



## O banheiro de Hitler: notas sobre fotografia, arquitetura e violência

Hitler's Bathroom: Notes on Photography, Architecture and Violence

André Vaillant\*

Budapeste, Hungria

vaillantab@gmail.com

**Resumo:** Este artigo procura analisar como o conflito entre cultura e barbárie, sobretudo nos grandes episódios de violência da história recente, influencia os modos de representação e a linguagem fotográfica a partir de dois registros: o retrato da fotógrafa norte-americana Lee Miller na banheira de Hitler e a planície de Balaclava, fotografada por Roger Fenton.

**Palavras-chave:** Espaço. Testemunho. Representação.

**Abstract:** This article consists in an analysis of how the conflict between culture and barbarism in the great episodes of violence in recente history was able to influence the representation standards and photographic language. Two different pieces are taken as case study: Lee Miller's portrait in Hitler's bathtub and the view of Balaklava photographed by Roger Fenton.

**Keywords:** Space. Testimony. Representation.

[...] as viagens são daqueles  
que nunca deixaram sua aldeia  
como as fotografias por direito pertencem aos que  
não saíram na fotografia – é dos solitários o amor.

(Ana Martins Marques)

### 1 Um horror inenarrável

Uma conhecida fórmula adorniana (*dictum*) encerra a impossibilidade de se escrever poemas após Auschwitz.<sup>1</sup> Para Theodor Adorno, o horror produzido no interior da cultura tornava inviável o retorno a uma arte idealista, a “um sujeito lírico plenamente definido e constituído”.<sup>2</sup> O horror levava a crítica cultural ao extremo “da dialética entre cultura e barbárie”. A aporia que se seguiu a Shoah só pôde ser enfrentada reconhecendo-a, como Paul Celan, por exemplo, ao enunciar que “Ninguém testemunha pelas testemunhas”.<sup>3</sup>

---

\* Arquiteto pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e escritor.

<sup>1</sup> ADORNO, 1988, p. 26.

<sup>2</sup> PEREIRA, 2010, p. 98.

<sup>3</sup> CELAN, 2002, p. 235.



A guerra teve efeito semelhante nas outras artes, sobretudo na fotografia. A proliferação de imagens da violência parece negá-lo, mas é preciso sublinhar nelas uma contradição que Susan Sontag já enunciava: quanto mais imagens se produzem, menos parecem ter a dizer.<sup>4</sup> Se, por um lado, a ascensão dos fascismos e dos conflitos armados na Europa criou um gênero – o fotojornalismo – que há cerca de oitenta anos registra onde quer que se dê um tiro, por outro resta saber se essas imagens têm realmente poder de comoção – ou se, em vez disso, dessensibilizam pela exposição controlada. O problema subjacente aqui é se não seria a câmera impotente: pode a imagem testemunhar o horror inenarrável?

O fotojornalismo constitui-se, basicamente, pela fotografia de conflitos armados, tendo sido amplamente praticado na Espanha franquista – aqui refiro-me às célebres fotos de Robert Capa dos milicianos da década de 1930 –, na China do *Kuomintang* – ainda por Capa no final da década de 1930, mas também por Cartier-Bresson no final da de 1940<sup>5</sup> –, na guerra do Vietnã – primeiro conflito fotografado à cores, por Larry Burrows entre 1962 e 1971, até a emblemática foto do napalm de Huynh Cong em 1972 – bem como praticamente em qualquer conflito que se seguiu – há mesmo um prêmio consagrado no gênero, que leva o nome de Capa. Essa profusão prodigiosa talvez mascare o problema – não só apesar do horror fotografou-se, como por causa dele se fotografou mais.

A questão do realismo na fotografia interessa à discussão. Talvez desde seu surgimento, mas sobretudo a partir da década de 1840, foi imputado à câmera o discurso da realidade, de registro. A fotografia, produto de engenhos industriais, invento de físico-químicos, seria a forma perfeita de reprodução do real *sine manum facta*, livre das distorções da mão humanas.<sup>6</sup> A fotografia dos conflitos, então, era tida como “prova” daquilo que atestava – “há homens que morrem” ou “há homens mortos”. Sontag, porém, lembra-nos: “A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença”.<sup>7</sup> A autora pergunta-nos se a fotografia não convence somente aqueles que já são crédulos, enquanto outros podem passar por ela com desatenção cotidiana – já não mais se assustam. Ou se, no fundo, o discurso do pacifismo não requereria outras bases já previamente estabelecidas do observador da foto – qual o pacto discursivo aqui implícito?

---

<sup>4</sup> SONTAG, 2003.

<sup>5</sup> Bresson fotografou principalmente em Pequim e Xangai entre 1948 e 1949, quando, em janeiro, Chiang Kai-Chek renunciou à presidência, tendo Mao Tsé-Tung assumido. Bresson fotografou as comemorações em Xangai em 1º de agosto de 1949.

<sup>6</sup> DUBOIS, 1993, p. 35.

<sup>7</sup> SONTAG, 2003, p. 24.



Walter Benjamin, ainda em 1931, colocava mais uma questão – citando Bertold Brecht: “A verdadeira realidade resvalou para o plano funcional.<sup>8</sup> A reificação das relações humanas [...] não permite sua apreensão”. Se, por um lado, a fotografia para Benjamin só era capaz de captar uma realidade imediata, sem traçar suas conexões internas – mostra a fábrica, mas não as relações de produção, por exemplo –, por outro ela é reveladora: recursos como ampliação, retardamento e o próprio congelamento do instante (que é a fotografia em si) permitem ver o infinitamente pequeno ou aquilo que se move rápido demais para os olhos. A questão é que Benjamin, aqui, ainda situa a fotografia nas esferas do fisionômico e do publicitário. A pergunta permanece: como retratar esse horror que coloca em xeque a própria cultura? Que representação é possível tendo em vistas as características da própria fotografia?

Até aqui falamos de um gênero anterior a 1945 – a fotografia de guerra, já consolidada desde o final do século 19 – sendo que partimos de outro ponto transitivo: a aporia diante do horror no cerne da cultura, desvelada no segundo pós-guerra. Na fotografia, esse marco é claro, tem data e lugar de acontecimento: a abertura dos campos de concentração pelas tropas aliadas em 1945, sobretudo Bergen-Belsen, Dachau e Buchenwald, capturados por fotógrafos como Margareth Bourke-White, George Rodger, Wilhelm Brasse<sup>9</sup> e Lee Miller. Todos, sem exceção, tiveram de lidar com o problema daquilo que tinham diante da câmera – o fato de que pilhas e valas de corpos humanos não são simplesmente fotografáveis. Duas estratégias diferentes foram adotadas na maioria dos casos: o documental, que consistia em apontar a objetiva com maior ou menor grau de enquadramento, evitando mesmo a composição, e registrar aquilo que havia diante das lentes; ou o heroísmo e o poético, fotografando perspectivas quase paisagísticas com seus corpos e cenas emotivas da libertação.

Observamos que, em sua maioria, os fotógrafos ensaiaram as duas estratégias. Algumas fotos de Lee Miller<sup>10</sup> nos campos aproximam-se mais da primeira (o documental), outras, porém, focam em detalhes das roupas dos presos como emblemas da miséria dos campos.<sup>11</sup> Rodger, por sua vez, foi profícuo em fotografar

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, 2017, p. 68.

<sup>9</sup> Diferentemente dos demais na lista, Brasse, judeu polonês, foi interno em Auschwitz e fotografou de dentro (para fora) do campo. Os outros, chegados com a libertação, fotografaram de fora para dentro.

<sup>10</sup> Ver: Anexo 1. Ver também a foto “Prisioneiros mortos”, de Miller. Buchenwald, 1945 (MOSE, SCHRÖDER, 2015, p. 91).

<sup>11</sup> Ver: Anexo 2.



valas e pilhas de corpos em tom de denúncia, mas chegou também a enquadrar uma criança que marcha ao lado dos cadáveres (o poético).<sup>12</sup>

Nas duas estratégias principais, a fotografia parece-nos, por um lado, resvalar para a repetição de um tema – o morticínio como decalque, uma estampa – e, por outro, para a elaboração esdrúxula, um tanto *piegas*, sobre a destruição. Paradoxalmente, é no primeiro caso, em que praticamente não há planos, que a fotografia dos corpos mais parece uma imagem de fundo, um papel de parede – seu plano único não é o primeiro plano. Enquanto no segundo, por outro lado, a criança que caminha é o plano central, mas o “detalhe” dos corpos é que parece saltar aos olhos, invertendo a hierarquia. Aqui, porém, a alegoria teatraliza a representação. Ela funciona, mas é dramática. A questão que resta esclarecer é: como fugir ao apelativo ou alegórico na representação do horror?

## 2 A presença dos ausentes

Para uma tentativa de resposta detenho-me em uma fotografia de Lee Miller de 1945:



Figura 1: Lee Miller in Hitlers Badewanne. München, 1945.<sup>13</sup>

Quando da libertação do campo de Dachau, em abril de 1945, a 5 quilômetros de Munique, capital da Baviera e, talvez, principal cidade do *Reich* (conhecida como “*Hauptstadt der Bewegung*”),<sup>14</sup> a fotógrafa Lee Miller encontrava-se entre as tropas norte-americanas. As tentativas de *putsch* que levaram Hitler ao poder em 1933,

<sup>12</sup> Ver: Anexo 3.

<sup>13</sup> Citamos a partir do catálogo de exposição retrospectiva da artista no museu austríaco. A foto encontra-se, porém, sob custódia do Lee Miller Archives em East Sussex, Inglaterra (MOSER, SCHRÖDER, 2015. p. 122).

<sup>14</sup> “Capital do movimento” NSDAP.



mesmo tendo perdido as eleições de 1932, partiram dali. O apartamento executivo do *führer* era em Prinzregentenplatz, 16, assim como a casa de sua esposa, Eva Braun, em Delpstrasse, 12, ambos os endereços em Munique. Tratava-se de uma cidade de importante significação – o peso, em termos pragmáticos, da derrota de Hitler em Berlim pelos soviéticos talvez fosse maior, mas a tomada da Baviera era simbolicamente mais dura. Não por acaso, o 179º regimento do exército norte-americano viria a instalar-se no apartamento privativo de Hitler, tornando-o seu quartel.

Foi nesse contexto que a fotógrafa americana realizou uma série de fotografias nos interiores do apartamento de Hitler. Em uma delas, vemos o sargento Arthur Peters na cama do *führer*, lendo sua edição pessoal do *Mein Kampf*. Em outra, a legenda nos conta o que se passa: “duas refugiadas russas experimentam a maquiagem de Eva Braun”.<sup>15</sup> O quarto encontra-se devassado por uma busca.

Essas fotos têm mais humor do que latência e tratam-se, antes e em seu estado último, de mais uma humilhação imposta pelos vencedores. Não subjaz a elas nenhum testemunho além, a não ser uma espécie de canto de vitória. Até mesmo as refugiadas russas que se maquiam com os utensílios pessoais da esposa do líder nazista não significam ali muito mais que o óbvio: o fim de uma ordem e sua livre transgressão. Um tipo de chiste sobre o derrotado, afinal: “agora pode-se” ou “até aqui”. Essas fotos são em tudo diferentes daquela de Lee Miller na banheira do *führer*. Até mesmo as imagens de Scherman na mesma situação não têm a mesma conotação – talvez lhes falte, justamente, a aura (retomaremos o conceito adiante);<sup>16</sup> Scherman posou sorridente e desconfortável, lavando-se de maneira exagerada ou visivelmente constrangido – de todo modo, a fotografia continua sendo uma grande troça. A de Miller, não.

Há herdeiros do estruturalismo em fotografia que acreditam que a foto é um signo totalizante, que se esgota naquilo que é (Vilém Flusser, por exemplo).<sup>17</sup> Reportam-se ao problema do realismo: a foto é um signo que coincide, ainda que de alguma forma limitada, com seu referente. Portanto, supostamente, a imagem se daria inteira naquilo que nela se vê. Essa leitura, talvez suficiente para diversos gêneros, parece se esgotar justamente naquilo que Lee Miller – como Paul Celan na poesia – tenta abarcar aqui: o silêncio. “Lee Miller na banheira de Hitler”, como ficou chamada, é sobre aqueles que não saíram na foto. Como, porém, essa passagem se deu – e sobretudo, de todo o ensaio, por que somente nessas fotos? – é o que precisamos investigar.

---

<sup>15</sup> Anexo 4.

<sup>16</sup> Anexo 5.

<sup>17</sup> “Os olhos veem o que ela [a foto] significa, o resto é metafísica de má qualidade” (FLUSSER, 2011, p. 82).



Vemos uma bela mulher emergir parcialmente de uma banheira – o olhar de relance jogado em algum ponto no alto à sua esquerda. Um arquiteto sabe que ali é a porta do banheiro. Talvez alguém estivesse atrás do fotógrafo (Scherman)? A displicência nos gestos da banhista, de quem lava os ombros e encara um interlocutor oculto do espectador são naturais – ainda que aprendidos por uma fotógrafa que fora modelo em Nova York e, depois, correspondente fotográfica da *Vogue*.

Outro detalhe, aparentemente inocente, são as botas militares enlameadas no primeiro plano. Nada estranho, afinal é necessário despir-se para tomar banho. Estas seriam um mero vestígio da atividade anterior da banhista. A sujeira diluída sobre o capacho no piso denuncia-o, bem como o barro visível nos calcanhares das botas: aquela moça que se banha estava suja de terra. Basta conhecer um pouco a foto: é de Dachau. Sobre elas, Miller teria dito em uma entrevista que lavou “a sujeira do campo de concentração de Dachau na própria banheira de Hitler em Munique”.<sup>18</sup> A fotógrafa vinha da libertação de um campo de concentração pelo exército norte-americano.

A composição não é muito complicada e já a esgotamos em três ou quatro elementos. Falta um: vemos, por fim, uma pequena foto de Hitler à direita da banhista, na lateral da banheira, que certamente não ficava ali. Scherman e Miller, delicadamente, alteraram o cenário, colocando uma foto de Hoffmann, o fotógrafo oficial de Hitler, de outro cômodo da casa, ali. Não se trata de qualquer imagem, mas daquela utilizada em um cartaz de propaganda conhecido como “*Ein Volk, ein Reich, ein Führer!*”, Um povo, um governo, um líder!, então muito comum nos lares alemães. Nada mais salta aos olhos ou escapa do comum de um banheiro. Trata-se do silêncio.

Aqui encontramos uma distinção fundamental entre a foto de Miller e aquela de Scherman na mesma banheira: este é judeu, aquela, não. No caso de Scherman, há um discurso sobre as vítimas que redundava na figura do correspondente da *Life*. Trata-se de um judeu banhando-se na banheira de Hitler. Nessa fotografia, de fato, todo o sentido está dado aí e reincide sobre a transgressão das russas que usam a maquiagem de Eva Braun. Para não mencionar os trejeitos pitorescos de Scherman, por ironia ou desconforto, a foto, nesse caso, tem como seu centro significativo a presença de um judeu na banheira de Hitler. A fotografia de Lee Miller, não. Esta poderia ser apenas mais uma repetição do motivo de uma banhista, caro às artes visuais desde a tradição da pintura – e em especial ao Impressionismo. Isso é fundamental: ao contrário da foto de Scherman, aqui tudo se parece com uma amenidade. O banheiro é prosaico e o é a cena do banho de um nu feminino; são naturais seus gesto e expressão, quase blasé. A normalidade impregnada na imagem, levemente perturbada por um retrato – pequeno, escuro, lateral, cuja figura se não fosse icônica certamente seria difícil de reconhecer –, é que produz uma grande

---

<sup>18</sup> MAILÄNDER, 2015, p. 106-107.



virada no sentido: não se trata do que está acontecendo ali, mas do que não aconteceu ali. É, sobretudo, uma questão de lugar.

### 3 *Locus horrendus*

O que se ressalta na fotografia de Lee Miller na banheira é o prosaísmo quase forçado. Sem isso, a imagem não seria possível enquanto o que é: testemunho de uma guerra – e uma vez assim colocado, o que talvez melhor concorra para o sentido é, justamente, o cenário. Se não fosse o banheiro de Hitler, mas um banheiro no próprio campo de concentração, uma câmara de tortura, outra vala, estaríamos de novo na emboscada da reprodução. Aqui utilizamos esse termo propositalmente: “reprodução” em vez de “representação”. A diferença benjaminiana é da ordem da aura. Ainda em seu ensaio sobre fotografia, Benjamin, assim a definiria: “Mas o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”.<sup>19</sup> Na foto de Lee Miller, os pequenos indícios de um outro lugar é que marcam aquele: as botas militares enlameadas talvez destoem da própria dona na banheira. A pergunta que emerge é “de onde ela veio?” – e do banheiro estamos no campo. Talvez por isso a foto de Lee Miller seja tão forte: há uma trama de espaço (o banheiro, que não poderia ser nenhum outro lugar) e tempo (o percurso realizado naquele dia, cujas pegadas aparecem na foto) produzindo a emergência de um significado (campo) exterior ao significante (foto). Trata-se da aura e, ou ainda, da atmosfera (*Stimmung*) como tratada por Hans Ulrich Gumbrecht.<sup>20</sup>

Enredamo-nos aqui entre alguns conceitos que cumpre esclarecer. O primeiro, o de aura, refere-se a uma propriedade do objeto artístico; enquanto o segundo reside mais naquilo que este engendra na situação comunicativa. Talvez, e no objeto que ora analisamos, isso seja, é claro, um aspecto que concorra para o outro. Brito assim o explica:

Quase como Walter Benjamin proporia, a ideia de “ler por *Stimmung*” é, antes de qualquer expectativa proposicional ou enquadramento semântico, fazer surgir da obra literária sua natureza “coisal” – fazê-la surgir como algo no mundo. Esse caráter, também referido como presença – o conceito para a percepção intransitiva/intrusiva de algo através da perda de sua autoevidência [...] se o *milieu* se inscreve numa obra não apenas de maneira representacional, isso implica que a experiência de algo que vá além da semântica surge apenas na qualidade de ALGO NÃO PROPOSICIONAL.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, 2017, p. 63.

<sup>20</sup> GUMBRECHT, 2012.

<sup>21</sup> BRITO, 2015, p. 487.



A ideia de presença, ou seja, daquilo que, de alguma forma, se materializa no aqui/agora por intermédio da ambiência da obra é o que melhor descreve a fotografia em questão. Nessa escura cena do banheiro de Hitler, a atmosfera destoa do tratamento do tema e é esse curto-circuito inquietante que parece nos arrastar para o pequeno cubículo – acontece que, nos enleios de tempo e espaço propostos, não o dividimos com a fotógrafa banhista, mas com os cadáveres que sabemos não estarmos vendo. A questão toda jaz aí: não há nada de proposicional na fotografia exceto o pacto sutil de que, por mais que evitemos, sabemos do que se trata. Com isso a obra materializa a presença daquilo que está ali para além da semântica – ou para além da representação. A resposta dada por Celan, de onde partimos, de que somente o silêncio pode testemunhar pelas vítimas da violência<sup>22</sup> é, pois, chave de leitura para a fotografia de Lee Miller: o subtexto da imagem é exatamente que ela nada diz daquilo que, de alguma forma, termina por representar. Essa lacuna é o sentido.

Gumbrecht, em outra obra abordará questões muito próximas ao falar da epifania – a percepção súbita e talvez intuitiva do conteúdo entre presença e sentido. Segundo o autor:

Com epifania não quero dizer, de novo, simultaneidade, tensão e oscilação entre sentido e presença; quero dizer, sobretudo, a sensação [...] de que não conseguimos agarrar os efeitos da presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros.<sup>23</sup>

A questão é mais complexa e lida, por exemplo, com a questão temporal de uma aparição inédita diante de nós, em sentido heideggeriano (“A arte é o surgir e o acontecer da verdade”).<sup>24</sup> O que interessa aqui é que ela virá a aterrissar, inevitavelmente, no problema da “estetização da violência”, se aplicada aos casos em que ora nos debruçamos. O próprio Gumbrecht perguntará se “Poderão alguma vez a estética e a violência seguir juntas?”.<sup>25</sup>

Por hora, basta-nos tentar entender como a solução do silêncio se articula na fotografia de Miller. Gumbrecht, mais adiante, apontará entre três características da epifania, que ela tem sempre “articulação espacial”.<sup>26</sup> Parece claro que a atmosfera

---

<sup>22</sup> Cumpre lembrar que esse silêncio não é a ausência do registro, mas, justamente, o registro da ausência (enquanto impossibilidade de um testemunho equitativo – ou correspondente – à experiência). Nesse sentido, o que talvez possa suplantar essa distância, ou transpô-la para outra forma, é a experiência (*Erfahrung*) da própria obra.

<sup>23</sup> GUMBRECHT, 2010, p. 140.

<sup>24</sup> HEIDEGGER citado por GUMBRECHT, 2010, p. 141.

<sup>25</sup> GUMBRECHT, 2010, p. 144.

<sup>26</sup> GUMBRECHT, 2010, p. 141.



precisa de um ambiente para realizar-se e não seria muito distante dizer que é a caracterização desse ambiente, dessa situação em que a obra nos coloca, que produz a atmosfera – que ela seja “onde” e “como” nós estamos em relação a esse ambiente. O espaço, afinal, é a situação que produz (é o que nos ensina a lógica tipológica). A atmosfera se insere, nesse contexto, na ordem das sensações que um espaço produz nos homens – como a apreensão latente no banheiro de Hitler, que anuncia a emergência, a qualquer momento, de outra coisa.

Esse aspecto imanente – mas não somente – do lugar é fundamental para um entendimento da estratégia de Miller. Para concluir, tentaremos retrazar suas origens e observá-la em funcionamento em uma outra fotografia:



Figura 2: FENTON, R. Vale da sombra da morte. Criméia, 1855.<sup>27</sup>

A melhor legenda para essa fotografia provavelmente é algo da ordem do “acredite se quiser”. Essa reentrância leve entre duas colinas conformando uma planície é a cena de um massacre – segundo Fenton, seu autor, aí foram emboscados e mortos seiscentos soldados britânicos na famosa batalha de Balaclava. Sobre ela, Sontag escreve: “A foto de Fenton, em memória aos soldados mortos, é um retrato em ausência: a morte sem os mortos”.<sup>28</sup> Outra vez, não há corpos. Vemos tão somente a paisagem desolada das cercanias de Sebástopol: uma colina, pedras. Seria, talvez, um precursor da fotografia de paisagem, se não o fosse da fotografia de guerra.

Como as botas de Miller, aqui os detalhes é que criam a tensão: se repararmos bem, algumas das pedras – na verdade, as mais abundantes – são perfeitamente redondas. Trata-se de balas de canhão. A cena, uma estreita estrada de terra, um horizonte

---

<sup>27</sup> FABRIS, 2008. p. 26.

<sup>28</sup> SONTAG, 2003, p. 45.



serpenteante de planície, nada tem de inocente: o local foi exaustivamente bombardeado.<sup>29</sup>

Siegfried Kracauer (ainda outro frankfurtiano), ao comparar a memória, que retém pelo sentido, mas perde os detalhes, à fotografia, que retém todos os detalhes, mas não o sentido, escreve: “Como o que se quer dizer se consuma muito pouco no contexto puramente espacial e no puramente temporal, as imagens estão de esguelha em relação à reprodução fotográfica”<sup>30</sup> e que, portanto, “[...] na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é seu significado”.<sup>31</sup> Podemos dizer que, para Kracauer, a fotografia é fundamentalmente uma questão espacial.

Na primeira citação, interessa-nos ressaltar que, para o autor, “imagem” e “fotografia” não coincidem: a imagem é relativa ao significado e pode estar fora da própria cena fotografada – mas sempre em relação a ela (“de esguelha”). A imagem seria aquilo que a foto alumbra ou sugere e não necessariamente aquilo que retrata. Assim, talvez, no caso da fotografia da banhista no banheiro de Hitler, seja esta a fotografia, a coisa retratada, mas é o campo (e seus mortos) a imagem; no caso da planície de Blaclava, foi à paisagem que se retratou, mas a imagem são os seiscentos soldados mortos.

O que ora se esclarece é que, se no horror é preciso fugir à coisa retratada, é necessário à fotografia – por sua natureza de índice, de acordo com Philippe Dubois – falar daquilo que resta: o vazio, que é inevitavelmente uma questão de espaço.<sup>32</sup> Se há um vazio, há um invólucro. Se não somos capazes de confrontar o horror sem reduzi-lo, sem fazer dele um mero tema ou uma “estetização”, um objeto, teremos de ser colocados no lugar desse horror.

#### 4 A fotografia e os mortos

Cumprido concluir retomando uma outra questão cara à história da fotografia: os mortos. Associada desde seus primórdios à duplicação do observado, a fotografia foi marcada também por um discurso da melancolia – a coisa preservada contra o

---

<sup>29</sup> Assim como Miller deslocou um retrato do *führer* de outro cômodo para o banheiro para compor sua imagem, Fenton fez espalhar as balas de canhão, que já haviam sido retiradas do caminho, de volta no leito da estrada, como supostamente deveria ter sido a cena logo após o combate. Questiona-se, inclusive, se esse seria mesmo o local exato do confronto.

<sup>30</sup> KRACAUER, 2009, p. 67.

<sup>31</sup> KRACAUER, 2009, p. 69.

<sup>32</sup> Trata-se de uma discussão longa. Fontcuberta (2010, p. 54), sem negar a natureza vestigial da imagem, falará, na verdade, em um espectro entre “rastros diretos e diferidos”, ou seja, aqueles como a fotografia, que decalam (no sulfato de prata) um real (luminoso), e aqueles que são rastro de uma manipulação, como a pintura, em que a tinta é o rastro do pincel (DUBOIS, 1993, p. 57-107).



tempo, mas que, fora do fotograma, perece. Roland Barthes, por exemplo, falará de um *interfuit*, isso foi, como natureza da fotografia, ou seja, de que aquilo que se vê foi, em algum momento, e se já não é, deixará de ser.<sup>33</sup> O autor escreve: “[...] observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte [...] a fotografia me diz a morte no futuro”.<sup>34</sup>

Margarida Medeiros estudará mesmo o uso da imagem fotografada no espiritismo do século 19. Segundo a autora, a câmera é povoada de “fantasmas”, como, segundo ela, definido por Jacques Lacan: “uma realização alucinatória do desejo”.<sup>35</sup> A recordação (fotográfica) aqui é colocada a funcionar como a coisa representada por um pacto discursivo de cunho teológico-transcendental – a fotografia medeia entre o vivo e o morto representando esse segundo, permitindo o acesso, pela imagem, à essência imanente (e viva).

Um discurso semelhante perpassa a arquitetura, tida como o trabalho humano mais permanente e marco espacial. No discurso do melancólico, que no espaço construído aparece como o discurso da ruína, a arquitetura é por vezes lida como “aquilo que sobrevive”. Em virtude dessa semelhança, fotografia e arquitetura encontram-se frequentemente associadas, como nos lembra Sontag<sup>36</sup>: “[...] a arte com que a fotografia mais se parece é a arquitetura, cujas obras estão sujeitas à mesma inexorável ascensão por efeito da passagem do tempo”.

A ligação será, outra vez, Kracauer:

O corpo de um falecido parece menor do que sua figura viva. A velha foto dá também a impressão de apequenamento do presente. A vida lhe foi retirada, cuja manifestação espacial encobre a mera configuração do espaço.<sup>37</sup>

O morto, que não está mais ali, tanto aparece enquanto vivo, ou seja, um espaço ocupado no retrato, como enquanto morto no espaço vazio que se segue. Na fotografia de guerra esse espaço será o modo de testemunho da violência. A arquitetura dará testemunho daquilo que envolveu ou ocultou. A estratégia talvez inventada por Fenton em “Vale da sombra da morte” é levada à perfeição por Miller na foto da banheira de Hitler.

Os ausentes se presentificam pela atmosfera do lugar do horror, pelo jogo de tempo e espaço que faz emergir na fotografia outras camadas de experiência. Esses registros ganham imediatamente a alcunha de “históricos” – ainda que a fotografia tenha

---

<sup>33</sup> BARTHES, 2011, p. 86.

<sup>34</sup> BARTHES, 2011, p. 104.

<sup>35</sup> MEDEIROS, 2010, p. 11.

<sup>36</sup> SONTAG, 2011, p. 94.

<sup>37</sup> KRACAUER, 2009, p. 72.



demorado a ser reconhecida pela historiografia metódica como documento.<sup>38</sup> A fotografia enquanto registro, bem como a arquitetura enquanto ruína, completam uma mesma narrativa da qual as testemunhas são, necessariamente, excluídas: a da violência. Ninguém pode falar pela violência senão a representação e a reminiscência. São essas duas esferas de sentido que as fotografias que analisamos colocam em movimento.

Concluimos pensando especificamente a fotografia dos mortos como aquela que coloca os corpos ou sua ausência como testemunho, aquela que parte da materialidade do ser humano – o corpo e a arquitetura – para a compreensão do tempo histórico. O que essas fotos evidenciam é que a história não se faz simplesmente a partir dos homens, de seus atos, mas neles – nos seus corpos que permanecem ou se evanescem, que sujam, emagrecem, chamuscam, registram cicatrizes. A história é, também, uma força material e física e sua narrativa, por vezes, é justamente a falta de um testemunho, o vazio deixado pela violência – é aquela do ausente: o silêncio dos que não saíram na foto.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 3.ed.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 49-78.
- BORGES, M. E. L. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- BRITO, Matheus de. Hans Ulrich Gumbrecht: Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura. *Estudos de literatura brasileira contemporânea - UNB*, n. 45, p. 485-490, jan.-jun. 2015.
- CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Editora Trotta, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

---

<sup>38</sup> Por associá-la à novidade e por um discurso platônico que tinha a imagem como mero simulacro, a fotografia encontrou portas fechadas no campo acadêmico da história até meados do século 20. Sobre isso, ver: BORGES, 2005, p. 19.



- FONTCUBERTA, J. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, mood, Stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: \_\_\_\_\_. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 63-80.
- MAILÄNDER, E. In der Höhle des Löwen: Lee Millers Berichterstattung aus München. In: MOSER, W., SCHRÖDER, K. A. (Org.). *Lee Miller*. Viena: Hatje Cantz: Museu Albertina, 2015. p. 104-123.
- MARQUES, A. M. As casas pertencem aos vizinhos. In: \_\_\_\_\_. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MOSER, W., SCHRÖDER, K. A. (Org.). *Lee Miller*. Viena: Hatje Cantz: Museu Albertina, 2015.
- PEREIRA, P. A. A. Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan. *Fragmentos – UFSC*, n. 39, jul./dez. 2010, p. 95-104.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



## Anexos

ANEXO 1: Soldados norte-americanos acostumados a combater em valas durante semanas estão doentes e infelizes com o que vêem. Lee Miller, Buchenwald, 1945 (MOSER, SCHRÖDER, 2015. p. 93).



ANEXO 2: Sem título (pernas de um prisioneiro). Lee Miller, Buchenwald, 1945 (MOSER, SCHRÖDER, 2015. p. 99).





ANEXO 3: Menino caminha por estrada ladeada de corpos nas proximidades do campo de concentração de Bergen-Belsen. Rodger, 1945 (COSGROVE, 2013).



ANEXO 4: Refugiadas russas experimenta a maquiagem de Eva Braun. Lee Miller, Monique, 1945 (MOSER, SCHRÖDER, 2015. p. 119).





ANEXO 5: David E. Scherman na banheira de Hitler. Lee Miller, Monique, 1945 (MOSER, SCHRÖDER, 2015. p. 123).



-----

Recebido em: 20/08/2020.

Aprovado em: 30/08/2020.