

# Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz

**Ana Carolina Lima Santos**

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil

**Rafael Tassi Teixeira**

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil

## Resumo

Este artigo observa a construção da potência mnemônica em *Faces of Auschwitz*, projeto da colorista Marina Amaral que resgata retratos de identificação feitos no campo de extermínio nazista e os põe em cores. O trabalho é apreendido pelo modo como reordena e subverte o propósito das imagens originais, levando-as da tentativa de assujeitamento à capacidade de comemoração e de restituição da memória das vítimas do Holocausto, assentada nos vestígios de humanidade e de dor. O registro da jovem Czesława Kwoka, produzido pelo então prisioneiro Wilhelm Brasse e colorizado por Amaral, além de outros retratos, são tomados como ponto de partida para as discussões aqui propostas.

## Palavras-chave

Fotografia. Memória. Temporalidades.  
Colorização. Holocausto.

## Introdução

Em 1941, um polonês detido no campo de extermínio nazista de Auschwitz foi designado fotógrafo pelos seus algozes, cientes de sua experiência prévia em um estúdio fotográfico. O prisioneiro 3.444, Wilhelm Brasse, fez entre quarenta e cinquenta mil retratos de identificação nos quatro anos em que foi mantido na função, antes de ser transferido para outro campo e libertado. Além dele, pelo menos mais nove presos atuaram como fotógrafos em Auschwitz: Alfred Woycicki, Bronisław Jureczek, Eugeniusz Dembek, Józef Pysz, Józef Światłoch, Stanisław Trałka, Tadeusz Krzysica, Tadeusz Myszkowski e Zdzisław Pazio<sup>1</sup> (REGISTRATION PICTURES AND MARKING SYSTEM, 2018). Juntos, eles produziram um número incalculável de imagens,

**1** A ênfase aqui posta em Brasse se justifica pela maior atenção que será dada a uma de suas imagens. Além disso, o fotógrafo-prisioneiro é o único que se notabilizou pelo trabalho realizado no campo de extermínio, sobretudo a partir de 2005, quando houve o lançamento do filme *Portrecista*, de Irek Dobrowolski, testemunho cinematográfico de Brasse (ŁYSAK, 2005).

que, nos limites do programa nazista, visavam demarcar uma tipologia do extermínio: como vários documentos visuais então produzidos, foram projetadas para um futuro nazi, em que a organização dos indivíduos e populações em “álbuns da morte” a partir de referências fenotípicas, com elementos antropométricos, era desejada. No processo final da Segunda Guerra, quando percebidas como material arquivístico criminológico, essas fotografias foram eliminadas (ZELIZER, 1998), ainda que não por completo. Ao serem ordenadas a queimá-las, Brasse e Jureczek conseguiram preservar trinta e oito mil novecentas e dezesseis imagens, hoje resguardadas pelo Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum (REGISTRATION..., 2018).

Em 2016, em colaboração com uma equipe do museu, a artista brasileira Marina Amaral começou a trabalhar sobre essas fotos para dar forma a *Faces of Auschwitz*. O projeto, publicado em um site criado especificamente para isso, resgata parte dos retratos de Auschwitz<sup>2</sup>, exibindo-os colorizados (e também na versão original), acompanhados de pequenos textos verbais que contam a história dos retratados e trazem dados históricos sobre o Shoá. De

acordo com seus realizadores, ele “[...] comemora a memória das pessoas assassinadas” e, assim, “[...] atua como um memorial ao seu falecimento e como uma advertência ao mundo no momento em que a memória do Holocausto se torna cada vez mais abstrata e remota” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018, on-line, tradução nossa<sup>3</sup>).

Partindo desse material, o presente artigo propõe investigar de que modo o caráter comemorativo é aí empreendido. São considerados dois aspectos centrais. Um tem a ver com a dupla temporalidade que marca essas imagens: a reinvenção promovida pela colorista depende do ato realizado pelo fotógrafo-prisioneiro, que cria uma fotografia incapaz de sujeitar completamente o indivíduo, como pretendido pelos retratos de identificação. O outro aspecto diz respeito à dimensão plástica, possível pela passagem do preto e branco ao colorido. Ao recondicionar as fotos através do emprego da cor, Amaral permite vinculações perceptivas inexistentes ou ao menos secundárias nos originais. Para atentar-se melhor a esses dois aspectos, algumas imagens do projeto são tomadas para análise,

2 Até agora o site (<https://facesofauschwitz.com>) traz 19 trípticos. Como o projeto ainda não foi finalizado, não se sabe quantas fotos serão apresentadas ao fim.

3 “[...] commemorates the memory of those who were murdered [...] It acts as both a memorial to their passing and a warning to the world at a time when the memory of the Holocaust becomes increasingly abstract and remote”.

em especial a primeira que Amaral pôs em cores, o tríptico da menina Czesława Kwoka, feito por Brasse.

Aqui, interessa entender como os aspectos temporais e plásticos fazem as fotografias operarem sobre a memória do Holocausto, conforme mediada pela retomada dos retratos de Kwoka e de outras vítimas do nazismo. Defende-se que a comemoração nessas imagens é caracterizada pela visibilização da humanidade, que os perpetradores visavam anular também na foto, e da dor dos retratados, indiciada em formas mínimas que são reativadas com destaque no projeto. Na manipulação (na retomada tanto quanto na colorização) das fotografias, Amaral aprofunda o contracampo possível, do apelo ao espectador, convocando-o a conhecer, a sentir e a recordar os sujeitos cuja alteridade impedida ou perdida na morte é restituída mnemonicamente. Percebe-se ainda como, somada às questões da dupla temporalidade e da passagem do preto e branco à cor, a própria forma de apresentação escolhida para as imagens, no site, contribui para isso ao reforçar esse apelo por meio de uma dimensão háptica.

### Fotografias entre tempos

As imagens feitas em Auschwitz (Figura 1) dependiam de um ritual no qual pouco cabia ao fotógrafo. Tudo começava com a chegada dos prisioneiros ao campo de extermínio.

Cada um deles tinha o cabelo cortado ou raspado. Uma roupa surrada era vestida. Triângulos coloridos e, às vezes, algumas letras costurados na altura do peito marcavam o grupo em que se enquadrava. No estúdio fotográfico, a iluminação uniforme, o fundo neutro e a disposição da câmera em relação ao sujeito, que permitia um enquadramento centralizado, feito à altura do busto, visavam garantir uma descrição supostamente exata do indivíduo, sem muitos efeitos. Três poses eram solicitadas, também a fim de obter certa precisão descritiva: de perfil, de frente e, trajando lenço ou chapéu, com a face em ângulo oblíquo. Para o registro, a parte detrás da cabeça era disposta sobre a superfície fria do metal, que a sustentaria imóvel diante da câmera. As expressões faciais precisavam ser contidas. O ato fotográfico, sob o pretexto de fichar e controlar os prisioneiros, seguia, pois, a cartilha dos retratos de identificação, já cunhada pela criminologia. Restava apertar o botão.

O resultado dessa operação, em imagem, novamente respeitava uma padronização, agora dos sujeitos. O molde da semelhança dogmática imperava. Assim, longe de fundar distinções entre os prisioneiros, os retratos eram pretendidos pela capacidade de apagamento das singularidades, imposta como parte do programa nazista. O que se queria mostrar eram corpos sem identidades, invisibilizados enquanto indivíduos, objetificados.

Com a imagem, intencionava-se destruir cada pessoa biográfica – antes que fosse aniquilada de vez, em carne e osso. Por isso mesmo, o modelo fotográfico criminal parecia servir com perfeição. A domesticação do ser (pela experiência física do vestir, do marcar, do posicionar, do conter-se), a precariedade da imagem (com condições mínimas de luz, de fundo vazio e enquadramento centralizado) e a repetição incansável (do triplo registro tanto quanto da multiplicidade, de tantos prisioneiros igualmente fotografados) colaboravam para a esquematização, para a despersonalização. O propósito era, segundo Hirsh (2012), tentar dissuadir qualquer avaliação positiva dos retratados, reduzidos aos tipos que, na visão nazista, eram merecedores do extermínio, destinados a figurar apenas em seus “álbuns da morte”.

Entretanto, nem tudo estava sob controle dos nazistas, em termos de processo ou de produto. O domínio sobre a imagem por eles aspirado é impraticável. Didi-Huberman (2018a) detecta pelo menos três instâncias que não podem ser controladas por completo em uma fotografia: o sujeito retratado, a imagem propriamente dita e o indivíduo que a olha. Tomando os retratos de identificação nessa perspectiva, é possível apreender como eles escapam da intenção originária. Nota-se que, apesar de rendidos em uma pose, os prisioneiros conseguiam tomar posição

(DIDI-HUBERMAN, 2018a). Nos mínimos detalhes, constata-se a agência dos indivíduos. Uma sobrancelha arqueada, um olhar que se desvia ligeiramente da câmera ou uma mandíbula travada, por exemplo, servem para indicar que algo resiste ao apagamento total. Até mesmo nas marcas impostas pelos detratadores, como nos hematomas muitas vezes perceptíveis, a humanidade pretensamente descartada é capaz de se afirmar.

Esse entendimento, como também ensina Didi-Huberman (2018), depende do deslocamento da própria imagem, que avança no tempo. É porque essas fotos chegam ao presente, com o conhecimento que agora se tem sobre elas e sobre o contexto que as animava, que determinados vestígios são percebidos. “O objeto que é visto nunca deixa de se mover no espaço e no tempo (ou, melhor, através de tempos múltiplos e heterogêneos) assim como o próprio indivíduo que vê não para de experimentar novas posturas ou pontos de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 164). Experimenta-se, portanto, em pormenores da imagem possibilidades que não estavam previstas no intento inicial dos perpetradores. Nesse sentido, o que os fotógrafos a serviço dos nazistas fizeram foi, talvez inadvertidamente, instaurar liberdades futuras – de olhar, de testemunho (DIDI-HUBERMAN, 2018a). A mesma câmera que buscava no modelo do retrato de identificação a redução dos espaços de

Figura 1—Retratos de identificação feitos em Auschwitz



Fonte: <<https://facesofauschwitz.com>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

percepção do outro agia, discretamente, em um rumo oposto para permitir que se exercesse, com o passar do tempo, uma impressão de vida, de biografia sub-reptícia que então se torna intransitiva. A iluminação uniforme, o fundo neutro e o enquadramento centralizado, todos insistentemente similares no conjunto de imagens, sublinham tanto a gravidade da tentativa de assujeitamento como sua impossibilidade.

Da homogeneidade despontam as diversidades. É principalmente nos rostos fotografados que isso se dá. Os olhos, o nariz e a boca, vistos em cada tríptico, desafiam a contemplação invariável, ao pedirem reconhecimento. Mas não só. É a alteridade tornada patente, como generalidade reivindicativa (LÉVINAS, 2010), que se opõe à carcaça que supostamente a anulava. Até mesmo o preceito da pose tem sua razão de ser subvertida. A lateralidade da

face na primeira tomada, a frontalidade da segunda e o ligeiro desvio da terceira, todos exigidos no protocolo do retrato de identificação, resultaram em um polimorfismo cruzado que funciona como índice de uma essencialidade que testa o plano redutor. A distinção da pose, do primeiro ao terceiro registro, valoriza astuciosamente pontos de fuga que ressoam, mais tarde, diante de outro público, uma urgência personalista.

Há outro elemento que, invisível nas imagens, atua de forma semelhante: a morte iminente. Se a ligação com a morte já costuma ser apontada como inerente a qualquer fotografia<sup>4</sup>, ela se torna ainda mais evidente no caso dos retratos feitos em Auschwitz. A percepção da natureza fúnebre da foto é intensificada porque se sabe que foi produzida “à beira da morte” ou, mais precisamente, “à beira do assassinato” de quem retrata (LINFELD, 2012). “As pessoas nessas fotografias ainda estão vivas, embora a maioria não estará por muito tempo. Isso é algo que eles, e os que disparam o obturador, geralmente sabem;

assim como nós, sempre” (LINFELD, 2012, p. 66, tradução nossa<sup>5</sup>). De novo, quanto a isso, é possível detectar uma subversão da intenção originária. Para os algozes, o propósito de uma imagem que prenuncia a morte era servir à violência física e psicológica que impunham ao prisioneiro, confundida com o ato mesmo do registro (SANCHEZ-BIOSCA, 2017). Hoje, ressignificada, a noção de morte que se desprende dessas fotos gera uma força anímica que adverte sobre a humanidade dos retratados. Mas, como humanidade brutalmente impedida ou perdida, contemplar imagens dela implica, sensibilizar-se ou, como obrigação moral, responsabilizar-se por ela (DE DUVE, 2009), tentando restabelece-la no olhar. Trata-se, então, de reconhecer o outro como outro e, indo além, devolver-lhe a condição de existência, ainda que apenas imageticamente.

### Espectros em cores

Os retratos de identificação de Auschwitz têm sido replicados em diversos museus e publicações de formas ímpares, usualmente calcadas na reprodução pura e simples. No projeto

4 “Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa”, diz Sontag (2004, p. 26). Barthes (1984, p. 142) parece complementá-la ao afirmar que “a fotografia me diz a morte no futuro”. Belting (2009, p. 179-180, tradução nossa), seguindo a proposição barthesiana, constata que “a imagem que representa [um corpo] pertence à morte, não importa se antecipando-a como destino ou já supondo-a como acontecimento” – no original: “la imagen que lo representa [al cuerpo] pertenece a la muerte, no importa si anticipándola como destino o suponiéndola ya como acontecimento”.

5 “The people in these photographs are still alive, though most won't be for long. This is something that they, and those who click the shutter, usually know; so do we, always”.

*Faces of Auschwitz*, de Marina Amaral, vai-se além: as fotografias são colorizadas por meio de um software de edição de imagens. Desde 2015, Amaral põe cores em fotos de diferentes momentos históricos, em um movimento de interpretação de imagens originalmente feitas em preto e branco<sup>6</sup>. Esse gesto, contudo, não pretende desprender a fotografia do seu caráter documental, mas, ao contrário, intenciona sua preservação na medida em que o redimensiona em uma “perspectiva nova e colorida” (AMARAL, 2016, on-line, tradução nossa<sup>7</sup>), “uma perspectiva moderna” (AMARAL, 2018, on-line, tradução nossa<sup>8</sup>). Essa ideia é depreendida ainda da declaração da colorista de que cada imagem “é feita mantendo sua essência original” (AMARAL, 2016, on-line, tradução nossa<sup>9</sup>).

Porém, a foto em preto e branco e a colorida atendem a lógicas distintas, o que parece tornar imprópria a afirmação de uma essência conservada. Puls (2016) atribui as diferenças entre os dois tipos de imagem à matéria-prima de uma e outra: luz e cor, respectivamente. A primeira, diz ele, explora

valores antagônicos, de claridade e escuridão, enquanto a segunda se vale de todo o círculo cromático, de matizes diferentes, mas complementares. “A luz é regida por uma dialética dos opostos, e a cor, por uma dialética dos distintos”, resume (PULS, 2016, on-line). Por causa disso, as fotografias em preto e branco, assinaladas pela contraposição, costumam ser mais dramáticas. Também tendem a servir melhor para expressão de juízos éticos. “O claro e o escuro estão tradicionalmente associados a conceitos polares: vida e morte, bem e mal, verdade e falsidade” (PULS, 2016, on-line). As coloridas, por sua vez, são mais nuançadas. São, ainda, mais assentadas na realidade concreta ou, de forma mais precisa, na superfície material do mundo, em sua singularidade. A própria colorista, aparentemente corroborando esse entendimento, alega que a “cor tem o poder de trazer a vida de volta aos momentos mais importantes” (AMARAL, 2016, on-line, tradução nossa<sup>10</sup>).

É plausível, portanto, pensar que as imagens colorizadas por Amaral atuam de modo

6 Em *The colour of time*, projeto realizado pela colorista junto com o historiador Dan Jones (AMARAL; JONES, 2018), foram colorizadas duzentas fotografias de episódios históricos importantes, ocorridos entre 1850 e 1960.

7 “New and colorful perspective”.

8 “A modern perspective”.

9 “Maintaining their original essence”.

10 “Color has the power to bring life back to the most important moments”.

diferente dos originais de que partem. Nos retratos de identificação, dois pontos básicos são distinguidos. Do que se “perde” do preto e branco, tem-se a dramaticidade e a valoração ética dos opostos. Nesse sentido, ao pôr cor nos trípticos, Amaral pode exaurir um pouco do aspecto pungente e mesmo funesto, mais facilmente creditado à foto em preto e branco. Por outro lado, há o que se “ganha” com as cores, em termos de concretude e singularização. Pawel Sawicki, porta voz do Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum, defende a primeira vantagem do colorido ao avaliar que “as cores fazem com que as pessoas percebam que o mundo em preto e branco, associado ao passado, era realidade” (SAWICKI apud BERCITO, 2018, on-line). A colorista, sobre a segunda, pondera o senso de humanização. “Quando vemos uma fotografia em preto e branco, nos esquecemos de que os retratados eram humanos de verdade” (AMARAL apud BERCITO, 2018, on-line). Com isso, pela colorização, a temporalidade impossível do passado se aproxima do espectador, fazendo o vivível parecer ser mais presente em sua ordem fenomênica, antes abstrusa. Uma reenergização se processa, pois, pela cor: ao aproximá-la de uma percepção da

atualidade<sup>11</sup>, a colorização reforça a impressão de vida já pulsante nos rostos retratados. O que se assinala aqui é um processo de intensificação de uma potência inscrita desde a fotografia original: é o reconhecimento do outro como outro e a devolução da condição de existência que, assentados na percepção de singularidades, podem se intensificar ao dar a imagem uma aparência mais vivaz.

É o que se vê no retrato de Maria Schenker (Figura 2). A concretude e singularização da prisioneira se evidenciam na versão em cores, posto que a face da prisioneira, mais ainda ao ter detalhes da pele, sobretudo na maçã do rosto, é valorizada. A tentativa de desumanização em curso é irrompida também pela cor. A sensação de vergonha ou constrangimento diante da exigência da imagem, então suposta, é revelada como vestígio, que salta na colorização. Os olhos perdem um pouco da dramaticidade do preto e branco, diminuindo seu teor aflitivo, mas, ao mesmo tempo nuançados pela cor, permite enxergar gradações e dessa maneira parecem ganhar peso, como se exigisse algo de quem os vê. Por isso, o rosto de outrora ganha em termos de vivacidade, avizinhandose do espectador em sua alteridade.

**11** Ao ponderar sobre a codificação do mundo contemporâneo, Vilém Flusser (2007, p. 127) constata a “relativa ausência de cores no período anterior à [Segunda] Guerra”, fato que atribui à pouca importância que as superfícies tinham para a comunicação naquela época. A “explosão de cores” que o filósofo afirma ter acontecido posteriormente tem impacto também na fotografia que abandona o preto e branco como cânone. Acostuma-se, assim, a ver fotos em cores.

**Figura 2**–Retratos de Maria Schenker, original e colorização feita por Marina Amaral


Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/maria-schenker>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

A superfície material do mundo, mais especificamente, da fisionomia de Schenker é enaltecida, conforme crê Puls (2016).

A materialidade da própria fotografia, entretanto, não é prezada. Na tomada central, à direta da personagem, há uma marca que desaparece na versão em cores. Um arranhão, possivelmente ocasionado pelo manejo inadequado do retrato ao longo dos anos, foi retocado pela colorista. Pela supressão do que está deteriorado no original, o tempo transcorrido é abolido da imagem, o que, se por um aspecto

facilita o sentido de aproximação pela presentificação fenomênica; por outro, corre o risco de tolher a historicidade que a sustenta. A nova forma da foto precisa, para se livrar do perigo do ahistórico, reforçar a consciência do acontecimento a que reporta. No caso dos documentos visuais relativos ao Holocausto, como afirma Young (1993), é importante fazer circular os apêndices inscritos em uma temporalidade que ressurgir da interpretação reiterada e da ressignificação perspectivada. No trabalho de Amaral, isso se dá com a ancoragem do passado reforçada nos textos verbais

que as seguem, que descrevem e diagnosticam o percurso do retrato, dos personagens e/ou do contexto que os envolvia. Mas não só: ocorre também na apresentação das imagens originais em preto e branco junto das colorizadas, de uma maneira que as integra.

É preciso, em tal aspecto, reconhecer que o projeto propõe a colorização (e, no todo, a nova roupagem dada à imagem) como adição, não como substituição. A fotografia original e a modificada encontram-se, no site, uma sobreposta à outra, separáveis por um controle deslizante que, inicialmente posicionado ao centro das imagens, deve ser deslocado pelo espectador para observar na íntegra tanto a original quanto a colorização, desvelando-as. Dessa maneira, acomoda-se na fruição um caráter de vestígio, posto que o espectador, ao mesmo tempo em que conhece as fotografias originais em preto e branco e deterioradas, pode atualizá-las, por meio da cor e dos retoques que surgem quando arrastam o *mouse* ou, em telas sensíveis ao toque, o dedo sobre elas. A reenergização da colorização, portanto, se dá com o arquivo e não longe ou a despeito dele.

O mesmo se verifica em outros trípticos, como no de Norbert Głuszecki (Figura 3). Na versão a cores, pequenos pontos esbranquiçados presentes na imagem foram apagados, mas ainda podem ser vistos na fotografia original,

apresentada no site e que o espectador pode descortinar. E, a parte do que a fotografia preservada evidencia, outros dados históricos emergem na colorização. É o caso da informação que se alcança com a cor dos triângulos bordados que passa a ser identificável: um é vermelho, indicando o homem como prisioneiro político; o outro é amarelo, distinguindo-o como judeu. Um traço que igualmente brota da dotação de cores diz respeito ao estado de sua roupa, suja, encardida, o que alude à precariedade das condições a que estava submetido.

Além disso, na última tomada, um elemento já presente no original é realçado: o rosto borrado pelo movimento de Głuszecki no instante de captação da fotografia. Ao analisar imagens tipificantes de mulheres diagnosticadas com histeria, feitas em 1875, Didi-Huberman (2018a) chega a uma constatação que cabe aqui: a zona fora de foco na foto configura uma contrapose que recusa o protocolo infligido. O borrão, potencializado pelas cores, confronta o assujeitamento. O rosto, em uma atitude de resistência, se impõe contra a carcaça. Ademais, a espessura dada ao tempo do disparo, pela ação gravada na imagem (DIDI-HUBERMAN, 2018a), intensifica a atualidade da imagem devolvendo ou prolongando sua inquirição, sua ambivalência. A fotografia se torna indício de uma humanidade que

**Figura 3**–Retratos de Norbert Gluszecki, original e colorização feita por Marina Amaral


Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/norbert-gluszecki>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

segue se rebelando no presente, se desprendendo da coação do ato de posar e reforçando a durabilidade de seu inacabamento.

Por meio do vulto que se vê na foto de Gluszecki, mais ainda na intensificação desse rastro possível pela colorização, nota-se uma característica que se insinua em quase todas, senão em todas, as imagens de *Faces of Auschwitz*: os corpos assumem sua “corporeidade”, ou seja, se evidenciam enquanto matéria palpável, em sua natureza humana. Dessa maneira, eles ressurgem do preto e branco em

uma condição espectral. Homens, mulheres e crianças se insurgem como fantasmas, mas fantasmas encarnados que apelam ao espectador, de uma vida que, ao mesmo tempo em que se sabe perdida, se apresenta no retrato a partir de uma imediaticidade de presença concreta, singular e vivaz, ampliada pela colorização. Um princípio de pós-sobrevivência, de “pós-vida” (KAMPER, 2016) se acentua. Nessa perspectiva, ao invés de facilitar o acesso à história fetichizando-a, como critica Didi-Huberman (2017), a colorização pode complexificá-la ao lembrar do enredamento

entre assujeitamento e enfrentamento, violência e resistência, morte e (sobre)vida.

No site, não à toa, é a ação de quem contempla as imagens que permite isso: pelo recurso do controle deslizante, cabe ao espectador resvalar o cursor do *mouse* ou o dedo sobre as fotografias para desvelá-las entre o preto e branco e a cor. Ainda que se possa fazer isso de maneira automática, como um dos muitos gestos mecanicamente repetidos diante dos aparatos tecnológicos atuais e circunscritos a um desígnio específico (alternar entre uma imagem e outra), algo decorre daí: uma dimensão háptica se pronuncia na medida em que se faz indispensável tocar nesses sujeitos, via foto, para fazer com que suas imagens avancem em cores e, com isso, avancem também no tempo, acercando-os de uma percepção da atualidade. Outros toques são possíveis, em especial nas telas sensíveis. O chamado *pinch-to-zoom*, movimento com dois dedos usado para ampliar ou reduzir o tamanho das imagens, é o mais significativo deles. Para ver detalhes das fotografias, o espectador precisa “tatear”, por meio da imagem, os rostos fotografados.

Há, assim, uma espécie de tensão que, reorganizada por Amaral e potencialmente oferecida à visão e ao tato do espectador, torna cada sujeito e cada rosto desafiante, conversacionais, como se tivessem o propósito aberto de

fazer repercutir a distância entre o desejo de assujeitamento, antes cobiçado pelo programa nazista no ato fotográfico e executado na violência dos extermínios em massa, e o enfrentamento hoje efetivamente alcançado pelos indivíduos, pela resistência dos retratados, mesmo que apenas como aparições. Principalmente porque, ao conferir essa materialidade que precisa ser “tateada” pelo *mouse* ou pelo dedo, o projeto, no site, obriga o espectador a inevitavelmente, ainda que talvez irrefletidamente, tocar as fotografias e, simbolicamente, o que nela se enxerga, os sujeitos.

É preciso reconhecer que, por certo, nada disso garante uma aproximação. Mover-se sobre a imagem não quer dizer necessariamente mover-se com ela. Contudo, o gesto de Amaral, ao retomar, colorizar e apresentar as fotografias para serem olhadas e tocadas, impõe um convite a acercar-se delas e daquilo que elas retratam. O passado, dado, não pode ser modificado (as pessoas, afinal, continuam mortas), mas, na medida em que a imagem se transforma, solicita-se do espectador uma transfiguração (acerca da sobrevida, que contribui para a devolução da condição de existência dos indivíduos), possível por certo senso moral.

### O retrato de Czesława Kwoka

Toma-se para uma observação mais cuidadosa as imagens (original e colorizada) de Czesława

Kwoka, prisioneira 26.947 (Figura 4). A menina polonesa de catorze anos foi presa com sua mãe em dezembro de 1942, momento crucial na intensificação dos assassinatos praticados pelos nazistas em Auschwitz<sup>12</sup>. Logo foi fotografada por Wilhelm Brasse, seguindo a cartilha do retrato de identificação. Teve os cabelos

cortados e vestiu uma roupa surrada. A iluminação uniforme, o fundo neutro e o enquadramento centralizado presentes nas outras fotografias foram respeitados, bem como as poses, usuais. A morte estava próxima, como a garota possivelmente intuía e como o espectador de hoje sabe: morreria três meses depois.

**Figura 4**–Retrato de identificação de Czesława Kwoka feito por Wilhelm Brasse



Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Mas, a despeito do apagamento pretendido, seu rosto pode se destacar da fenomenologia do registro. A começar pelos seus traços suaves, que chamam a atenção. Trata-se, afinal, de uma menina – uma entre as duzentas e trinta mil crianças e adolescentes que passaram pelo campo de extermínio. “Uma

garota tão bonita e jovem, tão inocente”, recorda o fotógrafo (BRASSE apud KEANE, 2007, on-line, tradução nossa<sup>13</sup>). É na tomada intermediária, em que Kwoka mira a câmera, que essa inocência se revela de forma mais evidente. O olhar, embora fixo, parece vagar. Nos lábios, há um machucado visível, que

**12** Segundo Hilberg (1996), no período posterior ao inverno de 1942, a solução final, isto é, o extermínio em massa dos prisioneiros nos campos, tinha sido abertamente instalada, em dois espaços edificadas: as câmaras de gás e os fornos crematórios.

**13** “Such a beautiful Young girl, so innocent”.

também se nota nas demais capturas, indicando as agressões que ali sofrera. A ternura do rosto contrasta com a dor e o sofrimento evocados na junção desses dois elementos. A roupa, de enorme tamanho, também se destaca, enfatizando a vulnerabilidade do corpo juvenil. Nos outros dois registros, quando o rosto não pode ser visto de frente, outras marcas são percebidas. No primeiro, os cabelos cortados de forma grosseira corroboram a violência do tratamento prévio. No último, fitando o infinito, a menina parece conter a sua dor em uma ação, imposta, de ocultamento da presença expositiva. Esse sentido é realçado pela similitude com certa iconografia religiosa, pelo olhar ausente, pelos cabelos encobertos e pela beleza sugestiva de uma virtude interior (ŁYSAK, 2015).

**Figura 5**—Pintura inspirada no retrato de Czesława Kwoka feita por Lori Schreiner



Fonte: EDWARDS; SCHREINER, 2012.

O retrato de Kwoka é hoje um dos mais famosos entre aqueles feitos no campo de extermínio. É certamente um dos mais reproduzidos quando se lida com a história do Holocausto. Também tem servido de inspiração para outras criações. A mais notável talvez seja a que figura na capa do livro *Painting Czesława Kwoka* (2012), de Theresa Edwards e Lori Schreiner. A pintura, de autoria de Schreiner (Figura 5), não se manifesta como uma tentativa de copiar fielmente a foto original. A reelaboração é evidente na decisão da artista de isolar a terceira tomada, desfazendo o tríptico. O enquadramento mais fechado, centrado no rosto, configura outra diferença significativa. O emprego da cor, especialmente dos tons amarelos e laranjas ao fundo, também se destaca. As pinceladas propositalmente imprecisas dão mais materialidade aos elementos, sobretudo aos contornos da face, reforçando uma espécie de instabilidade subjetivante da presença.

Comparativamente, a apropriação feita por Marina Amaral (Figura 6) mantém mais do original. A natureza fotográfica, a apresentação em tríptico e o enquadramento são preservados da imagem de Brasse. A colorização é a maior alteração feita por Amaral. Mas a adição de cores é capaz de reconfigurar o todo, ao adicionar novas vinculações perceptivas. Faz, por exemplo, a Kwoka saltar do fundo

neutro, agora em um tom esverdeado, mais profundo. A pele de sua face, pálida, mas com áreas roseadas, se sobressai. As cores também tornam mais evidente a textura, os poros da epiderme. O verde-escuro dos olhos chama a atenção, em contraste com as sobrancelhas ralas, castanhas. Obtém-se um efeito de “corporalização”, próximo a uma perspectiva hiper-realista das fotografias pintadas à mão no começo do século XX ou da perspectiva (des)figurativa adotada em alguns retratos

realizados por Francis Bacon e Lucien Freud. O gesto de colorir, por esses aspectos, nutre a foto de intensidade plástica, que parece possibilitar a reiteração da humanidade da menina. Os ideais de concretude e singularização, de realidade e humanização, associados à cor, se expressam assim. A adolescente, portanto, pode ser vista em uma situação do posado que inscreve a fixação da imagem na personalidade, substituindo a *persona* visual por uma identidade ainda menos tipificada.

**Figura 6**—Retrato de identificação de Czesława Kwoka colorizado por Marina Amaral



Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

O acréscimo de cor ainda parece solicitar uma contemplação mais demorada na medida em que adiciona nuances plástica-informativas submersas no preto e branco. Na segunda tomada (Figura 7), sobretudo, alguns detalhes são destacados. Os cortes nos lábios se notabilizam ao serem vistos em vermelho-escuro, característico de sangue. As linhas

debaixo dos olhos são realçadas pela coloração mais carregada. A boca arroxeadada, os pômulos roseados e o nariz levemente avermelhado fazem supor que Kwoka havia chorado ou sentia frio. A dor e o sofrimento, antes apreendidos, são enfatizados por esses elementos. A cor também torna possível observar a roupa com maior atenção. Parece mais

suja, pelas nódoas marrons. O tecido se avista mais gasto. O alfinete fincado na gola, quase imperceptível no original, se avulta para denotar certo improviso. Por fim, pode-se perceber

com mais clareza a geometria das listras cinzas e azuis sendo obstruída pelo triângulo vermelho, que, agora sabe-se, a marcava como prisioneira política.

**Figura 7**—Detalhes dos retratos de identificação de Czesława Kwoka, original e colorização



Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Nesse sentido, a colorização põe em relevo uma dor e um sofrimento, sublinhando-a enquanto vestígio. Com efeito, se instala na imagem uma percepção da intensidade do que ela referencia, ao fim: a morte iminente. Aquilo que se vê destacado na imagem colorida (da pele, olhos e sobrancelhas ao sangue) é o que precisou ser interrompido, com o assassinato que é sabido. Os machucados nos lábios, as olheiras, os sinais de choro ou frio, a roupa imunda e velha, todos salientados, deslocam a enunciação para a produção da presença, indícios de uma destruição que se ensaiava no próprio ato fotográfico. A imagem, assim, só

pode ser conhecida a partir daquilo que está perdido. A identidade que aparece de modo mais forte com as cores concomitantemente se esvanece mais facilmente em função delas, na certeza da morte.

Algo semelhante se processa na terceira tomada (Figura 8). A colorização eleva o estado-limite da fotografia como um movimento de esconderijo. Se, no original, pelo olhar no além, isso já estava dado; com as cores, a textura realçada da pele, em pequenas manchas, dá a ver um rosto que pede para ser reconhecido em sua materialidade, como em uma

última súplica por salvação. Com o destino funesto então conhecido, o ocultamento imposto é resignificado, numa tentativa de escape. O olhar do espectador, nesse caso, não encontra o da menina, mas, pelo desvio, igualmente é interpelado por ele, em um apelo

derradeiro. A obrigação do ver, que permanece, transfere ao público a responsabilidade – entre humanidade impedida ou perdida e humanidade resistente ou restaurada (DE DUVE, 2009). Com isso, de novo, torna a face uma potência ética (LÉVINAS, 2010).

**Figura 8**–Detalhes dos retratos de identificação de Czesława Kwoka, original e colorização



Fonte: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em 15 nov. 2018.

Outro elemento que pode ser observado, em tensão, diz respeito à marcação temporal. A colorização atua, como defendido, no sentido de uma presentificação fenomênica. De igual maneira, o retoque feito por Amaral, ao apagar pequenos pontos esbranquiçados presentes na segunda e na terceira tomadas, elimina um vestígio do tempo que separa a foto (e a menina que nela se vê) da contemporaneidade. Mas é no agora que se

pode ver e experimentar a imagem, também pelo toque. A historicidade, embaraçada, parece querer ser trazida à tona pelo texto verbal que acompanha a imagem. Ele inicia e termina com uma marcação temporal: “Czesława Kwoka nasceu em 15 de agosto de 1928 [...] Katarzyna [mãe da garota] morreu em 18 de fevereiro de 1943. Um mês depois, Czesława foi assassinada com uma injeção de fenol no coração aos 14 anos de idade”

(CZESŁAWA KWOKA, 2018, on-line, tradução nossa<sup>14</sup>). A contextualização de seu vínculo com as motivações nazistas para o Holocausto, como polonesa de origem católica, também funciona para reforçar a historicidade do acontecimento, em ancoragem do passado. Visualidade e verbalidade, juntos, transitam entre passado e presente.

Além disso, no site, pelo necessário movimento do *mouse* ou do dedo sobre a imagem para que ganhe cores ou por outros gestos possíveis, como o *pinch-to-zoom*, a dimensão háptica traz implicações para o contato com Kwoka. Via imagem, o machucado dos lábios, por exemplo, pode ser tocado, bem como toda a face (de traços suaves, mas com olheiras e sinais de choro ou frio) e o corpo (vulnerável em grandes, gastas e sujas vestes). Sem querer, o espectador “tateia” – talvez para que, a exemplo de São Tomé, possa crer nas chagas da menina retratada ou, mais que isso, em sua humanidade impedida ou perdida, resistente ou restaurada. A aproximação, forçada pelo toque, mais uma vez convida para uma aproximação de outra natureza, moral.

## Restituições memorialísticas da humanidade e da dor

É fundamental reconhecer a distância entre a intenção pretendida na produção e a força da circulação que hoje se faz do retrato de Kwoka e das demais fotos de *Faces of Auschwitz*, mais ainda pós-colorização. Chega a ser observável, pela ação redinamizadora do correr do tempo e da dotação de pigmento, um efeito actante contrário ao originário: as imagens constroem memórias sobre o extermínio nazista, ou melhor, comemoram os indivíduos vitimados pelo Holocausto. Por comemoração, entende-se o trabalho de construção de uma memória coletiva ou de convocação coletiva da memória, na acepção de Ricoeur (2007). Essa construção/convocação, pelo deslocamento temporal e pela colorização, se assenta em novas possibilidades do olhar, como promessa e chamamento a um dever memorialístico, ao dever de lembrar as vidas perdidas, as mortes perpetradas.

Tal processo decorre, entende-se, do modo como a fotografia organiza um sentido de humanidade que subverte sua existência como forma de registro e contenção, arbitrada pelo protocolo do retrato de

14 “Czesława Kwoka was born on August 15, 1928 [...] Katarzyna, died on February 18, 1943. One month later, Czesława was murdered with a phenol injection to the heart at the age of 14”.

identificação. O aumento da sensação de concretude e singularização dos indivíduos que se dá com as imagens em cores funciona como devir das identidades e acréscimo da percepção da presença, antes predispostas em detalhes da foto e agora enfatizadas. O caso de Kwoka é paradigmático. Na fotografia da garota, a pele pálida mas levemente roseada em alguns pontos, a textura a partir da qual se enxerga até mesmo os poros da epiderme e a tonalidade dos olhos que emergem na colorização “devolvem carne” à menina, em uma sobrevida espectral. Preservam, portanto, uma diferença, um rosto, uma anterioridade. Ou melhor: restituem uma diferença, um rosto, uma anterioridade. Só que nada disso está intacto. Alguns dos vestígios intensificados na colorização, como os lábios feridos, as linhas carregadas abaixo dos olhos e os sinais de choro ou frio, exibem uma humanidade que se impõe pelo sofrimento. Enxergar enfrentamento, resistência e (sobre)vida, por essa perspectiva, não tem a ver com uma expectativa redentora. Não há final feliz em Auschwitz, como lembra Agamben (2008). Não há final feliz para a menina, nem mesmo como aparição. Nisso, sua figura é acima de tudo advertência: faz recordar a dor, igualmente a restitui.

A noção de restituição que aqui se defende segue a definição de Didi-Huberman (2015).

Para ele, ao publicizar certas imagens, é possível devolver ao lugar do comum aquilo que foi eliminado do mundo através de estratégias de poder. “É preciso instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). Só isso, continua o autor, é capaz de devolver pontos de vista, dar a conhecê-los. Os retratos de Auschwitz, tomados por Amaral, atuam em termos de restituição: reinsertidos no espaço público, reativadas pela potência da cor, oferecem um conhecimento (ainda que sempre parcial) acerca da humanidade e da dor dos indivíduos. Todas as pistas, aí postas, são abertas na insistência ocular da expressividade ressaltada. Dito de outro modo: essas fotografias, intensificadas pela cor, ressignificadas por ela, reorganizam o olhar para dar a ver o sacrifício daqueles que morreram no campo de extermínio. Se impõem, portanto, em relação a certo alheamento, a certo esquecimento.

Restituir humanidade e dor, nesse sentido, é restituir a memória. Uma memória que é visual, em um primeiro instante. Formada, por exemplo, pela visualidade de um rosto jovem e terno, de uma face machucada, de um olhar que vaga ou se furta, de um cabelo grosseiramente cortado, de um corpo vulnerável

trajando uma roupa suja. É constituída também pelas visualidades de tantos rostos que, se antes eram insistentemente tratados como iguais, hoje o transcurso temporal insistentemente os faz serem percebidos como únicos. São visualidades singulares que pedem contemplação, que Amaral oferece às vistas do público, permitindo-as que se aproximem dele também – embora não só – pela cor. Mas são visualidades que ainda requerem mais. Requerem, no site, o toque. Um toque quiçá irrefletido, automatizado, mero *mouse*/dedo que desliza pela tela, mas que, de todo modo, implica mais e menos do que outras formas de contato, como diz Nancy (2014). Mais porque “[...] o toque compromete ou pelo menos evoca uma intimidade, mas menos na medida em que o contato garante uma transmissão (de informação ou de energia), enquanto o toque não comunica nada determinado: ele se aproxima, experimenta, apalpa” (NANCY, 2014, p. 7).

Da aproximação e experimentação, visual ou tátil, algo ainda falta. “Devemos contemplar [as imagens], assumi-las, tratar de contá-las”, ensina Didi-Huberman (2012a, p. 17, tradução nossa<sup>15</sup>). Contar essas fotos, aqui, significa deter-se sobre elas. Diante da responsabilidade moral do presente, significa evitar que sejam guardadas e relegadas ao

“puro registro”, ao “puro documento”, à “pura visualidade tátil”. A experiência de ser espectador, portanto, requer mover-se, com desejo, intenso, de apreciar, acolher, elaborar mais demoradamente. Imaginar, como também sugere Didi-Huberman (2012a). Ou interrogar, como ele propõe em outro momento. Necessita-se de “[...] toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 213).

Nesse sentido, o aspecto comemorativo da ação restituidora das imagens também convoca a “[...] necessária imaginação histórica que permite solicitar um retorno às imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 127). Assim, o ato de comemorar se refere ao encaminhamento da fotografia em seu espelhamento mais profundo, remetendo à materialidade primeira e propondo uma organização perceptual da lembrança: lembrar vidas que foram violentamente apagadas; restituir, pela retomada, pela colorização e pela apresentação das fotografias, um esquecimento “só do passado” ou “só da temporalidade”. Como se refere Todo-rov (2017), conservar é interpor; fazer vibrar o registro a ser relatado, em contraste com

15 “Debemos contemplarlas [a las imágenes], asumirlas, tratar de contarlas”.

o apagamento, com a anulação. Até por isso, a comemoração pode carregar a ambivalência fenomenológica da imagem ao ser reescrita/reenergizada em cor: a humanidade primeira da fotografia é figurativizada na produção artística, que dilata detalhamentos (in)visíveis, que os “celebra”.

Do perceptível ao imperceptível, do patente ao oculto, há mais que um endereçamento plástico na passagem entre o preto e branco e a cor. Há, efetivamente, um trabalho de memória sendo solicitado. Não só na colorização, mas também na retomada e na apresentação das imagens do passado ao presente, a emancipação da fotografia e dos sujeitos retratados se dá pela excitabilidade expressiva, como uma experiência de sensibilização e de resistência. Os trípticos, ressignificados, costumam a memória comemorativa investindo na (sobre)vida, viabilizada pelo novo tempo de circulação das imagens e pela ampliação de seus sentidos, que se dá pela cor. A tentativa de aniquilação perpetrada pelos nazistas (e efetivada com o assassinatos daqueles que são vistos nas fotografias) termina na restituição das imagens, que se traduz em restituição memorialística de humanidade e dor, ambos “mais encarnados, mais aguçados” (DIDI-HUBERMAN, 2018b). Se, por um lado, o projeto de captura das fotografias envolvia uma destituição da humanidade e uma naturalização da dor, o trabalho artístico da retomada e da

colorização reorganiza a imagem em caminho oposto, restituidor, ao passo que em que abre outra perspectiva espectral – em olhares ainda a serem firmados, em testemunhos ainda a serem ditos, em memórias ainda a serem constituídas. A circulação da fotografia, reativada pelo transcurso do tempo e pela colorização, clama uma espectralidade à espera, convertendo-se em apelo e em resistência contra à aniquilação primeira, contra a ameaça de deterioro, contra o esquecimento como resquício.

Assim, as fotografias ajudam a escavar mais profundamente a historicidade que comportam, apontando para os acontecimentos, insistentemente. Dois acontecimentos são apontados, pelo menos: a vida e a morte de cada sujeito retratado. Os dois se embrincam pelo princípio de pós-sobrevivência, de “pós-vida” (KAMPER, 2016). Nisso, em um segundo instante, a memória extrapola as visualidades e as tatilidades que as fotografias do projeto oferecem. Com os acontecimentos no horizonte espectral, ela pode passar a ser elaborada, a partir da experiência do ver e do tocar, em inquietações, em emoções, em projeções. Consegue, pois, se abrir em um gesto de relacionalidade pronunciada, em um pujante vínculo com o espectador. Como crê Rancière, a potência de uma imagem está em tirar quem a olha do eixo, deslocá-lo (ainda que um pouco ou momentaneamente) daquilo

que se conhece ou se sente, isto é, consiste em mexer em seu pedaço da partilha do sensível, naquilo que para ele é visível, dizível e digno de existência. “O sensível que ela produz deve ser tão diferente daquele que organiza nossa experiência cotidiana quanto a barata no quarto de Gregório Samsa é diferente do bom filho e do honesto empregado Gregório Samsa” (RANCIÈRE, 2007, p. 11). O rosto de Kwoka, bem como o de Schenker, o de Głuszecki, o de todos os personagens apresentados, clamam para serem conhecidos e sentidos em sua humanidade e em sua dor, tão diferentes. Assim, por meio desse conhecimento e desse sentimento desconcertantes, os retratos feitos pelos fotógrafos-prisioneiros e colorizados por Marina Amaral se insurgem para sublinhar uma indestrutibilidade, de indivíduos que não podem ser esquecidos, apesar de tudo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AMARAL, Marina. Color has the power to bring life back to the most important moments. **Marina Amaral's blog**, 30 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.marinamaral.com/about>>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- \_\_\_\_\_. Faces of Auschwitz: Janina Nowak. **Marina Amaral's blog**, 3 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.marinamaral.com/blog/2018/4/3/faces-of-auschwitz-janina-nowak>>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- AMARAL, Marina; JONES, Dan. **The colour of time: a new history of the world 1850-1960**. London: Apollo, 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Buenos Aires: Katz, 2009.
- BERCITO, Diogo. Artista brasileira dá cores à foto de vítima de Holocausto. **Folha de S. Paulo**, 4 abr. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/artista-brasileira-da-cores-a-foto-de-vitima-do-holocausto.shtml>>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- CZESŁAWA KWOKA. **Faces of Auschwitz**. 2018. Disponível em: <<https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **Ars**, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- \_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Espasa, 2012a.
- \_\_\_\_\_. Olhos livres da história. **Revista Ícone**, v. 16, n. 2, 2018a. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900>>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- \_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, v. 2, n. 4, nov. 2012b. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

article/view/15454/12311>. Acesso em: 21 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Remontagens do tempo sofrido.**

Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

EDWARDS, Theresa; SCHREINER, Lori.

**Painting Czesława Kwoka:** honoring children of the Holocaust. Englewood: Unbound Content, 2012.

FACES OF AUSCHWITZ. 2018. Disponível em:

<<https://facesofauschwitz.com>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HILBERG, Raul. **La politique de la mémoire.**

Paris: Gallimard, 1996.

HIRSH, Marianne. **The generation of**

**postmemory:** writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte:** o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas... São Paulo: Paulus, 2016.

KEANE, Fergal. Returning to Auschwitz: photographs from hell. **Mail on Sunday**, 7 abr. 2007. Disponível em: <<https://www.mailonsunday.co.uk/home/moslive/article-447045/Returning-Auschwitz-Photographs-Hell.html#>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito.** Lisboa: Edições 70, 2010.

LINFIELD, Susie. Warsaw, Lodz, Auschwitz: in the waiting room of death. In: \_\_\_\_\_.

**The cruel radiance:** photography and political

violence. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

ŁYSAK, Tomasz. Wilhelm Brasse's Photographs from Auschwitz: Testimony and Photography in Irek Dobrowolski's *The portraitist*. In: KOBRYNSKY, Oleksandr; BAYER, Gerd (Org.). **Holocaust cinema in the twenty-first century:** memory, images and the ethics of representation. New York: Columbia University Press, 2015.

NANCY, Jean Luc. Pele essencial. **O percevejo**, v. 6, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/5067/4506>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

PULS, Mauricio. Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha. **Zum**, 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência.** Fortaleza: Forense Universitária, 2007.

REGISTRATION PICTURES AND MARKING SYSTEM. In: **Faces of Auschwitz.** 2018. Disponível em: <<https://facesofauschwitz.com/registration-pictures>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

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

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Miradas criminales, ojos de víctima:** imágenes de la aflicción en Camboya. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Diante do extremo.**

São Paulo: Unesp, 2017.

YOUNG, James. **The texture of memory:**

holocaust memorials and meanings. New

Haven: Yale University Press, 1993.

ZELIZER, Barbie. **Remembering to forget:**

holocaust memory through the camera's eye.

Chicago: University of Chicago Press, 1998.

### Informações sobre o artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** não se aplica.

**Fontes de financiamento:** não se aplica.

**Considerações éticas:** não se aplica.

**Declaração de conflito de interesses:** não se aplica.

**Apresentação anterior:** Encontro da Compós, 2019, Porto Alegre.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Aos participantes do GT Memória nas Mídias, do XXVIII Encontro da Compós, Porto Alegre, 2019, pelas críticas e sugestões que auxiliaram no aprimoramento do artigo.

## From past to present, from black and white to color: reconstitution of memory of Auschwitz

### Abstract

This article examines the construction of mnemonic potency in *Faces of Auschwitz*, project made by the colorist Marina Amaral that recuperates registration pictures took in the Nazi extermination camp and puts them in color. The work is apprehended by the way in which it reorders and subverts the purpose of original images, switching them from the attempt of subjection to the capacity for commemoration and restitution of Holocaust victims' memory, based on the vestiges of humanity and pain. As a starting point for the discussion proposed here, the paper explores some portraits, as the one that depicts Czesława Kwoka, produced by the prisoner Wilhelm Brasse and colored by Amaral.

### Keywords

Photography. Memory. Temporalities. Colorization. Holocaust.

## Del pasado al presente, del blanco y negro al color: las restituciones de memoria de Auschwitz

### Resumen

Este artículo analiza la construcción del poder mnemónico en *Faces of Auschwitz*, proyecto de la colorista Marina Amaral que rescata algunos de los retratos de identificación realizados en el campo de exterminio nazi y los pone en color. El trabajo se capta por la forma en que reorganiza y subvierte el propósito de las imágenes originales, desde el intento de sometimiento a la capacidad de conmemorar y restaurar la memoria de las víctimas del Holocausto, inscrito sobre las huellas de la humanidad y el dolor. El registro de la joven Czesława Kwoka, producido por el entonces prisionero Wilhelm Brasse y coloreado por Amaral, además de otros retratos, se toman como punto de partida para las discusiones aquí propuestas.

### Palabras clave

Fotografía. Memoria. Temporalidades. Colorización. Holocausto.

### Ana Carolina Lima Santos

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Minas Gerais, Brasil. E-mail: outracarol@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6973-6401>

### Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid – UCM, Madrid, Espanha. Professor Adjunto da Universidade Estadual do Paraná. Líder do grupo de pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais – GRUDES. Vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Curitiba, Paraná, Brasil. Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

### Contribuição dos autores

#### Concepção e desenho do estudo:

Ana Carolina; Rafael Tassi

#### Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Ana Carolina; Rafael Tassi

#### Redação do manuscrito:

Ana Carolina; Rafael Tassi

#### Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Ana Carolina; Rafael Tassi