

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

DO INIMAGINÁVEL: CINEMA, DIREITOS HUMANOS, COSMOPOÉTICAS

Tese de Doutorado

Goiânia
2016

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

DO INIMAGINÁVEL: CINEMA, DIREITOS HUMANOS, COSMOPOÉTICAS

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação da Prof^ª. Dra. Rosana Horio Monteiro

Goiânia
2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro		
E-mail:	marcelo@incinerrante.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Nenhum		
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	Capes
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	00.889.834/0001-08
Título:	Do inimaginável: cinema, direitos humanos, cosmopoéticas		
Palavras-chave:	Cinema, direitos humanos, cosmopolitismo		
Título em outra língua:	On the unimaginable: film, human rights, cosmopoetics		
Palavras-chave em outra língua:	Film, human rights, cosmopolitanism		
Área de concentração:	Arte, cultura e visualidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	17/05/2016		
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual		
Orientador (a):	Dra. Rosana Horio Monteiro		
E-mail:	rhorio@gmail.com		
Co-orientador (a):*	-		
E-mail:	-		

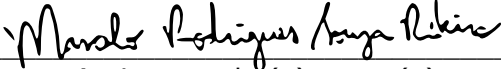
*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



 Assinatura do (a) autor (a)

Data: 30 / 06 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ribeiro, Marcelo R. S.

Do inimaginável: cinema, direitos humanos, cosmopoéticas
[manuscrito] / Marcelo R. S. Ribeiro. - 2016.
336 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

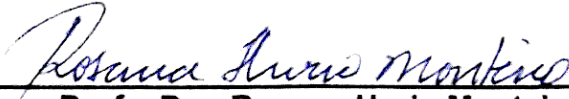
1. cinema. 2. direitos humanos. 3. cosmopolitismo. I. Horio Monteiro, Rosana, orient. II. Título.

CDU 791

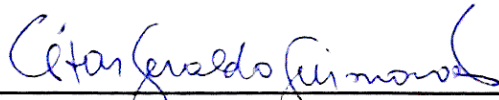
Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

Do Inimaginável: cinema, direitos humanos, cosmopoéticas

Banca Examinadora



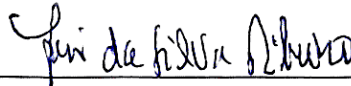
Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG)
Orientadora e Presidente da Banca



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (FAFICH/UFG)
Membro Externo



Profa. Dra. Andrea Cláudia Miguel Barbosa (UNIFESP-Guarulhos)
Membro Externo



Prof. Dr. José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro (FAV/UFG)
Membro Interno



Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano (FCS/UFG)
Suplente Externo

Prof. Dr. Rodolfo Eduardo Scachetti (UNIFESP-Baixada Santista)
Suplente Externo

Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG)
Suplente Interno

Agradecimentos

O caminho que conduziu a esta tese foi bastante irregular; sua complexidade e sua amplitude, entretanto, deram ao movimento da pesquisa um impulso recorrente e um horizonte a que aspirar. Embora o trabalho e as ansiedades da escrita sejam experiências fundamentalmente solitárias, a inquietude que atravessa tais experiências permanece assombrada por uma série de interlocutores – talvez seja mais preciso dizer: de fantasmas. Efetivamente, teria sido impossível atravessar sozinho o itinerário que se iniciou, institucionalmente, em março de 2012, e chegou a seu termo possível em maio de 2016, mais de quatro anos depois.

A vida se tornou inimaginável sem minha filha, Ísis, e a ela agradeço por ser tanto. Espero que, se um dia se interessar pelo assunto e decidir ler algo do que escrevi aqui, ela saiba que a existência dela me inspirou, me deslocou, me conduziu e me alterou, ao mesmo tempo em que, cotidianamente, foi parte crucial do que me fez buscar estar perto de mim mesmo, voltar para caminhos que já tinham se insinuado diante dos meus passos e se parecem com uma casa, enfim, recuperar algum sentido de mim mesmo.

Agradeço à minha mãe, Maria Luiza, que é uma amiga constante e que sempre me incentivou de tantas formas, e ao meu pai, que se foi quando eu já sabia que começaria o doutorado, em fevereiro de 2012, deixando saudade e serenidade (uma saudade serena, uma serenidade atravessada pela falta que ele faz).

Agradeço à Juliana, que apareceu na minha vida no final do percurso, que parece que devia ter chegado antes, que participou com leveza e com intensidade do caminho que começamos a compartilhar no final de novembro de 2015, sem saber onde ele nos levaria. Ainda não sabemos, e pouco importa: há uma gratidão imensa nessa partilha dos passos, e isso tem sido muito bonito de viver.

Por fim, não poderia ter chegado ao fim do doutorado sem a bolsa que recebi da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Ministério da Educação) e sem a ajuda de minha orientadora, a professora Dra. Rosana Horio Monteiro. Também teria sido inviável realizar esta tese sem a interlocução de professores e de professoras com quem aprendi de diversas maneiras, sobre assuntos próximos ou distantes em relação àqueles aqui abordados, desde antes do doutorado; de colegas e de amigos que me emprestaram seus olhos e seus ouvidos, seja para discutir parte do que eu buscava

realizar com a pesquisa, seja para conversar sobre as coisas da vida; de gente com quem conversei mais ou menos brevemente em eventos acadêmicos ou em redes sociais; de gente com quem convivi mais ou menos intensamente, cujas impressões deixaram sua marca em mim, em meu olhar, em meus passos, mesmo que talvez permaneçam parcial ou totalmente invisíveis nas páginas a seguir. Com a prudência de não citar nomes, meus agradecimentos a cada um e a cada uma que me viu e me ouviu falar do que me inquietava. Vocês habitam e assombram as páginas desta tese, embora os erros sejam todos, sem dúvida, de minha responsabilidade. Em todo caso, espero que possam encontrar no que escrevi algo da inquietude frutífera que me conduziu e me desorientou ao mesmo tempo.

Resumo

Esta tese interroga a relação entre cinema e direitos humanos, com base em uma abordagem fundamentalmente teórica e conceitual que tem como objetivo último a abertura de um programa mais amplo de pesquisa: a elaboração do que denomino atlas cosmopoético. Historicamente, os principais modos de relação entre cinema e direitos humanos consistem nos usos de imagens como documentos para denunciar violações e como parte do trabalho de memória em torno dessas violações. Nesse tipo de contexto, o cinema participa da construção de um arquivo do mal, contra o qual a “consciência da humanidade” declara os princípios de dignidade universal do projeto cosmopolítico dos direitos humanos. Ao mesmo tempo, o cinema participa da construção de um arquivo do comum, no qual os princípios dos direitos humanos assumem forma sensível. Ao interrogar o problema do devir-sensível da “consciência da humanidade”, é preciso reconhecer que um dos motivos recorrentes da relação entre cinema e direitos humanos consiste no tema do inimaginável e no problema das imagens que faltam. Introduzido a partir da leitura da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, o exemplo histórico paradigmático das imagens dos campos nazistas e da experiência concentracionária assume um lugar central entre os diversos objetos estudados, numa análise do processo de arquivamento das imagens dos campos como evidências sensíveis do inimaginável e das formas de montagem das imagens dos campos como tentativas de pensar seus sentidos e de construir o arquivo de sua memória. Enquanto a ficção tende, com Samuel Fuller e Orson Welles, por exemplo, a revisitar o arquivo e a reorganizar seus elementos em função de narrativas e de interesses alheios aos contextos originários das imagens, o documentário encontra na denegação do arquivo o seu impulso, como evidencia a obra de Claude Lanzmann. Entre o rearquivamento ficcional e a denegação, emergem possibilidades experimentais de remontagem do arquivo, com base na abertura anarquívica que desestrutura e reorganiza suas imagens, em filmes de Alain Resnais, Mikhail Romm e Jean-Luc Godard. Assim como o projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende do devir-sensível da “consciência da humanidade” para sua disseminação universal, conceitos jurídicos como “genocídio” e “crime contra a humanidade” encontram nas imagens cinematográficas uma de suas formas privilegiadas de inscrição sensível.

Palavras-chave

Cinema; direitos humanos; cosmopolitismo

Abstract

This thesis interrogates the relation between film and human rights, based upon a fundamentally theoretical and conceptual approach whose ultimate goal is the opening of a broader research program: the elaboration of what I call a cosmopoetic atlas. Historically, the main modes of relation between film and human rights consist in the uses of images as documents to denounce violations and as part of the work of memory which surrounds those violations. In this kind of context, film takes part in the construction of an archive of evil, against which the “conscience of mankind” declares the principles of universal dignity of the cosmopolitical project of human rights. At the same time, film takes part in the construction of an archive of the common, in which the principles of human rights take up sensible forms. While interrogating the problem of the becoming-sensible of the “conscience of mankind”, one must acknowledge that one of the recurring motifs of the relation between film and human rights consists in the theme of the unimaginable and the problem of the missing images. Introduced through the reading of the 1948 Universal Declaration of Human Rights, the historical and paradigmatic example of the images picturing the Nazi camps and concentrationary experience rises up to a prominent place among the several studied objects, in an analysis of the archiving process of the camps’ images as sensible evidences of the unimaginable and of the forms of montage of the camps’ images as attempts at thinking their meanings and constructing the archive of their memory. While the fiction of Samuel Fuller and Orson Welles, for instance, tends to revisit the archive and to reorganize its elements following plots and interests which do not belong to the original contexts of the images, the documentary of Claude Lanzmann, for instance, finds its impulse in the refusal or, more precisely, in the denegation of the archive. Between the fictional rearchiving and the denegation, some experimental possibilities of remontage of the archive emerge, based upon the anarchivic openness which destructures and reorganizes its images, in films by Alain Resnais, Mikhail Romm and Jean-Luc Godard. Just as the cosmopolitical project of human rights depends on the becoming-sensible of the “conscience of mankind” for its universal dissemination, juridical concepts such as “genocide” or “crime against humanity” find one of their privileged forms of sensible inscription in film images.

Keywords

Film; human rights; cosmopolitanism

Résumé

Cette thèse interroge le rapport entre cinéma et droits humains, selon une approche fondamentalement théorique et conceptuelle dont l'objectif ultime est d'ouvrir un programme plus large de recherche : l'élaboration de ce que j'appelle un atlas cosmopoétique. Historiquement, les modes principaux de rapport entre cinéma et droits humains consistent aux usages d'images en tant que documents pour dénoncer des violations et dans le cadre d'un travail de mémoire au tour de telles violations. Dans ce type de contexte, le cinéma participe de la construction d'une archive du mal, contre laquelle la "conscience de l'humanité" déclare les principes de dignité universelle du projet cosmopolitique des droits humains. Au même temps, le cinéma participe de la construction d'une archive du commun, dans lequel les principes des droits humains prennent forme sensible. Pour interroger le problème du devenir-sensible de la "conscience de l'humanité", il faut reconnaître que l'un des leitmotifs du rapport entre cinéma et droits humains consiste au thème de l'inimaginable et au problème des images manquantes. Introduit à partir de la lecture de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948, l'exemple historique paradigmatique des images des camps nazis et de l'expérience concentrationnaire prend une place centrale parmi les différents objets étudiés, dans une analyse du procès d'archivement des images des camps en tant qu'évidences sensibles de l'inimaginable, aussi que des formes de montage des images des camps en tant que tentatives d'en penser les sens et de construire l'archive de sa mémoire. Alors que la fiction de Samuel Fuller et d'Orson Welles, par exemple, tend à revisiter l'archive et à réorganiser ses éléments en fonction de narratives et d'intérêts qui ne concerne plus les contextes originaires des images, le documentaire d'un Claude Lanzmann, par exemple, trouve son impulsion dans le refus ou, plus précisément, dans la dénégation de l'archive. Entre le réarchivement fictionnel et la dénégation, émergent des possibilités expérimentales de remontage de l'archive, à partir de l'ouverture anarchivique qui perturbe et réorganise ses images, chez Alain Resnais, Mikhail Romm et Jean-Luc Godard. Ainsi que le projet cosmopolitique des droits humains dépend du devenir-sensible de la "conscience de l'humanité" pour sa dissémination universelle, des concepts juridiques tels que "génocide" ou "crime contra l'humanité" trouve dans les images cinématographiques l'une de ses formes privilégiées d'inscription sensible.

Mots-clés :

Cinéma; droits humains; cosmopolitisme

Lista de figuras

Prancha Paisagens.....	25
Prancha 1 – <i>Majdanek: cmentarzysko Europy</i> (1944).....	71
Prancha 2 – <i>Auschwitz (Oświęcim)</i> (1944).....	73
Prancha 3 – <i>N'Dimagou, la dignité</i> (Abderrahmane Sissako, 2008)	111
Prancha 4 – <i>Le jeu</i> (Abderrahmane Sissako, 1988/1991).....	113
Prancha 5 – <i>La vie sur terre</i> (Abderrahmane Sissako, 1998).....	115
Prancha 6 – <i>Heremakono</i> (Abderrahmane Sissako, 2002).....	117
Prancha 7 – <i>Bamako</i> (2006).....	119
Prancha 8 – <i>The Big Red One</i> (Samuel Fuller, 1980/2004).....	147
Prancha 9 – <i>Falkenau, vision de l'impossible</i> (Emil Weiss, 1988).....	149
Prancha 10 – <i>Verboten!</i> (Samuel Fuller, 1959)	151
Prancha 11 – <i>The Stranger</i> (Orson Welles, 1946)	154
Prancha 12 – <i>Shoah</i> (Claude Lanzmann, 1985)	156
Prancha 13 – <i>Nuit et Brouillard</i> (Alain Resnais, 1955)	161
Prancha 14 - <i>Obyknovennyy fashizm</i> (Mikhail Romm, 1965).....	166
Prancha 15 – <i>Histoire(s) du cinéma: 1a. Toutes les histoires</i> (Jean-Luc Godard, 1988) ..	169
Prancha 16 – <i>Sometimes in April</i> (Raoul Peck, 2005).....	258
Prancha 17 – <i>O mundo</i> (2004)	291
Prancha Rostos	310

Sumário

Introdução.....	14
Parte 1 – Campos, contracampos	30
1. Humanidade e mundanidade.....	31
1.1. O devir-sensível da consciência da humanidade	31
1.2. Cosmopolíticas e cosmopoéticas	34
1.3. Do arquivo à abertura anarquívica.....	40
1.4. A política do universalismo e a época dos direitos humanos	55
1.5. O cinema como aparelho cosmopoético.....	66
2. Experiência concentracionária e dignidade: dos campos à disseminação dos contracampos.....	75
2.1. Filmar os campos: arquivamento e testemunho	75
2.2. Ver os campos: arquivo e julgamento.....	82
2.3. Rever os campos: memória e consciência da humanidade	93
2.4. Disseminar os contracampos.....	98
2.5. A dignidade inimaginável: para um atlas cosmopoético	101
3. A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum	121
3.1. As invenções da humanidade.....	122
3.2. A vida possível.....	126
3.2.1. A guerra: <i>Le jeu</i> (1988/1991)	128
3.2.2. O amor: <i>Octobre</i> (1993) e <i>Sabriya</i> (1997).....	130
3.2.3. O retorno: <i>Rostov-Luanda</i> (1997)	131
3.2.4. A incomunicabilidade: <i>La vie sur terre</i> (1998) e <i>Heremakono</i> (2002) ...	133
3.2.5. O mundo: <i>Bamako</i> (2006), <i>Le rêve de Tiya</i> (2008) e <i>N'Dimagou, la dignité</i> (2008).....	139
Parte 2 – Arquivo, antiarquivo, anarquivo.....	146
4. Rearquivamento ficcional: o arquivo revisitado	171
4.1. Pensar o horror: <i>The Big Red One</i> (1980/2004), de Samuel Fuller.....	171
4.2. Repensar o horror: <i>Falkenau, vision de l'impossible</i> (1988), de Emil Weiss ...	175
4.3. A pedagogia do arquivo: <i>Verboten!</i> (1959), de Samuel Fuller.....	181
4.4. A insuficiência da imagem: <i>The Stranger</i> (1946), de Orson Welles	186
5. Antiarquivo: o arquivo denegado	195
5.1. A imaginação contra o arquivo: <i>Shoah</i> (1985), de Claude Lanzmann	195
6. Anarquivo: o arquivo remontado.....	222
6.1. A disseminação interrogativa: <i>Nuit et Brouillard</i> (1955), de Alain Resnais.....	222
6.2. A confrontação do fascismo no cotidiano: <i>Obyknovennyy fashizm</i> (1965), de Mikhail Romm.....	239
6.3. O arquivo expandido contra a aniquilação: <i>Histoire(s) du cinéma, 1a. Toutes les histoires</i> (1988), de Jean-Luc Godard	247

Parte 3 – Comum, comunidade, mundo	257
7. <i>Sometimes in April</i> : a inscrição sensível do genocídio como crime contra a humanidade	260
7.1. Os tempos da história	260
7.1.1. Da história: a memória	260
7.1.2. Os tempos: da imaginação	264
7.1.3. Memória e imaginação	269
7.2. Os tropos da história	272
7.2.1. Da história: a consciência	272
7.2.2. Os tropos: da comunidade	275
7.2.3. Consciência e comunidade	282
8. O Mundo, o mundo: da alegoria da globalização à revelação do comum	293
8.1. Revelação do mundo	293
8.2. Globalização: o mundo como parque temático	294
8.3. Margens: Jia Zhangke, a China e a globalização	297
8.4. Geografias: a paisagem como artifício e como afeto	298
8.5. Incomunicabilidade: a máquina do mundo	300
Conclusão	321
Referências bibliográficas	327
Referências filmográficas	335

Introdução

O tema desta tese é duplo: cinema e direitos humanos. Suas motivações são, em primeiro lugar, teóricas e conceituais, e uma de suas condições de possibilidade é um distanciamento parcial tanto em relação à urgência que caracteriza a situação dos direitos humanos no mundo quanto em relação aos usos e aos sentidos do cinema que correspondem a essa urgência e à recorrência das mais diversas violações da dignidade humana que atravessam a história recente. Se, por um lado, foi fundamental reconhecer e considerar as possibilidades e os limites do cinema como instrumento de denúncia de violações, como recurso de divulgação de princípios de direitos humanos e como aparelho de construção da memória da humanidade, o distanciamento parcial em relação à urgência das violações e ao sentido instrumental que confere ao cinema tornou possível, por outro lado, propor uma interrogação do cinema como aparelho cosmopoético que participa do que denomina devir-sensível da “consciência da humanidade”. Essa interrogação constitui o problema de pesquisa que orienta a diversidade de abordagens contida nos diferentes capítulos da tese.

O tema duplo corresponde a uma necessidade: transitar entre imagem e palavra, entre a matéria irreduzivelmente sensível que dá ao cinema a sua consistência paradoxal e a matéria fundamentalmente conceitual que dá aos direitos humanos sua eficácia jurídico-política ambivalente. Nesse sentido, não se trata de partir de um dos temas para chegar ao outro, o que implicaria dar algum tipo de precedência a um deles – seja tratando o discurso jurídico-político dos direitos humanos como um conjunto de conceitos que o cinema apenas buscaria representar (em documentários, em filmes históricos, em filmes políticos etc.), seja tratando o cinema como uma forma cultural mais abrangente de que as instituições de direitos humanos poderiam eventualmente se apropriar (em campanhas de publicidade e propaganda, em eventos, em encomendas artísticas etc.). A interrogação do cinema como aparelho cosmopoético está relacionada ao reconhecimento dessas possibilidades e, ao mesmo tempo, ao

transbordamento do enquadramento que as constitui, em direção a um questionamento das formas de criação (*poiesis*) do mundo (*cosmos*) como espaço intermediário da comunidade política da humanidade.

Nesse sentido, interrogar a articulação disjuntiva entre cinema e direitos humanos exige que o trânsito entre imagem e palavra permaneça indecível. Se começo com a leitura de uma expressão preambular da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, argumentando que o devir-sensível da “consciência da humanidade” aparece como uma condição de possibilidade da afirmação dos princípios que constituem os direitos humanos, o enquadramento interpretativo que permite essa leitura está atravessado pela memória do cinema e de seu século. De modo análogo, quando analiso filmes e trechos de filmes de diferentes cineastas, é o interesse no modo como se pode reconhecer em suas imagens os traços da emergência da “consciência da humanidade” que orienta minha abordagem. Eis a escrita dupla do devir-sensível da “consciência da humanidade”, conceito por meio do qual procuro compreender o processo de inscrição dos princípios jurídico-políticos dos direitos humanos no que Jacques Rancière (2005) denomina “partilha do sensível” e na esfera do que Emanuele Coccia (2010) define como a “vida sensível” das imagens: por um lado, os princípios dos direitos humanos são indissociáveis de suas formas de aparição e de exposição como (parte de) imagens; por outro lado, o cinema é, de modo geral, um dos aparelhos de fabricação sensível da “consciência da humanidade” que torna possível a afirmação dos direitos humanos, assim como do mundo comum pressuposto por essa consciência e pelos princípios de dignidade que ela afirma.

Embora alguma perspectiva histórica seja crucial para qualquer abordagem de cinema e direitos humanos, as motivações que orientaram a pesquisa foram teórico-conceituais, em vez de historiográficas. Nesse sentido, não apresento uma história, mas uma discussão historicamente informada das relações entre cinema e direitos humanos, por meio da abordagem de objetos de análise de diferentes tipos, provenientes de diversos contextos históricos e sociais. Dessa forma, o tema duplo – cinema e direitos humanos – se desdobra numa pluralidade de objetos fílmicos, cujo lugar

comum é sua relação com a emergência da “consciência da humanidade” que declara os direitos humanos e com a invenção de um mundo por vir a partir da comunidade da humanidade.

É à delimitação desse lugar comum em que podem se reunir objetos tão diversos que se dedica o capítulo 1, “Humanidade e mundanidade”. Efetivamente, os conceitos que compõem o título do capítulo correspondem a dois aspectos distintos, embora correlatos, do projeto dos direitos humanos, tais como abordados por Hannah Arendt (1948; 1989; 2008; 2011). Como forma privilegiada de cosmopolitismo, os direitos humanos dependem tanto da imaginação de uma comunidade da humanidade quanto da projeção dessa comunidade sobre o mundo. Dessa forma, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos, que procuro reconhecer em sua história contemporânea e em sua genealogia moderna, com base em um diálogo com teóricos como Rita Segato (2006), Lynn Hunt (2007), Upendra Baxi (2008) e Pádua Fernandes (2009) e Lydia H. Liu (2014), assim como, de modo menos direto, Costas Douzinas (2000), Norberto Bobbio (2004) e Samuel Moyn (2010), exige tanto a inscrição da “consciência da humanidade” a que se refere o preâmbulo da Declaração de 1948 em formas de devir-sensível quanto a elaboração de formas de criação de um mundo comum, isto é, de cosmopoéticas. O argumento central do capítulo pode ser resumido da seguinte forma: o cinema é uma das formas do devir-sensível da consciência da humanidade e um dos aparelhos de criação do mundo comum de que depende o projeto cosmopolítico dos direitos humanos.

Para construir o argumento central do capítulo 1, dedico parte significativa de suas páginas a uma discussão sobre a genealogia moderna e a história contemporânea dos direitos humanos, cujo interesse é menos historiográfico do que teórico-conceitual, ressaltando a questão das imagens e de seu lugar no projeto cosmopolítico dos direitos humanos, com base num diálogo com as investigações de Sharon Sliwinski (2011). O quadro conceitual esboçado nesse capítulo delimita as coordenadas em que as análises contidas nos capítulos seguintes devem ser situadas: enquanto o problema da imaginação da humanidade corresponde ao conceito de devir-sensível

da consciência da humanidade, o problema da invenção do mundo comum corresponde ao conceito de cosmopoética; entre um e outro, desdobra-se a questão dos arquivos – o arquivo do mal contra o qual a “consciência da humanidade” declara os direitos humanos e o arquivo do comum que se insinua ou se projeta num mundo ainda por vir. Ao introduzir a constelação de problemas associados ao conceito de arquivo, em diálogo com Jacques Derrida (2001) e Achille Mbembe (2002), introduz-se a abordagem das imagens dos campos nazistas, que será desdobrada no capítulo seguinte, que aprofunda o diálogo já iniciado no capítulo inicial com Georges Didi-Huberman (2010).

O capítulo 2, “Experiência concentracionária e dignidade: dos campos à disseminação dos contracampos”, explora o contexto histórico em que surge a Declaração de 1948, assim como sua persistência e sua força exemplar nas décadas seguintes, explorando, por um lado, uma das formas paradigmáticas de arquivo do mal a que responde o projeto cosmopolítico dos direitos humanos em sua configuração contemporânea – a experiência concentracionária e o projeto de extermínio desenvolvido nos campos nazistas – e, por outro lado, um dos temas recorrentes de qualquer forma de arquivo do comum a que aspiram os princípios de direitos humanos – a dignidade.

A exploração do arquivo visual inaugurado pelas imagens registradas pelos exércitos aliados durante a abertura dos campos nazistas¹ conduz à discussão do que está em jogo no gesto de filmar os campos, no gesto de vê-los em montagens específicas e sempre parciais e, finalmente, no gesto de revê-los em meio ao interminável trabalho da memória, com base em diálogo analítico-teórico com Georges Didi-Huberman (2010), Christian Delage (2001, 2007) e Andreas Huyssen (2014). Se, como argumento, as imagens dos campos estão associadas à reconfiguração contemporânea

¹ No capítulo 2, que é o primeiro em que se encontra uma abordagem analítica, além de teórica e conceitual, as imagens analisadas com maior rigor representam um conjunto mais amplo que está disponível parcialmente na internet, seja em *sites* de museus e arquivos, seja em plataformas como o YouTube. A seleção desses filmes se deve tanto à sua acessibilidade atual quanto a seu caráter paradigmático no que concerne à iconografia que inauguram e aos efeitos que têm na história do cinema. O filme *Majdanek: cmentarzysko Europy* (1944) foi exibido por um canal de televisão polonês e a gravação dessa transmissão está disponível em um *site* de compartilhamento. O filme *Auschwitz (Oświęcim)* (1944) está disponível digitalmente em <https://archive.org/details/Auschwitz1946> (acesso em 12/04/2016).

do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), definindo parte do pano de fundo distópico de “atos bárbaros” contra os quais a “consciência da humanidade” declara os direitos humanos em 1948, um dos sentidos da utopia de dignidade universal é a disseminação de contracampos em que seja possível reconhecer uma comunidade mundial da humanidade.

A palavra “contracampo” emerge, assim, tanto como um conceito de estética cinematográfica – o contracampo como parte de um esquema ou de uma estrutura de montagem que sugere uma relação de olhar entre sujeitos e/ou entre sujeitos e objetos visíveis em planos distintos e encadeados – quanto como um conceito de análise histórica – os contracampos como formas de resistência aos campos de concentração e de extermínio e à projeção de sua lógica como “paradigma político do moderno”, nas palavras de Giorgio Agamben (2002, p. 125-194). Dessa forma, conforme essa escrita dupla do conceito, a disseminação de contracampos corresponde, por um lado, à recorrência de contracampos de dignidade (cuja figura paradigmática é a sucessão de rostos de pessoas que reagem a alguma visão das atrocidades) nas diferentes formas de montagem das imagens dos campos; por outro lado, nos contracampos se deve reconhecer um dos impulsos imaginativos que constitui o projeto cosmopolítico dos direitos humanos, a saber: a busca de imagens da dignidade, de modo mais geral, isto é, de realização e de plenitude de desenvolvimento da humanidade, da personalidade e da felicidade.

Uma das problemáticas centrais da pesquisa aparece, nesse capítulo, em toda a sua complexidade: o tema do inimaginável. Ao abordar as imagens dos campos nazistas como evidências sensíveis do inimaginável, argumento que o arquivo visual dos campos permanece assombrado pelas imagens que faltam do extermínio. Nesse sentido, a experiência concentracionária pode ser definida, essencialmente, como aquilo de que faltam irremediavelmente as imagens. Ao mesmo tempo, os contracampos múltiplos da dignidade universal devem permanecer inimagináveis, no sentido de que será sempre preciso imaginá-los novamente, a cada vez, como sugere minha análise do curta-metragem *N'Dimagou, la dignité* (2008), de Abderrahmane Sissako, que pertence à coletânea *Stories on human rights*, encomendada pelo Alto Comissário

das Nações Unidas para os Direitos Humanos em comemoração aos 60 anos da Declaração de 1948².

É à análise da obra de Abderrahmane Sissako que se dedica o capítulo 3, “A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum”, publicado originalmente no livro *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*, organizado por Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba (2012). Nesse capítulo, exploro todos os filmes que Sissako realizou até 2012, o que implica que *Timbuktu* (2014), seu último longa-metragem, não faz parte do conjunto de objetos analisados³. Com base numa perspectiva histórica panorâmica, interrogo o problema das invenções da humanidade por meio do cinema, em diálogo com as propostas de Ella Shohat e Robert Stam (1994, 2006) de crítica ao eurocentrismo e com as discussões Bruce Robbins (1998) sobre cosmopolitismo, entre outros. O cinema de Abderrahmane Sissako tem como condição de possibilidade uma série de deslocamentos transnacionais que o associam a uma sensibilidade cosmopolita, desde a trajetória biográfica do diretor até a estrutura de produção que sua obra movimenta, com recursos humanos e capital de diferentes partes do mundo. Ao mesmo tempo, parte significativa de suas preocupações temáticas corresponde aos problemas que procuro apreender por meio do conceito de imaginação do comum e ao que, no restante da tese, emerge em torno do conceito de cosmopoética.

O conjunto formado pelos capítulos 1, 2 e 3 constitui a parte 1 da tese, intitulada “Campos, contracampos”. A essa parte correspondem as pranchas de imagens 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7. Enquanto o capítulo 1 define as principais coordenadas conceituais da pesquisa, e o capítulo 3 demonstra uma das diversas possibilidades de análise

² O filme de Sissako analisado nesse trecho do capítulo 2, que está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wsu7sBmUqNI> (acesso em 12/04/2016), foi selecionado devido à sua centralidade para a discussão do conceito de dignidade, além de representar tanto a coletânea em que se insere (de que restaram 21 curtas não analisados que, embora igualmente disponíveis na internet, teriam conduzido a pesquisa a um nível de especificidade insustentável, tendo em vista suas pretensões mais amplas) quanto a obra de Sissako, que é objeto do capítulo 3.

³ Mantive o texto original de todas as partes da tese que foram publicadas (capítulos 3, 7 e 8). Os filmes de Sissako analisados no capítulo 3 estão disponíveis em DVDs comerciais em países como França e Estados Unidos e, sob a forma de arquivos digitais transcodificados, em *sites* de compartilhamento. A única exceção foi *Rostov-Luanda* (1997), que acessei em formato VHS emprestado à Université de Montréal no ano de 2011.

baseadas nessas coordenadas, o capítulo 2 ocupa um lugar central, na parte 1, na medida em que articula as preocupações teórico-conceituais e as possibilidades analíticas contidas nos outros dois capítulos, por meio de uma exploração da relação entre cinema e direitos humanos em contato com as imagens dos campos nazistas e com as imagens da dignidade, assim como com as imagens que faltam de um lado e de outro.

A parte 2 da tese, intitulada “Arquivo, antiarquivo, anarquivo”, desdobra analiticamente a problemática do arquivo, introduzida no capítulo 1 em diálogo com Jacques Derrida (2001) e Achille Mbembe (2002). Seus três capítulos correspondem a três formas de relação com o arquivo visual dos campos nazistas que percorrem a história do cinema, na segunda metade do século XX: a revisitação das imagens de arquivo, a recusa do arquivo e a remontagem do arquivo. Dessa forma, o capítulo 4 da tese, “Rearquivamento ficcional: o arquivo revisitado”, analisa os usos de imagens de arquivo em filmes de Samuel Fuller – *Verboten!* (1959) e *The Big Red One* (1980/2004), assim como sua primeira experiência com filmagens, que é tema do documentário *Falkenau, vision de l'impossible*, de Emil Weiss (1988) – e de Orson Welles – com o inaugural *The Stranger* (1946)⁴. As pesquisas de Christian Delage (2001, 2003, 2007) são fundamentais para compreender o modo como a ficção cinematográfica se apropria de imagens documentais que passam a fazer parte de um arquivo dos campos nazistas, mas meus interesses ultrapassam o tipo de análise proposta por ele, na medida em que me interessa pensar as diversas formas de relação com as imagens dos campos (e com as imagens que faltam dos campos) como parte de uma teoria imaginativa dos campos.

Efetivamente, argumento que há uma teoria experiencial dos campos, que al-

⁴ Os filmes de Fuller e de Welles foram selecionados devido à sua pertinência em relação à temática discutida: são filmes que se apropriam ficcionalmente de imagens de arquivo ou, no caso de *The Big Red One* (1980/2004), estão diretamente relacionados, em sua ficção, ao contexto histórico em que as imagens foram produzidas. Estão todos disponíveis em DVDs comerciais nos Estados Unidos. O documentário de Weiss, embora disponível também em DVD comercial em países europeus, foi acessado sob a forma de uma gravação digital de sua transmissão por um canal de televisão francês. A gravação foi obtida em um *site* de compartilhamento, assim como os arquivos digitais transcodificados a partir dos DVDs.

guns sobreviventes puderam elaborar em seus relatos, como na obra de David Rousset (1965). Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer a existência de uma teoria memorial dos campos, que se revela a partir de pesquisas sociológicas como aquela de Michael Pollak (1990). Além disso, há uma teoria jurídica dos campos, elaborada a partir das tentativas de enquadramento das atrocidades nazistas na legislação nacional e/ou internacional que, em diferentes contextos, tornou possível o julgamento dos criminosos nazistas. A essa teoria jurídica dos campos, a que pertence o desenvolvimento dos conceitos de genocídio e de crime contra a humanidade, acrescenta-se, igualmente, de modo significativo, a teoria imaginativa dos campos que se desdobra a partir das imagens e das imagens que faltam, das diversas formas de relação que se pode estabelecer com elas e dos trabalhos de memória e de imaginação que nelas encontram seu lugar comum.

No capítulo 5, a análise se volta ao filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann⁵, que pode ser considerado o exemplo paradigmático de recusa das imagens de arquivo, embora sua relação com o arquivo dos campos seja mais complexa do que a ideia de recusa pode sugerir por si só (daí o uso do termo “denegação”). Em diálogo com as ideias expressas no filme (LANZMANN, 1985, 1995), com as ideias do diretor (1992, 1994, 2001) sobre sua própria obra e com alguns dos principais comentários analíticos e críticos sobre *Shoah* (FELMAN, 1992; LaCAPRA, 1997; DIDI-HUBERMAN, 2003; VICE, 2011; RANCIÈRE, 2012), interrogo a denegação do arquivo no filme de Lanzmann como um procedimento ambivalente, que depende da constituição e da consolidação do arquivo visual do horror dos campos (que continha, de fato, diversas zonas de saturação quando Lanzmann inicia a produção de seu filme) e, ao mesmo tempo, devido à recusa do diretor de incluir as imagens desse arquivo em seu filme, estabelece uma relação de negação com suas figuras e formas. Nesse sentido, a denegação do arquivo em *Shoah* não conduz a uma simples recusa da imaginação em torno do que suas imagens resguardam e das imagens que faltam em seu interior.

⁵ Disponível comercialmente em DVD e em Blu Ray nos Estados Unidos, *Shoah* foi escolhido por sua relevância monumental na história do cinema. A cópia utilizada é um arquivo transcodificado a partir do Blu Ray e disponível em *sites* de compartilhamento.

Em vez disso, o filme de Lanzmann articula um trabalho de imaginação antiarquivo, no qual está em jogo o que, desde os capítulos iniciais da tese, compreendo como uma produtividade imagética paradoxal do inimaginável.

Finalmente, o capítulo 6 encerra a parte 2, com uma discussão da abertura anarquívica que anima as imagens de arquivo com uma potência vital suplementar, em *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais, em *Obyknovennyy fashizm* (1965), de Mikhail Romm, e na parte 1 das *Histoire(s) du cinéma, 1a. Toutes les histoires* (1988), de Jean-Luc Godard⁶. Os principais estudos sobre os filmes comentados e seus contextos históricos, sociais e artísticos (LINDEPERG, 2015; GERSHENSON, 2013; SCEMAMA, 2006) oferecem as bases de diálogo que tornam possível uma compreensão das formas de remontagem do arquivo visual dos campos e da experiência concentracionária que esses filmes exploram. A diversidade de formas de remontagem do arquivo demonstra diferentes formas de relação com o tema do inimaginável e com as imagens que faltam. Dessa forma, a parte 2 aprofunda parte das preocupações teórico-conceituais da parte 1 e expande um de seus objetos de análise, as imagens dos campos nazistas. À parte 2 correspondem as pranchas de imagens 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15.

Na parte 3, intitulada “Comum, comunidade, mundo”, analiso outros objetos e contextos históricos e procuro desdobrar, em relação a eles, os temas da humanidade e da mundanidade. O capítulo 7 tem como foco um filme do haitiano Raoul Peck sobre o genocídio que ocorreu em Ruanda, em 1994, *Sometimes in April* (2005)⁷, e consiste em texto publicado no livro *Criminologia e cinema: narrativas sobre a violência*, organizado por Bruno Amaral Machado, Cristina Zackeski e por Evandro Piza Duarte (2016). O capítulo 8, por fim, reproduz um artigo de minha autoria publicado na revista

⁶ Disponíveis em DVD em países como França e Estados Unidos, os filmes analisados no capítulo 6 foram acessados por meio de *sites* de compartilhamento, sob a forma de arquivos digitais transcodificados. A seleção dos mesmos decorre de sua relevância histórica e à sua representatividade no que concerne o denominativo “abertura anarquívica”.

⁷ O filme *Sometimes in April* foi escolhido para análise em função de sua complexidade na abordagem do genocídio em Ruanda, em comparação com outros filmes, como os analisados por Dauge-Roth (2010), além do fato de se tratar de uma produção transnacional. Disponível em DVD, o filme foi acessado sob a forma de arquivo digital transcodificado, disponível em *sites* de compartilhamento.

Contemporânea, da Universidade Federal da Bahia, sobre o filme *O mundo* (2004)⁸, de Jia Zhangke (RIBEIRO, 2013). Enquanto o capítulo 7 está preocupado, sobretudo, com a noção de comunidade da humanidade, que está associada ao conceito jurídico de “genocídio” e fundamenta o conceito de “crime contra a humanidade”, o capítulo 8 se dedica ao problema da mundanidade, isto é, do que procuro compreender por meio do conceito de cosmopoética. À parte 3 da tese correspondem as pranchas de imagens 16 e 17.

As pranchas de imagens a que se referem os textos dos capítulos a seguir, numeradas de 1 a 17, distribuem as figuras por filme, permitindo que alguns dos planos analisados e comentados sejam vistos durante a leitura. As pranchas que se referem a filmes específicos são apresentadas sempre antes dos capítulos em que as obras correspondentes são analisadas. Além das pranchas por filme, apresento duas pranchas em que os filmes se misturam, as imagens se aproximam e se contrastam, configurando dois ensaios em forma de imagens, sem qualquer texto que os acompanhe diretamente, apenas títulos. A prancha “Paisagens” sucede essa introdução, enquanto a prancha “Rostos” está antes da conclusão, e cada uma delas pode ser compreendida como uma tentativa de explorar os efeitos associativos que o texto da tese sugere e explora, como parte de um programa mais amplo de pesquisa: a elaboração de um atlas cosmopoético, no qual podem ser reunidas, catalogadas e interrogadas as formas de criação (*poiesis*) do mundo comum (*cosmos*) que estão associadas a diferentes projetos cosmopolíticos⁹, entre os quais esta tese destaca o dos direitos humanos.

Tal como explorado de modo incipiente nas pranchas “Paisagens” e “Rostos”, com base no itinerário analítico e conceitual que se desdobra no texto da tese, o atlas como forma imaginativa de conhecimento remonta, em sua genealogia, às experiências de Aby Warburg com seu *Atlas Mnemosyne* (2010), que tem sido revisitado, mais

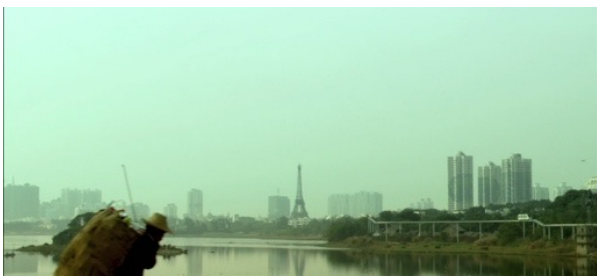
⁸ Disponível em DVD e em Blu Ray nos Estados Unidos, *O mundo* foi acessado sob a forma de arquivo digital transcodificado, disponível em *sites* de compartilhamento. A seleção do mesmo para análise decorre da complexidade e da sutileza de sua abordagem da globalização e do problema da criação de um mundo comum, isto é, do que denomino cosmopoética.

⁹ Um projeto cosmopolítico pode ser definido como um conjunto de discursos e de práticas associadas à configuração do mundo (*cosmos*) como comunidade política (*polis*).q

recentemente, por autores de diferentes campos (DIDI-HUBERMAN, 2011, 2013; SAMAIN, 2012). Embora não tenha sido possível detalhar os sentidos, as possibilidades e os limites da relação do atlas cosmopoético que se abre nesta tese com as heranças do atlas warburgiano, não teria sido possível formular o programa de pesquisa do atlas cosmopoético sem Warburg e sua inquietante exploração das imagens por meio de associações analógicas, temáticas, formais e metafóricas. Parte dos argumentos desta tese depende, com efeito, de associações similares, principalmente ao analisar imagens e estabelecer relações entre elas.

É possível condensar os principais argumentos da tese em algumas afirmações, cujos fundamentos e consequências se desdobram nos capítulos que a compõem. Em primeiro lugar, argumento que o projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende, em sua articulação e em sua expansão, da imaginação de uma comunidade mundial da humanidade. Argumento ainda que o cinema constitui um dos aparelhos de imaginação dessa comunidade, na medida em que está associado a formas de invenção da humanidade e a cosmopoéticas, isto é, formas de criação do mundo. Nesse contexto, o modo dominante de relação entre cinema e direitos humanos, que consiste no uso da imagem cinematográfica como registro de violações (na urgência da denúncia, na emergência da memória, na divulgação de princípios de dignidade), deve ser compreendido como parte de um processo mais amplo de elaboração de um arquivo da humanidade, que é tanto um arquivo do mal quanto um arquivo do comum. Compreender o arquivo universal da humanidade a que aspira o projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende do reconhecimento das lacunas que o atravessam, do inimaginável que o habita – em suma, das imagens que faltam. No inimaginável, efetivamente, o que se adivinha não é a morte das imagens, mas uma espécie de pulsação que pode tanto sugá-las para o vazio quanto animá-las com o sopro de alguma sobrevida.

Paisagens











Parte 1 – Campos, contracampos

1. Humanidade e mundanidade

1.1. O devir-sensível da consciência da humanidade

No preâmbulo do documento, os redatores da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) recorrem a uma expressão aparentemente óbvia, cujo enigma a genealogia e a história do projeto dos direitos humanos não cessam de multiplicar. Na segunda das sete considerações que antecedem os trinta artigos do texto adotado pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), em 10 de dezembro de 1948, as palavras “consciência da humanidade” consignam um pressuposto fundamental da noção de direitos humanos: a ideia de uma comunidade da humanidade, que antecede e ultrapassa as demais formas de comunidade política. A consciência dessa comunidade política da humanidade, pressuposta pela Declaração, torna possível a afirmação dos direitos humanos como “aspiração” do “homem comum”:

[...] o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade e [...] o advento de um mundo em que os homens gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do homem comum [...] (DUDH, 1948; UNIC/Rio, 2009)

Na breve cena em que se inscreve, a “consciência da humanidade” está diante de “atos bárbaros” que a “ultrajaram”. Decorrentes do “desprezo” e do “desrespeito pelos direitos humanos”, os “atos bárbaros” revelam o impulso negativo originário que habita a Declaração e que atravessa o projeto dos direitos humanos. Seja em sua genealogia moderna (em que a dignidade humana tende a ser concebida, predominantemente, por meio do idioma do direito natural, dentro de um enquadramento nacional, com a Declaração de Independência de 1776 e a Declaração de Direitos de 1791, no âmbito da Revolução Americana, e com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, no âmbito da Revolução Francesa), seja em sua história contemporânea (que se desenrola a partir de 1945, predominantemente por meio do idioma do direito positivo, dentro de um enquadramento a um tempo supranacional e transnacional, com base em declarações, programas de ação, tratados e convenções adotados no âmbito da Organização das Nações Unidas e de outras organizações e

reuniões internacionais, governamentais e não governamentais, de alcance mundial ou regional), a reivindicação e a expansão dos direitos humanos estão relacionadas ao reconhecimento e à negação de violações contra a dignidade da pessoa humana¹⁰.

Para a “consciência da humanidade”, a cifra enigmática dos “atos bárbaros” condensa o núcleo opaco – a nódoa de inimaginável, a palavra inarticulada, a imagem que falta – a que responde o desejo de “advento de um mundo” de dignidade universal. De modo recorrente, na genealogia moderna e na história contemporânea dos direitos humanos, o reconhecimento da barbárie das violações torna possível reivindicar os direitos que, a cada vez, foram ou terão sido violados, ao mesmo tempo que algum sentido da titularidade de direitos universais torna possível a insurgência contra toda forma de violação. A articulação entre o reconhecimento dos “atos bárbaros” e a afirmação do “advento de um mundo”, entre a aparição do inimaginável e a imaginação de um mundo comum, baseado em princípios universais de dignidade humana, define a estrutura recorrente da inscrição dos direitos humanos, seja nos documentos em que seus princípios assumem forma jurídico-política, seja nas narrativas e nas imagens em que seu projeto assume forma sensível: por um lado, a evidência distópica das violações, o registro das atrocidades, o arquivamento e a inscrição do mal (em suma, a sombra dos “atos bárbaros”, a opacidade do horror, o vazio do inimaginável); por outro, o sonho utópico da dignidade universal, a imaginação do comum como condição compartilhada de realização e de felicidade (o “homem comum” e a promessa luminosa de suas aspirações).

¹⁰ Sobre as diferenças entre o paradigma moderno e o paradigma contemporâneo dos direitos humanos, ver Norberto Bobbio (2004, p. 79-119) e Upendra Baxi (2008, p. 33-58), assim como minha discussão sobre o assunto no item 1.4 (*infra*). Sobre o direito natural como referência genealógica para o desenvolvimento dos direitos humanos, ver Costas Douzinas (2000, p. 1-145), que situa a “modernidade” entre 1789 e 1989, isto é, entre “os grandes documentos revolucionários do século XVIII” e o “fechamento simbólico” [*symbolic closure*] marcado pela queda do Muro de Berlim, em 1989 (p. 85-107 e 109-145). Escolhendo um marco temporal entre o de Baxi e o de Douzinas, Samuel Moyn (2010) argumenta que “os direitos humanos emergiram historicamente como a última utopia” (p. 4) apenas na década de 1970, assumindo a forma de “um movimento internacional de direitos humanos que nunca existiu antes” (p. 1).

Uma das cadeias de sentido que atravessa a genealogia e a história dos direitos humanos é aquela que associa a ideia de “natureza humana” (principalmente no discurso do direito natural), o conceito de “cidadão” (sobretudo em sua inflexão cosmopolita como “cidadão do mundo”, entre direito natural e direito positivo) e o conceito de “pessoa humana” (associado às discussões sobre personalidade jurídica e às proposições sobre o pleno desenvolvimento da personalidade que perpassam os discursos sobre direitos humanos). Algumas das formulações mais importantes sobre esses assuntos encontram-se em Hannah Arendt (1989, p. 300-336). Sobre Hannah Arendt e os direitos humanos, ver Peg Birmingham (2006) e Ayten Gündogdu (2015).

Um princípio de montagem – isto é, de corte e de relação, de descontinuidade e de aproximação, de choque e de associação – constitui a “consciência da humanidade”, articulando o horizonte de dignidade universal que a orienta à multiplicidade dos “atos bárbaros” singulares diante dos quais ela se inquieta e dos contextos nos quais ela projeta sua promessa. Se um dos problemas incontornáveis de qualquer debate sobre direitos humanos consiste na relação entre universal e particular, a interrogação da “consciência da humanidade” implica deslocar a formulação do problema. Em vez de pensar universal e particular – assim como, de modo correlato, global e local – como esferas ou contextos circunscritos, excludentes e opostos (no que configura uma perspectiva binária), é preciso reconhecer sua implicação e seu atravessamento mútuos. A “consciência da humanidade” emerge no ponto em que universal e particular se entrelaçam, em que global e local se entrecruzam, em que, em suma, a universalidade dos princípios de dignidade se torna evidente para pessoas comuns em sua singularidade, e a recorrência dos “atos bárbaros” que assolam diversas partes do globo é recusada com a força veemente de alguma forma de atuação ético-política local que reconhece e desloca, ao mesmo tempo, os princípios universais e o vocabulário global dos direitos humanos¹¹.

Entre os “atos bárbaros” e a vaga luz que permite entrever o “advento de um mundo” de dignidade universal, contudo, o pressuposto da “consciência da humanidade” permanece fora de quadro, comandando a inscrição dos direitos humanos a

¹¹ A relação entre universalismo e particularismo é muito discutida na literatura sócio-antropológica sobre direitos humanos, assim como no campo interdisciplinar dos debates sobre colonialidade, pós-colonialismo, multiculturalismo e direitos humanos. Ver, por exemplo, Raimundo Panikkar (1983), Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 427-461), com sua proposta de uma “hermenêutica diatópica” e Rita Laura Segato (2006), com sua diferenciação entre lei, moral e ética, que lhe permite afirmar que “a relatividade trabalhada pela antropologia e as evidências etnográficas da pluralidade de culturas deixam de ser percebidas em posição antagônica com relação ao processo de expansão dos direitos humanos. Justamente na diferença das comunidades morais ampara-se e alimenta-se o anseio ético tanto para conseguir desnaturalizar as regras que sustentam nossa paisagem normativa quanto para dar ritmo histórico à moral, por definição mais lenta e apegada ao costume, e às leis – a princípio, produto da conquista de um território por um vencedor que implanta sua lei mas, a partir de então, do jogo de forças entre os povos que habitam tal território e da negociação no âmbito da nação. A presença ineludível dos outros habitando o mesmo mundo, o estranhamento ético e o progressivo desdobramento dos direitos são engrenagens de uma articulação única” (p. 225-226). As formulações de Segato se aproximam das ideias de Pádua Fernandes (2009, p. 7-19) sobre o “sentido de insurgência” que anima os direitos humanos.

partir de um lugar exterior a toda interrogação. Se há “consciência da humanidade”, isto é, se é possível imaginar, contra a proliferação do inimaginável que se inscreve sob o signo dos “atos bárbaros”, uma comunidade da humanidade, sua configuração efetiva e o trabalho de imaginação que a delimita permanecem inscritos numa espécie de inconsciente. Para responder ao enigma da “consciência da humanidade”, é preciso retirá-la dessa clausura inconsciente, analisar o trabalho de representação e de imaginação – seria preciso dizer, talvez, o trabalho de sonho – que a desloca para fora de quadro, como mero pressuposto do projeto dos direitos humanos, e interrogar as formas de imaginação do comum que tornam possível o reconhecimento de alguma comunidade da humanidade.

Em vez de pressupor a “consciência da humanidade”, como se a comunidade política a que se refere estivesse dada, é preciso interrogar suas condições de possibilidade e as formas de seu devir-sensível. No contexto das diversas formas específicas de comunidade que recortam e dividem a experiência humana, como é possível pensar a humanidade – tanto a condição humana (que se opõe, conceitualmente, à ideia de desumanidade) quanto a espécie humana (que se opõe, conceitualmente, à ideia de espécies não humanas) – como comunidade política? De que formas a ideia de uma comunidade da humanidade pode se tornar evidente, isto é, habitar o que Jacques Rancière (2005) denomina “partilha do sensível”, participar do que Emanuele Coccia (2010) denomina “vida sensível”, em suma, converter-se em imagens (e, portanto, assumir uma condição ao mesmo tempo singular e transferível, única e apropriável, incomparável e comunicável, particular e universal ao mesmo tempo)? Como o cinema participa do devir-sensível da consciência da humanidade e da série de “sonhos diurnos” a que está associado, nos quais se pode reconhecer o que Ernst Bloch (2005) denominou “princípio esperança”? De que modos formas cinematográficas diferentes imaginam a comunidade política mundial da humanidade que orienta o projeto dos direitos humanos?

1.2. Cosmopolíticas e cosmopoéticas

A DUDH pode ser considerada o marco inaugural da forma contemporânea

do projeto cosmopolítico dos direitos humanos. No documento, que foi aprovado por 48 países – sem votos contrários, embora tenham ocorrido 8 abstenções¹² – por meio da Resolução 217-A-III da Assembleia Geral da ONU, durante sua 183ª sessão plenária, no dia 10 de dezembro de 1948, a “consciência da humanidade” aparece, em parte, como uma figura dos “povos das Nações Unidas”. A elaboração do texto responde à necessidade de definição de princípios básicos de direitos humanos, em decorrência do fato de que estes tinham sido mencionados, mas não explicitados, na Carta das Nações Unidas, de 26 de junho de 1945, quando 51 Estados fundaram a ONU.

A elaboração da Declaração de 1948 ocorreu entre 1947 e 1948, no âmbito da Comissão de Direitos Humanos, criada pelo Conselho Econômico e Social, em 1946, nos termos do artigo 68 da Carta da ONU. A nova organização internacional se erguia, no final da Segunda Guerra Mundial, em contraposição aos “sofrimentos indizíveis” que o “flagelo da guerra” trouxe à “humanidade”, como se lê no preâmbulo de sua carta de fundação, cujo sujeito de enunciação é o de uma coletividade imprecisa e juridicamente aberta: “Nós, os povos das Nações Unidas”¹³. Nessa assinatura performativa, que comanda o ato declarativo fundador da ONU como instituição internacional¹⁴, o enigma da expressão “consciência da humanidade” encontra uma resposta

¹² Bielorrússia, Checoslováquia, Polônia, Ucrânia, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, Iugoslávia, África do Sul e Arábia Saudita.

¹³ A Carta da ONU se inicia com a seguinte consideração: “Nós, os povos das Nações Unidas, resolvemos a preservar as gerações vindouras do flagelo da guerra, que por duas vezes, no espaço da nossa vida, trouxe sofrimentos indizíveis à humanidade, e a reafirmar a fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor do ser humano, na igualdade de direito dos homens e das mulheres, assim como das nações grandes e pequenas [...]”. A formulação do preâmbulo da DUDH sobre os “atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade” repete e desloca, ao mesmo tempo, os termos da Carta da ONU: “flagelo da guerra, que [...] trouxe sofrimentos indizíveis à humanidade”.

¹⁴ De modo similar, a Declaração de Independência dos Estados Unidos, datada de 1776, assume o pronome “nós” como um significante tão autoevidente quanto as conhecidas verdades que a orientam, enquanto a Constituição do mesmo país, datada de 1787, começa com a expressão “We the people of the United States”. No que ele mesmo descreve como “um exercício em literatura comparada”, Jacques Derrida (2002, p. 46) interroga o pronome “nós”, numa “análise ‘textual’” da Declaração de Independência que permanece assombrada pela consideração da Declaração dos Direitos do Homem. A questão que orienta a abordagem de Derrida (2002, p. 47) poderia ser formulada, igualmente, numa leitura da Carta da ONU e, em outro sentido, da DUDH: “quem assina, e com qual suposto nome próprio, o ato declarativo que funda uma instituição?” [“who signs, and with what so-called proper name, the declarative act that founds an institution?” (Tradução do autor.)]. Uma possível resposta a essa questão em relação a esses últimos documentos, que instituem, respectivamente, a ONU e o projeto

paradoxal, que afirma uma unidade ou, mais precisamente, uma vontade de unificação e de associação, por meio do pronome “nós”, ao mesmo tempo em que indica uma diferenciação interna, uma heterogeneidade que resguarda, no plural “os povos”, uma potência de dissociação, um rastro e uma promessa irreduzíveis de dissenso.

Dessa forma, se a “consciência da humanidade” emerge da contraposição estrutural entre o reconhecimento dos “atos bárbaros” e a aspiração ao “advento de um novo mundo” de dignidade universal, conforme um princípio de montagem (que pode assumir uma diversidade de formas), seu fundamento institucional e político – “Nós, os povos das Nações Unidas” – delimita o lugar comum em que qualquer imagem e qualquer montagem da humanidade devem ir buscar uma de suas condições de possibilidade: a mundanidade, isto é, a existência de um “espaço intermediário” de coabitação para a pluralidade dos povos e dos seres humanos. Hannah Arendt (2008) afirma que “[o] mundo está entre as pessoas, e esse espaço intermediário – muito mais do que os homens, ou mesmo o homem (como geralmente se pensa) – é hoje o objeto de maior interesse”. Na medida em que o mundo se estende entre os povos como o “âmbito público” emergente de sua união, sob a égide da ONU, a “consciência da humanidade” pode afirmar os direitos humanos como um projeto de fraternidade universal – a DUDH inicia seu preâmbulo com a imagem da “família humana”. A metáfora da família consagra uma forma da humanidade que Hannah Arendt (2008) comenta em suas reflexões sobre os “homens em tempos sombrios”:

é importante o fato de a humanidade se manifestar mais frequentemente nessa fraternidade em “tempos sombrios”. [...] A humanidade sob a forma de fraternidade, de modo invariável, aparece historicamente entre povos perseguidos e grupos escravizados [...] Esse tipo de humanidade é o grande privilégio de povos párias; é a vantagem que os párias deste mundo, por uma atrofia tão imensa de todos os órgãos com que reagimos a ele – começando desde o senso comum com que nos orientamos num mundo comum a nós e outros, e indo até o senso de beleza ou gosto estético com que amamos o

cosmopolítico dos direitos humanos em sua articulação contemporânea, deve começar pelo reconhecimento da relação que articula “Nós, os povos das Nações Unidas” e a “consciência da humanidade”. Sobre os legados da Revolução Americana e da Revolução Francesa, ver Hannah Arendt (2011). Para uma exploração das possibilidades do diálogo entre Arendt e Derrida, ver Bonnie Honig (1991).

mundo –, que em casos extremos, onde o caráter pária persiste durante séculos, podemos falar de uma real ausência de mundanidade. E a ausência de mundanidade – ai! – é sempre uma forma de barbarismo.

Se a humanidade como fraternidade está historicamente associada às experiências dos “párias”, dos vencidos, dos excluídos, sua possibilidade ultrapassa essa condição histórica e assume um sentido político sempre que se busca converter a experiência da fraternidade em princípio e em fundamento do mundo comum. Dessa forma, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos aparece como uma tentativa de fazer coincidirem as esferas da humanidade e da mundanidade, a fraternidade que aproxima os seres humanos e o espaço intermediário que assegura sua comunidade, mesmo na distância e na divergência, na dissociação e no dissenso. Tanto a humanidade quanto a mundanidade que sustentam a “consciência da humanidade” são aspectos em disputa no trabalho de imaginação dos direitos humanos, seja na formulação dos princípios jurídico-políticos de sua legislação, seja na construção das imagens que dão a elas suas formas sensíveis. Interrogar a “consciência da humanidade” como pressuposto do projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende, assim, da articulação de duas problemáticas correlatas, embora distintas: as formas de aparição da comunidade da humanidade e as formas de exposição do mundo.

A pluralidade dos “povos” que as Nações Unidas pretendem representar inscreve, no cerne do projeto dos direitos humanos, a forma política da comunidade nacional. Nesse sentido, não há qualquer tipo de oposição entre cosmopolitismo e nacionalismo no modo como o projeto cosmopolítico dos direitos humanos se institucionaliza e formula suas coordenadas jurídicas de operação, no contexto da ONU. Se a herança de Immanuel Kant (2004) e de suas ideias sobre a “paz perpétua” confere ao cosmopolitismo um sentido universalista que parece contraditório em relação às reivindicações nacionalistas, a história da Organização das Nações Unidas, que atualiza depois da Segunda Guerra Mundial o projeto da “paz perpétua”, revela que as relações entre nacionalismo e cosmopolitismo são mais complexas do que uma oposição excludente. De fato, como escreve Bruce Robbins (1998, p. 2), “essa oposição de

senso comum não é mais auto-evidente. Como as nações, os cosmopolitismos são agora plurais e particulares.”¹⁵

Em relação à pluralidade dos cosmopolitismos, o projeto dos direitos humanos opera como um idioma transversal, cuja aspiração à universalidade não deve conduzir à sua confusão com o projeto iluminista de que herda parte de seus princípios. De fato, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos que se desenvolve a partir da Declaração de 1948 delimita um horizonte institucional, jurídico e político comum, embora heterogêneo, em relação ao qual se define a diversidade de cosmopolitismos efetivamente existentes, inscritos nas situações históricas associadas a diferentes experiências da distância e do pertencimento múltiplo (diásporas, migrações, viagens de negócios etc.). Se, “em vez de um ideal de desapego, o cosmopolitismo efetivamente existente é uma realidade de (re)apego, múltiplo apego ou apego à distância” (ROBBINS, 1998, p. 3)¹⁶, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos corresponde à busca de uma metalinguagem dos cosmopolitismos, por meio da qual suas formas específicas podem se comunicar. A metalinguagem dos direitos humanos depende da reivindicação da “consciência da humanidade” e, portanto, de uma herança humanista, que o sentido cosmopolítico do projeto dos direitos humanos associa a uma abertura para a diferença. Nesse sentido, os direitos humanos ofereceriam uma das formas de cosmopolitismo comparado, conforme a proposta de Bruce Robbins (1998, p. 246-264), isto é, um vocabulário e um idioma para que a “atenção a cosmopolitismos discrepantes” (ROBBINS, 1998, p. 259) possa se desenrolar com base em princípios comuns, que, embora não estejam previamente definidos em sua totalidade, impedem o abuso do particularismo e o abandono da busca de universalidade.

¹⁵ “[T]hat commonsensical opposition is no longer self-evident. Like nations, cosmopolitanisms are now plural and particular.” (Tradução do autor.)

¹⁶ “[I]nstead of an ideal of detachment, actually existing cosmopolitanism is a reality of (re)attachment, multiple attachment, or attachment at a distance”. (Tradução do autor.) Reconheço que é bastante questionável a opção pela tradução de “attachment” e suas variações, nesse trecho, por “apego” e suas respectivas variações, uma vez que se perdem, com essa tradução, os sentidos de pertencimento, de identificação e de vínculo social contidos nos termos em inglês. Ao mesmo tempo, a opção por “apego” e suas variações evidencia o sentido profundamente afetivo contido no termo “attachment” e em suas variações, que está em jogo, igualmente, no livro que Bruce Robbins (2005) dedica à problemática do internacionalismo.

É preciso, dessa forma, reconhecer a articulação disjunta que entrelaça diversas formas de recorte, enquadramento e captura do comum – seria preciso pensar, nesse sentido, uma série de dispositivos: a nação e o nacionalismo, a revolução e o socialismo, a identidade e o culturalismo – e os dois horizontes da aspiração dos direitos humanos à universalidade – a humanidade e o humanismo, de um lado, o mundo e o cosmopolitismo, de outro. Nessa articulação disjunta, o sentido utópico dos direitos humanos assume sua contundência sobre o pano de fundo distópico das violações, mas depende do estabelecimento de relações entre formas específicas e horizontes universalistas de enquadramento do comum – entre identidade nacional, identidade de classe social ou identidade cultural, por um lado, e princípios de dignidade que aspiram à universalidade, por outro¹⁷. Dessa forma, é possível dizer que o fundamento contingente (porque não absoluto e sempre em movimento) do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, do sonho utópico de dignidade universal que ele elabora contra o arquivo distópico das violações, reside nas paisagens heterotópicas em que futuro utópico e passado distópico inscrevem seus traços sob formas sensíveis: as paisagens das nações, das revoluções, das culturas e de todo modo de organização da experiência e da ação humana em que se adivinha uma espécie de trabalho de sonho que projeta imagens de uma vida melhor.

Dessa forma, os direitos humanos constituem uma forma de utopia e uma modalidade de “sonho diurno” que atualiza o que Ernst Bloch (2005, p. 17) denomina “princípio esperança” e “seus conteúdos ligados à dignidade humana”. A ancoragem dos direitos humanos nas paisagens heterotópicas de dispositivos de captura do comum – nação, classe, identidade – não deve, contudo, dissimular o horizonte mundial de sua projeção de uma comunidade da humanidade e, portanto, sua aspiração à

¹⁷ Sobre direitos humanos e nação, ver Pierre Guenancia (2008), que discute “a ideia de nação de um ponto de vista cosmopolítico” e argumenta que a universalidade e o cosmopolitismo podem conduzir à representação das nações como variações e pontos de vista diferentes sobre um mundo comum (cf. sobretudo p. 77 e p 81). Sobre patriotismo, liberalismo e cosmopolitismo, ver Kwame Anthony Appiah (1998; 2005), que defende um “patriotismo cosmopolita” [“cosmopolitan patriotism” (tradução do autor)] e um “cosmopolitismo enraizado” [“rooted cosmopolitanism” (tradução do autor)]. O debate antropológico sobre particularismo e universalismo em relação aos direitos humanos (cf. nota 2, p. 6, *supra*) explicita alguns dos principais dilemas das relações entre culturalismo e direitos humanos.

universalidade, que equivale a um deslocamento das formas de imaginação do comum. Efetivamente, “[c]omo as nações, mundos também são ‘imaginados’”, como escreve Bruce Robbins (1998, p. 2)¹⁸, em referência à influente definição das nações como “comunidades imaginadas”, formulada por Benedict Anderson (2006). Se o cosmopolitismo dos direitos humanos decorre de tentativas de imaginar, de sonhar a comunidade mundial da humanidade, as modalidades desse trabalho de imaginação e de sonho permanecem opacas, e seria preciso questionar as possibilidades e os limites dessa imaginação cosmopolítica e de suas cosmopoéticas, isto é, dessa tentativa de fabricar um comum da humanidade que tenha um horizonte mundial de articulação e de seus modos de criação do mundo e de imagens do mundo.

A “consciência da humanidade” aparece, assim, como um pressuposto não discutido da afirmação do projeto dos direitos humanos, como se fossem óbvios e estivessem previamente constituídos, fora de questão e alheios a transformações tanto a humanidade quanto o mundo que os direitos humanos pretendem fazer coincidir como o conteúdo e a forma de uma comunidade universal. Enquanto a interrogação do devir-sensível da consciência da humanidade (isto é, também, de sua articulação sob a forma de imagens) explora as formas de aparição da comunidade da humanidade, o questionamento da imaginação cosmopolítica que orienta o projeto dos direitos humanos (e de suas cosmopoéticas, nas quais as imagens desempenham um papel crucial) está preocupado com as formas de exposição do mundo que tornam possível reconhecer uma comunidade política da humanidade. Dessa forma, ali onde o projeto dos direitos humanos pretende fazer coincidir humanidade e mundanidade, será preciso operar um trabalho analítico de dissociação entre figuras do humano e formas do mundo, entre devir-sensível da consciência da humanidade e cosmopoéticas do comum.

1.3. Do arquivo à abertura anarquívica

Se a expressão “consciência da humanidade” constitui o pressuposto opaco

¹⁸ “Like nations, worlds too are ‘imagined’”. (Tradução do autor.)

(que precisa ser interrogado) do projeto dos direitos humanos, a expressão “atos bárbaros” condensa uma referência implícita ao arquivo distópico cujo fantasma nebuloso assombra o texto da DUDH e motiva, de modo significativo, seu processo mesmo de elaboração. Reunindo os preâmbulos da DUDH e da Carta da ONU, seria possível dizer que os “atos bárbaros” causaram “sofrimentos indizíveis”, numa interpretação que reconhece no “flagelo da guerra” o conteúdo fundamental da barbárie contra a qual emergem os direitos humanos. Entretanto, se parte dos possíveis sentidos da expressão “atos bárbaros” está relacionada à guerra, sua indefinição mantém abertas outras possibilidades interpretativas. Essa abertura é crucial para a compreensão do sentido universal do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, assim como para a explicação do deslocamento (que caracteriza tanto sua história quanto seu impulso originário) da referência ao que Lydia H. Liu (2014) denomina “padrão clássico de civilização” (evidente no uso da noção de barbárie) à pluralização dos sentidos de humanidade.

Uma das possibilidades de preenchimento de sentido da expressão “atos bárbaros”, contra a qual se quer tornar imaginável, na DUDH, a comunidade mundial da humanidade, consiste na dimensão dêitica a que o termo está associado por seu contexto espaço-temporal, ao qual reenvia a ação contida no verbo “ultrajaram”, conjugado no passado (pretérito perfeito)¹⁹. O processo de elaboração da Declaração, no âmbito da recém-criada ONU, depois do final da Segunda Guerra Mundial, se entrelaça com a revelação do alcance e da profundidade do horror da Solução Final, nos campos de concentração e de extermínio do Terceiro Reich, e da maquinaria nazista de destruição em massa, com suas execuções sumárias e suas pretensões intermináveis de expansão. Nesse sentido, a expressão “atos bárbaros” se refere tanto à guerra, em geral, quanto ao extermínio e à experiência concentracionária, em particular, e apreende parte do significado do que se tornará conhecido, comumente, como

¹⁹ De acordo com a gramática da língua portuguesa, expressões dêiticas são aquelas cujo objetivo é situar um sujeito discursivo, uma ação e/ou uma situação de enunciação no tempo e no espaço, sem definir suas especificidades. São exemplos de dêiticos: pronomes pessoais e demonstrativos como “eu”, “você”, “esse”, “aquele”, entre outros, sempre que fazem referência a elementos extratextuais, assim como advérbios de lugar e de tempo, como “aqui”, “lá”, “hoje”, “ontem”, entre outros. Nenhuma expressão dêitica contém um sentido absoluto, um significado específico, definido, preciso; é preciso conhecer seu contexto, o que circunscreve a enunciação do discurso considerado.

Holocausto; do que será designado, especificamente, na língua de suas mais numerosas vítimas, os judeus, como Shoah; do que será codificado, juridicamente, como crime de guerra, como crime contra a paz, como genocídio e como crime contra a humanidade.

De fato, a atribuição desse sentido à expressão “atos bárbaros” se justifica pela coincidência histórica do processo de elaboração da Declaração de 1948 e dos momentos iniciais do processo de revelação da experiência concentracionária e de construção da memória em torno dela, nos quais a produção de imagens desempenhou papel crucial. Seja por meio de unidades dos exércitos dos países aliados, formadas por oficiais que trabalhavam como fotógrafos e cinegrafistas, seja por meio de representantes da imprensa em visitas aos campos, acompanhando delegações de políticos e de autoridades, a produção de um arquivo visual do horror dos campos, por meio de imagens fotográficas e cinematográficas, suplementa os relatos de sobreviventes e participa do processo de elaboração da memória concentracionária – que incluirá posteriormente outras imagens, como aquelas feitas pelos nazistas (desde fotografias de identificação até o amplo registro visual da vida e da morte nos guetos e nos campos, passando pelas filmagens encenadas em Theresienstadt, por exemplo) e aquelas feitas pelos próprios prisioneiros (num *corpus* cujo paradigma se encontra nas fotografias que membros do *Sonderkommando* de Auschwitz conseguiram realizar em agosto de 1944). Nas imagens da abertura dos campos, concentra-se de modo contundente a iconografia dos “atos bárbaros” e o fundo de inimaginável contra os quais se (re)afirma o projeto cosmopolítico dos direitos humanos. O trabalho de memória que se desenrola a partir delas desdobra e amplia sua iconografia, ao mesmo tempo em que revela suas insuperáveis lacunas, seus incontornáveis vazios.

Efetivamente, se o inimaginável é aquilo de que não existe imagem possível, a aparição paradoxal das imagens fotográficas e cinematográficas dos campos como evidências do inimaginável permanece assombrada pelas imagens que faltam. As imagens dos campos são evidências do que permanece além delas, exterior a suas superfícies, alheio a sua duração, e é na compreensão dessa relação que reside o desafio de sua visibilidade e da legibilidade da história de que elas registram um traço parcial, um vislumbre incompleto (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 11-67). Dessa forma, o

inimaginável não corresponde a uma ausência absoluta de imagens, mas a uma paradoxal produtividade imagética sobre um fundo de falta irreduzível. O imaginável é a potência da imagem vista pelo avesso, vista como coisa morta²⁰.

O imaginável é um tema recorrente nos discursos sobre a Shoah e, de certa forma, todo discurso sobre os campos e sobre o extermínio projetado pelos nazistas é, em alguma medida, um discurso sobre o imaginável. Quando Robert Antelme escreve *L'espèce humaine* (1957), publicado originalmente em 1947, seu relato sobre a experiência concentracionária responde, fundamentalmente, a uma condição recorrente nos testemunhos sobre os “atos bárbaros” realizados pelos nazistas: a disjunção entre a experiência e a linguagem que pretende narrá-la e representá-la. No livro, Antelme relata o cotidiano de Gandersheim, no campo de concentração de Buchenwald, ao qual fora deportado em 1944, depois de ter sido preso pela Gestapo, em Paris, junto com outros membros da resistência francesa à ocupação nazista, além de narrar a caminhada em que ele e outros sobreviventes foram conduzidos até o campo de Dachau por soldados nazistas em fuga, no final da guerra. No prefácio, a disjunção entre experiência e linguagem corresponde a uma tarefa impossível que deve, contudo, ser confrontada:

Há dois anos, durante os primeiros dias que seguiram nosso retorno, nós fomos, todos, eu penso, objetos de um verdadeiro delírio. Nós queríamos falar, sermos ouvidos, enfim. Dizem-nos que nossa aparência física era bastante eloquente por si só. Mas nós tínhamos acabado de voltar, nós trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência toda viva, e nós experimentávamos um desejo frenético de dizê-la tal qual. E desde os primeiros dias, nos parecia impossível preencher a distância que descobríamos entre a linguagem de que dispúnhamos e esta experiência que, na maior parte, nós estávamos ainda atravessando em nosso corpo. Como nos resignar a não tentar explicar como nós tínhamos chegado naquele lugar? Nós ainda estávamos lá. E, entretanto, era impossível. Mal começávamos a contar, perdíamos a respiração. A nós mesmos, o que tínhamos a dizer começava, então, a nos parecer *imaginável*.

²⁰ Agradeço a Alexandre Nodari pela sugestão dessa formulação, que ele propõe, inicialmente, em relação à noção de “inefável”. Ver seu tweet do dia 20/07/2015 (disponível em: <https://twitter.com/alexnodari/status/623285021953159168>; acesso em 12/04/2016), ao qual respondi com uma sequência de tweets (compilada e disponível no seguinte post no Facebook: <https://www.facebook.com/marcelorsr/posts/924150614304682>; acesso em 12/04/2016). Retomo os termos dessa resposta nos próximos parágrafos.

Essa desproporção entre a experiência que tínhamos vivido e o relato que era possível fazer dela foi somente confirmada pelo que se seguiu. Nós estávamos sendo confrontados com uma destas realidades que fazem dizer que elas ultrapassam a imaginação. Era claro, doravante, que era apenas pela escolha, isto é, pela imaginação que nós podíamos tentar de dizer alguma coisa sobre ela. (ANTELME, 1957, p. 9)²¹

No final do livro, depois de narrar a marcha até Dachau, na primavera de 1945, Antelme (1957, p. 318) experimenta a abertura do campo como uma liberação, e seu relato retoma, mais uma vez, o tema do inimaginável: “*Inimaginável* é uma palavra que não fragmenta [...]. É a palavra mais cômoda. Ao passear com esta palavra servindo de escudo, a palavra do vazio, o passo se firma, torna-se mais resoluto e a consciência se tranquiliza.”²² Quando faltam as palavras, quando nenhum discurso parece ser suficiente para apreender a experiência, quando toda linguagem parece incapaz de sustentar o testemunho, o recurso à palavra “inimaginável” é cômodo, pois permite tranquilizar a consciência, segundo Antelme. A busca das palavras que faltam, para preencher, de alguma forma, o vazio do inimaginável, constitui o ato de resistência contido no testemunho de Antelme. A resistência à retórica do indizível e do irrepresentável e à metafísica do inimaginável o conduziu à escrita, que responde ao “desejo frenético” de expressar a experiência e conduz à reivindicação da imaginação, ao reconhecimento de que é preciso imaginar e fazer imaginar, para tornar novamente possível a partilha da experiência em que reside um dos fundamentos da vida em comum.

O “desejo frenético” a que alude Antelme corresponde, na vida sensível das

²¹ “Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d’expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c’était impossible. À peine commençions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*.”

Cette disproportion entre l’expérience que nous avons vécue et le récit qu’il était possible d’en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l’une de ces réalités qui font dire qu’elles dépassent l’imagination. Il était clair désormais que c’était seulement par le choix, c’est-à-dire encore par l’imagination que nous pouvions essayer d’en dire quelque chose.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

²² “*Inimaginable*, c’est un mot qui ne divise pas [...]. C’est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s’assure, se raffermit, la conscience se reprend.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

imagens, a uma espécie de produtividade imagética do inimaginável. Com efeito, é dessa produtividade paradoxal que decorrem o registro e a fabricação de imagens como parte de denúncias nos mais diversos contextos de violações de direitos humanos, no que configura o modo dominante de articulação entre o projeto cosmopolítico dos direitos humanos e os domínios da imagem – em suma, as imagens como testemunhos que fundamentam denúncias. Ao mesmo tempo, essa produtividade imagética do inimaginável destina as imagens de violações a transbordarem o enquadramento testemunhal que as constitui e corresponde à abertura de um espaço imaginativo suplementar, em que a fabricação de imagens torna possível preencher o vazio do inimaginável com um excesso ficcional, inventivo.

Quando se pensa na relação entre imagem e direitos humanos, os usos de imagens em denúncias de violações constituem um modo recorrente de apropriação das técnicas de reprodução em nome do reconhecimento de violações, de sua eventual interrupção, da punição dos culpados etc. – em suma, da reivindicação de direitos e de dignidade. É a esse modo de relação entre imagem e direitos humanos que Sharon Sliwinski dedica seu livro *Human rights in camera* (2011), no qual o percurso analítico se desdobra em estudos de caso sobre a destruição causada pelo terremoto de Lisboa de 1755 (cap. 2), as atrocidades do Rei Leopoldo, da Bélgica, no Estado Livre do Congo (cap. 3), os “testemunhos visuais” do Holocausto que Lee Miller fotografou para a revista *Vogue* (cap. 4) e as imagens dos genocídios ocorridos na Iugoslávia e em Ruanda na década de 1990 (cap. 5). A sucessão cronológica dos eventos a que se referem os capítulos do livro não corresponde ao estabelecimento de uma perspectiva historiográfica estrita; as preocupações de Sliwinski ultrapassam a história das imagens e do que representam, e sua discussão é, ao mesmo tempo, esteticamente informada e filosoficamente densa.

A diversidade de situações e de eventos históricos a que reenviam as imagens discutidas por Sliwinski corresponde à abertura irreduzível da expressão “atos bárbaros” e ao horizonte universalista dos direitos humanos. De fato, enquanto a introdução e o capítulo inicial do livro estabelecem um enquadramento conceitual em torno dos

temas da justiça, do julgamento, da estética e do papel dos espectadores, cada contexto histórico abordado nos capítulos seguintes oferece à autora a oportunidade de debater um certo conjunto de questões relativas aos direitos humanos, a suas condições de possibilidade e às situações históricas específicas das recorrentes violações e da irregular efetivação de seus princípios. Sliwinski (2011, p. 11) descreve seu livro como “uma série de estudos de caso que devem servir como exemplares para pensar sobre o modo como os direitos humanos vieram a ser imaginados e idealizados nas asas da experiência estética”²³.

Enquanto as gravuras sobre o terremoto de Lisboa oferecem uma ocasião para que Sliwinski discuta o papel da circulação de representações de eventos distantes na construção da “noção de uma humanidade singular, uma noção que tomou forma nas mentes de espectadores distantes” (SLIWINSKI, 2011, p. 45), é nas gravuras de Francisco José de Goya y Lucientes, especificamente em sua série *Los desastres de la guerra* (1810-1815), que a autora encontra “[o] sentido de proximidade [que] transforma o observador em testemunha” (2011, p. 51)²⁴, ao mesmo tempo em que, como ela afirma, “o apelo de Goya é para a faculdade da imaginação” (2011, p. 54)²⁵. Dessa forma, se “as imagens de Goya têm uma aparência de testemunho visual” (2011, p. 54), a experiência a que convidam o espectador é aquela de uma deriva do testemunho ao julgamento, isto é, do “sentido de proximidade” que constitui as imagens a uma distância que depende da imaginação para ser atravessada e que torna possíveis “julgamentos reflexivos” (2011, p. 56):

Eis porque quando falamos de direitos humanos devemos, acima de tudo, falar do *espectador* dos direitos humanos, pois tais julgamentos são proporcionados apenas àqueles de nós que estão removidos da ação imediata, àqueles de nós cuja carne não foi ferida diretamente, mas cuja imaginação

²³ “[A] series of case studies that are meant to serve as exemplars for thinking about the way in which human rights have come to be imagined and idealized on the wings of aesthetic experience.” (Tradução do autor.)

²⁴ “The sense of proximity transforms the viewer into a witness”. (Tradução do autor.)

²⁵ “Goya’s appeal is to the faculty of imagination”. (Tradução do autor.)

foi despertada por tais imagens.²⁶

A possibilidade de despertar a imaginação espectral depende das condições em que se dá o encontro com as imagens dos “atos bárbaros” e, portanto, da forma de montagem que as dispõe, que as justapõe, que as encadeia, que as movimenta. Sliwinski (2011, p. 57-81) interroga, nesse sentido, os usos de fotografias de denúncias das atrocidades belgas no Estado Livre do Congo, nas atividades da Congo Reform Association, com destaque para palestras de lanterna mágica em que se pode reconhecer “um derivado da fantasmagoria” (2011, p. 75). Algumas das formas visuais características da segunda metade do século XIX, que Jonathan Crary (2012) denomina “técnicas do observador”, permitiram à CRA montar as fotografias de atrocidades (entre as quais se destaca a recorrência do motivo da mutilação de mãos e de pés) dentro de espetáculos de fantasmagoria que eram capazes de afetar a imaginação espectral com intensidade. Como escreve Sliwinski (2011, p 79):

As histórias das crianças aleijadas foram repetidas obsessivamente em centenas de reuniões, geralmente sem nomes próprios. Os indivíduos se tornavam personagens que deveriam representar as milhões de pessoas que a CRA afirmava que tinham sido executadas ou aleijadas. [...]. Isto é, as feridas particulares do indivíduo eram abstraídas em uma ferida indiferenciada, substituível: o corte de mãos negras. Essa estratégia permitiu ao CRA transformar casos particulares em um padrão reconhecível a partir do qual o espectador podia fazer um julgamento universal sobre os direitos de outros. Julgamentos universais, porém, subordinam o caso particular numa regra geral e, nesse caso, essa regra geral foi uma noção marcadamente cristão de dever e responsabilidade. Esse apelo transcendente mitologizava os direitos humanos, divorciando-os da particularidade do sofrimento do outro.²⁷

²⁶ “This is why when we speak of human rights we must first of all speak of the spectator of human rights, for such judgments are only afforded to those of us who are removed from the immediate action, those of us whose flesh has not been wounded directly, but whose imagination has been aroused by such images.” (Tradução do autor.)

²⁷ “The maimed children’s stories were obsessively repeated at hundreds of meetings, although usually without proper names. The individuals became characters that were meant to stand in for the millions of people that the CRA claimed had been executed or maimed. [...]. That is, the individual’s particular injuries were abstracted into one undifferentiated, exchangeable injury: the cutting off of black hands. This strategy enabled the CRA to transform particular cases into a recognizable standard from which the spectator could make a universal judgment about the rights of others. Universal judgments, however, subsume the particular case under a general rule and in this case this general rule was a

A montagem das imagens, isto é, sua inscrição ao mesmo tempo técnica e estética na forma visual da lanterna mágica e dos espetáculos de fantasmagoria, fabrica seu sentido ético e político para espectadores distantes e delimita os horizontes imaginativos do julgamento de que os referentes atribuídos às imagens podem ser objeto – no caso, por meio das concepções do cristianismo missionário. Se o modo dominante de uso das imagens em relação ao projeto dos direitos humanos depende da reivindicação de sua potência documental para a denúncia de violações da dignidade, a genealogia moderna dos direitos humanos e de sua relação com as imagens, de que Sliwinski oferece alguns vislumbres, evidencia que não é possível dissociar documento e fantasia, denúncia de violações e imaginação, registro e ficção. As relações entre imagem e direitos humanos não se esgotam no modo da denúncia de violações e, em alguma medida, a própria eficácia de uma denúncia por meio de imagens depende de sua inscrição num processo mais amplo de elaboração da memória em torno de “atos bárbaros” singulares, com base em sua paradoxal dessingularização.

A possibilidade estrutural de desmontar e de remontar as imagens caracteriza o processo de elaboração da memória e o trabalho de imaginação que prolonga a vida das imagens na história. Enquanto a CRA inscrevia as fotografias de atrocidades numa teleologia cristã da salvação – que não é indiferente à formulação do projeto dos direitos humanos, embora este seja irreduzível àquela – e encontrava no idioma da religião o vocabulário para o julgamento, a disponibilidade das imagens para outras formas de montagem permanece irreduzível, entre o esquecimento e a memória. E, se o esquecimento se impôs sobre as atrocidades no Congo com o advento da Primeira Guerra Mundial na Europa (SLIWINSKI, 2011, p. 80), e sua iconografia foi relegada a uma crescente invisibilidade, Sliwinski argumenta que o uso das imagens pela CRA “talvez tenha ajudado a inventar a crença [...] de que a liberação de estranhos em relação ao sofrimento está nas mãos de espectadores distantes” (2011, p. 81)²⁸.

A inscrição de imagens de violações de direitos humanos em algum trabalho

markedly Christian notion of duty and responsibility. This transcendent appeal mythologized human rights, divorcing them from the particularity of the other’s suffering.” (Tradução do autor.)

²⁸ “Indeed, the CRA perhaps helped invent today’s ubiquitous belief that the liberation of strangers from suffering is in the hands of distant spectators.” (Tradução do autor.)

de memória e de imaginação – as imagens dos campos nazistas reunidas, em sua heterogeneidade, como fragmentos da memória da Shoah, no contexto em que emerge a DUDH, para acompanhar o encadeamento cronológico do livro de Sliwinski e, ao mesmo tempo, retomar o exemplo paradigmático que me interessa aqui – pode ser compreendida como parte de um processo de arquivamento do mal. No caso do ultraje da “consciência da humanidade” diante dos “atos bárbaros” dos nazistas, o arquivamento do mal da experiência concentracionária e do extermínio genocida – que os prisioneiros dos campos e os que resistiam dentro e fora deles buscavam realizar desde antes de sua abertura, mas cuja projeção pública tem início por meio das imagens registradas pelos Aliados quando da abertura dos campos – fundamenta a aparição da “consciência da humanidade”, em 1948, no fórum das Nações Unidas. As imagens dos campos devem ser compreendidas, nesse sentido, como parte constitutiva da reconfiguração do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, no pós-guerra, a partir da memória concentracionária e da guerra total, em meio a uma aspiração crucial à universalidade.

Dessa forma, devido a sua imprecisão e a seu sentido aberto, a expressão “atos bárbaros” permitiu que os redatores do documento de 1948 inscrevessem, em sua trama inicial, um traço indecível dos “tempos sombrios” que, entre seus múltiplos sentidos possíveis, permanece sem nome próprio. Efetivamente, “atos bárbaros” é um significante flutuante, cujo vazio constitutivo precisa ser preenchido, a cada vez, a cada leitura da Declaração, a cada imaginação dos direitos humanos, de forma singular, a partir de fora, de alguma configuração contextual, de alguma escrita da história, de alguma representação ou imaginação do mundo e de algum arquivamento do mal e do comum. O arquivo do mal – de que a expressão “atos bárbaros” condensa a sombra contundente e imprecisa, como uma espécie de cifra distópica – constitui o fundo sobre o qual a “consciência da humanidade” pode projetar o “advento de um mundo” de dignidade universal como aspiração utópica do “homem comum”.

O projeto cosmopolítico dos direitos humanos aspira ao universal e, nesse movimento, transborda tanto o arquivo do mal quanto os sentidos do comum, tanto a distopia do horror quanto as heterotopias do presente, em direção a um futuro utópico que é tão contundente quanto aberto: a eficácia política dos direitos humanos e de

sua utopia depende da abertura de seus princípios à expansão e à revisão. Em suma, a “consciência da humanidade” se universaliza por meio de uma abertura anarquívica. A projeção planetária da “consciência da humanidade”, que conduz à imaginação de uma comunidade mundial da humanidade, constitui um processo fundamentalmente inventivo e, portanto, anarquívico – isto é, perturbador de todo arquivo do mal e do comum. A humanidade aparece, necessariamente, como ficção, mesmo quando se inscreve sob a forma de registros documentais da história; o mundo comum emerge, necessariamente, por meio de um trabalho de montagem.

As intermináveis possibilidades de preenchimento da expressão “atos bárbaros” tornam manifesta, desde o preâmbulo da DUDH, uma característica geral do projeto cosmopolítico dos direitos humanos: sua irredutibilidade ao que está dado, ao existente. Da irredutibilidade dos direitos humanos ao existente está relacionada ao “sentido da insurgência” que, segundo Pádua Fernandes (2009), confere aos direitos humanos a capacidade de criação de “uma legalidade nova” (2009, p. 16). Dessa forma, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos está habitado por uma tensão entre tendência de institucionalização – que instaura um regime de legalidade como convenção e depende da definição positiva de preceitos e de conceitos para dar forma aos direitos humanos como conjunto de normas existentes e eficazes no presente de sua enunciação – e potência de transformação – que inventa legalidades novas e abre as definições positivas à possibilidade de alteração, às fabulações do existente e às ficções do possível imaginadas a partir de heterotopias encontradas na disjunção de algum presente, entre as distopias e as utopias do passado e do futuro.

Entre a tendência de institucionalização, que está associada à constituição de algum arquivo (do mal e do comum), e a potência de transformação, que está associada ao movimento impulsionado pela abertura anarquívica, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos se desdobra em uma série de problemas cosmopoéticos. A criação (*poiesis*) do mundo (*cosmos*), sua fabricação, sua imaginação e seu arquivamento são condições de possibilidade da constituição de uma comunidade jurídico-política (*polis*) de alcance mundial (*cosmos*), cuja base seriam os direitos humanos. Não há cosmopolítica sem cosmopoética, portanto, da mesma forma que nenhuma ideia de comunidade da humanidade é possível sem alguma forma de devir-sensível

da consciência da humanidade. Nesse devir-sensível e nas cosmopoéticas que habitam o projeto cosmopolítico dos direitos humanos, está em jogo o transbordamento do arquivo, das imagens do mal e do comum que o compõem, em direção à abertura anarquívica que “capta o novo como algo mediado pelo existente em movimento”, como escreve Ernst Bloch (2005, p. 14) sobre a transposição do existente que caracteriza o afeto da esperança.

Se há alguma forma de arquivo do mal e do comum em jogo no projeto cosmopolítico dos direitos humanos – como deve sugerir qualquer tentativa de compreender seus princípios, sobretudo a partir do reconhecimento da importância de expressões preambulares, periféricas, menores, frequentemente não interrogadas, mas absolutamente fundamentais, como “consciência da humanidade” e “atos bárbaros” –, sua constituição permanece incompreensível em relação aos sentidos convencionais e institucionais do conceito de arquivo. Enquanto um arquivo se define, em geral, como um espaço circunscrito em que se institucionaliza o acesso a documentos selecionados e privilegiados de uma história que necessariamente os ultrapassa, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos perturba tanto o sentido de circunscrição institucional quanto o sentido de seleção e de privilégio de documentos históricos. O sonho de um mundo de dignidade universal que os princípios de dignidade do projeto dos direitos humanos projetam no futuro é inseparável do sonho de um arquivo universal da humanidade, isto é, de uma coleção das figuras do mal e do comum que compõem a comunidade humana e a diversidade de sua experiência histórica, mas esse arquivo é, por definição, impossível: nenhuma instituição é capaz de abrigá-lo, uma vez que sua extensão corresponde à extensão do mundo; nenhuma seleção e nenhum privilégio podem recortá-lo, uma vez que sua abertura ao contingente antecede e fundamenta seu itinerário através da história.

Minha discussão do conceito de arquivo tem como base as proposições de Jacques Derrida, que escreve, referindo-se inicialmente ao exemplo histórico dos arcontes gregos:

Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilegio*. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. Insisto nisso por razões que, espero, se esclarecerão mais adiante. Remetem todas a esta *topo-nomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para se abrigar e também para se dissimular. Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os sinos*. [...] A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 13-14)

Com efeito, a ONU e alguns de seus órgãos concentram o poder de domiciliação, o poder de *consignação* e o poder de interpretação do arquivo universal da humanidade a que aspira o projeto dos direitos humanos. O quadro institucional da ONU corresponde, em diferentes instâncias, ao espaço institucional que abriga os documentos do arquivo universal da humanidade, como seu lugar de domiciliação (os tratados e as convenções entre os Estados, que devem obedecer aos princípios que orientam a organização, como os direitos humanos; a “Memória do Mundo”, que a Unesco²⁹ consagra dentro de um programa internacional de arquivamento de diversos

²⁹ Unesco é a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, um dos órgãos subsidiários da ONU. Uma de suas iniciativas mais importantes consiste no Programa Memória do Mundo, estabelecido em 1992 e dedicado à “preservação de, e acesso a, herança documentária em várias partes do mundo” [“preservation of, and access to, documentary heritage in various parts of the world” (tradução do autor)], como se pode ler na apresentação contida no *website* do programa: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/> (acesso em: 12/04/2016).

tipos de patrimônios culturais; etc.), ao “espaço instituído de um lugar de impressão” (DERRIDA, 2001, p. 8) em que se reúnem seus signos, como o suporte estável de sua inscrição e de sua impressão (tanto os princípios jurídico-políticos quanto as formas sensíveis em que se adivinha a humanidade e o mundo comum de dignidade universal) e ao espaço jurídico de decisão normativa sobre sua interpretação (seja na atuação da Corte Internacional de Justiça para dirimir discordâncias em torno de normas de convenções internacionais ou na definição da memória da humanidade consagrada pelas ações artístico-culturais de diferentes órgãos da ONU).

Entretanto, a efetividade dos princípios universais de dignidade (e da condenação de toda forma de violação) que constituem o projeto dos direitos humanos depende da possibilidade de extrapolar o lugar de domiciliação institucional da ONU, de transbordar o suporte de inscrição que seus órgãos oferecem e de sustentar uma abertura à reinterpretação dos próprios fundamentos gerais dos direitos humanos em relação à contingência de sua circulação em diferentes contextos. Dessa forma, o arquivo universal da humanidade a que aspira o projeto cosmopolítico dos direitos humanos – que é tanto uma condição de possibilidade negativa de seus princípios de dignidade universal, como arquivo do mal, quanto um horizonte utópico de sua abertura interminável, como arquivo do comum – assume uma condição paradoxal: é um arquivo disseminado, cuja aspiração à universalidade depende do alcance e da profundidade dessa disseminação, do descentramento e da deriva que a definem.

A disseminação do arquivo assume uma diversidade de formas. O que Achille Mbembe (2002, p. 19) denomina sua “dimensão arquitetônica”, que equivale ao fundamento da domiciliação dos documentos num espaço institucional, e sua “inescapável materialidade” reduzem o domínio que têm sobre a constituição do arquivo, sobre os signos que este reúne e sobre a ordem classificatória em que a identificação e a interpretação desses signos encontram fundamento. Aqui, o papel do arquivo como “um imaginário instituinte” (MBEMBE, 2002, p. 19 e p. 22-23, entre outras) se sobrepõe a seu “estatuto material” (MBEMBE, 2002, p. 20), na medida em que o projeto

cosmopolítico dos direitos humanos aspira à universalidade e, portanto, a uma abertura além do existente. Se, como escreve Mbembe (2002, p. 21), “[a] destinação final do arquivo está [...] sempre situada fora de sua própria materialidade, na história que ele torna possível”³⁰ por meio de seu “estatuto de prova”, a disseminação constitutiva que caracteriza o arquivo universal da humanidade corresponde a uma espécie de excesso, de transbordamento do “estatuto de prova” em direção à abertura anarquívica. Efetivamente, parte fundamental do que o projeto dos direitos humanos pretende resguardar decorre da possibilidade de ficção, de fabricação e de invenção de sentidos da dignidade humana, cujo contraponto necessário é a luta pela nomeação do sofrimento e pela publicidade da lei dos direitos humanos como fundamento para a denúncia de violações. A história que o arquivo da humanidade torna possível deve permanecer aberta, e é nessa abertura anarquívica que se encontra o impulso do movimento de expansão dos direitos humanos.

O reconhecimento de que o arquivo universal da humanidade a que aspira o projeto cosmopolítico dos direitos humanos é um arquivo disseminado, descentrado e em deriva numa condição de abertura anarquívica envolve tanto uma revisão do problema da genealogia dos direitos humanos, reconhecendo sua disseminação originária, quanto uma interrogação das condições técnicas de possibilidade do arquivo universal da humanidade, explorando “a estrutura técnica do arquivo *arquivante*” que caracteriza a época dos direitos humanos e dá a eles sua contemporaneidade, assim como o modo como esta “determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro”, como argumenta Jacques Derrida (2001, p. 29). Por um lado, é preciso recusar o argumento da invenção ocidental dos direitos humanos, de modo geral, assim como as formas específicas dessa reivindicação de propriedade – como a ideia da invenção europeia dos Direitos do Homem, em 1789, ou a ideia da invenção estadunidense dos direitos humanos, a

³⁰ “The final destination of the archive is [...] always situated outside its own materiality, in the story that it makes possible.” (Tradução do autor.)

partir da década de 1970 (MOYN, 2010). Por outro lado, é preciso afirmar o pertencimento do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, em sua articulação contemporânea, a uma época dos aparelhos (DÉOTTE, 2010) que tem no cinema uma de suas máquinas mais fundamentais.

1.4. A política do universalismo e a época dos direitos humanos

A aspiração dos direitos humanos à universalidade depende tanto das heranças do humanismo e do cosmopolitismo que constituem sua genealogia – ou seja, da aparição da humanidade como comunidade política e da exposição do mundo como mundo comum – quanto das disputas políticas que definem sua história. Efetivamente, é preciso reconhecer “a política do universalismo” que, como argumenta Lydia H. Liu (2014, p. 385), atravessa o projeto dos direitos humanos desde suas formulações inaugurais e projeta sobre as promessas luminosas de seus “termos positivos” as sombras de uma série de “termos deslocados”, como a oposição entre “civilizado” e “não civilizado” (cujo sentido orienta parcialmente, ademais, a reivindicação da “consciência da humanidade” e a recusa dos “atos bárbaros que a ultrajaram” que se inscrevem no preâmbulo da DUDH). Por meio do reconhecimento das “sombras do universalismo que condicionam os termos positivos dos direitos humanos, em vez de formar seus opostos”, Liu pretende (2014, p. 388) “identificar e analisar a estrutura discursiva dos direitos humanos universais na história recente”³¹.

Em decorrência de seu argumento sobre as sombras do universalismo, Liu (2014) reconhece os deslocamentos transculturais que habitam o projeto cosmopolítico dos direitos humanos, enquanto uma parte significativa dos estudos sobre o tema enfatizam a herança iluminista ocidental, a ideologia do progresso e o sentido liberal e individualista de sua utopia. Reconstituir a história dos direitos humanos, tal como

³¹ Os termos utilizados pela autora são: “the politics of universalism”, “positive terms”, “displaced terms”, “civilized”, “uncivilized”. A frase a que me refiro no final do parágrafo é: “By tracking down the potent shadows of universalism that condition the positive terms of human rights rather than form their opposites, we may be able to identify and analyze the discursive structure of universal human rights in recent history”. (Tradução do autor.)

declarados em 1948, a partir da herança dos Direitos do Homem, declarados em 1789, constitui um dos tropos mais recorrentes do que Liu (2014, p. 406) descreve como “um conjunto de mecanismos interpretativos e práticas hermenêuticas aplicados à DUDH desde 1948”, cuja base é “nossa amnésia coletiva” e cujo resultado é “produzir e manter um entendimento paroquial do discurso dos direitos humanos”³². Contra essa amnésia, Liu (2014, p. 388) afirma uma motivação que configura, efetivamente, um programa de pesquisa:

O que me proponho a fazer é descobrir como podemos refundamentar a discussão de direitos humanos num entendimento menos paroquial dos valores, limitações, oportunidades e fracassos das aspirações universais em torno da metade do século XX. Para fazer isso, precisamos começar por deixar de lado o fantasma da genealogia proprietária de ideias e reivindicar a liberdade de explorar significativos encontros translinguísticos e transculturais de mentes e de conceitos nas múltiplas temporalidades da história global. (LIU, 2014, p. 388)³³

Um dos sentidos desse programa de pesquisa é o da exploração do passado, isto é, especificamente, da genealogia moderna dos direitos humanos, que dá a sua história contemporânea parte da herança que a constitui. Efetivamente, seja em sua genealogia moderna, seja em sua história contemporânea, uma série de deslocamentos de enquadramento condiciona a emergência e a disseminação dos direitos humanos. Há experiências em torno dos direitos humanos que pertencem ao contexto moderno e que são críticas em relação à noção de progresso e ao horizonte utópico liberal e individualista que orienta os discursos dominantes sobre os direitos humanos nesse contexto. Dois exemplos condensam os sentidos possíveis do reconhecimento dessas experiências para uma reinterpretação histórica e teórica dos direitos humanos: a crítica feminista de Olympe de Gouges à Declaração dos Direitos do Homem e

³² “[A] set of interpretive mechanisms and hermeneutic practices applied to the UDHR since 1948”; “our collective amnesia to produce and maintain a parochial understanding of the discourse of human rights”. (Tradução do autor.)

³³ “What I propose to do is figure out how we may reground the discussion of human rights in a less parochial understanding of the values, limitations, opportunities, and failures of the universal aspirations around the mid-twentieth century. To do that, we must begin by laying the ghost of proprietary genealogy of ideas to rest and reclaim the freedom to explore significant translingual and transcultural meetings of minds and concepts in the multiple temporalities of global history.” (Tradução do autor.)

do Cidadão, de 1789, por meio de sua Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, de 1791; e a apropriação anticolonial do idioma metropolitano dos Direitos do Homem, articulada no contexto da Revolução Haitiana (1791-1804) e dos debates sobre a abolição da escravidão na França revolucionária (e alhures, sem dúvida; o Brasil, por exemplo, seria um caso a ser estudado).

Dessa forma, o deslocamento dos “termos positivos” em que foi formulada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) a partir da perspectiva da “Mulher e da Cidadã”, reivindicada por Olympe de Gouges, ou a partir da posição dos colonizados e dos escravizados, no contexto da Revolução Haitiana (1791-1804) e da luta abolicionista, evidenciam a política do universalismo e as disputas que constituem as conhecidas palavras de ordem revolucionárias: “igualdade, liberdade e fraternidade”. No caso da Revolução Haitiana e de seus efeitos sobre a metrópole, como mostra C. L. R. James (2000), a questão colonial emerge na Assembleia Constituinte (1789-1792) como um de seus mais complexos eixos de dissenso, e o problema crucial consistia na decisão metropolitana sobre a extensão ou a recusa dos Direitos do Homem aos “Mulatos”, cujo desdobramento incidia, diretamente, sobre a questão da abolição da escravidão. Segundo Lynn Hunt (2007, p. 150), o deslocamento dos termos da Declaração de 1789 nesses dois casos é exemplar da “lógica interna” que caracteriza o movimento de expansão dos direitos humanos:

A Revolução Francesa, mais do que qualquer outro acontecimento, revelou que os direitos humanos têm uma lógica interna. Quando enfrentaram a necessidade de transformar seus nobres ideais em leis específicas, os deputados desenvolveram uma espécie de escala de conceptibilidade ou discutibilidade. Ninguém sabia de antemão que grupos iam aparecer na discussão, quando surgiam ou qual seria a decisão sobre o seu status. Porém, mais cedo ou mais tarde tornou-se claro que conceder direitos a alguns grupos (aos protestantes, por exemplo) era mais facilmente imaginável do que concedê-los a outros (as mulheres). A lógica do processo determinava que, logo que surgia um grupo cuja discussão fosse muito concebível (homens com propriedades, protestantes), aqueles na mesma espécie de categoria mas localizados mais abaixo na escala de conceptibilidade (homens sem propriedade, judeus) apareciam na agenda. A lógica do processo não movia os acontecimentos necessariamente adiante, mas em longo prazo era essa a tendência.

Se, mais além das intenções que animavam os deputados na Assembleia Constituinte, a aspiração à universalidade que caracterizou a formulação dos Direitos do Homem, em 1789, resguardou uma possibilidade de transbordamento do enquadramento que delimita a titularidade dos direitos, as condições efetivas em que os direitos são disputados, na domesticidade metropolitana, limitam os sentidos feministas e anticoloniais desse transbordamento e reduzem sua possibilidade a uma condição accidental e derivada. De fato, os acontecimentos que sucederam a Declaração de 1789 não conduziram imediatamente à ampliação da titularidade dos direitos para as mulheres ou para as populações de territórios colonizados (assim como, para dar outro exemplo correlato, a Revolução Americana de 1776 e seu legado não implicaram a imediata abolição da escravidão nas Treze Colônias, que ocorreu apenas depois do final da Guerra Civil, em 1865). Como argumenta Hunt (2007), a expansão dos direitos define uma tendência a longo prazo que, embora não corresponda a uma teleologia necessária ou imperativa (o que equivaleria à ideia e à ideologia do progresso), define o horizonte utópico a que aspira o projeto cosmopolítico dos direitos humanos (um horizonte que responde à esperança ou ao sonho difuso de uma vida melhor tanto com a promissora abertura de um campo de debate e de imaginação quanto com uma problemática tendência ao fechamento de princípios positivos abstratos e à inflação normativa).

Um dos debates que marca a articulação do paradigma contemporâneo, a partir de 1948, consiste num prolongamento da questão colonial que cindiu a experiência moderna dos Direitos do Homem. O cerne desse debate se torna explícito desde o início das deliberações da Assembleia Geral da ONU, em 1950, sobre os tratados que formariam, mais tarde, a Carta Internacional dos Direitos Humanos, sob a forma de uma pergunta que Liu (2014, p. 389) apresenta da seguinte forma: “Sociedades ‘não civilizadas’ – isto é, povos não soberanos – deveriam ser impedidos de usufruir de direitos humanos universais?”³⁴. Se o espaçamento colonial estrutura o espaço de articulação do universalismo dos direitos humanos, tanto em sua formulação moderna

³⁴ “Should ‘uncivilized’ societies – that is, nonsovereign peoples – be prevented from enjoying universal human rights?” (Tradução do autor.)

quanto em sua articulação contemporânea, uma descontinuidade separa, entretanto, a reivindicação do “padrão clássico de civilização” no contexto moderno – que não previa qualquer possibilidade de incorporação do dissenso colonial sob alguma forma positiva na domesticidade metropolitana, nem de ampliação do enquadramento de titularidade dos direitos em direção à alteridade colonial – e a afirmação da universalidade dos direitos humanos no contexto contemporâneo – cuja articulação dependeu da conversão da possibilidade acidental ou derivada de transbordamento do enquadramento da titularidade dos direitos humanos numa possibilidade estrutural e constitutiva do projeto cosmopolítico dos direitos humanos. Como escreve Liu (2014, p. 394), as diferenças entre esses contextos “marcam a limitação de qualquer argumento de semelhança ou continuidade generalizada”³⁵. Dessa forma, é possível descrever a genealogia moderna dos direitos humanos como uma série de disputas em torno de princípios pretensamente universais, formulados a partir das condições históricas singulares do Ocidente iluminista (que esposa o “padrão clássico da civilização”) e apropriados em contextos deslocados, em relação aos problemas do colonialismo e da escravidão como traços constitutivos da modernidade (cujo reconhecimento envolve o questionamento da oposição entre civilizados e não civilizados). De modo similar, é possível descrever a história contemporânea dos direitos humanos como uma série de disputas em torno de princípios cuja universalidade foi interrogada, desde o início das formulações da DUDH, por alguns daqueles que estavam envolvidos em sua elaboração:

diferente do padrão clássico de civilização, a universalização dos direitos humanos não foi o resultado de imposição unilateral por europeus e americanos sobre o resto do mundo depois da Segunda Guerra Mundial. Ao contrário, [...] muitos dos princípios dentro dessas normas foram elaborados e disputados com a participação de pensadores e diplomatas do Terceiro Mundo, e alguns deles foram categoricamente afirmados *contra* o padrão clássico de

³⁵ “[T]hese differences mark the limitation of any argument of resemblance or generalized continuity.” (Tradução do autor.)

civilização. (LIU, 2014, p. 394)³⁶

Nesse sentido, é preciso reconhecer a continuidade do espaçamento colonial que estrutura a modernidade no momento da articulação da forma contemporânea dos direitos humanos, assim como a descontinuidade que separa a exclusão da perspectiva dos colonizados, no contexto moderno, de sua inclusão estrutural negociada e parcial, no contexto contemporâneo. A essa descontinuidade está relacionada uma diferença no modo de inscrição do sofrimento humano na cena dos direitos humanos. Com efeito, a passagem do paradigma moderno dos Direitos do Homem ao paradigma contemporâneo dos direitos humanos universais decorre, em parte, de uma transformação da relação com o sofrimento. Essa transformação, que será preciso compreender em relação aos aparelhos que a condicionam e ao horizonte utópico que a orienta, demarca a passagem entre épocas da sensibilidade, e a tendência que a caracteriza insinua a possibilidade de um transbordamento gradual do enquadramento da humanidade, em direção à emergência de direitos não humanos, isto é, direitos da mundanidade que ultrapassam a humanidade.

Como argumenta Liu (2014), o projeto cosmopolítico dos direitos humanos depende, em sua articulação contemporânea, do questionamento do padrão clássico de civilização (e, portanto, da problematização da exclusão de outras formas de vida, por meio de categorias como “selvagens”, “bárbaros” ou “não civilizados”), dando ensejo a uma tendência de transbordamento da titularidade dos direitos em direção à inclusão de outras formas de vida no enquadramento da humanidade. Em decorrência dessa mesma tendência, dois sentidos têm se tornado evidentes no debate contemporâneo sobre os direitos humanos e sobre seus limites como projeto cosmopolítico de dignidade universal: por um lado, tudo o que está em jogo na defesa de direitos dos animais; por outro lado, o reconhecimento correlato (embora não idêntico) e cada

³⁶ “[U]nlike the classical standard of civilization, the universalizing of human rights has not been the outcome of one-sided imposition by Europeans and Americans upon the rest of the world after World War II. On the contrary, [...] many of the principles within those norms were elaborated and fought out with the participation of Third World thinkers and diplomats, and some of them were categorically asserted *against* the classical standard of civilization.” (Tradução do autor.)

vez mais frequente, em diferentes instâncias, do planeta como sujeito de direitos.

Ali onde o projeto cosmopolítico dos direitos humanos projeta o sonho de uma coincidência de humanidade e mundanidade, sua própria aspiração à universalidade conduz a uma nova modalidade de disjunção. De fato, as formas de captura do comum que recortam a comunidade da humanidade são o fundamento da reivindicação de direitos nas primeiras formulações dos Direitos do Homem, cuja base está na conjunção de um enquadramento nacional com a reivindicação do “padrão clássico de civilização”. O que Hannah Arendt (1989) denomina “direito a ter direitos” depende da participação em formas específicas de comunidade (entre as quais a nação tende a ocupar uma posição central), conforme uma economia em que o mundo ultrapassa a humanidade, restando zonas de apatridia e de exclusão (o espaço colonial, a perda de cidadania e/ou nacionalidade etc.). À humanidade dividida em comunidades específicas que serve como fundamento do direito a ter direitos corresponde, nesse contexto, a exterioridade do mundo em relação a todo espaço juridicamente ordenado: o mundo é o que espera a colonização humana e, nesse sentido, é a arena política de uma disputa territorial, em que se opõem civilizados e não civilizados, colonizadores e colonizados.

Num primeiro deslocamento dessa economia, a aspiração dos direitos humanos contemporâneos à universalidade equivale à busca de uma coincidência entre humanidade e mundanidade, isto é, à projeção da comunidade da humanidade sobre o espaço abrangente do mundo, de modo a fazer do pertencimento ao mundo comum da humanidade uma condição suficiente do direito a ter direitos. O horizonte utópico a que se destinam os direitos humanos é o da inexistência de zonas de apatridia e de exclusão, por meio da ampliação, da expansão e do transbordamento do enquadramento da categoria que define a titularidade de direitos. Contra o “padrão clássico de civilização”, que define a humanidade como uma condição exclusiva e excludente e o mundo como um espaço mais amplo do que todo governo e toda soberania, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos busca converter o espaço mundial em espaço governamental internacional (conforme sua tendência de institucionalização), ao

mesmo tempo em que aspira à abertura da comunidade mundial da humanidade à mais radical multiplicidade de formas de vida (conforme a potência de transformação que caracteriza os direitos humanos). A emergência dos direitos não humanos desloca para a mundanidade o enquadramento fundamental da reivindicação de direitos, conduzindo a tendência de transbordamento da titularidade de direitos a uma configuração invertida da disjunção entre humanidade e mundanidade, em comparação com a modalidade que inaugura a genealogia moderna dos direitos humanos.

No cerne desse movimento de transbordamento está a questão do sofrimento, da visibilidade de suas formas e da recusa de sua possibilidade. De fato, quando Upendra Baxi (2008, p. 33-58, sobretudo p. 42-43) diferencia um paradigma moderno e um paradigma contemporâneo de direitos humanos, uma das distinções que estabelece decorre da oposição de duas concepções sobre o sofrimento humano (e seria possível dizer que os discursos sobre direitos não humanos a que fiz referência correspondem ao reconhecimento do sofrimento não humano como problema jurídico). Segundo Baxi, enquanto “[f]azer o sofrimento humano *invisível* era a marca definidora dos direitos humanos ‘modernos’” (2008, p. 48)³⁷, “a *angústia* pós-Holocausto e pós-Hiroshima / Nagasaki registra um horror normativo diante da violação humana” (p. 49)³⁸. Dessa forma, ainda de acordo com o autor, se a genealogia moderna dos direitos humanos resguarda a possibilidade do colonialismo, como uma forma justificada de crueldade, em nome do progresso e da superioridade moral atribuídos pelos euro-ocidentais às suas próprias formas de vida, “[a] discursividade dos direitos humanos ‘contemporâneos’ está enraizada na ilegitimidade de todas as formas da política da crueldade” (BAXI, 2008, p. 49)³⁹.

Conforme a dupla escrita da consciência da humanidade, que articula as distopias do inimaginável (“atos bárbaros”) e as utopias da imaginação do comum (“homem comum”), é em referência à ideia de desumanidade que, com frequência, podem

³⁷ “Making human suffering *invisible* was the hallmark of ‘modern’ human rights formations.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

³⁸ “[T]he post-Holocaust and post-Hiroshima / Nagasaki *angst* registers a normative horror at human violation.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

³⁹ “The ‘contemporary’ human rights discursivity is rooted in the illegitimacy of all forms of the politics of cruelty.” (Tradução do autor.)

ser articulados julgamentos sobre o sofrimento. Nesse sentido, Talal Asad (1996) discute as contradições do artigo 5º da DUDH, que afirma: “Ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.” Asad (1996, p. 1082) argumenta que “a frase ‘tortura ou tratamento cruel, desumano ou degradante’ serve hoje como um critério transcultural para fazer julgamentos morais ou legais sobre dor e sofrimento.”⁴⁰ A discussão de Asad (1996) evidencia a teia complexa de elementos sociais que condiciona e limita os sentidos e a eficácia das normas jurídicas dos direitos humanos, especificamente daquelas que, como o artigo 5º da DUDH, definem uma sensibilidade diante do sofrimento. Em sua abordagem da historicidade dessa sensibilidade diante do sofrimento, Baxi (2008, p. 50) resume sua diferenciação entre os paradigmas moderno e contemporâneo dos direitos humanos da seguinte forma:

os direitos humanos ‘modernos’ viam a imposição em larga escala de sofrimento humano como *justa* e *certa* em busca de uma noção eurocêntrica de *‘progresso’ humano*. Tal discurso silenciava o sofrimento humano. Em contraste, o paradigma dos direitos humanos ‘contemporâneos’ é animado por uma política do desejo internacional de tornar problemática a própria *noção da política da crueldade*.⁴¹

Ao orientar sua descrição dos “paradigmas” moderno e contemporâneo para a “imaginação europeia sobre direitos humanos”, Baxi (2008, p. 42-43) adia uma das tarefas que atribui à historiografia (e que corresponde parcialmente ao programa de pesquisa indicado por Liu, 2014): a localização das “linguagens originadoras dos direitos humanos muito além do espaço-tempo europeu”. Parte de seu interesse nesse adiamento e na conseqüente ênfase na “imaginação europeia” decorre das críticas que faz ao que denomina “tese da continuidade”, que define o paradigma contemporâneo como um desdobramento do paradigma moderno, sem maiores alterações ou

⁴⁰ “[T]he phrase “torture or cruel, inhuman or degrading treatment” serves today as a cross-cultural criterion for making moral and legal judgments about pain and suffering.” (Tradução do autor.)

⁴¹ “[M]odern’ human rights regarded large-scale imposition of human suffering as *just* and *right* in pursuit of a Eurocentric notion of *human ‘progress’*. That discourse silenced human suffering. In contrast, ‘contemporary’ human rights paradigm is animated by a politics of international desire to render problematic the very *notion of the politics of cruelty*.” (Tradução do autor. Grifos no original.)

rupturas. Ao mesmo tempo, uma das condições de possibilidade do programa historiográfico esboçado por Baxi consiste na recusa de uma concepção eurocêntrica de modernidade e, portanto, na busca de compreensão dos espaçamentos (de gênero, no caso de Olympe de Gouges, e coloniais, no caso da Revolução Haitiana, para ficar com os dois exemplos anteriores) que constituem a noção de direitos humanos.

A recusa da “tese da continuidade”, que conduz ao argumento de que a história contemporânea dos direitos humanos não deriva de sua genealogia moderna de forma linear, sem cortes, não torna possível, entretanto, negar as relações que as ligam, mesmo de modo parcial, incompleto e entrecortado. O silenciamento e a invisibilidade do sofrimento humano associados ao paradigma moderno dos direitos humanos não são características exclusivas de seu período histórico, opostas ao “horror normativo diante da violação humana” que caracterizaria, exclusivamente, o paradigma contemporâneo. Baxi confunde o sujeito dos direitos humanos com o sujeito de sua enunciação nos documentos que condensaram o vocabulário de sua genealogia moderna, com base no idioma do direito natural. Em vez disso, o “horror normativo” ao sofrimento define a posição ética fundamental que anima o movimento de expansão dos direitos humanos, tanto em sua genealogia moderna, quanto em sua história contemporânea – e a cada época corresponde uma sensibilidade (também em relação ao sofrimento).

O problema do sofrimento está no cerne da política do universalismo que atravessa o projeto cosmopolítico dos direitos humanos (e o ultrapassa, em direção aos direitos não humanos). Se a inscrição inaugural da articulação contemporânea dos direitos humanos, em 1948, opõe a “consciência da humanidade” aos “atos bárbaros que a ultrajaram”, o sentido ético desse ultraje e o “horror normativo” ao sofrimento que o define permanecem irredutíveis à esfera da lei (o direito positivo dos Estados, no interior das fronteiras territoriais de suas soberanias e nos espaços político-institucionais de sua cooperação internacional), assim como à esfera da moral (o costume dos grupos sociais, no interior das fronteiras simbólicas de suas comunidades e nos

espaços político-institucionais de sua convivência mediada pelo Estado e pela legislação internacional). Com efeito, ao propor a diferenciação entre lei, moral e ética como princípios diferentes, Rita Laura Segato (2006, p. 220) defende a necessidade de “perceber que há, de fato, uma história social da ‘sensibilidade’ relativa ao sofrimento dos outros, e é no curso desta história que o discurso da lei pode vir a incidir”. Para Segato (2006, p. 219), “[é] importante [...] perceber a importância pedagógica do discurso legal que, por sua simples circulação, é capaz de inaugurar novos estilos de moralidade e desenvolver sensibilidades éticas desconhecidas”.

Se, “[m]ais que nos tribunais internacionais, é pelo caminho da transformação da sensibilidade que os direitos humanos correm o mundo e apropriam-se de uma época” (SEGATO, 2006, p. 220), é preciso interrogar os aparelhos que condicionam a época dos direitos humanos como época da sensibilidade. Toda forma de sensibilidade diante do sofrimento pertence a uma estética, que depende de aparelhos e que torna possível a aparição do comum e a exposição do mundo. O projeto cosmopolítico dos direitos humanos afirma – e emerge de – um “horror normativo” ao sofrimento, cujas condições de possibilidade são tanto ético-políticas quanto estético-poéticas. Por um lado, a articulação de uma comunidade dos “povos das Nações Unidas” depende de uma mudança de enquadramento – do nacional ao transnacional – que corresponde a transformações do que se pode descrever como aparelhos de mediação da experiência ética (isto é, de maquinarias institucionais que abrigam e podem, portanto, conduzir, direcionar ou controlar a vida em comum e o desejo de melhor viver). Por outro lado, a reivindicação da “consciência da humanidade” está associada a uma série de transformações de aparelhos de mediação da experiência estética (isto é, de maquinarias tecnológicas que movimentam a vida sensível e os desejos de olhar, de ouvir e de sentir que a inscrevem na experiência humana). Toda relação possível entre o projeto cosmopolítico dos direitos humanos e o cinema como aparelho cosmopoético – desde os usos de imagens em denúncias de violações (as imagens como arquivo do mal contra o qual se reafirmam os direitos) até a imaginação do comum, da

dignidade, do desenvolvimento da personalidade, da felicidade – tem como fundamento uma transformação histórica nas relações entre os aparelhos de mediação da experiência ética, que respondem ao que Segato (2006) denomina desejo ou pulsão ética, e os aparelhos de mediação da experiência estética, que constituem as modalidades de relação dos seres humanos com o que Emanuele Coccia (2010) denomina vida sensível.

1.5. O cinema como aparelho cosmopoético

O projeto cosmopolita do Iluminismo se define em relação ao enquadramento nacional, que delimita as possibilidades dos direitos universais a partir do conceito de cidadania, como mostra o exemplo da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. O enquadramento nacional aparece sob a forma de uma “comunidade imaginada”, como argumenta Benedict Anderson (2006), e uma de suas condições técnicas de possibilidade é a imprensa (ou, como escreve Anderson, o “capitalismo de imprensa”). Com efeito, para o autor, o “estilo” de imaginação da comunidade nacional está associado tanto à emergência e à difusão do romance quanto ao desenvolvimento do jornalismo, que são analisados por Anderson (2006, p. 25) como “formas [que] ofereceram os meios técnicos para ‘re-presentar’ o *tipo* de comunidade imaginada que é a nação”⁴². O aparelho fundamental do trabalho de imaginação da comunidade nacional é o livro – e Anderson (2006, p. 33-34) define o jornal como uma “forma extrema” de livro. No cerne da experiência do comum que aparece por meio do livro como aparelho – e de duas de suas formas específicas: o romance e o jornal diário – está um novo sentido de simultaneidade, associado a um recorte linguístico vernacular.

Para Lynn Hunt (2007), as formas culturais que Anderson (2006) associa à emergência da comunidade nacional estão relacionadas, igualmente, à difusão de

⁴² “[T]hese forms provided the technical means for ‘re-presenting’ the *kind* of imagined community that is the nation.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

práticas de autonomia e de empatia em relação à dor e ao sofrimento alheio que servem como fundamentos dos direitos humanos:

Meu argumento fará grande uso da influência de novos tipos de experiência, desde ver imagens em exposições públicas até ler romances epistolares imensamente populares sobre o amor e o casamento. Essas experiências ajudaram a difundir as práticas da autonomia e da empatia. O cientista político Benedict Anderson argumenta que os jornais e os romances criaram a “comunidade imaginada” que o nacionalismo requer para florescer. O que poderia ser denominado “empatia imaginada” antes serve como fundamento dos direitos humanos que do nacionalismo. É imaginada não no sentido de inventada, mas no sentido de que a empatia requer um salto de fé, de imaginar que alguma outra pessoa é como você. Os relatos de tortura produziam essa empatia imaginada por meio de novas visões da dor. Os romances a geravam induzindo novas sensações a respeito do eu interior. Cada um à sua maneira reforçava a noção de uma comunidade baseada em indivíduos autônomos e empáticos, que podiam se relacionar, para além de suas famílias imediatas, associações religiosas ou até nações, com valores universais maiores. (HUNT, 2007, p. 30)

Se, de fato, o livro como aparelho cultural e os sentidos de simultaneidade, de co-pertencimento e de empatia a que está associado reforçam “a noção de uma comunidade baseada em indivíduos autônomos e empáticos, que podiam se relacionar [...] com valores universais maiores” (HUNT, 2007, p. 31), o recorte linguístico vernacular que condiciona a difusão do livro reinscreve a abertura empática que o caracteriza no campo de um dispositivo nacional de identificação. Dessa forma, se o livro é, também, um aparelho cosmopoético, o enquadramento nacional delimita uma mediação para o trabalho de imaginação da comunidade mundial da humanidade que o livro torna possível. Na esfera jurídico-política e institucional em que os direitos assumem alguma eficácia, a mediação do enquadramento nacional corresponde ao papel fundamental do conceito de cidadania, como “direito a ter direitos”. De modo análogo, assim como o fundamento da cidadania limita o alcance dos direitos universais, sobretudo na genealogia moderna dos direitos humanos, o enquadramento nacional limita os horizontes imaginativos do livro como aparelho cosmopoético. Dessa condição, emerge a importância da tradução.

Uma série de características dos aparelhos de reprodutibilidade técnica cujo

desenvolvimento se desenrola desde o século XIX – a fotografia e o cinema, em seguida o vídeo, a imagem eletrônica e a imagem digital – está associada, ao mesmo tempo, a um deslocamento e a um aprofundamento da potência cosmopoética que a modernidade encontrou no livro e que todo aparelho imaginativo resguarda. A passagem do enquadramento nacional dos povos ao enquadramento transnacional da humanidade como comunidade imaginada de referência para a afirmação dos direitos universais corresponde à passagem da imprensa à imagem técnica como aparelho dominante de mediação da experiência imaginativa. Não se trata de uma passagem progressiva e linear, como demonstram a persistência da mediação do enquadramento nacional nos quadros da ONU e o recorte da experiência das imagens técnicas pelas formas imaginativas da comunidade nacional (os idiomas vernaculares, as tradições culturais e suas invenções do comum, as instituições de produção e de circulação das imagens, as formas estéticas e seus circuitos de comunicação e de partilha etc.). Em vez disso, trata-se de uma tendência dialética – que sempre comporta seu contrário sob formas menos evidentes – cujo jogo permanece indecível, sem que se possa antecipar ou prever qualquer síntese que o resolva.

Ao modo como o livro opera como aparelho cosmopoético ao articular o sentido da simultaneidade – a estrutura do “enquanto isso” e seu tempo “homogêneo e vazio”, analisados por Anderson (2006) – e o recorte linguístico vernacular – frequentemente associado a um enquadramento nacional – no trabalho de imaginação do comum será preciso comparar o modo como o cinema opera como aparelho cosmopoético ao articular as possibilidades da montagem – a simultaneidade do “enquanto isso”, mas também sua conversão numa multiplicidade de sentidos heterotópicos em que o tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional se rarefaz na heterogeneidade do mundo comum – e as heranças das demais artes e da fotografia – que convertem toda interrogação do cinema numa espécie de aventura entre imagens. Se a comunidade da humanidade se torna, com o Século das Luzes, um projeto filosófico e jurídico-político de paz perpétua, com Kant e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, o que o Século dos Lumières – o século do cinema – tornou

possível foi um aprofundamento inédito do trabalho de imaginação da comunidade da humanidade, tornando-a sensível com a ajuda de aparelhos de reprodutibilidade técnica.

A comunidade mundial da humanidade com que sonham os direitos humanos só se torna eficaz como projeto jurídico e político ao se fazer sensível e imaginável. Imaginar o comum é imaginar a comunidade da humanidade e imaginar o mundo comum, e é nas possibilidades e nos limites desse trabalho duplo de imaginação que o projeto cosmopolítico dos direitos humanos encontra seu fundamento cosmopoético. Se os direitos humanos aspiram a um arquivo universal da humanidade – que é um arquivo disseminado, descentrado e em deriva numa condição de abertura anarquívica – o cinema é o aparelho cosmopoético a que corresponde a tarefa impossível, mas necessária, de arquivamento do mal e do comum, assim como da humanidade e da mundanidade. Isso conduz a uma questão crucial: qual é o estatuto do cinema como arquivo, isto é, tanto como meio de arquivamento de formas arquiváveis quanto como reserva de formas arquivadas? A essa questão – cujos sentidos será preciso desdobrar a partir de um momento paradigmático do arquivo do mal, tanto para a história do cinema quanto para a história do século XX e, especificamente, para o projeto dos direitos humanos: a abertura dos campos nazistas e o arquivamento visual do horror do extermínio – está necessariamente associada uma deriva interrogativa que começa pelas questões da semelhança (na medida em que a comunidade da humanidade é uma comunidade de semelhantes) e da memória – cujos sentidos será preciso desdobrar tanto no contexto da relação com os arquivos dos campos na história do cinema (por meio do rearquivamento ficcional de suas imagens, da recusa de sua pertinência ou da remontagem anarquívica de sua iconografia) quanto em torno da temática das imagens que faltam, que emerge também em outros contextos de violações.

Enquanto o movimento de interrogação do arquivo do mal se desdobra, em torno do tema do inimaginável e do problema estético da semelhança, como um itine-

rário em que o paradigma dos campos multiplica suas formas, um movimento suplementar de interrogação do arquivo do comum torna possível entrever, além da questão da aparição da comunidade da humanidade, o problema da exposição do mundo comum. Será preciso retornar à questão do arquivo, explorando a abertura anarquívica que constitui tanto o projeto cosmopolítico dos direitos humanos quanto as cosmopoéticas cinematográficas que o atravessam, em relação ao arquivo do comum em que se reúnem ou se inventam imagens da dignidade, da felicidade e da paz. Dessa forma, à interrogação das formas de aparição da comunidade da humanidade, que compõe um atlas das semelhanças em meio ao inimaginável da dessemelhança radical registrada no arquivo do mal, acrescenta-se a interrogação das formas de exposição do mundo comum, que compõe um atlas cosmopoético no qual se adivinham as possibilidades de arquivamento e de reinvenção anarquívica do comum.



Figura 1



Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3

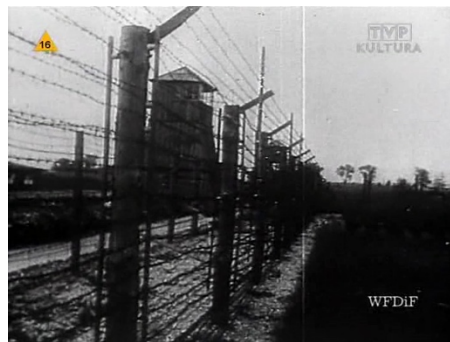


Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9



Figura 14



Figura 5



Figura 10



Figura 15



Figura 16



Figura 21

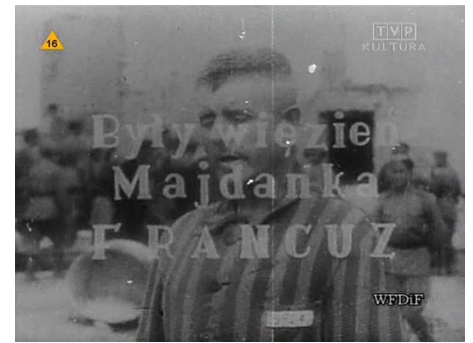


Figura 26

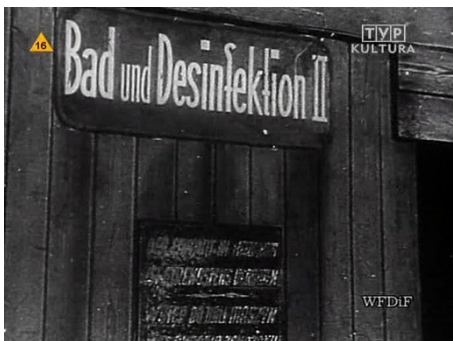


Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24



Figura 29



Figura 20



Figura 25



Figura 30



Figura 1



Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3



Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9



Figura 14



Figura 5



Figura 10



Figura 15



Figura 16



Figura 21



Figura 26



Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24



Figura 29



Figura 20



Figura 25



Figura 30

2. Experiência concentracionária e dignidade: dos campos à disseminação dos contracampos

2.1. Filmar os campos: arquivamento e testemunho

Nos jornais e nas revistas, nas atualidades cinematográficas, em suma, no processo de elaboração da memória que se inicia com a abertura dos campos, entre 1944 e 1945, as imagens aparecem como evidências sensíveis do inimaginável, contra o qual emergem figuras da humanidade. Nesse sentido, a revelação dos horrores da guerra e do genocídio compõe o pano de fundo sobre o qual toma forma a reafirmação dos direitos humanos, em 1948, como princípios universais de dignidade, e é nas imagens e em seu testemunho multifacetado, no gesto mesmo de registrá-las e nas formas de montá-las, que se deve buscar algum sentido de “humanidade em tempos sombrios”, a humanidade que resta na ausência de mundanidade, como escreve Hannah Arendt (2008):

na invisibilidade, nessa obscuridade onde um homem que aí se escondeu não precisa mais ver o mundo visível, somente a cordialidade e a fraternidade de seres humanos estreitamente comprimidos podem compensar a estranha irrealidade que assumem as relações humanas, onde quer que se desenvolvam em ausência absoluta de mundanidade, desligadas de um mundo comum a todas as pessoas. Em tal estado de ausência de mundanidade e realidade, é fácil concluir que o elemento comum a todos os homens não é o mundo, mas a “natureza humana” de tal e tal tipo. [...] Ora, essa “natureza humana” e os sentimentos de fraternidade que a acompanham manifestam-se apenas na obscuridade, e portanto não podem ser identificados no mundo. E mais, em condições de visibilidade, dissolvem-se no nada como fantasmas. A humanidade dos insultados e injuriados nunca sobreviveu ainda sequer um minuto à hora da libertação. Isso não quer dizer que ela seja insignificante, pois na verdade torna suportáveis o insulto e a injúria; mas sim que em termos políticos é absolutamente irrelevante.

Há figuras da humanidade nas imagens da abertura dos campos, e, fundamentalmente, o gesto de registrá-las resguarda um sentido de comunidade entre olhante e olhado, entre quem ocupa a posição de sujeito do olhar (em primeiro lugar, quem maneja o aparelho; em segundo lugar, os espectadores) e quem aparece como

sujeito ao olhar (em primeiro lugar, os mortos e os sobreviventes; em seguida, os militares das tropas aliadas, os prisioneiros de guerra alemães, os civis alemães e todo tipo de visitante que os campos receberam, como autoridades políticas e jornalistas). Mas há, ao mesmo tempo, uma fragilidade no sentido de comunidade que se insinua nas imagens da abertura dos campos. Essa fragilidade decorre, por um lado, da indefinição das coordenadas dessa comunidade, da ausência de fundamento que a sustente como uma convenção eficaz, como uma identificação coletiva. Por outro lado, a fragilidade advém, igualmente, dos propósitos e protocolos institucionais a que obedecia a produção das imagens e das “condições de visibilidade” em que as figuras da humanidade “dissolvem-se no nada como fantasmas”, como escreve Arendt (2008). No que concerne aos propósitos e protocolos institucionais que orientam o registro das imagens da abertura dos campos, ao que Christian Delage (2007) descreve como um gesto de substituição das imagens registradas pelos nazistas – inexistentes ou destruídas – pelas imagens dos aliados – que emergem da urgência do encontro com o horror e, nesse sentido, escapam em grande medida ao enquadramento institucional que as motiva – sucedem os gestos de constatação e de estupefação, característicos do primeiro encontro com os sobreviventes, por um lado, e os gestos de confrontação em relação à população civil alemã, que se desdobram com a ocupação dos aliados no final da guerra e no imediato pós-guerra, por outro.

A substituição das imagens, a constatação, a estupefação e a confrontação diante do horror dos campos motivam e delimitam apenas parcialmente os sentidos do registro e da montagem das imagens. Efetivamente, estas estão sujeitas a uma série de apropriações, que as constituem desde o início, uma vez que informam seus protocolos e suas possibilidades, seus modos de encenação e de montagem. São ao menos três horizontes de apropriação que informam as imagens dos campos: o da instituição militar, que está ligado à lógica da guerra e às razões de Estado que comandam os registros; o da possibilidade jurídico-política de julgamento dos prisioneiros capturados como criminosos de guerra; o da difusão jornalística e do debate público sobre os eventos, de que apenas se começava a descobrir a profundidade e a magnitude, os sentidos e a interminável opacidade, a visibilidade aterradora e a difícil

legibilidade.

Quando tropas soviéticas chegaram a Lublin e ao campo de extermínio de Majdanek, na Polônia ocupada, no dia 24 de julho de 1944, uma equipe russa, coordenada por Roman Karmen, do Estúdio Central de Cinema Documentário de Moscou, e outra polonesa, coordenada por Aleksander Ford e composta por Stanislaw Wohl e pelos irmãos Adolf e Wladyslaw Forbert, iniciaram o inventário do horror (DELAGE, 2007, p. 17), dispendo suas câmeras diante dos fornos crematórios, que tinham sido quase totalmente destruídos pelos nazistas alguns dias antes, assim como dos montes de cinzas e de ossos, das pilhas de sapatos e de roupas, da sucessão interminável dos cadáveres. Os registros foram montados e exibidos em novembro de 1944, em Lublin (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 18), num filme assinado por Aleksander Ford e intitulado *Majdanek: cmentarzysko Europy (Majdanek: cemitério da Europa)*⁴³ [Prancha 1].

Quando tropas soviéticas chegaram a Auschwitz-Birkenau, também na Polônia ocupada, em 27 de janeiro de 1945, sua passagem pelo complexo concentracionário foi mais curta (não havia ordem de liberar o campo) e, à exceção de algumas tomadas aéreas, nenhuma imagem foi registrada até algumas semanas mais tarde, quando diferentes cinegrafistas voltaram suas câmeras para aquele que se tornaria o mais conhecido complexo concentracionário do Terceiro Reich, com o intuito de reconstituir, por meio de encenação, parte de suas condições de funcionamento e, sobretudo, o momento da liberação [Prancha 2]. Como escreve Christian Delage (2007, p. 18):

⁴³ O filme foi exibido há alguns anos no canal da televisão pública polonesa, TVP Kultura, e uma gravação em formato digital dessa transmissão (cuja data exata e cujo contexto específico não consegui identificar) tornou possível que eu o assistisse. Trechos da montagem assinada por Ford aparecem no filme *Majdanek 1944: Opfer und Täter (Majdanek 1944: vítimas e agressores)*, dirigido por Bengt von zur Mühlen e Irmgard von zur Mühlen, lançado em 1986 pela produtora Chronos-Film, na Alemanha, e presente na caixa de DVDs *Holocaust: Persecution in Europe, 1933-1945*, lançada pela Oracle Home Entertainment em 2005. Nessa caixa, além de *Majdanek 1944*, estão disponíveis outros documentários que usam imagens de arquivo dos campos e dos guetos criados pelos nazistas: *Der gelbe Stern (A Estrela Amarela, 1981)*, dirigido por Dieter Hildebrandt; *Die Befreiung von Auschwitz (A liberação de Auschwitz, 1985)*, dirigido por Irmgard von zur Mühlen; *Ghetto Theresienstadt: Deception and Reality (2006)*, de Irmgard von zur Mühlen; e filmes sobre os campos de Ravensbrück, Buchenwald, Dachau e Sachsenhausen. O interesse desse conjunto de filmes reside no fato de serem construídos por meio do uso de imagens de arquivo que teriam permanecido, de outra forma, inacessíveis para os propósitos dessa pesquisa.

No momento, quando as tropas entraram em janeiro de 1945, tanto os liberadores quanto os deportados foram siderados pelo que viam e descobriam. Após as destruições provocadas pelos nazistas, a eletricidade estava cortada; é na obscuridade que os primeiros olhares foram trocados dentro dos barracos. Enquanto os soldados estavam chocados, os aproximadamente 7000 detentos ainda presentes ficaram na maior parte sem reação.

Essas duas experiências – constatação, estupefação – se caracterizam a cada vez pelo fato de que são de certa forma capturadas por questões políticas. Em Majdanek, os realizadores inventaram uma primeira iconografia dos campos, onde os fios de arame farpado evocam o fechamento, enquanto a acumulação de sapatos simboliza o caráter vertiginoso do número de vítimas, que se contam nos milhões. Ao mesmo tempo, tratava-se, para os soviéticos, de se assegurar da adesão do público polonês ao programa comunista de reconstrução do país, e mesmo de substituir ao destino trágico dos Judeus – fortemente minimizado no filme – uma identificação das vítimas com a ajuda de símbolos cristãos, para melhor persuadir a população. Em Auschwitz, era preciso tirar partido da “descoberta” do maior campo de extermínio nazista, retornando para filmar o estado do campo na primavera de 1945, e mesmo colocar em cena a chegada do Exército vermelho em um campo onde os deportados apareciam como prisioneiros felizes por serem liberados.⁴⁴

As imagens reunidas em *Majdanek: cmentarzysko Europy* e em *Auschwitz (Oświęcim)* esboçam uma primeira iconografia da experiência concentracionária, que se converterá nas décadas seguintes numa contundente reserva de imaginário: cercas de arame farpado [Prancha 1 – Figuras 1, 8 e 9], torres de vigilância, corpos amontoados [Prancha 1 – Figuras 3, 15, 19 e 20], rostos desfigurados [Figuras 4, 12, 13 e 20]. Ao mesmo tempo, a estrutura das montagens em que as imagens são apresentadas pelos soviéticos evidencia a apropriação do arquivo visual do horror para os

⁴⁴ “Sur le moment, lorsque les troupes entrèrent en janvier 1945, tant les libérateurs que les déportés furent sidérés de ce qu’ils voyaient et découvraient. À la suite des destructions provoquées par les nazis, l’électricité était coupée ; c’est dans l’obscurité que les premiers regards furent échangés dans les baraques. Tandis que les soldats étaient choqués, les quelque 7000 détenus encore présents furent pour la plupart sans réaction.

Ces deux expériences – constatation, stupéfaction – se caractérisent à chaque fois par le fait qu’elles sont en quelque sorte rattrapées par des enjeux politiques. À Majdanek, les réalisateurs inventèrent une première iconographie des camps, où les barbelés évoquent l’enfermement, tandis que l’amoncellement de chaussures symbolise le caractère vertigineux du nombre de victimes, se comptant par milliers. Dans le même temps, il s’agissait, pour les Soviétiques, de s’assurer de l’adhésion du public polonais au programme communiste de reconstruction du pays, quitte à substituer au destin tragique des Juifs – fortement minimisé dans le film – une identification des victimes à l’aide de symboles chrétiens, pour mieux amadouer la population. À Auschwitz, il fallait tirer parti de la « découverte » du plus grand camp d’extermination nazi en revenant filmer l’état du camp au printemps 1945, quitte à mettre en scène l’arrivée de l’Armée rouge dans un camp où les déportés apparaissaient comme des prisonniers heureux d’être libérés.” (Tradução do autor.)

propósitos militares e políticos da União Soviética. Em *Majdanek: cmentarzysko Europy*, o início do filme representa a liberação de Lublin [Prancha 1 – Figuras 2 e 3], e seu final encadeia depoimentos de sobreviventes enaltecendo os soviéticos – um prisioneiro francês [Prancha 1 – Figura 26], um holandês [Prancha 1 – Figura 27], um belga e um austríaco depõem para a câmera, afirmando sua gratidão em relação aos “camaradas russos” e aos “camaradas poloneses”, testemunhando sobre seu sofrimento e sobre a diversidade das nações que foram vítimas dos nazistas, sem qualquer ênfase à especificidade do projeto genocida da Solução Final para os judeus (e para os ciganos) – e a realização de um rito fúnebre coletivo [Prancha 1 – Figuras 28, 29 e 30]. Em *Auschwitz (Oświęcim)*, a encenação das condições de vida no campo [Prancha 2 – Figuras 6, 8 e 9] e o catálogo dos métodos nazistas (desde a identificação dos prisioneiros por meio de números tatuados em seus braços [Prancha 2 – Figuras 20, 21, 22 e 23] até as câmaras de gás e as covas coletivas [Prancha 2 – Figuras 26, 27 e 28], passando pela acumulação dos objetos pessoais dos deportados [Prancha 2 – Figura 29] permanecem inscritos sob o gesto libertador dos soviéticos e, sobretudo, no movimento teleológico de uma vontade de justiça, que se manifestara no filme sobre Majdanek com planos de julgamentos realizados pelos soviéticos [Prancha 1 – Figura 14].

A recepção inicial dos filmes montados pelos soviéticos sobre Majdanek e Auschwitz reconheceu nas imagens um excesso que permanecia irreduzível às tentativas de compreensão. Uma das figuras do inimaginável é, justamente, a do excesso de real que nenhuma tentativa de simbolização consegue apreender e compreender, um excesso que pode tanto perturbar e desestabilizar as formas convencionais de interpretação do mundo – e isso exigirá a invenção de novos modelos de visibilidade e de legibilidade diante das imagens dos campos – quanto confirmar e reiterar uma perigosa recusa de (re)conhecimento – e isso conduzirá à tendência de enquadramento das imagens soviéticas dos campos como parte de sua propaganda, assim como, mais amplamente, a diferentes formas de revisionismo negacionista. Se os pro-

pósitos militares e políticos a que obedecem as montagens soviéticas facilitam a identificação dos filmes como propaganda, as limitações de sua perspectiva sobre os eventos que representam decorrem, igualmente, das condições em que foram registradas as imagens. Com efeito, a identificação das imagens como propaganda depende da forma de sua montagem e do contexto em que se inserem, enquanto as condições do registro das imagens correspondem a limitações de sua inscrição mesma: não somente sua exposição (conforme esta ou aquela montagem), mas sua aparição (em qualquer montagem, antes de qualquer montagem).

As condições de visibilidade das imagens dos campos registradas pelos soviéticos são similares àquelas das imagens feitas durante o avanço dos exércitos ocidentais, entre os meses de abril e maio de 1945, em campos como Ohrdruf, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dora-Mittelbau (Nordhausen), Dachau, Ebensee, Mauthausen, Hadamar, entre outros. Como escreve Georges Didi-Huberman (2010, p. 18-19):

O avanço dos exércitos ocidentais conheceu o mesmo encadeamento [que aquele dos exércitos soviéticos e poloneses]: abrir, descobrir, fotografar e filmar, montar as imagens [...] e as mostrar todas juntas. Nosso conhecimento dos campos foi, em primeiro lugar, antes mesmo da publicação dos grandes relatos de sobreviventes e das primeiras análises de historiadores, um conhecimento visual, jornalisticamente, militarmente e politicamente filtrado, dos campos vistos no estado de sua *destruição* pelos nazistas e de sua *abertura* pelos aliados.⁴⁵

Dizer que há filtros militares e políticos, assim como jornalísticos, na construção do conhecimento visual dos campos que se difundiu a partir de sua abertura pelos exércitos aliados não deve fazer esquecer, contudo, das condições singulares, irreduzíveis a esses filtros, em que as imagens foram registradas. A aparição das imagens dos campos resguarda algo que permanece irreduzível a sua exposição nas monta-

⁴⁵ “L’avance des armées occidentales connut le même enchaînement : ouvrir, découvrir, photographier et filmer, monter les images [...] et les montrer toutes ensemble. Notre connaissance des camps fut d’abord, avant même la publication des premiers grands récits de survivants et des premières analyses d’historiens, une connaissance visuelle, journalistiquement, militairement et politiquement filtrée, des camps vus dans l’état de leur *destruction* par les nazis et de leur *ouverture* par les alliés.” (Tradução do autor. Grifos no original.)

gens em que se tornaram publicamente disponíveis. Para compreender essa irredutibilidade e, sobretudo, as possibilidades que ela mantém abertas – e que serão exploradas numa diversidade de figuras da relação com o arquivo visual do horror dos campos, na história do cinema, depois da Segunda Guerra Mundial – é preciso reconhecer, por um lado, que a própria inscrição das imagens ocorre de modo condicionado (seja pelos filtros que correspondem a seus propósitos jornalísticos, militares e políticos, como nota Didi-Huberman, seja pelas situações singulares em que as imagens aparecem) e, por outro, que sua exposição conforme formas específicas de montagem corresponde a uma redução e a um recorte de suas possibilidades – a uma atualização específica e mais restrita de um conjunto mais amplo de possibilidades virtuais, das quais a revisitação, a remontagem e mesmo a recusa dos arquivos, na história do cinema, oferecerão alguns vislumbres.

Mas quais são as condições de aparição das imagens dos campos? Em primeiro lugar, há a urgência da produção de evidências (no sentido jurídico da palavra, mas mais fundamentalmente em seu sentido epistemológico – como fatos brutos à espera de uma interpretação analítica – e em seu sentido ético – como aspectos inegáveis de um dever diante do outro). Ao mesmo tempo, há a relação entre o sentido emergencial do cuidado dos sobreviventes e a emergência das imagens como forma de fazer sobreviver algum testemunho: na medida em que o cuidado dos sobreviventes permanece ameaçado pela possibilidade iminente da morte, a sobrevivência de algum testemunho sob a forma de imagens – o testemunho sem palavras dos corpos, dos rostos, dos olhares, de que as câmeras podem capturar algum traço – constitui uma espécie de imperativo, do qual decorrem tanto os planos em que médicos, enfermeiras e outros tentam cuidar de sobreviventes [Prancha 2 – Figuras 17 e 19] quanto planos que representam os sobreviventes diante das paisagens dos campos (os prédios, os corpos, as cercas etc.) [Prancha 1 – Figuras 9, 12, 13, 25, 26 e 27; Prancha 2 – Figuras 1, 2, 3, 12, 13, 16, 26 e 27]. Finalmente, é preciso reconhecer, nas imagens dos campos, uma terceira condição, que sucede a urgência da produção de evidên-

cias e a emergência dos cuidados em relação aos sobreviventes e aos seus testemunhos e se inscreve visualmente nos planos de contracampo em que se tornam visíveis reações ao horror dos campos [Prancha 1 – Figuras 5 e 6]: a dificuldade de sustentar o olhar (que afeta tanto os fotógrafos e cinegrafistas quanto cada espectador que virá a encontrá-las) e de garantir que sua visibilidade dura e precária possa ser convertida em legibilidade jurídica, ética, política, antropológica e/ou histórica.

2.2. Ver os campos: arquivo e julgamento

A dificuldade de converter a visibilidade das imagens em legibilidade dos eventos representados assombra seu momento de constituição (o gesto de registro), assim como seus modos de aparição (as escolhas de enquadramento, de duração de tomadas, de movimentos de câmera etc.) e de exposição (as escolhas de montagem que, a cada vez, a cada contexto, rescrevem seus sentidos). Ao interrogar as possibilidades de reinvenção, no contexto de saturação em que vivemos, de “uma arte da memória capaz de tornar *legível* o que foram os campos”, Georges Didi-Huberman (2010, p. 12)⁴⁶ reconhece nas imagens da abertura dos campos a revelação de um “estado dos lugares [...] visto através da progressão frequentemente difícil, da organização particular, das limitações técnicas e do tempo disponível de um exército que procurava, em primeiro lugar, ganhar sua guerra” (p. 25)⁴⁷:

Esses filmes abrem os olhos sobre um *estado dos lugares*; eles tornam legível a resposta mesma dos exércitos à situação das vítimas, mas também dos carrascos quando são reconhecidos e presos, dos notáveis da aldeia vizinha quando são constringidos a vir ver o que continuam a negar ter sabido etc. Mas esses filmes não foram rodados, nem montados, nem mostrados para tornar legível essa *zona do tempo* tão paradoxal que eles documentam, con-

⁴⁶ “[U]n art de la mémoire capable de rendre *lisible* ce que furent les camps”. (Tradução do autor. Grifo no original.)

⁴⁷ [É]tat des lieux [...] vu à travers la progression souvent difficile, l’organisation particulière, les limitations techniques et le temps disponible d’une armée qui cherchait d’abord à gagner sa guerre.” (Tradução do autor.)

tudo, quero dizer a experiência de um campo que se abre. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 25)⁴⁸

Em seu argumento, Didi-Huberman (2010, p. 25) considera que, “[s]e os filmes militares, na liberação dos campos, obliteram alguma coisa, é em primeiro lugar – fatalmente – a duração”⁴⁹, associando as imagens da abertura dos campos a uma certa legibilidade do espaço e dos lugares, mas não do tempo e da história. Para ele, seria preciso “recontextualizar essas imagens em uma *montagem* de um outro gênero, com um outro gênero de textos, por exemplo os relatos dos sobreviventes eles mesmos, quando contam o que significou, para eles, que seu campo se abrisse” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 26)⁵⁰. Dessa forma, Didi-Huberman suplementa com os testemunhos escritos a forma recorrente de montagem que caracteriza os filmes dos aliados – uma montagem que encadeia as imagens dos campos como evidências do “estado dos lugares”, uma montagem que não consegue revelar, efetivamente, a duração, uma montagem que encontra seu emblema, enfim, no sentido catalográfico de filmes como *Nazi Concentration Camps* (1945), exibido no Tribunal de Nuremberg, ou o projeto que não foi concluído no imediato pós-guerra, reconstituído em 1985, com o título *Memory of the Camps*, e, de modo mais rigoroso, em 2014, com o título *German Concentration Camps Factual Survey*⁵¹.

Ali onde o protocolo jurídico, de que decorrem os documentários filmados e

⁴⁸ “Ces films ouvrent les yeux sur un *état des lieux* ; ils rendent lisible la réponse même des armées à la situation des victimes, mais aussi des bourreaux lorsqu’ils sont reconnus et arrêtés, des notables du village voisin lorsqu’ils sont contraints de venir voir ce qu’ils continuent de nier avoir su, etc. Mais ces films n’ont été ni tournés, ni montés, ni montrés pour rendre lisible cette *zone du temps* si paradoxale qu’ils documentent néanmoins, je veux dire l’expérience d’un camp que s’ouvre.” (Tradução do autor. Grifos no original.)

⁴⁹ “Si les films militaires, à la libération des camps, oblitèrent quelque chose, c’est d’abord – fatalement – la durée”. (Tradução do autor.)

⁵⁰ “[R]econtextualiser ces images dans un *montage* d’un autre genre, avec un autre genre de textes, par exemple les récits des survivants eux-mêmes lorsqu’ils racontent ce que, pour eux, signifia que leur camp s’ouvre.” (Tradução do autor. Grifo no original.)

⁵¹ A iniciativa britânica estava sendo produzida por Sidney Bernstein e chegou a contar com a atuação de Alfred Hitchcock como conselheiro. Para mais informações sobre o filme, ver Sussex (1984) e Jacobs (2010). O curta-metragem *Death Mills* (1945), dirigido por Billy Wilder, constitui uma derivação do projeto britânico que foi produzida pelo Departamento de Guerra dos Estados Unidos e está disponível em: <https://archive.org/details/DeathMills> (acesso em 12/04/2016).

as fotografias militares, quer *estabelecer os fatos* com suas *provas* [*preuves*], a escrita da testemunha, até mesmo em seu conteúdo poético, busca *figurar o evento* em sua mais profunda temporalidade, que é temporalidade da *experiência/provação* [*épreuve*]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 28)⁵²

A “escrita da testemunha” permite reconstituir a duração dos eventos – a experiência e a provação de que as imagens da abertura dos campos oferecem apenas um vislumbre parcial –, enquanto as imagens decorrem de um “protocolo jurídico” que está interessado, fundamentalmente, no “estado dos lugares”. Esse contraponto – que opera como uma dialética, na leitura de Didi-Huberman (2010, p. 38): “uma imagem só é legível ao ser *dialetizada*”⁵³ – depende do reconhecimento das diferenças entre os testemunhos dos sobreviventes – em sua relação de proximidade e mesmo de intimidade com os eventos da Shoah – e os testemunhos dos espectadores – em seu distanciamento variável, mas irreduzível, em relação aos eventos. Ao mesmo tempo, nenhuma dialética pode articular a “escrita da testemunha” e as imagens feitas pelos exércitos aliados sem que um pressuposto problemático se introduza na perspectiva de leitura: a ideia de que a visibilidade das imagens da abertura dos campos só se converte em legibilidade jurídica, ética, política, antropológica e/ou histórica por meio da “escuta dos testemunhos que os sobreviventes [...] nos deixaram desse momento tão decisivo e complexo ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 26)⁵⁴.

Efetivamente, a escuta dos testemunhos e a escrita das testemunhas operam como um dos contrapontos privilegiados – seria preciso dizer, pensando no jogo da montagem que está em jogo nesse procedimento, um dos contracampos – que permitem conferir à visibilidade aterradora das imagens da abertura dos campos alguma legibilidade. Entretanto, a legibilidade que se alcança por meio da montagem operada por Didi-Huberman – campo: imagens da abertura dos campos; contracampo: escuta

⁵² “Là où le protocole juridique, dont relèvent les documentaires filmés et les photographies militaires, veut *établir les faits* avec leurs *preuves*, l’écriture du témoin, jusque dans sa teneur poétique, cherche à *figurer l’événement* dans sa temporalité la plus profonde, qui est temporalité de l’*épreuve*.” (Tradução do autor.)

⁵³ “[U]ne image n’est lisible qu’à être dialectisée”. (Tradução do autor. Grifo no original.)

⁵⁴ “[L]’écoute des témoignages que les survivants [...] nous ont laissé de ce moment si décisif et si complexe à la fois.” (Tradução do autor.)

dos testemunhos/escrita das testemunhas – não esgota a polissemia das imagens e equivale, efetivamente, a uma restrição de seus sentidos a partir de uma forma específica de contextualização histórica de seu conteúdo. Em suma, há outras formas de conversão da visibilidade em legibilidade que seria preciso interrogar, num itinerário potencialmente interminável de que o próprio Didi-Huberman reconhece a necessidade programática, ao afirmar que “[m]esmo abertos, os campos deixaram então *aberta* a questão histórica, antropológica e política que coloca sua existência mesma, passada, presente e por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31)⁵⁵.

É a essa abertura irreduzível da questão dos campos que responde a vontade de fazer justiça diante do inimaginável que informa as imagens e as montagens iniciais em que os aliados as introduziram. Seja nos filmes soviéticos, seja nos filmes ocidentais, o formato das atualidades cinematográficas e os discursos de propaganda se entrelaçam, mas uma das preocupações cruciais que condicionam a visibilidade dos campos nas imagens registradas e montadas pelos aliados corresponde à tentativa de impedir a identificação das imagens como propaganda – isto é, como manipulações de que seria preciso reconhecer a falsidade ou, no mínimo, a parcialidade – e de garantir tanto sua aparição quanto sua exposição como evidências do inimaginável que se descobriu nos campos.

Com efeito, as imagens da abertura dos campos que emergem em conjunção com o processo de elaboração da afirmação dos direitos humanos na Declaração de 1948 foram objeto de um uso inicial em que sua condição de evidências e a reivindicação da faculdade de julgamento assume uma forma institucional, no âmbito dos tribunais do pós-guerra (em especial os internacionais). Na esfera do direito internacional, enquanto os direitos humanos são afirmados como “aspiração” do “homem comum”, contra os “atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade”, o inimaginável é codificado – nos tribunais e convenções internacionais que inauguram, entre 1945 e 1949, o campo do direito penal ou criminal internacional em sua configuração contemporânea – por meio dos conceitos de “crimes de guerra”, “crimes contra

⁵⁵ “Même ouverts, les camps ont donc laissé *ouverte* la question historique, anthropologique et politique que pose leur existence même, passée, présente et à venir.” (Tradução do autor.)

a humanidade”, “crimes contra a paz” e “genocídio”.

Em 1945, o Tribunal Militar Internacional de Nuremberg foi estabelecido, por meio de um acordo entre Estados Unidos, França, Reino Unido e União Soviética, para o julgamento de “crimes contra a paz”, de “crimes de guerra” e de “crimes contra a humanidade”, perpetrados pelos “principais criminosos de guerra do Eixo Europeu”, enquanto, em 1946, o general Douglas MacArthur decretou, em nome dos Aliados, a criação do Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente (ou Tribunal de Tóquio), dedicado ao julgamento dos “principais criminosos de guerra no Extremo Oriente”, pelos mesmos tipos de crimes. Cada uma das categorias jurídicas que consignam o que o preâmbulo da DUDH denomina “atos bárbaros” é definida, respectivamente, no artigo 6º do Estatuto do Tribunal de Nuremberg e no artigo 5º do Estatuto do Tribunal de Tóquio.

Em 1948, por meio da resolução 260 A (III), a Assembleia Geral da ONU aprovou e propôs, para assinatura e ratificação ou adesão, a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio, que entrou em vigor, internacionalmente, em 1951. Nesse documento, aprovado um dia antes da DUDH, em 9 de dezembro, o conceito de “genocídio”, formulado inicialmente por Raphael Lemkin (2008), em 1944, para descrever os crimes do Eixo Europeu, assume forma jurídica. Em 1949, a quarta Convenção de Genebra consolida e amplia o quadro normativo que fora estabelecido pelas convenções anteriores, de 1864, 1906 e 1929, definindo o chamado Direito Humanitário Internacional e estabelecendo ou explicitando uma série de parâmetros para contextos de guerra, o chamado *jus in bello*⁵⁶.

No Tribunal de Nuremberg, um dos recursos que a equipe de acusação utilizou foi a projeção de imagens registradas na abertura dos campos, tal como montadas

⁵⁶ Se a Carta da ONU, especificamente em seu capítulo VII, constitui o principal quadro normativo do *jus ad bellum*, isto é, do direito à guerra, definindo parâmetros para identificar “crimes contra a paz”, as Convenções de Genebra estabelecem o quadro do *jus in bello*, isto é, do direito na guerra, definindo parâmetros para identificar “crimes de guerra”. Quanto aos “crimes contra a humanidade” e ao debate sobre sua identificação, uma das questões fundamentais consiste, efetivamente, na exigibilidade do vínculo com “crimes de guerra” e “crimes contra a paz”. Sobre o problema da relação entre o conceito de “crimes contra a humanidade” e a guerra, cf. Norman Geras (2011, esp. p. 1-31), que defende uma definição de “crimes contra a humanidade” desvinculada do contexto da guerra. Ver também M. Cherif Bassiouni (2011, esp. p. 33-34).

em dois filmes que compilam os registros: (1) *Nazi Concentration Camps*, produzido pelos estadunidenses, no âmbito do Field Photographic Branch, coordenado por John Ford, dentro do Office of Strategic Services; e (2) *The Atrocities Committed by the German-Fascists in the USSR*, produzido pelos soviéticos e dirigido por Roman Karmen. Além desses dois filmes que expõem as imagens da abertura dos campos, foi exibido um filme intitulado *The Nazi Plan*, que reunia imagens feitas pelos nazistas e de atualidades para apresentar informações sobre a ascensão de Hitler e seu projeto expansionista. A iniciativa de incluir as imagens como parte das evidências foi do promotor-chefe estadunidense Robert H. Jackson, que procurava, dessa forma, responder ao difícil problema de, em suas palavras, “estabelecer eventos inacreditáveis por meio de evidência credível” (JACKSON, 2008)⁵⁷. *Nazi Concentration Camps* foi projetado no dia 29 de novembro de 1945; *The Nazi Plan*, no dia 13 de dezembro de 1945; *The Atrocities Committed by the German-Fascists in the USSR*, no dia 19 de fevereiro de 1946.

O processo de Nuremberg se desenrolou entre 20 de novembro de 1945 e 1º de outubro de 1946. A apresentação das imagens como evidências do inimaginável instaura um regime de visibilidade associado às necessidades do julgamento. Como escreve Christian Delage (2001, p. 64), os filmes montados e apresentados por EUA e URSS “puderam ser considerados como peças de acusação (traço físico objetivo), provas (demonstração de verdade) e testemunhos (depoimentos juramentados atestando a boa fé da realização ou da montagem)”⁵⁸, graças a previsões de maior abertura e flexibilidade na administração das provas (especificamente no artigo 19 do estatuto do Tribunal). Como afirma Didi-Huberman (2010, p. 22), uma das características essenciais das imagens da abertura dos campos é sua “visada jurídica”⁵⁹, que está associada com alguns dos mais recorrentes procedimentos formais que as caracterizam: o privilégio de tomadas mais longas no momento do registro, que corresponde à

⁵⁷ “We must establish incredible events by credible evidence.” (Tradução do autor.) Disponível em: http://avalon.law.yale.edu/imt/imt_jack01.asp. Acesso em 12/04/2016.

⁵⁸ “[O]nt pu être considérés comme pièces à conviction (trace physique objective), preuves (démonstration de vérité) et témoignages (des affidavit attestant de la bonne foi de la réalisation ou du montage) [...]”. (Tradução do autor.)

⁵⁹ “Visée juridique”. (Tradução do autor.)

presença de planos-sequência nas montagens e convive com a tentativa de reunir mais de um ponto de vista diante dos mesmos fenômenos e, portanto, com a multiplicação das imagens e a possibilidade fragmentação dos registros; o recurso a movimentos de câmera que sustentem um sentido de continuidade espacial e de integridade referencial; os enquadramentos que reproduzem determinadas convenções documentais e ficcionais, como a frontalidade dos sujeitos representados, a orientação ortogonal do ponto de vista ou a escala de planos que permite organizar a descontinuidade da montagem como uma continuidade imaginária; a encenação dos corpos das testemunhas sobre o pano de fundo de paisagens significativas (seja por evidenciarem as atrocidades, seja por delimitarem um espaço) como uma forma de ancorar o testemunho (silencioso ou falado) dos sujeitos filmados na contiguidade espacial com o campo; o uso da figura de montagem campo-contracampo para tentar conduzir interpretações e determinar o julgamento que cada espectador pode formular diante das imagens.

A tomada longa e o plano-sequência aparecem como formas de impedir a manipulação posterior, ao mesmo tempo em que a multiplicação dos pontos de vista sobre os mesmos eventos é considerada desejável, pois ofereceria uma história mais completa e mais fiel. Entre os planos-sequência, são frequentes as panorâmicas e os *travellings*, que permitem estabelecer a ideia de continuidade espacial dentro do mesmo plano e podem ser utilizados para demonstrar a disposição espacial dos campos ou a proximidade entre aldeias e cidades, de um lado, e campos, de outro. Ao mesmo tempo, a ancoragem dos planos-sequência autoriza a variabilidade dos pontos de vista, cuja motivação corresponde à intenção de ampliar a visibilidade dos eventos representados:

O plano-sequência, graças a sua visada contínua e panóptica, era assim considerado como o mais respeitoso do evento filmado, impedindo que um ponto de vista ou montagem posterior modifique seu sentido. Entretanto, em 1942, uma diretiva do secretário de Estado americano para a Guerra, Robert Patterson, tinha prescrito às diversas equipes de cinegrafistas que agissem em

complementaridade para obter vistas cruzadas do mesmo fato [...]. (DE-LAGE, 2007, p. 21)⁶⁰

Os efeitos da busca de mais pontos de vista sobre os mesmos eventos ultrapassam, contudo, essa vontade institucional e resguardam a possibilidade de reversão do acréscimo de visibilidade em excesso e fragmentação, em suma, em desperdício e perda de visibilidade. Contra essa possibilidade de reversão, que assombra as imagens dos campos e suas montagens, as formas convencionais do documentário – sobretudo a frontalidade e a ortogonalidade do ponto de vista, em oposição à desorientação do ponto de vista que caracteriza, frequentemente, as vanguardas e o cinema experimental – e da ficção – sobretudo o recurso à escala de planos e ao esquema do campo-contracampo para analisar o espaço (decupagem e montagem) – se associam a uma forma de encenação paradigmática, na história das relações entre cinema e direitos humanos, devido à sua recorrência e ao seu horizonte de sentido: a disposição conjunta de corpos e paisagens, revelando a co-presença, no mesmo enquadramento, das evidências das atrocidades e das paisagens dos campos, por um lado, e de sobreviventes, oficiais e autoridades, em suma, terceiros com os quais o espectador pode alinhar ou contrapor seu olhar.

Christian Delage (2007, p. 22) chega a afirmar, de modo um pouco exagerado, que “uma espécie de montagem foi assim efetuada em direto, a duração dos planos e o tamanho dos quadros devendo permitir a construção no-campo de um relato inspirado nos códigos de escrita do sistema hollywoodiano”, como se fosse possível atribuir as convenções que informam a filmagem (e, em seguida, a montagem) das imagens da abertura dos campos apenas ao código clássico hollywoodiano. Se a “alternância de planos abertos e aproximados; [a] narração de uma ‘história’ centrada em indivíduos; [a] dramaturgia o mais frequentemente direcionada a um desfecho colorido

⁶⁰ “Le plan-séquence, grâce à sa visée continue et panoptique, était donc considéré comme étant le plus respectueux de l'événement filmé, empêchant qu'un point de vue ou un montage postérieur en modifie le sens. Pourtant, en 1942, une directive du secrétaire d'État américain à la Guerre, Robert Patterson, avait prescrit aux diverses équipes de caméramans d'agir en complémentarité pour obtenir des vues croisées d'un même fait [...].” (Tradução do autor.)

de otimismo” (DELAGE, 2007, p. 22)⁶¹ constituem tendências que aproximam os filmes feitos pelos aliados das convenções hollywoodianas, é justamente no uso específico que fazem de um dos recursos mais importantes para o cinema narrativo clássico que os filmes da abertura dos campos revelam a distância que os separa do código hollywoodiano: a figura de montagem de campo-contracampo (como se pode falar na metáfora e na metonímia como figuras de linguagem).

Enquanto o código narrativo clássico dá à alternância entre campo e contracampo um sentido fundamental de continuidade, ao qual podem se acrescentar, conforme a narrativa específica de cada filme, sentidos suplementares de atração ou de repulsa, de emoção subjetiva ou de ameaça objetiva para as personagens etc., as imagens da abertura dos campos encontram nessa mesma figura de montagem uma possibilidade de demarcar uma descontinuidade essencial, cujo sentido é, ao mesmo tempo, pedagógico (na medida em que relacionado à tentativa de “ensinar” ao espectador uma interpretação do que vê, uma reação esperada, um sentimento adequado) e ético (na medida em que relacionado à interrupção de qualquer discurso sobre o que se dá a ver). De fato, há um sentido de continuidade no uso do campo-contracampo também nos filmes dos campos: além dos planos em que vivos, sobreviventes e mortos participam do mesmo enquadramento, vemos com frequência a alternância entre planos de mortos, de covas coletivas e de sobreviventes moribundos, de um lado, e soldados, civis ou autoridades que os olham com as mais diversas emoções. Entretanto, esse sentido de continuidade está subordinado a um sentido crucial de descontinuidade que abre, nos filmes dos campos, uma fratura polissêmica.

Essa fratura corresponde, em primeiro lugar, à abertura de um espaço pedagógico, por meio do encadeamento das imagens: às imagens em que se constrói um catálogo do horror se acrescentam, em contracampo, imagens de reações ao horror. Aqui, de fato, o uso do campo-contracampo está mais próximo dos usos ficcionais que

⁶¹ “[U]ne sorte de montage a ainsi été effectuée en direct, la durée des plans et la taille des cadres devant permettre de construire sur-le-champ un récit inspiré des codes d’écriture du système hollywoodien (alternance de plans larges et rapprochés ; narration d’une « histoire » centrée sur des individus ; dramaturgie le plus souvent tendue vers un dénouement teinté d’optimisme).” (Tradução do autor.)

caracterizam o “sistema hollywoodiano” a que se refere Delage: o sentido básico de continuidade é mais forte (mesmo que frequentemente ilusório, de modo evidente, a um olhar mais atento), e a ele se acrescentam os sentidos suplementares da pedagogia do horror, que a Declaração de 1948 resume de maneira contundente ao dizer que os “atos bárbaros [...] ultrajaram a consciência da humanidade”. Em segundo lugar, contudo, a fratura do campo-contracampo perturba a linearidade dos discursos que, principalmente por meio de voz *over*, os filmes procuram estender sobre as imagens: à continuidade argumentativa (mesmo que nem sempre espacial e de forma alguma narrativa no sentido clássico) que a voz *over* elabora se contrapõe um trabalho da descontinuidade que, embora apenas insinuado na figura do campo-contracampo, revela a perspectiva restrita dos discursos e a redução a que eles submetem as imagens para torná-las legíveis. Há um sentido ético nessa revelação, que cada espectador deve saber reivindicar, na medida em que ela evidencia a abertura irredutível da questão dos campos e, de modo crucial, o campo de possibilidades de revisitação, de desmontagem e de remontagem, que destina as imagens da abertura dos campos e o arquivo do mal a que pertencem a uma espécie de errância produtiva na história do cinema, ao que denomino abertura anarquívica.

Se os procedimentos formais associados aos protocolos de registro e de montagem das imagens da abertura dos campos tornam possível dar início à invenção de alguma perspectiva comum diante do inimaginável, esse trabalho de invenção permanece incompleto. De fato, a perspectiva comum que se insinua nas imagens resguarda a possibilidade da semelhança – e, portanto, da invenção de uma comunidade de semelhantes, que corresponde, historicamente, à comunidade da humanidade pressuposta e projetada pelos direitos humanos – em meio à dessemelhança radical que foi, ao mesmo tempo, uma das condições ideológicas de possibilidade e um dos horizontes da Shoah – de que as imagens da abertura dos campos apreendem apenas alguns traços parciais, embora contundentes. Com efeito, essa comunidade da humanidade, como comunidade de semelhantes, não coincide, nas imagens registradas pelos aliados, com um mundo comum, cuja construção depende da transformação da possibilidade da semelhança que se adivinha nas imagens, apesar de tudo, em um

espaço compartilhado – tanto por meio de convenções estéticas quanto por meio de instituições jurídico-políticas.

Os contornos desse mundo comum emergem das formas de montagem que encadeiam as imagens, que procuram converter sua dimensão indiciária em articulação simbólica, em discurso e, finalmente, em conceito. Entre as imagens da abertura dos campos, que resguardam alguma humanidade em meio ao horror, e as formas de montagem que as encadeiam para projetar algum mundo comum, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos emerge sobre um pano de fundo de inimaginável (as atrocidades, os “atos bárbaros”, mas também o mundo que advém, o “homem comum”). Dessa forma, enquanto as imagens dos campos oferecem evidências sensíveis do inimaginável, o debate jurídico procura codificar suas possibilidades, com vistas ao estabelecimento de parâmetros gerais de julgamento, cuja validade decorre, fundamentalmente, da reivindicação da “consciência da humanidade”. É na problemática do julgamento que se articulam as dimensões estéticas e as dimensões jurídico-políticas das evidências do inimaginável produzidas pelos aliados – cuja preocupação fundamental é dupla: por um lado, a produção das imagens como evidências a serem apresentadas nos tribunais do pós-guerra, no que configura um sentido jurídico da problemática do julgamento; por outro, a produção das imagens como testemunhos que devem ultrapassar o âmbito jurídico dos tribunais e se inscrever no espaço público, no que configura um sentido ético da problemática do julgamento.

No âmbito jurídico, o espectador pressuposto pelas imagens deve exercer a faculdade de julgar com o intuito de alcançar um veredito, e o choque produzido pelo horror não deixa dúvidas sobre os sentidos do veredito esperado. No espaço público, o que está em jogo é o reconhecimento indubitável das “atrocidades nazistas” na consciência pública, contra as acusações de propaganda, de parcialidade e de falsificação, contra a frequente incredulidade diante dos eventos testemunhados, antes mesmo de sua identificação por meio de conceitos como genocídio, Holocausto ou Shoah. Aqui, o espectador pressuposto é um espectador mais distante, para quem o afastamento espacial e/ou temporal em relação aos registros oferece o privilégio e a responsabilidade da consciência histórica: diante do horror, o espectador assume o

dever de conhecer, e o julgamento se torna a ocasião de um saber. Dessa forma, se era preciso, no âmbito jurídico, impedir qualquer suspeita sobre as intenções que orientam os registros (afastando-os das convenções e do universo de expectativas associados à propaganda e às manipulações e falsificações a ela relacionadas e legitimando seu uso como evidências nos tribunais do pós-guerra), era igualmente necessário, no espaço público, esvaziar qualquer dúvida sobre a realidade que atestam (recusando a metafísica do inimaginável).

2.3. Rever os campos: memória e consciência da humanidade

A passagem do regime jurídico de visibilidade que enquadra as imagens da abertura dos campos no âmbito dos tribunais (cujo paradigma é o Tribunal Militar Internacional de Nuremberg) para o regime político de visibilidade que as projeta no espaço público da “consciência da humanidade” corresponde a um deslocamento de suas condições de legibilidade da urgência da vontade de fazer justiça para a emergência interminável do trabalho de memória (que antecede, condiciona e ultrapassa o âmbito jurídico da justiça). Com efeito, enquanto o direito penal ou criminal internacional codifica o inimaginável de que as imagens da abertura dos campos oferecem algumas evidências, tornando possíveis os tribunais do pós-guerra, o projeto cosmopolítico dos direitos humanos reivindica a imaginação do “advento de um mundo” de dignidade universal, contra a memória das violações. Há uma relação profunda, embora não isenta de tensões, entre direitos humanos e memória, como argumenta Andreas Huyssen (2014, p. 196):

A Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Convenção das Nações Unidas sobre o Genocídio, de 1948, foram o resultado político da memória (embora, em sua enunciação, os dois documentos da ONU tenham evitado a dimensão étnica e particularista do Holocausto). A memória, não apenas dos indizíveis genocídios e transferências forçadas de populações da primeira metade do século XX, mas também dos legados da tradição do direito natural, foi influente na moldagem desses documentos da ONU. Ainda assim, foram necessárias várias outras décadas para que o movimento internacional dos direitos humanos fosse deslançado.

No preâmbulo da DUDH, a rasura da “dimensão étnica e particularista do Holocausto” ocorre por meio da inscrição da memória da Shoah no significante flutuante “atos bárbaros” e decorre da aspiração do documento a uma condição universal. Se é possível dizer, com razão, que “a instauração ativa de processos por violações dos direitos humanos nos tribunais também depende da força dos discursos da memória na esfera pública” (HUYSSSEN, 2014, p. 200), é igualmente necessário reconhecer que os processos por violações tornam possível, com frequência, a ampliação e o aprofundamento, se não o início, do trabalho de memória. E se é verdade que, “enquanto o discurso dos direitos humanos [...] almeja a universalidade, os discursos sobre a memória coletiva têm-se limitado, tipicamente, a situações nacionais ou regionais” (HUYSSSEN, 2014, p. 204), essa aparente divergência e essa possível contradição dissimulam uma dialética: “precisamente o foco na força das lembranças individuais de violações de direitos é capaz de impedir que o discurso dos direitos humanos resvale muito depressa para uma abstração histórica” (HUYSSSEN, 2014, p. 205).

As imagens da abertura dos campos ocupam um lugar central no trabalho de memória em torno da Shoah, uma vez que iniciam a projeção pública generalizada da iconografia do arquivo do horror a que pertencem, embora, ao mesmo tempo, elas participem da rasura da “dimensão étnica e particularista do Holocausto”, como escreve Huyssen (2014, p. 196). A elas se acrescentarão as imagens feitas pelos nazistas – desde fotografias de identificação dos deportados até registros de ações em guetos, passando por uma série de imagens de atrocidades e incluindo uma perversa encenação da dignidade em Theresienstadt – e as imagens feitas pelos prisioneiros – como as quatro fotografias que membros do *Sonderkommando* de Auschwitz capturaram em agosto de 1944. Esse conjunto de imagens delimita o arquivo visual que está associado à forma concentracionária, tal como se dissemina desde a experiência histórica dos campos de concentração (que antecede e ultrapassa seu aprimoramento paradigmático no Terceiro Reich) e se estende no decorrer da Era Atômica – que, segundo Günther Anders (2013, p. 4), “transforma nosso globo em um vasto campo de concentração do qual não há saída” – e na forma sócio-política do campo, que se

generaliza como “paradigma político do moderno” (AGAMBEN, 2002, p. 125-194).

A forma concentracionária emerge de uma encruzilhada de formações discursivas em torno dos “atos bárbaros” que compõem a Shoah, de sua genealogia e de seus prolongamentos históricos posteriores. Os exemplos de Robert Antelme e de Primo Levi são representativos dos testemunhos dos sobreviventes e de sua teoria *experencial* dos campos, de que o livro de David Rousset (1965) intitulado *L'univers concentrationnaire* e publicado em 1946 constitui um dos exemplos inaugurais. Aos testemunhos dos sobreviventes que, por meio da escrita, projetam uma teoria *experencial* dos campos, deve-se acrescentar testemunhos daqueles que são objeto de estudos sobre o trabalho de memória dos sobreviventes, no que configura uma teoria *memorial* dos campos, de que o livro de Michael Pollak (1990) intitulado *L'expérience concentrationnaire* constitui uma das referências cruciais, sobretudo por suas proposições sobre o que denomina “a gestão do indizível”. Enquanto a teoria *experencial* corresponde à abordagem dos campos a partir do que Hannah Arendt (1948, p. 743) descreve como “a experiência de sofrimento imediato dos internos”, que é “expressa nos relatos que ‘registram mas não comunicam’ coisas que escapam do entendimento humano e da experiência humana”, a teoria *memorial* corresponde às tentativas de “recordação assimilada” que alguns sobreviventes procuram elaborar⁶².

Em outro sentido, que corresponde à “temerosa antecipação daqueles que receiam o campo de concentração como uma possibilidade para o futuro” (ARENDDT, 1948, p. 743)⁶³, os testemunhos dos contemporâneos, durante a abertura dos campos e no imediato pós-guerra, configuram uma teoria *judicial* dos campos, de que os registros fotográficos e cinematográficos realizados pelos Aliados constituem o arquivo visual, sobretudo em seu uso jurídico-político nos tribunais civis e militares do pós-guerra, enquanto as explorações do arquivo visual do horror nazista e as diversas relações possíveis com sua reserva de imaginário configuram uma teoria *imaginativa* dos campos, de que será preciso esboçar, aqui, os traços gerais, na medida em que condensam e deslocam as problemáticas das outras formas discursivas sobre os cam-

⁶² “[T]he inmate’s experience of immediate suffering”; “expressed in the reports which ‘record but do not communicate’ things that evade human understanding and human experience”. (Tradução do autor.)

⁶³ “[F]earful anticipation of those who dread the concentration camp as a possibility for the future”. (Tradução do autor.)

pos, assim como perturbam e transbordam a captura das questões associadas à experiência concentracionária na esfera do inimaginável. Enquanto as teorias experiencial e memorial dos campos e da forma concentracionária estão associadas ao (re)conhecimento de sua singularidade histórica e à tentativa de compreender suas condições efetivas de existência, a teoria judicial e, sobretudo, a teoria imaginativa dos campos associam, ao (re)conhecimento da singularidade, um pensamento formal das equivalências, que interroga a possibilidade e os sentidos da transferência, da reprodução e da reconfiguração, em outros contextos, da forma concentracionária.

Pensar as equivalências a partir das formas, interrogar as relações entre o passado e o presente por meio das imagens, de modos de encenação e de montagem que decorrem do reconhecimento da vida sensível que as anima, implica passar da singularidade do evento (o inimaginável como incompreensível; a imagem que falta, irremediavelmente) à comparabilidade entre eventos (o inimaginável como espaço de produtividade imagética, de animação da vida das imagens que restam, que sobrevivem, que se pode tanto retomar quanto fabricar como suplementos às imagens que faltam), sem esquecer aquela singularidade e, ao mesmo tempo, sem dar a ela um sentido irreduzível que equivale, em última instância, a uma recusa de qualquer possibilidade de compreensão. A teoria imaginativa dos campos habita essa passagem entre singularidade e comparabilidade, da mesma forma que, na teoria judicial dos campos, será preciso afirmar os direitos humanos e recusar suas violações por meio de princípios e de conceitos que possam ser aplicados a eventos singulares, sem perder a generalidade que dá a eles sua força jurídica, dentro de um horizonte de comparabilidade.

Conforme o movimento de abstração e de transbordamento – literalmente, de passagem além da borda, de abertura de enquadramento – que conduz do arquivo visual do mal contido nas imagens da abertura dos campos à codificação jurídica do inimaginável que se desdobra após o final da guerra, é possível ampliar o alcance dêitico da interpretação contextual da expressão “atos bárbaros”, que passa, dessa forma, a abranger a totalidade da guerra e da destruição generalizada a ela associada. A Segunda Guerra Mundial aprofundou a experiência agonística da Primeira Guerra, da qual aquela pode ser considerada um prolongamento extremo, depois de um breve período de trégua imposta, que conduziu apenas ao recrudescimento das tensões. Nesse contexto, os efeitos destrutivos das duas Grandes Guerras – aquilo que o

preâmbulo da Carta da ONU denominava “flagelo da guerra” – são um prenúncio da possibilidade de destruição representada pela invenção da bomba atômica, cujo uso pelos Estados Unidos marca o desfecho da Segunda Guerra e projeta sobre a segunda metade do século XX um fantasma de destruição total.

No dia 06 de agosto de 1945, sobre a cidade de Hiroshima, e no dia 09 de agosto do mesmo ano, sobre a cidade de Nagasaki, as nuvens em forma de cogumelo estenderam seu poder de destruição. Com isso, a Força Aérea dos EUA inaugura o que, em 1962, Günther Anders (2013) denomina Era Atômica. Assim como a intensidade explosiva do teste nuclear realizado no Novo México, em segredo, pelo governo estadunidense, em 16 de julho de 1945, e registrado por três câmeras diferentes, a pouco menos de dez quilômetros de distância, as explosões nucleares de Hiroshima e de Nagasaki foram filmadas, mas foi, em primeiro lugar, por meio do registro de seus efeitos sobre a população japonesa, nos dias que se sucederam às explosões, que o inimaginável poder de destruição da Era Atômica se inscreveu num arquivo de imagens da devastação.

Enquanto as imagens da abertura dos campos nazistas participaram do trabalho coletivo de elaboração da memória da Shoah, que fundamentou, no imediato pós-guerra, a codificação jurídica do inimaginável, as imagens da devastação atômica delimitam um horizonte de futuro que assombra, igualmente, a consolidação da legislação internacional dos direitos humanos, durante a Guerra Fria. De fato, a ameaça de devastação atômica que paira, nesse período, sobre a polarização política entre EUA e União Soviética define um dos limites da codificação jurídica do inimaginável. A catástrofe nuclear permanece fora dos horizontes do direito internacional, exceto de forma tangencial, com o Tratado de Não Proliferação, adotado em 1968 e em vigor desde 1970. Os bombardeios de Hiroshima e de Nagasaki não foram tipificados como crimes e não chegaram, portanto, a ser julgados em nenhum tribunal ou fórum jurídico-político.

Dessa forma, enquanto o arquivo visual do mal composto pelas imagens da abertura dos campos e pelo trabalho de memória que inauguram está associado ao processo de codificação jurídica do inimaginável, por meio dos conceitos de “crimes de guerra”, “crimes contra a humanidade”, “crimes contra a paz” e “genocídio”, o arquivo de imagens da devastação composto pelos registros dos efeitos das bombas atômicas estadunidenses que explodiram sobre Hiroshima e Nagasaki não encontra

inscrição jurídica, escapa à codificação e permanece associado, fundamentalmente, a um horizonte planetário de destruição universal. Com efeito, se as imagens da abertura dos campos evidenciam a destruição da dignidade humana, contra a qual a Declaração de 1948 consagra seus princípios universais de direitos humanos, as imagens da devastação nuclear insinuam a possibilidade de destruição sobre todo o planeta. Uma vez que a Era Atômica converte toda a superfície do planeta em “um vasto campo de concentração do qual não há saída”, como escreve Günther Anders (2013, p. 4), parte da história que se inicia em Hiroshima e Nagasaki consiste na projeção da forma política do campo, que foi crucial para a máquina nazista de extermínio, sobre toda a superfície do planeta.

2.4. Disseminar os contracampos

No decorrer do tempo, sob o fantasma mais ou menos concreto da destruição planetária e sob a multiplicidade recorrente dos “atos bárbaros” contra os quais se ergue a “consciência da humanidade”, algumas das concepções de dignidade humana expressas nos artigos da DUDH se converteram no que os juristas chamam “costume internacional”, como é o caso de algumas das principais normas de direitos civis e políticos (liberdade de expressão, de consciência e de religião, entre outras), cuja eficácia decorre de seu estatuto como práticas reiteradas de reconhecimento geral pelos sujeitos de direito internacional público (Estados, organizações internacionais etc.). Depois da DUDH, foram elaborados tratados e convenções que constituem os principais instrumentos jurídicos, com força vinculante, para efetivação dos direitos humanos no mundo contemporâneo, ao lado das convenções e tratados de alcance continental ou regional. Juntamente com a DUDH, o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos e o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, adotados em 19 de dezembro de 1966, na XXI Sessão da Assembleia Geral da ONU, com a Resolução 2200A (XXI), e em vigor desde 1976, formam a Carta Internacional dos Direitos Humanos⁶⁴.

⁶⁴ Os demais tratados da legislação internacional dos direitos humanos, que complementam e aprofundam aspectos da Carta, são a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, adotada pela Assembleia Geral em 21 de dezembro de 1965, com a Resolução 2106 (XX), e em vigor desde 04 de janeiro 1969; a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher, adotada em 18 de dezembro de 1979, com a Resolução 34/180, e

Em 1993, a Declaração e Programa de Ação de Viena consagrou os princípios da universalidade, da indivisibilidade, da inter-relação e da interdependência das normas de direitos humanos, tornando defasada a concepção das gerações de direitos fundamentais que está associada à elaboração dos Pactos de 1966 como documentos distintos. Elaborada na II Conferência Mundial de Direitos Humanos, a Declaração de Viena também não possui força vinculante (como a DUDH), mas consolida o projeto cosmopolítico dos direitos humanos como horizonte normativo (nem sempre efetivo) do direito internacional público, assim como do direito interno daqueles Estados que subscreveram seus instrumentos jurídicos fundamentais. Seu conteúdo reitera, atualiza e aprofunda, ao mesmo tempo, o conteúdo da Carta Internacional dos Direitos Humanos.

Se o projeto cosmopolítico dos direitos humanos se desenvolve, na segunda metade do século XX, como uma das formas derradeiras da imaginação utópica, sua expansão é inseparável do contraponto distópico das atrocidades. Em seu campo específico de codificação jurídica, os "atos bárbaros" contra os quais os direitos humanos podem ser afirmados como "a mais alta aspiração do homem comum" serão objeto, no final do século, dos estatutos específicos que regem o Tribunal Penal Internacional para a Antiga Iugoslávia e o Tribunal Penal Internacional para Ruanda, e a codificação jurídica do inimaginável que se iniciara em 1945 alcança sua articulação mais recente e mais universalista no texto do Estatuto de Roma do Tribunal Penal Internacional (adotado pelas delegações de 120 países e aberto para ratificação em 17 de julho de 1998). Em seu preâmbulo, o Estatuto de Roma repete a cena de inscrição da "consciência da humanidade" no preâmbulo da DUDH, deslocando os termos de sua formulação, ao considerar que: "[...] no decurso deste século, milhões de crianças, homens e mulheres têm sido vítimas de atrocidades inimagináveis que chocam profundamente a consciência da humanidade [...]".

A repetição da mesma fórmula com alterações semânticas sutis evidencia, entre 1948 e 1998, entre o marco de inauguração do paradigma contemporâneo dos direitos humanos e o marco de desenvolvimento institucional do campo do direito criminal ou penal internacional, a persistência da estrutura de imaginação dos direitos

em vigor desde 03 de setembro de 1981; a Convenção contra a Tortura e Outras Penas ou Tratamentos Cruéis, Desumanos ou Degradantes, adotada em 10 de dezembro de 1984, com a Resolução 39/46, e em vigor desde 26 de junho de 1987; e a Convenção Internacional sobre os Direitos da Criança, adotada em 20 de novembro de 1989, com a Resolução 44/25, e em vigor desde 02 de setembro de 1990.

humanos, que opõe a distopia do inimaginável (os “atos bárbaros”, as “atrocidades” que ocorreram “no decurso deste século”) à utopia da imaginação do “advento de um mundo” de dignidade universal, da promessa messiânica, embora secular, de dignidade e de punição às violações. Nesse contraponto, é possível reconhecer a dupla escrita da “consciência da humanidade”. Por um lado, esta se define, necessariamente, em relação a algum contexto singular – no qual se trata de reconhecer violações e, essencialmente, de arquivar e de inscrever o mal que representam, os relatos que tentam comunicá-lo, as formas de escrita da história que procuram compreender suas condições de possibilidade, as imagens que buscam registrar seus efeitos, suas formas e seu alcance. Ao mesmo tempo, a “consciência da humanidade” se abre, igualmente e por princípio, a contextos diferentes, à passagem entre diferentes contextos como fundamento de seu movimento de expansão, isto é, de multiplicação – cuja destinação incerta e cujos sentidos descontínuos correspondem à variedade de formas de imaginação do comum sob o signo da dignidade.

Se, como se lê na DUDH, o “homem comum” aspira “[a]o advento de um mundo em que os homens gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade”, sua consciência dessa aspiração emerge da ocupação da posição de espectador, diante de “atos bárbaros” e “atrocidades inimagináveis”. A “consciência da humanidade” que declara os direitos humanos é, nesse sentido, a consciência que se torna possível com a ocupação da posição de espectador do mundo, no limiar em que a visão do inimaginável parece tornar insustentável a articulação de qualquer discurso sobre o mundo comum. Nessa condição paradoxal, em que “atos bárbaros” e “atrocidades inimagináveis” rasgam o tecido sensível de palavras e imagens que resguarda o mundo comum, a “consciência da humanidade” declara o projeto cosmopolítico dos direitos humanos como uma luz que pulsa em meio às trevas.

Dessa forma, tanto no preâmbulo da Declaração de 1948 quanto no do Estatuto de Roma, de 1998, a cena em que ela aparece revela a dupla escrita da “consciência da humanidade”, em sua emergência contraposta aos “atos bárbaros” e em sua projeção do “advento de um mundo” de dignidade universal, entre cada contexto singular a que responde seu ultraje e a multiplicidade de contextos em que é possível adivinhar a imagem sonhada da dignidade. A essa dupla escrita, em que a vaga luz da “consciência da humanidade” fundamenta, ao mesmo tempo, a atual legislação

internacional de direitos humanos (inaugurada pela DUDH) e o direito penal ou criminal internacional contemporâneo (consolidado com o Estatuto de Roma), corresponde um duplo movimento imaginativo – e, portanto, uma dupla recusa do inimaginável. Por um lado, a difusão do reconhecimento público das categorias jurídicas que codificam os “atos bárbaros” depende, historicamente, da produção e do arquivamento de evidências de violações singulares e do acesso mediado a essas evidências que um incessante trabalho de memória torna possível. Por outro lado, “o advento de um mundo” em que a dignidade humana se torne uma condição efetivamente universal depende da imaginação do mundo como mundo comum e da humanidade como comunidade política mundial, assim como da condição de dignidade, da boa vida, da felicidade, enfim, do que a Declaração de 1948 denomina “livre e pleno desenvolvimento” da “personalidade humana”⁶⁵. A “consciência da humanidade” aparece, como uma faísca, no momento em que se articulam, contra o inimaginável, a inscrição do horror e a interrogação da dignidade. Ao que se condensou nos campos e na possibilidade persistente da forma concentracionária, cujas evidências sensíveis compõem um arquivo do mal, opõe-se a necessidade de disseminar os contracampos, nos quais se imagina a dignidade nas diversas formas que compõem um arquivo do comum.

2.5. A dignidade inimaginável: para um atlas cosmopoético

Em 2008, como parte das comemorações relativas aos 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, foi lançada a coletânea de curtas-metragens *Stories on human rights*⁶⁶. Assinados por artistas e cineastas de diversas partes do

⁶⁵ Os artigos a que correspondem tais expressões em torno do tema do desenvolvimento da personalidade são o artigo 22 (“Todo ser humano, como membro da sociedade, tem direito à segurança social, à realização pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade”), o artigo 26 (que trata do “direito à instrução” e afirma, no início de seu § 2: “A instrução será orientada no sentido do pleno desenvolvimento da personalidade humana e do fortalecimento do respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais”) e o artigo 29 § 1 (“Todo ser humano tem deveres para com a comunidade, na qual o livre e pleno desenvolvimento de sua personalidade é possível”).

⁶⁶ A iniciativa do Escritório do Alto Comissário das Nações Unidas para os Direitos Humanos foi financiada pela Comissão Europeia (parte da União Europeia) e recebeu o apoio do Ministério dos Negócios Estrangeiros e do Desenvolvimento Internacional da França e do Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo (SESC-SP). A produção do projeto foi realizada pela organização não governamental Art for the World, conforme informações contidas no *site* e no *press release* ali disponível.

mundo, os 22 curtas compõem um mosaico de possibilidades de abordagem artística de alguns dos princípios de dignidade consagrados no documento de 1948. A abrangência temática e geográfica da coletânea evidencia a diversidade de sentidos e de lugares que o projeto cosmopolítico dos direitos humanos articula em sua história contemporânea. Ao mesmo tempo, as inevitáveis lacunas que caracterizam o conjunto de curtas correspondem ao fracasso essencial de sua promessa de representatividade: nenhuma seleção de artistas, cineastas, temáticas e lugares teria sido capaz de, efetivamente, representar a condição universal e o alcance mundial a que aspiram os princípios de direitos humanos. É sob o signo desse fracasso – e apesar dele – que se deve compreender as *Stories on human rights* como um dos exemplos recentes e como uma das configurações possíveis, entre outras, de um problema fundamental do projeto dos direitos humanos: a invenção de uma comunidade política mundial da humanidade, que reivindica o que a Declaração de 1948 denomina “consciência da humanidade”.

Se o conjunto dos curtas, embora abrangente, permanece assombrado pelas lacunas que o habitam, os seis temas em que se dividem as obras – que foram previamente propostos aos artistas e cineastas – aparecem como categorias de uma classificação parcial e irregular das questões de direitos humanos: “Cultura”, “Desenvolvimento”, “Dignidade e justiça”, “Meio ambiente”, “Gênero” e “Participação”. À incompletude que se revela por meio da contraposição entre os temas da coletânea e o conteúdo da Declaração de 1948 – que menciona, por exemplo, outras categorias identitárias, além do gênero, tais como raça ou religião – acrescentam-se a inexistência de correlação e a eventual sobreposição entre os temas – que se confundem e se misturam, frequentemente, nos curtas, além de estarem conceitualmente entrelaçados. Dessa forma, os seis temas funcionam como enquadramentos interpretativos, tanto

Cultura: Marina Abramovic: *Dangerous games* (Sérvia/Laos); Dominique Gonzalez-Foerster e Ange Leccia: *Des films à faire* (França); Daniela Thomas: *Voyage* (Brasil); Bram Schouw: *Impasse* (Holanda). Desenvolvimento: Sergei Bodrov: *The voice* (Rússia); Murali Nair: *The crossing* (Índia); Idrissa Ouedraogo: *La mangue* (Burkina Faso). Dignidade e justiça: Shira Geffen e Etgar Keret: *What about me?* (Israel); Runa Islam: *Trust* (Bangladesh/Reino Unido); Abderrahmane Sissako: *N'Dimagou, la dignité* (Mauritânia); Pablo Trapero: *Sobras* (Argentina); Apichatpong Weerasethakul: *Mobile men* (Tailândia). Meio ambiente: Jia Zhangke: *Black breakfast* (China); Francesco Jodice: *A water tale* (Itália/Cazaquistão); Pipilotti Rist: *I drink your bath water* (Suíça); Sarkis: *La victoire sur les sachets* (Turquia/França). Gênero: Armagan Ballantyne: *Lily and Ra* (Nova Zelândia); Saman Salour: *The final match* (Irã); Teresa Serrano: *Glass ceiling* (México). Participação: Hany Abu-Assad: *A boy, a wall and a donkey* (Israel/Palestina); Charles de Meaux: *Garish sun* (Turquia/França); Jasmila Zbanic: *Participation* (Bósnia-Herzegovina).

para artistas e cineastas envolvidos na coletânea, diante da Declaração e da legislação internacional dos direitos humanos, quanto para espectadores, diante das relações entre os direitos humanos e as imagens que compõem os curtas.

As peças heterogêneas que compõem o mosaico das *Stories on human rights* encontram seu lugar comum no problema paradoxal da imaginação do universal, a que cada convidado tenta responder com sua contribuição à coletânea. Cada curta-metragem pode ser interpretado como uma tentativa de conferir forma sensível a princípios ideais que aspiram à universalidade. O limite de três minutos de duração impõe uma dificuldade adicional aos convidados, ao mesmo tempo em que confere ao conjunto dos curtas a duração de um longa-metragem e a consistência de um mapa – que, por definição, deve selecionar aspectos do território que representa. Nesse sentido, o mosaico das *Stories on human rights* forma a imagem de um mapa do projeto cosmopolítico dos direitos humanos. Sua cartografia está baseada no recurso a algumas configurações cosmopoéticas, isto é, a formas de criação, de fabricação, de invenção (*poiesis*) do mundo (*cosmos*) como mundo comum, como partilha, como espaço da comunidade política (*polis*) da humanidade. A imagem que a coletânea de 2008 oferece do mundo comum pressuposto e desejado pela legislação internacional dos direitos humanos pertence a um conjunto mais amplo de mapas dos direitos humanos e a uma série mais diversa de configurações cosmopoéticas, cujo catálogo interminável aparece como a projeção de um atlas cosmopoético.

Uma das palavras-chave que aparece no mapa das *Stories on human rights* é “dignidade”. Sua centralidade no atlas cosmopoético que cataloga as formas do projeto dos direitos humanos e as configurações cosmopoéticas que o atravessam é indissociável da dificuldade de definir seu significado preciso – afinal, o que é a dignidade? –, o conjunto de seus sentidos jurídico-políticos positivos – o que caracteriza a dignidade como condição de vida e de existência, de modo que seja possível verificar o respeito ou o desrespeito a seus princípios gerais? – e a série de suas figuras imagéticas representativas – enfim, é possível imaginar a dignidade, dar forma sensível à abstração de seu conceito e a seus princípios característicos? Com efeito, no preâmbulo da Declaração de 1948 – que menciona “a dignidade inerente a todos os membros da família humana” e a “fé” dos “povos das Nações Unidas [...] nos direitos fundamentais humanos, na dignidade e no valor da pessoa humana, na igualdade de

direitos dos homens e das mulheres” – e em seu artigo 1º – que se inicia com a conhecida afirmação: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” – o conteúdo da noção de dignidade não é definido, e toda a Declaração pode ser lida, ao mesmo tempo, como uma consequência que deriva da dignidade e como uma condição de possibilidade de sua efetiva realização por vir.

Nas *Stories on human rights*, é à condição de indefinição do conceito de dignidade e à ambivalência de seu lugar no discurso dos direitos humanos que responde, de modo mais evidente, o curta de Abderrahmane Sissako, *N'Dimagou*, que pertence ao tema “Dignidade e justiça” [Prancha 3]. A resposta de Sissako opera um movimento duplo: por um lado, ele faz uma pergunta simples – “O que é dignidade?” – a diversas pessoas, sem que qualquer resposta chegue a ser esboçada ou arriscada; por outro lado, ele filma as pessoas, registra seus rostos e situa seus corpos nas paisagens das ruas da cidade, da casa, do trabalho, em suma, em seu lugar no mundo. O dispositivo elaborado em *N'Dimagou* articula a produção do evento fílmico registrado pela câmera, que representa uma instância de intervenção na realidade, em oposição a quaisquer pretensões de registro objetivo e distanciado, a uma reivindicação cinematográfica do retrato (e do autorretrato). O recurso recorrente a planos médios e aproximados permite enquadrar os rostos e a parte superior dos corpos em meio aos espaços em que circulam, inscrevendo as figuras das pessoas sobre o pano de fundo dos lugares que habitam ou em que transitam.

Os seis planos iniciais do filme delimitam um movimento de aproximação em relação à cidade e ao cotidiano, que corresponde à passagem de planos de conjunto, cujo registro depende do distanciamento e da elevação da posição da câmera, a planos em que a câmera e as pessoas que registra pertencem a um lugar comum. O primeiro plano do filme mostra duas mulheres que atravessam uma paisagem ressecada, caminhando em direção à câmera, que permanece fixa [Prancha 3 – Figura 1]. Em seguida, um plano de conjunto da cidade não identificada em que se passa o curta mostra um grupo de pessoas que caminham numa rua de terra, em conjunção com o movimento ascendente da câmera [Prancha 3 – Figura 2]. O distanciamento que define o olhar construído nos dois planos iniciais cede lugar à proximidade que caracteriza o terceiro plano do filme, no qual uma pessoa atravessa o espaço interior do que o quarto plano, um pouco mais afastado e mais aberto, revela ser uma casa [Prancha 3 – Figuras 3 e 4]. Uma criança está sentada na janela, e a pessoa que tínhamos visto

passando por trás de uma das portas para ao lado dela. Ambas dirigem seu olhar à câmera, que se encontra mais próxima, no chão, e assim permanecerá no restante do filme. Os dois planos seguintes acrescentam outras visões descontínuas da vida na cidade: primeiro, vemos um grupo de mulheres sentadas, enquanto um homem passa ao fundo [Prancha 3 – Figura 5]; em seguida, vemos, em primeiro plano, um homem sentado e outro que passa por ele, em pé, enquanto duas podem ser vistas ao fundo [Prancha 3 – Figura 6].

O lugar comum em que a câmera e as pessoas se encontram define, nos planos em que se enuncia a questão da dignidade, a coabitação da paisagem e do mundo como condição de possibilidade do ato de filmar – filmar os rostos em sua expressividade múltipla e silenciosa, filmar os corpos em suas relações de pertencimento e de disjunção com o espaço, filmar as paisagens em sua extensão e em suas intensidades. Ninguém oferece respostas à questão que se repete, a cada vez, como uma interrogação do universal por meio de sua inscrição no comum: a pergunta “O que é dignidade?” ressoa sobre um catálogo de rostos comuns e dissemina seus sentidos nos tempos do cotidiano. No sétimo plano do filme [Prancha 3 – Figura 7], que inaugura seu movimento explicitamente interrogativo, uma mulher que está dentro de um carro abre o vidro da janela, retira seus óculos escuros, ouve os termos da pergunta e, antes de fechar novamente o vidro, responde: “Dignidade? Por que você me pergunta?”.

Por meio de um corte seco, passamos a uma nova sequência. No oitavo plano do filme, o manejo de uma solda define um gesto de trabalho [Prancha 3 – Figura 8] e delimita, assim, um dos espaços sociais privilegiados para a articulação do tema da dignidade. Em seguida, três homens observam o trabalho com a solda, cujas faíscas lançam uma luz oscilante sobre seus rostos, enquadrados lado a lado em um plano médio [Prancha 3 – Figura 9]. O som da solda e das faíscas entrelaça esses dois planos ao seguinte, que mostra duas mulheres trabalhando com madeira [Prancha 3 – Figura 10]. Finalmente, a sequência se encerra com a realização da pergunta sobre dignidade, que soa de fora do quadro, sobre um plano aproximado do rosto do homem que maneja a solda [Prancha 3 – Figura 11]. Diante da pergunta, em silêncio, ele ergue suas mãos, que vestem pesadas luvas, e começa a retirar seus óculos escuros. O efeito de sentido que Sissako extrai da sequência da oficina é duplo: por um lado,

associa o tema da dignidade ao espaço do trabalho; por outro, inscreve o silêncio que responde à pergunta no instante da interrupção do tempo do trabalho e da abertura de um tempo do retrato, que apenas se insinua, nesse momento, com o gesto de retirar os óculos.

Sem que esse gesto termine, uma nova sequência se inicia com um plano mais aberto, no qual um homem, à direita, e uma mulher, à esquerda, estão sentados sobre uma pequena carroça, puxada por um burro que aparece no canto inferior esquerdo da imagem [Prancha 3 – Figura 12]. Ele, sem óculos, e ela, com óculos escuros, encaram a câmera, enquanto outras pessoas circulam ao redor. Eis o tempo do retrato, em que a pergunta sobre a dignidade escava, no decorrer do filme, um abrigo para os rostos, no tempo distendido, dilatado, da duração dos olhares que se dirigem para a câmera e interrompem, dessa forma, os fluxos do cotidiano. É no plano seguinte que a pergunta volta a soar, já sob a forma da repetição de seus termos pela mulher que, em primeiro plano, ocupa os dois terços direitos do enquadramento, enquanto um menino e outra mulher, no fundo, ocupam o terço esquerdo [Prancha 3 – Figura 13]. Um intervalo divide esse plano em duas partes, introduzindo, entre elas, o plano de um homem de olhar contemplativo [Prancha 3 – Figura 14], como se refletisse na pergunta repetida pela mulher, que reaparece, em silêncio, como se esperasse a resposta [Prancha 3 – Figura 15]. A frontalidade característica dos enquadramentos confere ao recorrente silêncio que respondem aos termos da pergunta uma contundência suspensiva, cuja cifra enigmática se desdobra nos movimentos de idas e vindas entre as pessoas retratadas que o filme elabora.

Quando vemos novamente a mulher que dirige o carro, com a janela aberta, ela limpa seu queixo, enquanto se observa no espelho, antes de fechar a janela, colocar seus óculos escuros e arrumar o véu [Prancha 3 – Figura 16]. Em seguida, a mulher com óculos escuros que aparecera no plano aberto da carroça reaparece num plano aproximado [Prancha 3 – Figura 17], ao qual sucede um plano em que a câmera descreve um breve movimento ascendente, no qual vemos um homem medindo um fio de tecido com um bastão [Prancha 3 – Figura 18]. “Diga-me, o que é dignidade?”, diz uma voz fora de quadro no plano seguinte, em que vemos um homem jovem carregando pães sobre uma bandeja de madeira, apoiada parcialmente em seu ombro

direito [Prancha 3 – Figura 19]. Depois de um breve silêncio reflexivo, ele apenas repete a pergunta, antes que o plano aproximado da mulher sentada sobre a carroça reapareça, embora ela esteja agora sem os óculos escuros [Prancha 3 – Figura 20]. Para algumas das pessoas retratadas, de fato, os gestos de retirar e de colocar os óculos escuros demarcam, respectivamente, a entrada e a saída do tempo do retrato e do jogo suspensivo que interrompe os fluxos do cotidiano e abre o tempo do olhar para a câmera.

No plano em que vemos, novamente, o homem que media o fio, dessa vez com as mãos livres, ele tenta repetir os termos da pergunta, embora os desloque, num equívoco sugestivo [Prancha 3 – Figura 21]: “Onde está a dignidade?”, diz ele, antes da correção da pergunta pela voz fora de quadro e por ele mesmo, que repete: “Ah, o que é dignidade?”. À questão ontológica – “O que é?” – que atravessa o filme de Sissako se acrescenta uma interrogação espacial – “Onde está?”. Com efeito, a importância da repetição deslocada da pergunta ontológica “O que é dignidade?” nos termos espaciais de “Onde está a dignidade?” está relacionada à concepção de Sissako sobre o tema: “Penso que o aspecto mais estimulante do tema é que a dignidade deveria ser uma questão mundial. Qualquer um pode falar sobre isso, não importa de onde vem.”⁶⁷ Enquanto o filme responde a pergunta ontológica com o recurso ao tempo do retrato e com a exploração da frontalidade, a resposta à pergunta espacial pode ser encontrada no jogo da montagem, que entrelaça lugares diferentes sem negar a descontinuidade que os separa. Nesse sentido, ao tempo do retrato, que decorre do co-pertencimento da câmera e das pessoas ao lugar comum da paisagem, de sua coabitação do mundo, acrescenta-se a produção de um espaço heterogêneo, de um lugar comum além da paisagem, que decorre da coleção de retratos diversos, por meio da montagem. Filmar os rostos e os corpos, inscrevendo-os no tempo suspensivo do retrato e no espaço heterogêneo de sua coleção, equivale a fabricar, pela imagem, uma resposta à pergunta sobre a dignidade, a inventar, por meio das imagens e da montagem que as reúne, um sentido de dignidade que permanece, contudo, irreduzível à palavra e ao discurso.

⁶⁷ “I think the most stimulating aspect of the theme is that dignity should be a worldwide question. Anyone can speak about it, no matter where they come from.” Entrevista concedida à ONG Art for the World. Disponível em: <http://art-for-the-world.blogspot.com.br/2009/01/interview-with-abderrahmane-sissako-on.html>. Acesso em: 12/04/2016.

A duração prolongada do plano aproximado do rosto da mulher sobre a carroça [Prancha 3 – Figura 22] revela o interesse de Sissako na arte do retrato cinematográfico. Seu rosto e a expressividade contida que o habita evidenciam, ao mesmo tempo, a proximidade do retrato cinematográfico em relação ao retrato fotográfico – sobretudo por sua destinação ao comum, ao ordinário, ao banal – e a distância que os separa – fundamentalmente relacionada ao registro do movimento em sua duração, na imagem cinematográfica, em oposição à inscrição do instante ou do rastro do movimento (mas não de sua duração) na imagem fotográfica. A visão do rosto da mulher que tínhamos visto, inicialmente, sentada sobre a carroça, cede lugar a uma imagem do homem que tinha se confundido sobre os termos da pergunta, dessa vez em silêncio, num plano mais aproximado de seu rosto [Prancha 3 – Figura 23]. Em seguida, vemos uma das mulheres que trabalhava com madeira, numa das sequências anteriores, olhando para a câmera, e adivinhamos, pelo véu, a presença da outra mulher atrás dela, de costas [Prancha 3 – Figura 24]. O homem que trabalhava com a solda aparece novamente, então, sem seus óculos escuros [Prancha 3 – Figura 25]. Tanto uma das mulheres quanto o homem que pertencem à sequência da oficina de trabalho aparecem, agora, olhando diretamente a câmera, no tempo suspensivo do retrato.

O jovem que carrega pães reaparece, em seguida, num plano ligeiramente mais próximo do que o anterior [Prancha 3 – Figura 26]. Finalmente, um plano da mulher do carro [Prancha 3 – Figura 27], acompanhado do som do motor do veículo ligado, antecede a imagem de um semáforo, cuja luz verde pisca [Prancha 3 – Figura 28]. Os retratos que os planos anteriores desenvolveram, em suas idas e vindas, cedem então lugar a um autorretrato, num plano de Abderrahmane Sissako ao lado de um garoto, no limiar da porta de uma casa similar àquela que aparecera no início do filme [Prancha 3 – Figuras 29]. O autorretrato de Sissako encerra um efeito de sentido triplo. Em primeiro lugar, explicita a coabitação do mundo como condição do ato de filmar, por meio da exploração da reversibilidade constitutiva das posições em torno da câmera, da possibilidade essencial de troca de posição entre quem filma e quem é filmado. Em segundo lugar, ao se apresentar diante da câmera, acompanhado do garoto, Sissako também não oferece resposta à pergunta que atravessa seu filme, sugerindo que participa da mesma relação – incerta, interrogativa – daqueles que filmou com o princípio universal da dignidade que a legislação de direitos humanos pretende

consagrar. Em terceiro lugar, finalmente, ao não encerrar o filme em seu autorretrato, Sissako confere ao curta um sentido de abertura, que será reforçado pela sequência final, que encadeia dois planos de uma mulher não vista até esse momento: um plano aproximado de seu rosto [Prancha 3 – Figura 30] e um plano americano em que se torna visível a paisagem que a circunda.

Ao interrogar o conceito de dignidade, Sissako escolheu filmar a dignidade, isto é, sobretudo, filmar os rostos e os corpos em seu lugar no mundo e em seu movimento. Embora a pergunta ontológica sobre a dignidade que se repete no decorrer do filme não chegue a ser respondida com palavras por nenhuma das pessoas retratadas, as imagens conferem ao tema da dignidade uma multiplicidade de formas sensíveis, que convergem, fundamentalmente, em dois gestos poéticos: o gesto do retrato, que depende da exploração da frontalidade dos enquadramentos e do olhar dirigido à câmera, e o gesto da montagem, que depende da exploração do corte e do jogo entre continuidade e descontinuidade, na justaposição de paisagens heterogêneas que pertencem, ao mesmo tempo, a um lugar comum. Ao imaginar o universal, isto é, ao inscrever o tema da dignidade na vida sensível das imagens, *N'Dimagou* opera um movimento duplo: por um lado, reconhece sua centralidade no atlas cosmo-poético; por outro, revela sua indefinição e sua instabilidade constitutivas, que atravessam, efetivamente, a legislação internacional de direitos humanos, de modo geral, como escreve Joseph R. Slaughter (2007, p. 76): “a dignidade humana tanto precede quanto deriva dos direitos humanos, garantindo seu reconhecimento e emergindo de sua declaração”⁶⁸.

Em suma, a dignidade é, ao mesmo tempo, pressuposto e objetivo, fundamento e horizonte dos direitos humanos: por um lado, uma forma vazia que sustenta seu projeto cosmopolítico (a dignidade como forma de vida, que a legislação dos direitos humanos preenche com seu conteúdo jurídico); por outro, um vazio sem forma, cuja instabilidade e cuja plasticidade conferem aos direitos humanos a abertura irreduzível de seu horizonte de expansão universal (a dignidade como elemento informe, infinitamente disponível e apropriável em sua condição originária de expropriação, de abertura à possibilidade de reinvenção). As imagens de *N'Dimagou* preenchem a forma vazia da dignidade com as representações do comum que percorrem o filme e,

⁶⁸ “[H]uman dignity both precedes and derives from human rights, warranting their recognition and emerging from their declaration [...]”. (Tradução do autor.)

ao mesmo tempo, desestabilizam o sentido universal do tema. O gesto do retrato que resguarda a heterogeneidade das pessoas singulares representadas e o gesto da montagem que delimita um lugar comum além da paisagem, em que é possível abrigar seus rostos e seus corpos, revelam-se gestos cosmopoéticos fundamentais do projeto cosmopolítico dos direitos humanos.



Figura 1: Plano 1



Figura 6: Plano 6



Figura 11: Plano 11



Figura 2: Plano 2



Figura 7: Plano 7



Figura 12: Plano 12



Figura 3: Plano 3



Figura 8: Plano 8



Figura 13: Plano 13



Figura 4: Plano 4



Figura 9: Plano 9



Figura 14: Plano 14



Figura 5: Plano 5



Figura 10: Plano 10



Figura 15: Plano 15 (retomada de 13)



Figura 16: Plano 16 (retomada de 7)



Figura 21: Plano 21 (retomada de 18)



Figura 26: Plano 26 (retomada de 19)



Figura 17: Plano 17 (retomada de 12)



Figura 22: Plano 22 (retomada de 12)



Figura 27: Plano 27 (retomada de 7)



Figura 18: Plano 18



Figura 23: Plano 23 (retomada de 18)



Figura 28: Plano 28



Figura 19: Plano 19



Figura 24: Plano 24 (retomada de 10)



Figura 29: Plano 29



Figura 20: Plano 20 (retomada de 12)



Figura 25: Plano 25 (retomada de 11)



Figura 30: Plano 30 (o plano 31 representa a mesma mulher em plano americano)



Figura 1

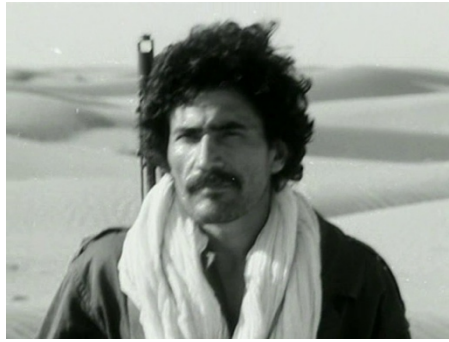


Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3



Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9



Figura 14



Figura 5



Figura 10



Figura 15