamp.br/chaarhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%2010.pdf> 13-3-2024
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia* (J.A. Furtado, trad.). Quetzal.
- Rex Entertainment. (n.d). <http://www.rexentertainment.co.uk/index.php/reveal/home>
- Weisel, E. (2006). *Night* (M. Eisel, trad.). Hill and Wang.

**COMO REFERENCIAR ESTE ARTIGO**

**Carvalho, C. S. (2024). KZ: uma possibilidade de representação do inumano. In** Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Research and Teaching in Design and Music Vol. IV* (133-146). Convergências Research Books Collection. Editions IPCB. pp. <https://doi.org/0.53681/2024.103/13>

A Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes é uma publicação de Acesso Livre, com E-ISSN e avaliação paritária cega, que publica artigos nas áreas do design, da música e artes visuais.

A Revista Convergências publica gratuitamente artigos Originais, Casos de Estudo ou Artigos de revisão da literatura, avaliados por pares, que explanam experiências e resultados de investigação e prática nas áreas do design, da música e das artes visuais, em todos os seus domínios de aplicação, bem como da sua história, do seu ensino e aprendizagem.

A Convergências pretende ser uma interface internacional aberta que promove a discussão entre investigadores, académicos e profissionais da indústria, relatando novas pesquisas, teorias, princípios, procedimentos ou técnicas relevantes para o design, artes visuais e musicologia / música. Ainda, disseminar novas perspectivas teóricas, novas práticas, processos, métodos e técnicas que resultam de pesquisa fundamentada em projetos, teoria e experiência de ensino ou de outras relações entre dados existentes, com resultados aplicáveis nas áreas da revista.

É publicada nos meses de maio e novembro de cada ano, artigos escritos em português, inglês e espanhol. A chamada de trabalhos decorre em permanência até ao último dia do mês de março e de setembro de cada ano.

Convergências - Revista de Pesquisa e Ensino das Artes is an Open Access publication, with E-ISSN and blind peer review, which publishes articles in the areas of design, music and visual arts.

The Convergências Journal publishes free of charge Original articles, Case Studies or Literature Review Articles, peer-reviewed, which explain experiences and results of research and practice in the areas of design, music and visual arts, in all their domains of application, as well as as well as its history, teaching and learning.

Convergences aims to be an open international interface that promotes discussion among researchers, academics and industry professionals, reporting new research, theories, principles, procedures or techniques relevant to design, visual arts and musicology/music. Furthermore, disseminate new theoretical perspectives, new practices, processes, methods and techniques that result from research based on projects, theory and teaching experience or other relationships between existing data, with results applicable in the areas of the journal.

It is published in the months of May and November of each year, articles written in Portuguese, English and Spanish. The call for papers is ongoing until the last day of March and September of each year.

O projeto editorial Convergências Research Books é uma coleção de livros sobre investigação nas áreas do Design e Música, que resultem de congressos, de editor ou chamada de trabalhos aberta, exigindo *Double-blind peer review*.

Integra as Edições IPCB e está associado à Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes, com quem partilha o nome, embora constituam dois projetos editoriais autónomos. O primeiro volume da coleção Convergências Research Books, foi publicado em 2017 com o título "Investigação e Ensino em Design e Música", que resultou do 5º EIMAD - Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, a primeira edição com *Double-blind peer review*. No mesmo sentido, em 2024 o livro "Investigação e Ensino em Design e Música", Volume IV, resulta dos artigos curtos aprovados em *Double-blind peer review* e apresentados no 9º EIMAD - Encontro de Investigação em Música, Artes e Design.

The Convergências Research Books editorial project is a collection of books on research in the areas of Design and Music, which result from conferences, editors or open calls for papers, requiring *Double-blind peer review*.

It is part of Edições IPCB and is associated with Convergências - Journal of Research and Teaching of the Arts, with which it shares the name, although they constitute two autonomous editorial projects. The first volume of the Convergências Research Books collection was published in 2017 with the title "Research and Teaching in Design and Music", which resulted from the 5th EIMAD - Research Meeting in Music, Arts and Design, the first edition with *Double-blind peer review*.

In the same sense, in 2024 the book "Research and Teaching in Design and Music", Volume IV, is the result of short articles approved in *Double-blind peer review* and presented at the 9th EIMAD - Research Meeting in Music, Arts and Design.