

O esquecimento da violência e a montagem crítica da história

Luiz Cláudio da Costa

Introdução

Un camp pour les Bohémiens (1998/99) [Figura 1] de Mathieu Penot recupera um acontecimento esquecido na história da Segunda Guerra Mundial: a existência de um campo de concentração destinado a ciganos em Saliers, na França. O campo de Saliers foi uma espécie de povoado-modelo durante a Segunda Guerra Mundial e devia servir para refutar os argumentos da propaganda estrangeira que se insurgia contra os campos de internamento francês. Simultaneamente, ele servia para reagrupar e fixar os nômades. Montagem interpretativa de signos e imagens em sua própria formação, *Un camp pour les Bohémiens* apresenta os sintomas para a elaboração de um trauma social na história da França. A leitura crítica daquela prática de identificação e aprisionamento do outro na obra *Un Camp pour les Bohémiens* constitui-se como efeito de um circuito de troca entre imagens e outros sinais do tempo em obra. A perda e o esquecimento ancora o trabalho da rememoração. Escavada, perscrutada, investigada, a história de Saliers surge das cicatrizes que restam do passado, bem como dos indícios daquilo que se perdeu e, ainda, dos testemunhos e retratos fotográficos registrados no presente. *Un camp pour les bohémiens* reúne documentos encontrados e produz outros arquivos com os testemunhos das vítimas do sofrimento distanciando-se da lógica do arquivamento do passado como origem, a abordagem da tradição historiográfica positivista para quem o documento é prova de um acontecimento que se busca restaurar integralmente. A história no trabalho de Matheiu Pernot constrói, ao contrário, uma imagem situada entre o passado e o presente. Entre os documentos do passado e as documentações produzidas no presente, uma imagem da história realiza-se assim em ato, como leitura, interpretação e escuta do sofrimento das vítimas da violência do passado.

Apresentada em 2001 sob a forma de livro e, em 2014, como instalação realizada para a exposição *La traversée* da Galeria Nacional Jeu de Paume (Paris), *Un Camp pour les Bohémiens* investe na montagem e apresenta os sinais de sua arqueologia. Após ter descoberto a existência de um campo de concentração destinado

a ciganos num artigo de história, Mathieu Pernot constata com surpresa a inexistência de vestígios daquela cidade dedicada ao confinamento de tantas e numerosas famílias: “Um estranho silêncio parecia ressoar em torno da memória desse campo desaparecido fisicamente, esquecido pela história não fosse a lembrança imprecisa de alguns antigos internos do vilarejo de Saliers ».¹ O silêncio que incomodava o artista naquele momento em que descobria o confinamento dos ciganos durante a Segunda Guerra na França concernia ao apagamento da história.



Fig. 1. . Mathieu Pernot, *Un camp pour les Bohémiens* (1998/99), vista da exposição *La traversée*, Jeu de Paume, 2014.

Artista e fotógrafo, Mathieu Pernot começou seu interesse por esse grupo de nômades quando ainda cursava a Escola Nacional de Fotografia, em Arles. Nessa época realizou sua primeira série fotográfica, *Tsigane* (1995 e 1999). O jovem artista conhecia o trabalho fotográfico de Josef Koudelka, particularmente, *Gypsies*, uma

¹ PERNOT, 2001, p. 3. Espécie de vilarejo-modelo, o campo de Saliers servira para refutar os argumentos da propaganda estrangeira que se insurgia contra os campos de internamento francês assim como para reagrupar e fixar os ciganos nômades durante a II Guerra Mundial.

“investigação no limite entre arte e ritual”.² As cerimônias de enterro ou as festas coletivas onde há dança e música não aparecem nas imagens de Mathieu Pernot. Publicada na forma de livro em 1999, a série *Tsigane* dava prioridade ao retrato da vida cotidiana dos nômades em torno de Arles³. Vinte anos mais tarde, Pernot ainda manteria não apenas contato contínuo com as famílias que conheceu para realizar sua primeira série fotográfica como veio a produzir outras com novas gerações de ciganos da região. Não era, contudo, esse grupo social exclusivamente que atraía a objetiva do fotógrafo francês, mas o sofrimento das pessoas em condição de violência arbitrária do poder. Seu interesse por grupos de homens e mulheres renegados pelos sistemas de poder apareceria em outros trabalhos. Lidando com a questão dos imigrantes afegãos vítimas da globalização na França, o livro *Les migrants* (2009) incorpora às duas séries de fotografias – *La jungle* e *Les migrants* – dois cadernos de anotações que registram a escrita grafada à mão de dois exilados vivendo em solo francês. O primeiro apresenta anotações tomadas por alguém que estuda a língua francesa. O outro caderno testemunha o périplo de um imigrante saindo de Cabul, passando pela Grécia, Macedônia, Sérvia, Hungria, Áustria, Alemanha até atingir Paris. As imagens de *La jungle* (tiradas em Calais, a cidade com o maior número de refugiados na França) mostram uma floresta contendo restos de habitação precária. As barracas, vestimentas, os sacos de dormir, diz Pernot, são “estigmas dessa ocupação como uma paisagem marcada pela história”⁴. A série homônima ao título do livro mostra imagens de corpos enrolados em cobertores estendidos nas ruas de Paris.

À despeito do esquecimento desconcertante do Campos de Saliers, Mathieu Pernot descobriria um fundo de documentos sobre o abominável vilarejo nos Archives Départementales des Bouches-du-Rhône. Logo também faria contato com os antigos internos de Saliers para a produção de *Un camp pour les Bohémiens*. Realizada em 1998/99, a série *Un camp pour les Bohémiens* foi publicada na forma de livro de fotografia em 2001, incluindo documentos de identificação dos internos, bem como retratos fotográficos e testemunhos dos sobreviventes realizados pelo fotógrafo. Não

² WITKOSVSKY, 2014, p. 104.

³ A história dos ciganos é tema raro entre os historiadores na França, com exceção de Henriette Asséo, que vem estudando a comunidade. Ver ASSÉO, 1994.

⁴ Para acesso às imagens, ver o site do artista:

<http://www.mathieupernot.com/oeuvres_anim.php?serie=jungle>. Acesso em: 29 jul. 2015.

há no trabalho de Pernot sobre a história a tendência de privilegiar exclusivamente a palavra do testemunho, como modo de recusa do uso do arquivo. Após a análise crítica da lógica do arquivo como prova, revisão compreendida nas reflexões realizadas por ambos Michel Foucault e Jacques Derrida, certos exageros foram cometidos em nome da verdade exclusiva do testemunho.⁵

Interessado na interpretação e no circuito de troca entre os sinais, as palavras e as imagens que a montagem possibilita, Pernot convoca para sua publicação o saber de historiadores, os documentos de arquivo, bem como fotografias, retratos e testemunhos atuais dos sobreviventes. Dos três artigos integrados ao livro um é assinado pelo próprio fotógrafo e dois outros pelos historiadores Henriette Asséo et Marie-Christine Hubert. Completa a publicação um ensaio fotográfico intitulado “Balanço da situação (1942-2000)” com sete fotografias do local onde funcionou no passado o campo de Saliers. Duas das fotos são documentos de arquivo. Elas mostram as estruturas do campo de internamento modificadas quando da realização do filme *Le salaire de la peur* (1953). Representando um vilarejo mexicano, o campo de Saliers foi utilizado como locação para a ficção cinematográfica de Henri-Georges Clouzot e destruído após a filmagem por determinação de um contrato assinado pela produção do filme. As outras cinco imagens foram produzidas pelo próprio artista. A paisagem descampada e sem memória alguma da coerção sofrida pelos ciganos é a imagem do apagamento e da indiferença da história pelo sofrimento do outro. A violência desse esquecimento imposto parece latejar entre as sete fotografias desse pequeno ensaio fotográfico sobre o local onde funcionou a estrutura que reteve aproximadamente 700 ciganos entre 1942 e 1944. O apagamento dos vestígios materiais das edificações por volta de 1953 revela uma violência cujos efeitos não terminaram com o fim da conflagração e a libertação dos prisioneiros. O livro *Un camp pour les Bohémiens* busca elaborar o trauma vivido por um grupo social estigmatizado cujo esquecimento pode exercer efeitos poderosos.

A rememoração do sofrimento na fotografia de Mathieu Pernot pressupõe um trabalho sobre a perda e o esquecimento, mas envolve uma imaginação que inclui os

⁵ Refiro-me ao debate entre autores da revista *Les temps Modernes*, incluindo o cineasta Claude Lanzmann, e George Didi-Huberman registrado no livro *Imagens apesar de tudo*, particularmente, o capítulo intitulado Imagem-arquivo ou imagem-aparência. Ver DIDI-HUBERMAN, 2012: 119-154.

atos de resistência realizados na história. Pouco tempo após a produção de *Un camp pour les bohémiens*, Pernot publica *Hautes surveillances* (2001-2004), um livro de fotografias que superpõe quatro séries sobre o sistema prisional: Promenades, Panoptiques, Portes e Les hurleurs. À análise severa dos dispositivos de encarceramento das três primeiras, contrapõe-se à única série de retratos, Les hurleurs. Les hurleurs apresenta as cores do espaço da vida e se contrapõe à rarefação dos corpos nos amplos espaços vazios das prisões registradas. O assunto dessa última série é o gesto, a corporalidade, a comunicação. A dinâmica da repetição gestual dos corpos que se põem a gritar nas imagens remete à tenacidade da resistência contra a repressão policial. Seja com o preto e branco das três primeiras séries ou com a cor da última, as imagens de *Hautes surveillances* são formalmente simples, embora a montagem faça despontar os sintomas da fratura por meio de vigorosa visualidade. A história narra a violência do sistema carcerário e aponta para os atos de uma resistência possível. A ordem carcerária em *Hautes surveillances* serve igualmente de metáfora reflexiva para o dispositivo fotográfico. Não é à toa que as celas prisionais de Panoptiques são miradas por meio da profundidade no campo visual marcada pelo desenho das paredes laterais e a do fundo, aludindo à sistematização da perspectiva óptica no interior da câmera fotográfica. Os portões de ferro da série Portes, por sua vez, são dotadas de olho mágico que remetem à objetiva da câmara fotográfica. Enquanto “câmera-prisão”, o dispositivo identifica e fixa o indivíduo na identidade de um criminoso. Enquanto câmera obscura, o mecanismo ordena o espaço pela perspectiva. Enquanto câmera fotográfica, o aparelho imprime o rastro de um contato vivo com o mundo. O mesmo dispositivo que controla fabrica a trilha de um olhar que se transforma e se emancipa.

A instalação *Un camp pour les Bohémiens* apresentada na galeria Jeu de Paume desvela-se como uma remontagem da história à partir de diferentes séries de vestígios visuais e sonoros. Enquanto o espectador passeia pelo espaço como por entre uma floresta de signos, a montagem confere movimento aos documentos expostos nas vitrines, promovendo um “circuito de troca” em virtude da contiguidade com testemunhos orais gravados e com retratos dos sobreviventes, ambos registrados no presente das vítimas. O “circuito de troca” é uma noção-chave do conceito de

narração falsificante construído por Gilles Deleuze em seu livro *A imagem-tempo*.⁶ Em sua classificação das imagens cinematográficas e seus signos, Deleuze distingue a imagem-movimento e a imagem-tempo, cada uma com sua lógica, o regime orgânico e o regime cristalino. No cinema onde prima o movimento, as imagens se encadeiam pela montagem. Nas diferentes escolas clássicas de montagem o que prevalece é o encadeamento e as relações de causalidade. Na imagem-tempo definida por Deleuze predomina o espaço-tempo não orientado, a ausência de ligações lógicas e o interstício entre as imagens. Deleuze concebe a imagem-tempo como cristal que se abre sobre um infinito não mais produzido pelo encadeamento sensório-motor das imagens. O circuito de troca diz respeito à reversibilidade entre o atual e o virtual. Na obra de Mathieu Pernot, esse infinito da reversibilidade dos tempos é uma fenda no próprio tempo que ancora-se na experiência humana concreta na história. O cristal do tempo de Mathieu Pernot tem sua concretude na narrativa materializada entre as séries da montagem de *Un camp pour les Bohémiens*.⁷

PRIMEIRA SÉRIE: AS CARTEIRAS ANTROPOMÉTRICAS

As carteiras antropométricas na exposição *La Traversée* esboça o espaço da história do poder disciplinar, particularmente ligado à Polícia enquanto instituição do Estado. Concebida com o objetivo de vigiar os nômades, as carteiras antropométricas foram instauradas na França pela lei de 1912. Durante a Segunda Guerra Mundial, a França fez uso de métodos e de instrumentos científicos de identificação pessoal: a antropometria – descrição de características físicas (altura, tipo de nariz, de olhos, etc.) criada por Alphonse Bertillon, chefe do serviço fotográfico da Prefeitura de Polícia de Paris –, a datiloscopia (impressões digitais) – iniciada por Juan Vucetich em 1991 na Argentina – e as fotografias de face e de perfil dos indivíduos. Ademais, o dispositivo de exibição das carteiras, a vitrine, sugere um modo de catalogação, conservação e apresentação de objetos culturais pertencente a um certo regime de visibilidade. Poderíamos pensar nos museus de história natural ou nos departamentos de antropologia ou, ainda, nos gabinetes de curiosidades dos colecionadores dos

⁶ DELEUZE, 1990. Ver também FROGER, 1999, pp. 131-155.

⁷ A concepção do cristal em Walter Benjamin diz respeito ao passado que encontra o presente num relâmpago, numa constelação. Ver BENJAMIN, 1987, p. 224.

séculos XVIII e XIX. Mais valeria, porém, evocar os gabinetes de arquivos como aqueles utilizados por Alphonse Bertillon para conservar as informações dos indivíduos vigiados.

A vitrine e as carteiras antropométricas da instalação *Un camp pour les Bohémiens* fazem referência à história da governança policial moderna, particularmente àquela da vida dos nômades. A fotografia participa dessa governança enquanto dispositivo de observação considerado por sua verdade pretendida, mas também pela identificação possível do governado.⁸ O método da identificação judiciária desenvolvida por Alphonse Bertillon associava retratos fotográficos, impressões digitais e descrições antropométricas. Nesta série, o que está em evidência é o arquivo moderno como saber de uma época, mas também a lógica da história como arquivamento e restauração do passado que pertence a esse saber. O regime de saber do arquivo iluminista-positivista consiste em identificar e representar, isto é, conhecer a totalidade pela reunião das provas de um acontecimento. Na gênese desta história do saber como origem que pode ser evidenciada por provas, há um outro idealizador positivista, o estatístico inglês fundador da eugenia. Francis Galton tentou conhecer a aparência do tipo criminoso a partir de “retratos compósitos” em fotografia. Segundo Alan Sekula, “Os projetos de Bertillon e de Galton constituem dois polos metodológicos dos esforços positivistas para definir e regular o desvio social.”⁹ As carteiras antropométricas expostas nas vitrines da instalação de Mathieu Pernot não pretendem apresentar a prova da história dos campos para os nômades, mas sua exibição indica que o arquivo pode ter outra função para as narrativas que não a da evidência da origem. As carteiras apresentam a história de um certo poder surgido no século XIX, poder que constrói a verdade sobre um grupo social excluído para melhor governa-lo. As outras séries de *Un camp pour les Bohémiens* articuladas a essa primeira mostram uma construção crítica da verdade sobre os nômades, que não se reduz à lógica da evidência da história como arquivamento. Trata-se de uma montagem crítica da história.

⁸ ROUILLE, 2009.

⁹ “The projects of Bertillon and Galton constitute two methodological poles of the positivist attempts to define and regulate social deviance.” SEKULA Allan. “Body and the archive”. *October*, Vol 39 (Winter, 1986). The MIT Press. p. 19 <http://www.jstor.org/stable/778312>. Último acesso: 02/01/2015, 19:50.

SEGUNDA SÉRIE: OS TESTEMUNHOS GRAVADOS

O aporte das provas não é senão uma operação documental no campo da história.¹⁰ O documento não é ainda uma imagem, nem um relato, nem um acontecimento. O documento não é senão um vestígio do passado que pode ajudar na construção de narrativas. Para fazer aparecer a imagem do tempo e um relato que lhe pertença, é preciso estabelecer as relações entre os elementos, entre as fontes – imagens, textos, testemunhos. Peter Burke nomeia a leitura interpretativa do documento, no âmbito do texto, de “crítica das fontes” e, no domínio das imagens, de “crítica da evidência visual”.¹¹ Trata-se de fazer dialogar num circuito de trocas os textos, as imagens e os testemunhos para fazer aparecer a imagem do tempo em função de uma narrativa que pertença ao presente. Importa construir uma imagem situada entre o passado e o presente que permita narrativas da autonomia do povo nômade e não apresentar a evidência de um acontecimento que se quer recuperar.

No que concerne o trabalho de *Un camp pour les Bohémiens*, trata-se de produzir um circuito de troca que estabeleça algum movimento entre as provas (as carteiras antropométricas) e as provações vividas pelas vítimas.¹² Os documentos são temporalizados uma vez que a memória dos indivíduos submetidos à violência do poder possa se exprimir. A experiência do passado faz ouvir-se no presente como um encontro dos tempos. As provações são o estado do tempo ostentando a violência da vítima e a covardia do poder. As provações não aparecem nas carteiras antropométricas, mas nos testemunho das vítimas. Quase todas os sobreviventes de Saliers dizem ter abandonado seus bens evocando suas caravanas, suas casas. “À época, nossas caravanas eram carroças de cavalos. E depois, um dia, eles chegaram para nos buscar e nos colocaram nos campos de concentração. Tivemos que deixar nossas caravanas e nossos cavalos no local e jamais pudemos recuperá-los.”¹³ O mais

¹⁰ Segundo Paul Ricoeur, a operação realizada pelo historiador tem uma estrutura triádica: o estudo dos documentos, a explicação e a representação. Ver RICOEUR, 2007.

¹¹ BURKE, Peter, 2001, p. 15.

¹² George Didi-Huberman considera os registros visuais, cinematográficos ou fotográficos em sua condição antes de provação que de prova, no contexto da abertura dos campos de concentração. DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010, pp. 11-67.

¹³ Transcrição do registro de Roger Demetrio. PERNOT, op. cit. p. 90.

recorrente relato nos registros sonoros é o do abandono do lar, que os nômades foram obrigados a deixar para trás.

Os testemunhos dessas pessoas criminalizadas, o timbre de suas vozes assim como o conteúdo de suas memórias e os sofrimentos vividos nos campos são incorporados pela instalação de Mathieu Pernot na galeria do Jeu de Paume. O testemunho não representa a realidade do Campo, mas toca no real do trauma, esse evento que, segundo Freud, resiste à representação.¹⁴ A incorporação dos relatos das vítimas no contexto das artes plásticas e visuais indica uma decisão ética. Segundo Mathieu Pernot, a incorporação dos relatos das testemunhas e dos documentos de arquivo permite que ele possa “encontrar uma forma para a história” sem a pretensão de tratar artisticamente o tema.¹⁵ Os relatos das testemunhas são, por necessidade, literais, objetivos e referenciais. A linguagem do trauma não passa pela dissimulação das aparências. Nesta série, trata-se da escuta concreta da experiência das vítimas sem qualquer interferência artística que pudesse simular a infelicidade vivida. Testemunhar o mais objetivamente possível é necessário numa situação de trauma. Isso já era verdade para Primo Levi que dizia no prefácio de seu livro *Si c'est un homme*: “Eu não o escrevi com o objetivo de apresentar novas acusações, mas antes para fornecer os documentos a um estudo desapaixonado de certos aspectos da alma humanas”.¹⁶ Na gravação, contudo, ouvimos as rupturas nos ritmos e o gaguejar da palavra que expressam as fraturas e as emoções do abandono, da perda, da morte.

TERCEIRA SÉRIE OS RETRATOS DAS VÍTIMAS

Se os relatos das testemunhas tendem a ser literais, os retratos dos sobreviventes na instalação *Un camp pour les Bohémiens* encarregam-se da característica da distância objetiva. Face às convenções desse gênero, os retratos são bem tradicionais. Sem qualquer sombra de dúvida a tradição do retrato de que Mathieu Pernot se nutre é a fotografia documentária antropológica cujas

¹⁴ Freud lidou com traumas individuais desde seus estudos sobre as histéricas, mas em Moisés e o monoteísmo busca compreender a cultura como trauma. Ver FREUD, 1996.

¹⁵ Entrevista com Mathieu Pernot par Etienne Hatt. « Trouver une forme à l’histoire ». Publicado no *VU mag*, N°5, 2010. No site do artista, ver : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php

¹⁶ «Je ne l’ai pas écrit dans le but d’avancer de nouveaux chefs d’accusations mais plutôt pour fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l’âme humaine». LEVI, Primo, 1987, p. 7.

características são a frontalidade, o branco e preto, o olhar dirigido à câmera e ao espectador. Desde Edward Curtis, etnólogo norte-americano do século XIX até as fotografias ligadas ao Farm Security Administration (FSA) dos anos 1940 no Estados Unidos, vê-se o mesmo tipo de enquadramento aproximado. Mas é Auguste Sander que irá privilegiar a frontalidade em seu livro *Face of our time*. A frontalidade responde à busca de impessoalidade, neutralidade psicológica por parte do modelo e expressiva por parte do fotógrafo.¹⁷

A frontalidade faz aparecer o distanciamento do outro que nos olha diretamente. A identificação com o fotografado torna-se dificultada em razão da frontalidade distanciada. A distância objetiva dos retratos antropológicos de Mathieu Pernot realizados para *Un camp pour les Bohémiens* não partilham da “mudança de ótica” ocorrida no campo da antropologia face a atitude científica distanciada. Na antropologia a tendência participativa surgida por volta dos anos 1970 trouxe repercussões sobre a noção de objetividade na medida em que a subjetividade do pesquisador no campo das humanas está implicado nos objetos de seus estudos tornando a pretendida objetividade científica problemática.¹⁸

Os retratos distanciados de Mathieu Pernot não são nem subjetivos, nem metafóricos, nem participativos. Eles apresentam uma distância crítica, afinal Pernot não pertence à cultura nômade. Mas a distância consiste também em fazer aparecer a dessemelhança, a morte. O retrato documental torna-se imagem não por sua semelhança com a vítima, mas por seu distanciamento infinito, pela negatividade absoluta da morte. Identificamos os rostos dos indivíduos e aos poucos as rugas, o olhar sofrido, o tempo, enfim, a ausência incomensurável da morte nos olha da distância. A semelhança objetiva dos retratos realizados por Mathieu Pernot coloca no olhar a negatividade da morte.¹⁹ Vemos nas rugas e no fundo dos olhos dos sobreviventes os sinais do sofrimento, o tempo perdido da juventude brutalizada. Enquanto imagens, os retratos assemelham-se ao desaparecimento dos homens vítimas do Campo de Saliers. O que nos aparece ao olharmos os retratos é a morte e a violência vivida enquanto acontecimento impossível de se representar. A semelhança

¹⁷ LUGON, 2011, p.181.

¹⁸ GENEST, 1979, pp. 333-344.

¹⁹ BLANCHOT, 1988. Ver também: NORDHOLT, 1995, p. 204-213.

dos retratos não se deve a isso que vejo, mas ao sofrimento infinito e concreto da história, à morte que nos olha no presente.

QUARTA SÉRIE: DESENHOS CARTOGRÁFICOS

Para a exposição na galeria do Jeu de Paume, Mathieu Pernet incorporou na sala dedicada à instalação *Un camp pour les Bohémiens* suas série de desenhos cartográficos, *A última viagem*, realizada em 2007. Os desenhos cartográficos representam cada um o itinerário percorrido pelas diferentes famílias de nômades no ano anterior ao internamento no campo de Saliers. Sem pontos de referência objetivos e sem legenda, os desenhos cartográficos não podem produzir o conhecimento dos lugares para quem os olha. O que resulta é a experiência da infinitude do espaço tal como o vivem os nômades. O infinito do espaço concebido pelo pensamento nômade é espaço sem fronteira nem limite. Mathieu Pernet cogita sobre seus desenhos: “Essa memória, que podemos chamar de nômade só podia ser viva, toda concentrada na imensidão do instante presente assim como na totalidade dos espaços ocupados ou atravessados pelas famílias”.²⁰ Essa imensidão não tem nada a ver com o infinito estético dos românticos na medida em que está ancorado na experiência dos nômades no mundo. Temos, de um lado, o infinito do espaço representado pelos desenhos sem referência, de outro, o infinito irrepresentável do sofrimento vivido pela violência do Estado.

...

As séries são incontestavelmente independentes umas das outras de tal modo que podemos facilmente descrevê-las. Por outro lado, sem se fundirem elas escapam a sua circunscrição, deslizam, produzem deslocamentos, movimentam tudo que parece fixo. As carteiras antropométricas encontradas nos Arquivos Departamentais de Bouches-du-Rhône na França foram exibidas em vitrines. Por baixo das vitrines, encontravam-se fones de ouvido que permitiam escutar os registros das testemunhas cujas vozes ressoavam no presente, exprimindo as lembranças do passado do internamento no campo de Saliers. As carteiras, resíduos da configuração disciplinar das instituições modernas, eram iluminadas com a escuta dos testemunhos dos

20 PERNOT, op. cit., p. 40.

sobreviventes. Os desenhos cartográficos, representando os movimentos das famílias, aludiam à resistência nômade à cultura sedentária ocidental. Os retratos atuais restituíam a dignidade dos sobreviventes de Saliers. Mudos, eles mostravam as provações do passado marcadas nos rostos das vítimas, o trajeto do tempo para chegar até o Agora da leitura e da elaboração do episódio da detenção. Entre as carteiras antropométricas e os retratos atuais, vemos manifestar-se o encontro do Antes com o Agora que tanto prezou Walter Benjamin pra sua concepção de imagem dialética da história.²¹

No circuito de troca realizado pela montagem de Mathieu Pernot para *Un camp pour les Bohémiens*, presente e passado, atual e virtual se alternam e se entrecruzam. Os documentos de arquivo dialogam com os retratos e testemunhos vivos, uns transfigurando os outros e todos auxiliando na elaboração do saber da história. A informação se transforma na vizinhança da dor narrada pela testemunha. A verdade da história não existe sem a emoção do sofrimento que dilacera o pensamento do espectador. O documento que informa não pode mais esconder a dor tornada então presente pela voz do sobrevivente. Como nos propõe Arlette Farge, a história precisa considerar como “acontecimentos históricos” as palavras de pranto e sofrimento que falam das vidas arruinadas, justamente porque a dor não é invariante.²² A dor varia segundo os tempos, as circunstâncias e os grupos sociais. Ao mostrar e narrar a dor singular dos ciganos em relação ao episódio de encarceramento arbitrário pelo Estado francês, *Un camp pour les Bohémiens* nos coloca frente ao sofrimento causado pela coação de um estado autoritário. A imagem da história figura-se como história do aviltamento do homem pelo homem. A imagem e semelhança do homem é examinada na contiguidade da dessemelhança e da vileza. A vida irrompe e se manifesta vinculada à abjeção e a morte. A história torna-se modo e expressão que preza a emancipação frente aos sistemas punitivos arbitrários.

A transmissão da história entre os ciganos é realizada oralmente. É o paradoxo que exprime a obra *Un camp pour les bohémiens*. Sem se fixar em um suporte material, a memória histórica assim construída não restringe o movimento que a anima. De um lado, a necessidade de contar a história dos campos de internamento

²¹ BENJAMIN, 2006, p. 48

²² FARGE, 1997, p. 23.

para nômades; de outro, a exigência de dar a esse relato o infinito do tempo e do espaço próprios à cultura nômade. O paradoxo se inscreve perfeitamente na instalação de Mathieu Pernot. Com efeito, a instalação cria uma imagem da história e do tempo mantida no interior de um circuito de trocas. Mathieu Pernot exprimiu-se sobre esse relato nômade da história pela metáfora da viagem: “A viagem deve continuar e o pensamento que a alma deve manter-se em movimento”.²³ É a única maneira de compreender a natureza da relação entre o Estado e os nômades sem reduzir seu pensamento único ao pensamento da cultura sedentária. Era o modo de construir um infinito não sublime, nem puramente estético, uma vez que ele está instalado na objetividade histórica que permitiu a existência do campo de Saliers.²⁴

A instalação *Un camp pour les Bohémiens* realiza uma montagem de diferentes signos e imagens sem orientação determinante segundo diversos pontos de vistas. Para os retratos, o ponto de vista é da câmera que olha as vítimas ao mesmo tempo que elas se voltam para a câmera e o espectador. As carteiras antropométricas exprimem a posição do regime policial, as testemunhas articulam o que elas vivenciaram. Embora o ponto de vista seja móvel por conta do princípio de troca, o relato se coloca ao lado daqueles que viveram a violência. O trabalho de Mathieu Pernot não renuncia a autoridade nem do artista, nem das vítimas, nem do espectador. Ao contrário, pode-se identificar tempos e sujeitos diferentes na obra: o artista é aquele que escolhe o que deve ser mostrado; as vítimas revelam o que elas vivenciaram; o espectador preenche os espaços vazios da montagem para colocar o circuito de troca em ação.

Longe da noção do ponto de vista clássico totalizante que vê tudo e tudo sabe, *Un camp pour les bohémiens* revela uma compreensão fluída do ponto de vista que narra a história.²⁵ As trocas no circuito criticam e modificam a perspectiva dos signos individualmente. Ao arquivo admite-se as emoções do sensível. A mobilidade do pensamento visual integra o sofrimento dos nômades numa representação que honra a dignidade da cultura cigana. A narração assume uma posição e contrapõe os dispositivos disciplinares ao sofrimento vivido por esse povo, apresenta seus afetos e

²³ PERNOT, op. cit., p. 43.

²⁴ Para a diferença entre o infinito estético e o infinito objetivo, ver ECO, 2010, p. 17.

²⁵ Para uma discussão sobre a focalização, ver PERRON, Bernard. “Focalisation: un détour par la scénaristique”. <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1993/v26/n2/501042ar>



suas emoções. O objeto histórico não está separado do ponto de vista. Um e outro são pensados conjuntamente. Objeto visto e sujeito que olha são um conjunto estético e ético, como o desejava Pierre Paolo Pasolini para o “cinema de poesia” onde a distinção entre objeto visto e sujeito que olha se dissipa por uma espécie de contaminação.²⁶ Aquele que vê subjetivamente o personagem e aquilo que a câmera vê objetivamente se contamina sem hierarquia. *Un camp pour les Bohémiens* é um salto que constitui um acontecimento histórico singular e faz surgir uma descontinuidade no real do espectador.

A temporalização das imagens, das palavras e dos documentos procede de maneira que o passado histórico se atualize no presente como leitura. A elaboração emerge da constelação produzida pela montagem que torna possível o circuito de troca entre os signos. Que uma vontade de esquecimento tenha sido conveniente ao Estado e à sociedade sedentária não é uma novidade. George Didi-Huberman nomeou o apagamento voluntário dos vestígios dos nazismo e da Solução Final de “máquina de desimaginação”, aquela que pode destruir todos os sinais incluindo o instrumento incendiário, o crematório V em Auschwitz.²⁷ Embora o fato histórico da purificação étnica do povo judeu esteja já inscrita na história, é necessário sempre lembrá-lo e continuar a compartilhá-lo às gerações futuras. Segundo o artigo de Henriette Asséo aparecido no livro de Mathieu Pernet, a questão dos ciganos entrava em 1937 na lógica das leis de Nuremberg que previam campos de trabalhos forçados e a esterilização como “meios de liberar as ‘gerações futuras’ do flagelo cigano”.²⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSÉO, Henriette. *Les Tiganes, une destinée européenne*. Paris: Gallimard, 1994.
 ASSÉO, Henriette. “Le destin européen des tsiganes: de l’enracinement au génocide”.
 In : PERNOT, Mathieu. *Un camp pour les bohémiens : mémoires du camp d’internement pour nomades de saliers*. Arles : Pactes Du Sud, 2001.
 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (cinema II)*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
 FARGE, Arlette. *Des lieux pour l’histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro : Forense universitária, 2005.

²⁶ PASOLINI, 1982, 137-152

²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34.

²⁸ ASSÉO, 2001, p. 15.

- FREUD, SIGMUND. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud : edição *standard* brasileira. Vol. XXIII. Rio de Janeiro : Imago, 1996.
- FROGER, Marion. “Deleuze et la question de la narration”. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 1, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte : UFMG, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- BURKE, Peter. *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. London, Reaktion Books: 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa : KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontage du temps subi : L'oeil de l'histoire 2*. Paris : Les éditions de Minuit, 2010.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*, Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GENEST, Serge. “Recherche Antropologique: techniques et methodes”. *In: Perspectives anthropologiques. Un collectif d'anthropologues québécois*. Montréal: Les éditions du renouveau pédagogique: 1979.
- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Juilliard. 1987
- LUGON, Olivier. *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.
- PERNOT, Mathieu. *Un camp pour les bohémiens : mémoires du camp d'internement pour nomades de saliers*. Arles : Pactes Du Sud, 2001.
- NORDHOLT, Anne-Lise Schultze. *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*. Genève: Droz, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris, Le Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora de Campinas, 2007.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- WITKOSVSKY, Matthew S. (ed.) *Josef Koudelka: National Doubtful* (catálogo). Chicago: Art Institute of Chicago, 2014.

