

Estética, ética e filosofia política: considerações sobre o Homo Sacer e a Shoah

André Arçari, Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>
andre.arcari@ufrj.br

Resumo

Este artigo traz à superfície considerações sobre o fato de que da vida natural, no cerne do estado moderno, passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Assim, entrelaçamos as conceituações agambenianas presentes em seu *Homo Sacer III*. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (1998) às seguintes produções: [1] a longa pesquisa de 11 anos do cineasta francês Claude Lanzmann e seu filme *Shoah* (1985); [2] a instalação *Germania* (1993) de Hans Haacke para Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza, cuja forma tece diálogos com as reminiscências do Terceiro Reich; e [3] a instalação sonora *Study for Strings* (2012) de Susan Philipsz para a *DOCUMENTA 13*. Estendemos ainda as reflexões sobre a biopolítica em Foucault, relacionando esse conceito com a ocupação social do ser (bíos) na cidade (polis).

Palavras-chave: Estética. Ética. Filosofia Política. Shoah. Giorgio Agamben.

Abstract

This article brings to the surface considerations about the fact that natural life, at the heart of the modern state, came to be linked and governed by the notions of the political, and that this politics took power from the human. Thus, we intertwine the Agambenian concepts present in his *Homo Sacer III*. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (1998) to the following productions: [1] the 11-year long research of French filmmaker Claude Lanzmann and his film *Shoah* (1985); [2] Hans Haacke's installation *Germania* (1993) for the German Pavilion at the Venice Biennale, whose form weaves dialogues with reminiscences of the Third Reich; and [3] the sound installation *Study for Strings* (2012) by Susan Philipsz for *DOCUMENTA 13*. We also extend the reflections in Foucault's biopolitics, relating this concept to the social occupation of being (bios) in the city (polis).

Keywords: Aesthetics. Ethics. Political Philosophy. Shoah. Giorgio Agamben.

I.

O filósofo italiano Giorgio Agamben destinou 20 anos de sua vida ao seu projeto *Homo Sacer* (1995-2015). O livro *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) trata-se da segunda das publicações desse programa, que por sua vez inicia-se com *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua* (1995). Agamben publica tal projeto de forma não-cronológica e assimétrica em relação a cada uma das quatro partes, ora adicionando volumes a mesma seção, ora criando outras, na medida que a escavação por cada ponto avançava durante os anos, constituindo uma obra de trama complexa e intrincada. Assim, tal projeto de fôlego reestrutura e esgarça importantes pontos do pensamento filosófico ocidental, ressignificando-os para os dar vida no *Jetztzeit* a que nos fala Benjamin.

Retornando à esteira do pensamento para *Homo Sacer I*, livro em que o Agamben tensionará dois pensamentos, a fim de se aprofundar na relação do homem com a política moderna. Ele escava o conceito de *biopolítica* apresentado por Foucault, para realizar seu alargamento, pondo-o em relação ao pensamento desenvolvido por Hannah Arendt em *A condição humana*, de progressivo valor que o *animal laborens* ocupa na sociedade. É esta ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*polis*) que o interessará para o entendimento da tensão que se instaura nas sociedades modernas. A sentença introdutória do primeiro volume sumariza o fato dos gregos não possuírem um termo único para a palavra *vida*. Eles usavam dois termos: “zoé, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo.”¹

Portanto, esta relação entre a zoé e o *bíos*, presente na base da investigação do *Homo Sacer* são conceitos basilares para o início da pesquisa, e que permeará em certos momentos as demais seções. Ao concentrar tal investigação na busca pelo limiar que separa a *vida nua* da *vida biopolítica* é que o autor nos oferece uma reflexão da atuação da política (ou a ausência dela) sobre os corpos (ou ausência deles). E no que consistiria o biopoder? Para Agamben: “A ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre a zoé e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência.”²

A *Shoah*, situação vivida no século XX pelos judeus, desvela a condição biopolítica do ser no mundo, daquele controle dos corpos que Foucault teorizou em sua *sociedade disciplinar*, e que será caro na elaboração deleuziana da *sociedade de controle*, bem como se torna referencial no pensamento de Agamben. A partir de uma série de investigações sobre a *Shoah*, a guerra civil na Espanha, o fascismo na Itália, bem como as ditaduras latino-americanas – como a vivida no Brasil durante os longos 20 anos do Século XX –, entendemos

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 9.

² Idem. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 156.

definitivamente a noção de direitos humanos não como algo absoluto e inalienável, mas uma questão contingencial e em constantes disputas na *Öffentlichkeit* democrática.

II.

A intenção de destruir total ou parcialmente os judeus, além de instaurar um novo termo na linguagem, o genocídio, também foi responsável por um evento traumático sem volta, que se fincou no núcleo da noção de progresso, daquele ser humano conceituado no século das luzes, assim como tal gesto sem referenciais prévios chancelou um procedimento sem igual de autoritarismo e força do poder vigente opressor em determinados corpos de uma sociedade, instaurando simultaneamente uma crise ética e uma prática histórica rigidamente agressiva que volta e meia assola nossos direitos.



Figura 01. Claude Lanzmann (Direção): *Shoah*, 1985. Filme colorido, 550 minutos. Cinematografia: Claude Lanzmann, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg e William Lubtchansky. Som: Bernard Aubouy e Michel Vionnet (em Israel). Produção: Les Fims Aleph e Historia Films com a participação do Ministério da Cultura Francês. Foto: Acervo do autor. Still Fílmico.

O filme *Shoah* (1985) (Figura 01), realizado pelo cineasta francês Claude Lanzmann, remonta parte da história dos testemunhos desse evento. Tendo 9 horas e meia de duração, esta longa pesquisa apresenta apenas tomadas daquele presente³ na realização de entrevistas com os sobreviventes restantes que em algum momento transladaram para algum dos *Konzentrationslager (KZ)*. O que restou dos campos, hoje transformados em memoriais e museus, também integram as cenas captadas por Lanzmann, como a homenagem presente no *Treblinka Muzeum* (Figura 02), onde as pedras instaladas simbolizam seres que por ali cruzaram e fatalmente foram mortos. O regime nazista, factualmente, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus acaba por abrir caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca antes visto na história, e nos faz pensar como essa mesma desnacionalização se tornará uma forte arma da política totalitária. Essa retirada de um pertencimento a um lugar e a uma comunidade culminará no projeto dos guetos, campos de concentração e na *Endlösung der Judenfrage* [Solução Final Judaica].



Figura 02. Claude Lanzmann (Direção): *Shoah*, 1985. Filme colorido, 550 minutos. Cinematografia: Claude Lanzmann, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg e William Lubtchansky. Som: Bernard Aubouy e Michel Vionnet (em Israel). Produção: Les Fims Aleph e Historia Films com a participação do Ministério da Cultura Francês. Foto: Acervo do autor. Still Fílmico.

³ A saber, o processo do filme do início até sua finalização levou 11 anos.

Na VIIª de suas conhecidas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin pontua a recomendação do historiador positivista francês Fustel de Coulanges para que historiadores interessados em *ressuscitar uma época* esqueçam as *fases posteriores da história*, adotando o método da empatia, este por sua vez, segundo Benjamin, um disruptivo do materialismo histórico.⁴ E ainda se questionando sobre essa *acédia*, indaga com qual fração esse historiador estabelece uma relação empática. “A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.”⁵

Assim hoje, transformamos a barbárie em cultura, cujo exemplo pode ser bem ilustrado por diversos Museus e Memoriais ao redor do globo, como o Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau. O visitante desta mesma cultura, nesses espaços, pode fazer de seu tempo livre uma espécie de silencioso e denso *lazer* ao percorrer trajetos dentro dessas arquiteturas entre ruína e cenografia, passagens que em sua época eram um caminho sem fim para os judeus deportados. Para o historiador alemão, ainda: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.”⁶ Dessas complexas relações, a partir de sua visita em 2011 ao complexo estatal Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman reflete posteriormente em seu livro-ensaio *Cascas*, “A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar.”⁷

É ainda nesse sentido do trauma e da barbárie que o homem é convocado a uma nova ética, esta que por sua vez será a *démarche* de Agamben em seu *Homo Sacer III*, abrindo uma pasta investigativa sobre o *arquivo* e o *testemunho*. Para este autor, e alargando as conceituações foucaultianas desenvolvidas em sua *arqueologia do saber* é que ele entende, na constituição do arquivo, um pressuposto; a exigência que o sujeito ocupe uma posição vazia, *i.e.*, que este efetue um gesto neutro, uma intenção esvaziada, dessubjetivada, desprovida de autoria, tornando-se um ser qualquer que não apresente uma potência subjetiva. O testemunho, por sua vez, é a contraforma do sujeito vazio, pois é justamente nesta posição vazia que este mesmo sujeito deve atuar, para que porte a *parole* através de sua própria *langue*. *Ipsis litteris*, “[...] no testemunho a questão decisiva se torna o lugar vazio do sujeito.”⁸

O arquivo apresenta-se então entre o dito e o não-dito, ao passo de que o testemunho designa uma relação entre o dentro e o fora da *langue*. Entre o dizível

⁴ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 19.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 146.

e o não-dizível em toda língua. Entre uma vontade de potência do dizer e sua forma de existência, *ipsis litteris*, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua - ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.⁹

Nesse sentido o sujeito trata-se de uma testemunha da palavra (que *per se* tem a impossibilidade falar), e a subjetividade existente entre a língua e o arquivo – da possibilidade de falar à impossibilidade da palavra – que formam o jogo paradoxal de estar ambos em um sujeito ou em uma consciência, *esta indivisível intimidade é o testemunho*.

III.

A partir justamente da significativa potência subjetiva presente no testemunho é que a artista escocesa Susan Philipsz realizará seu trabalho *Study for Strings* (2012), (Figura 03), apresentado no programa da dOCUMENTA 13. Em tal projeto, Philipsz propõe uma interpretação da epônima *Studie pro smyčcový orchestr* (*Studie für Streichorchester / "Studie" for string orchestra*), peça composta em 1943 pelo músico tcheco Pavel Haas (1899-1944) durante sua estada em *Theresienstadt*,¹⁰ o declarado híbrido de gueto e campo de concentração aberto pelos nazistas em 24 de novembro de 1941 para judeus da República Tcheca, cujo funcionamento aproximado de três anos, apesar da atmosfera brutal e inóspita que o circundou, teve em seus habitantes uma mostra de resistência através da arte.

Sabe-se que no cerne do estado moderno a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Quando ainda detinha direitos como cidadão antes de ser deportado, o músico tcheco Pavel Haas sofreu uma perseguição até o momento em que foi proibido de apresentar suas obras. Em 2 de dezembro de 1941, Haas foi enviado em um transporte de Brno para Theresienstadt, onde continuou a compor. Sua primeira composição no *gueto modelo* foi a obra coral *Al S'fod (Do Not Lament)*, baseada em um texto hebraico de David Shimoni, seguida por *Study for Strings* (1943), e as *Four Songs on Chinese Poetry* (1944), ambos realizados por prisioneiros na própria Theresienstadt.¹¹

⁹ Ibidem.

¹⁰ Para mais informações sobre a música produzida não apenas em Terezín, mas em outros campos durante a Shoah, cf. o projeto Music and the Holocaust, realizado com apoio da organização não-governamental de educação e treinamento ORT House. Disponível em: <<https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/>>. Acesso em: 27 Set. 2021.

¹¹ PAVEL Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <<https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>>. Acesso em: 28 Set. 2021.

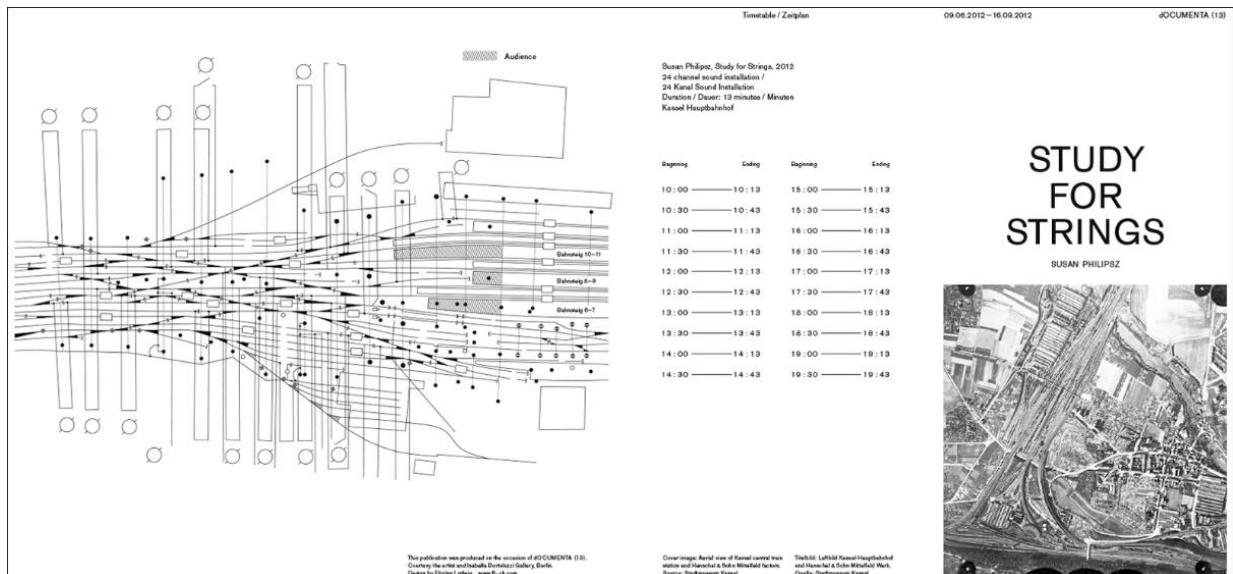


Figura 03. Susan Philipsz. *Study for Strings*, 2012. Instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof). dOCUMENTA 13, Alemanha. Duração: 13'00". Foto: Detalhe do Livroto. Fonte: <http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Studyforstrings.pdf>

Também sabemos como as produções contemporâneas são amalgamadas entre visualidade e discursividade, e a importância tanto da história quanto da memória interpretam papel fundamental nas elaborações. Para Vila-Matas, por contraposto, a latência histórica do espaço no trabalho de Philipsz era tão forte que no fim não exigia qualquer necessidade de discurso, uma vez que escavava os traumas da *shoah*. Em suas palavras:

Embora todo mundo saiba que boa parte da chamada arte de vanguarda atual precisa de uma fração visual e de outra de tipo discursivo para reforçar e explicar o que se vê, curiosamente nada era explicado em *Study for Strings*, porque na instalação de Susan Philipsz bastava se posicionar ao final da plataforma 10 para entender tudo de uma só vez; não se sentia falta de nenhum folheto explicativo que completasse o relato do que acontecia.¹²

Apesar do escritor catalão Enrique Vila-matas, que também participou do evento no período, relatar em seu livro *Não há lugar para lógica em Kassel* a falta de necessidade no fragmento discursivo da peça de Philipsz, consideramos que sua potência está justamente contida na história e memória daquele site. Isto porque, ora, instalar o trabalho na *Kassel Hauptbahnhof* (Figura 04) também levantava uma questão importante a respeito do funcionamento econômico da própria cidade durante o período da guerra, que em grande parte se dava pela produção de armamento bélico e peças para tanques pela construtora de

¹² VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 81.

locomotivas *Henschel & Sohn*, fundada em 1800, que durante a segunda começou a produzir armamentos.



Figura 04. Susan Philipsz. *Study for Strings*, 2012. Instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof). DOCUMENTA 13, Alemanha. Duração: 13' 00'. Cortesia da artista, Galeria Tanya Bonakdar e Isabella Bortolozzi Galerie. Foto: Eoghan McTigue. Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/>

Ainda sobre a proposta, é Vila-Matas que realiza esta significativa reflexão: “*Study for Strings* era uma instalação sóbria, uma obra simples que mergulhava diretamente na grande tragédia do fim da utopia de um mundo humanizado.”¹³ Um projeto de angústia e vazio, que o escritor completa em suas observações: “[...] uma música bela, mas de uma tristeza imensa, uma espécie de música fúnebre para fracassados [...]”¹⁴ que desprovidos de direitos e sonhos, teriam, em grande número, suas vidas abruptamente encerradas.

Para Philipsz, a memória foi algo que surgiu no decorrer de seu processo a partir da experiência. Suas preocupações, que inicialmente partiam de questões tradicionais ligadas às condições esculturais do som, com o passar de sua trajetória, avançaram para outras áreas. Um ano após sua experiência em Kassel, *Study for Strings* foi rerepresentada na grande mostra coletiva dedicada à arte sonora

¹³ VILA-MATAS, Enrique. Não há lugar para lógica em Kassel. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 81.

¹⁴ Ibidem.

realizada no MoMA em 2013. Lá, Philipsz trouxe a lembrança do *site-specific* onde seu trabalho havia se situado em Kassel, propondo deslocar a experiência para outro *site*, o jardim de esculturas do Museu, não para inserir Kassel em Nova York, mas para retomar àquele *site-specificity*, apresentado agora mais como uma obra-documento. Em seu texto para o catálogo, a artista pontua:

À medida que meu trabalho foi se desenvolvendo e eu comecei a explorar os aspectos arquitetônicos e psicológicos do som, descobri que era o melhor veículo para eu lidar com os temas centrais da memória, arquitetura e ausência. O som é materialmente invisível, mas muito visceral e emotivo. Ele pode definir um espaço ao mesmo tempo que aciona uma memória.¹⁵

Completa também suas observações o fato de a ausência criar um silêncio mais inquietante que contemplativo. Os muitos músicos que performaram pela última vez a peça de Haas para a gravação do filme propaganda nazista *Theresienstadt* (1944) de Kurt Geron, após a realização das filmagens, foram deportados e mortos em Auschwitz. “Ao isolar as partes de violoncelo e viola, desconstruí-las e gravá-las nota por nota, a peça soa fragmentada e incompleta. Há pausas dissonantes sugestivas de artistas ausentes.”¹⁶ Apesar peça ter sido originalmente composta para 24 instrumentos, a artista apresenta apenas dois, onde os músicos interpretaram uma partitura, com 12 deles tocando cada um dos dois instrumentos.¹⁷

IV.

Se Benjamin nos fala de *escovar a história a contrapelo* como um gesto de recusa ou dúvida na crença sobre a *história oficial*, no método da empatia que usualmente se dá com o vencedor, a importância do revisionismo histórico se faz importante. Só a partir das contínuas revisões que, como um arqueólogo, podemos apresentar novas versões sobre os fatos instituídos. Justamente pela história do *Terceiro Reich* alemão e sua massiva perseguição a liberdade de pensamento aos artistas modernos é que Hans Haacke irá elaborar seu trabalho seminal *Germania* (Figura 05) para a 45ª Bienal de Veneza (1993).

¹⁵ No original (Inglês): As my work developed and I began to explore the architectural and the psychological aspects of sound, I found that it was the best vehicle for me to deal with the central themes of memory, architecture and absence. Sound is materially invisible but very visceral and emotive. It can define a space at the same time that it triggers a memory. PHILIPSZ, Susan. In: LONDON, Barbara; NESET, Anne Hilde (Orgs.) *Soundings: A Contemporary Score*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 62.

¹⁶ No original (Inglês): By isolating the cello and viola parts, deconstructing them, and recording them note by note, the piece sounds fragmented and incomplete. There are dissonant pauses suggestive of absent performers. Id, *Ibid*, p. 63.

¹⁷ Cada intérprete identificava uma nota que seria sua parte da partitura e a tocava todas as vezes que aparecia durante a composição, mantendo o ritmo mas deixando o silêncio gravado entre suas notas. Em sequência o próximo músico tocava a próxima nota seguindo a mesma coreografia sonora proposta. Cf. Id, *Ibid*, p. 64.

Por ocasião do convite, seu projeto consistia numa crítica ao Pavilhão Alemão¹⁸, onde Haacke demoliu o piso do espaço, um lugar cuja arquitetura construída em 1909 como um pavilhão bávaro sofreu uma reforma em 1938 pelos nazistas, que o reconfiguraram a seus interesses, tomando essencialmente noções artísticas de inspiração greco-romana. Em 1934 Hitler vai à Veneza para encontrar pessoalmente pela primeira vez o líder ditador Mussolini, evento onde estiveram presentes multidões de seguidores fascistas de ambos os lados. Haacke recupera a imagem desta visita do *Führer* e sua equipe ao Pavilhão (Figura 06), montando-a numa parede rente a entrada. A cor vermelha que a revestia parecia evocar seu slogan *Blut und Ehre* [Sangue e Honra], e igualmente as vidas mortas em seu sistema. Ainda na entrada, o pórtico incluía uma reprodução plástica da moeda vigente no período, o *Deutsche Mark* [Marco Alemão], cunhada em 1990. Em sequência, quando público atravessava tal parede e adentrava o espaço, via a palavra Alemanha grafada na parede, escrita como em italiano, numa forma e tipografia similares a da entrada do espaço; em sua frente, o piso totalmente destruído, indagando o fascismo que circundou a Bienal durante os anos 1930-40.



Figura 05. Hans Haacke. *Germania*, 1993 [Detalhe da Instalação] Vista da instalação no Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza © Hans Haacke/VG Bild-Kunst; Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery, Nova York. Foto: Roman Mensing. Fonte: <https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale>

Ao revalidar o poder da arquitetura em relação à arte, Haacke mostra-nos como os espaços e as imponentes construções *consolidadas* podem ter seus valores destituídos e/ou reconstituídos, não apenas na esfera do simbólico, mas também do físico, do material. Se como falou Adorno, *as formas são conteúdos historicamente condensados*, não nos cabe revalidarmos seus usos? O gesto do artista da *Institutional Critique* não nos fala que a história deve ser apagada, mas

¹⁸ Esta foi a primeira vez que um artista fez uma crítica ao pavilhão nacional da Alemanha, utilizando-o como objeto de investigação e espaço de contestação.

desvelada, desbastada em suas formas dentro da sociedade. Ao abrir-se, enquanto artista, para formulação de um tipo de arte preocupada com as relações críticas entre instituição e política, Haacke contrapõe-se àquela falsa autonomia moderna e a auto-referencialidade que defendiam certos artistas e suas elaborações objetuais concebidas essencialmente na metade do século 20.

Em uma entrevista de 2010 para o *Deutschlandfunk* sobre o Pavilhão, Christoph Schmitz e Hans Haacke discorrem sobre algumas questões daquela experiência. Segundo o artista: “Naquela época, me perguntaram se o pavilhão deveria ser demolido, e eu disse enfaticamente, não, não é assim que a história é tratada.”¹⁹

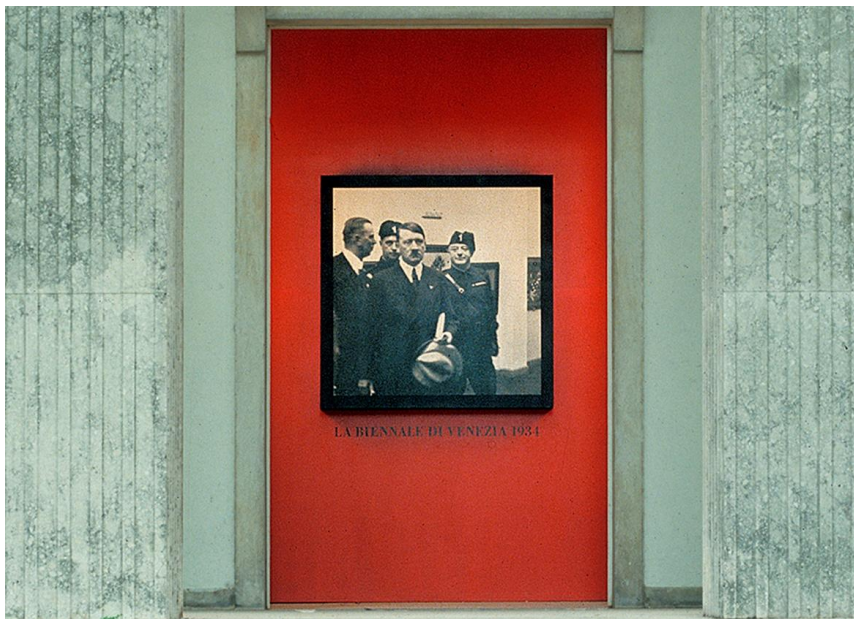


Figura 06. Hans Haacke. *Germania*, 1993 [Detalhe da Instalação] Vista da instalação no Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza © Hans Haacke/VG Bild-Kunst; Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery, Nova York. Foto: Roman Mensing Fonte: <https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germaniapavilion-45th-venice-biennale>

V.

Esta figura do judeu desolado compõe o esfacelamento do mote *direito a ter direitos*, e sua história nos leva aos inúmeros depoimentos que vemos em *Shoah*, na arqueologia de suas muitas histórias individuais que desconhecemos como a de Pavel Haas em *Study for Strings*, ou daquilo que ainda resta enquanto memória dos gestos nazistas como apontado na arquitetura de *Germania*. Isto de fato condiz com o pensamento de Agamben, de que muitas vezes para nos tornarmos um cidadão na *bíos* precisamos primeiramente ter o direito básico de pertencer a uma comunidade, de ser aceito nas esferas macro e micro. Ao irromper com as condições da existência, a extração do direito de pertencimento a uma

¹⁹ No original (Alemão): Ich bin auch damals schon gefragt worden, ob man den Pavillon abreißen sollte, und ich habe emphatisch gesagt, nein, auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um. HAACKE, Hans. „Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um“. [Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html>

comunidade faz com que esses corpos estejam em vulnerabilidade física, social e que, por conseguinte, suas relações afetivas se esfacem no espaço coletivo. Assim ocorre com as minorias perseguidas atualmente por líderes de estado, políticos de outras esferas e demais cidadãos que os seguem, essencialmente aqueles que se identificam com ideologias da direita extrema (mas não apenas esses) cujos discursos baseiam-se no ódio e repulsa, agindo com agressão física e psicológica aos grupos minoritários.

A tragédia do *holocaustum* (do grego: *totalmente queimado; vítima de um incêndio*), evento que por sua vez os judeus preferem intitular *Shoah* (do hebraico: *destruição, catástrofe ou ruína*), nos traz um debate sobre a relação dos corpos frente ao sistema, da biopolítica que nos falava Foucault com suas as ideias de controle dos corpos. As disputas por direitos *zum Zustand demokratischer Öffentlichkeit* mostra-nos que esse mesmo espaço vive em constantes disputas. Resta-nos pensar como esses traçados possíveis – presentes nas relações entre democracia/direitos humanos, espaço público/privado – podem nos auxiliar na defesa do presente, e como parece-nos cada vez mais atual e urgente a necessidade de, como um arqueólogo, escavar a história não para nos prendermos a um passado, senão para reconstituirmos as cinzas e vestígios desse mesmo tempo anterior nas mãos do presente.

É este o importante gesto anacrônico ao qual devemos nos atentar; atualizar no presente essas escavações para que, diante de sua fragmentada *arkhé*, possamos elencar dentro dessa mesma atualidade uma interpretação do antes não como um bloco solidificado imutável, mas algo capaz de sofrer transfigurações; golpear a história, conturbá-la à revelia, *escová-la a contrapelo* como nos fala Benjamin, para que a partir disto possamos constituir contínuas ressignificações e revisões desta matéria viva.

Referências

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 9.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HAACKE, Hans. „Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um“.

[Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html>

PAVEL Haas. *Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021*. Disponível em: <<https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>>. Acesso em: 28 Set. 2021.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Como citar:

ARÇARI, André. Estética, ética e filosofia política: considerações sobre o Homo Sacer e a Shoah. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 264-276, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.022>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>