

Introdução

„Is it possible that the antonym of “forgetting” is not “remembering”, but *justice*?”

Yosef Haym Yerushalmi

Este trabalho caminhou *pari passu* à necessidade de responder, como artista plástica, à tarefa da memória de Auschwitz. Sua forma é a de um percurso com diversos autores, obras, itinerários e questões; percurso em direção a uma língua (alemã), sob o signo de um poeta (Paul Celan). Desacredito na divisão entre teoria e prática no trabalho artístico. Com frequência, lembro-me da introdução de “A querela do Brasil”, publicado em 1982, quando Carlos Zilio mencionava que seu trabalho de tese, realizado por um artista, tinha também o sentido de “atuar criticamente em relação às velhas ideologias da arte, que pretendem uma divisão do trabalho na qual os críticos pensam e os artistas são ‘inspirados’. Esta concepção, desmentida inclusive pela inúmera produção teórica dos artistas modernos, ainda permanece com alguma atualidade no Brasil”.¹ Vinte anos depois, detectamos, é certo, modificações sensíveis nesta área, o que não impede a constatação lúcida de Ricardo Basbaum de que ainda “poucos artistas assumem o campo discursivo como um território para o exercício de uma prática (a mesma, claro, mas deslocada e sob outra forma).”² Ao desacreditar nessa divisão falaciosa entre as práticas da visualidade e da escrita, busco um outro tipo de compromisso e disponibilidade para o trabalho de arte, um esforço às vezes desesperado de orientação na densa e pegajosa trama de realidade em que vivemos.

¹ ZILIO, Carlos. “A querela do Brasil”, Rio de Janeiro: Funarte, 1982, introdução.

² BAUSBAUM, Ricardo. “Cica e sede de crítica”, in Arte Contemporânea Brasileira, Basbaum, R. (org.), Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.23.

O primeiro capítulo, de caráter introdutório, inicia-se por uma reflexão sucinta sobre um projeto de monumento ao Holocausto no Rio de Janeiro. Pelo contraste extremo, percebemos que os monumentos nascem inócuos quando não são resultado de um intenso processo de reflexão coletivo. Se suas formas possuem relativa estabilidade, seus sentidos são sempre provisórios, instáveis, frágeis, congenitamente dependentes da qualidade do espaço público que integram e constituem. Em seguida, justifico a delimitação desta pesquisa aos monumentos a Auschwitz existentes – ou em construção - na cidade de Berlim e percorro as diferentes denominações desta Catástrofe extrema, compreendendo os termos Holocausto, Solução Final, Shoah (dentre outros igualmente insatisfatórios e parciais), em sua rede de nexos históricos, religiosos, políticos e culturais. Alguns aspectos do espelhamento infundável de considerações historiográficas relativas a este evento são assim abordados. Fechando a primeira parte, são apontadas algumas questões-chave relativas às negociações entre história, memória e esquecimento. Para Harald Weinrich, Auschwitz foi “um atentado incomparável e único contra a memória cultural da humanidade”, algo como um “Memorizid” (“Memoricídio”), “pois em nenhuma parte do mundo a memória como força religiosa e cultural se encarnou tão perfeitamente em uma coletividade humana quanto no povo judeu, de Moisés a Moses Mendelssohn e daí em diante.”³

No século XX, é notório o desprestígio do monumento, incompatível com as reivindicações de uma arte autônoma, não-representativa e auto-referencial. No segundo capítulo, partindo do monumento de Nathan Rappoport ao levante do gueto de Varsóvia, procuro pensar alguns aspectos da obsolescência do monumento na modernidade e suas novas condições de possibilidade: de Vladimir Tatlin a Robert Smithson, passando por Claes Oldenburg, vemos surgir monumentos que vão do heroísmo à paródia. Norteiam estas reflexões, os conceitos já clássicos de “escultura do campo ampliado”, de Rosalind Krauss, que compreendem a história da escultura moderna como declínio do monumento, como também os escritos de Robert Smithson e seus monumentos entrópicos. Trata-se assim de compreender o outro lado do binômio modernização/ progresso: a entropia, a *des-informação*, o esquecimento. O advento da fotografia é também

³ WEINRICH, Harald. “*Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*“, Munique: Beck, 2000, 3a. ed. revista, p. 232.

crucial na compreensão das práticas do monumento na contemporaneidade, pois a ela transfere-se em larga medida a tradicional tarefa de conservar a memória, atribuída no século XIX ao monumento.

Por outro lado, cabe pensar de que modo a tarefa da memória do Holocausto reinveste a problemática categoria dos monumentos de nova atualidade. As tradicionais críticas de que os monumentos recalcam as lembranças e paralisam o passado foram dirigidas aos monumentos à Auschwitz com agravantes consideráveis e evidentes. Às tensões modernas a que devem fazer face, acrescenta-se a advertência de Theodor Adorno sobre os perigos da estetização de Auschwitz. Advertência que não se reverte em interdição sumária ao embate artístico com a experiência dos *Lager*, mas implica, isto sim, em novo e doloroso estado de consciência a condicionar as práticas artísticas do pós-guerra. Desnecessário assinalar que o dito de Adorno exaustivamente repetido – “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” – deve ser compreendido como exortação a “um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico.”⁴ Importa mencionar frase menos lembrada: “A abundância do sofrimento real não tolera esquecimento.” (“Das Übermaß an realen Leiden duldet kein Vergessen.”). A partir desta certeza, o terceiro capítulo procura estabelecer uma topografia da memória de Auschwitz em Berlim. É imprescindível ler criticamente a inscrição dessa memória na capital de um país reunificado e - hélas - “normalizado”. Creio que a difícil aposta aqui não é apenas lidar com um monumento em construção – o *Monumento aos Judeus Assassinados da Europa*, de Peter Eisenman, começa a ser construído, salvo novos percalços, no segundo semestre de 2003 -, mas com uma cidade em acelerado processo de reestruturação urbana. Nos últimos anos, Berlim tem demonstrado extraordinária capacidade de cicatrização (e também de *embelezamento*). Não é a toa que os arquitetos são notórias figuras públicas. Nosso princípio, contudo, baseia-se no título de uma performance de Joseph Beuys – “Zeige deine Wunde (“Mostre sua ferida”). Assim, cada monumento dedicado ao desaparecimento dos judeus deverá suscitar breve escavação. Certo, nosso *Wegweiser* – guia, orientador de sendas, passagens, caminhos – será inevitavelmente Walter Benjamin, que projetava, para uma velhice nunca alcançada, inscrever com diferentes formas e cores, no mapa da

⁴ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. «A (im)possibilidade da poesia», in: Revista Cult, junho 1999, p. 48.

cidade, os caminhos de seus afetos, sempre assombrados pela catástrofe. Quanto a nós, perscrutaremos os caminhos da violência consumada e sua memória na fundação da nova *Berliner Republik*. Como tão bem disse Andreas Huyssen: “Talvez não haja outra grande cidade ocidental que suporte as marcas da história do século XX tão intensamente e de forma tão autoconsciente como Berlim.”

Com a expressão *corpos de ausências*, referia-me, em 1995, a 76 nomes próprios de judeus alemães (em sua maioria berlinenses) com os quais trabalhei durante algum tempo.⁵ Despojados de tudo, aviltados até mesmo em suas mortes e seus cadáveres, seus nomes são muitas vezes o único registro que deixaram. O trabalho consistia *em viver* com estes nomes, materializá-los pouco a pouco, reinscrevê-los no tempo e no espaço, conferir-lhes em certa medida aquilo que perderam: corpo. Os *nomes próprios*, carregados de camadas de história, memória e sentido, são certamente *corpos de ausências*. Sem dúvida, como veremos, essa denominação estende-se a tantos monumentos em Berlim que deflagram, com intensidades distintas, processos de formalização da dolorosa ausência dos judeus na cidade.

⁵ *Nomes próprios* foi projeto contemplado pelo P. Programa de Bolsas RioArte, em 1995. Trabalhei então com as páginas 231 e 232 do “Livro da Lembrança da Comunidade judaico Alemã” (Erinnerungsbuch der Jüdischen Gemeinde zu Berlin), a listagem dos judeus alemães assassinados sob o III Reich, onde constavam 77 pessoas com o sobrenome Danziger. Realizei séries de fotogravuras com cada um dos nomes, livros-objetos e instalações, que, na forma de um “trabalho em processo” foram expostos no MAM-Rio (Dialog: Experiências Alemãs, 1996), Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1997), Galeria Thomas Cohn (São Paulo, 1998), BBK Galerie (Oldenburg, Alemanha, 2000) e integrou o projeto itinerante “WegZihen”, organizado pelo Frauen Museum, Bonn, Alemanha.

Capítulo 1

Nomear, Circunscrever

1

Nomear, circunscrever

1.1

A questão entre nós

Em 10 de outubro de 2000, um jornal carioca de grande circulação noticiava o breve início das obras de um Monumento ao Holocausto no Rio de Janeiro. Intitulado “Monumento ao Holocausto e polêmica” e situado no suplemento “Zona Sul”, dedicado à parte nobre da cidade, o pequeno artigo sinaliza alguns aspectos da posição do debate entre nós.

O monumento ao qual se refere o artigo foi projetado pelo jovem arquiteto André Orioli Parreiras e selecionado, em 1998, em concurso público idealizado pelo então vereador Gerson Bergher e promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro.⁶ Trata-se de uma coluna de 22,5 m formada por nove cubos de granito, equilibrados sobre um décimo cubo partido, em cuja base está a inscrição: “Não matarás”. Antes de entrarmos nos méritos do projeto, ressalte-se o pouco questionamento do local onde o monumento deveria ser construído: a Praia de Botafogo. A “polêmica” quanto ao local destinado ao monumento surge no artigo de jornal citado, onde a Associação dos Moradores de Botafogo (AMAB) pronuncia-se contrária à presença da obra na enseada. Diz a presidente da AMAB: “Os jardins da Praia são tombados. Por que não prestar a homenagem no Morro do Pasmado? Tem estacionamento para a visitação e uma sinagoga bem próxima.”⁷

De modo simples e direto, a sugestão de erguer o monumento próximo à sinagoga da Associação Religiosa Israelita (A.R.I.) do Rio de Janeiro, criada por judeus alemães e poloneses em 1942, expressa exemplarmente o senso comum: o Holocausto não diz respeito à cidade e ao país como um todo; particularizado, pertence à comunidade judaica.

⁶ (Iplan-Rio e Secretaria especial de Monumento Público) e organizado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (DN e RJ).

⁷ **Monumento ao Holocausto e polêmica**, O Globo, Caderno Zona Sul, 12/10/2000, p.8.

Se é verdade que os judeus estavam no epicentro da política de extermínio nazista, se eles, como também os ciganos, homossexuais, deficientes físicos e mentais, deveriam desaparecer, ressaltando assim o poder e a superioridade da raça ariana, seria no mínimo prudente não ignorar as implicações de tal projeto no que diz respeito ao Humano e ao Político. Apresentar o Holocausto como um evento da história judaica torna-o confortavelmente atípico e sociologicamente inconseqüente⁸, é uma das maneiras de neutralizá-lo de certo modo e equivocarse na avaliação de seus terríveis significados. É bem verdade que os riscos do isolamento do Holocausto surgem também na historiografia que reivindica a Unicidade absoluta deste acontecimento, reivindicação esta que partiu muitas vezes dos próprios judeus.⁹

Ao discordarmos dessa particularização do monumento, sugerida casualmente pela AMAB, deslocado de um local de grande circulação para outro mais isolado (o Morro do Pasmado, onde existe o Parque Itzhak Rabin), não nos aproximamos prontamente, sem maiores questionamentos, da escolha da enseada de Botafogo como destino de um “Monumento as Vítimas do Holocausto” no Rio de Janeiro. Antes de mais nada, cabe compreender o que já se afirma como um truísmo: a construção de um monumento é apenas uma das etapas do amplo e complexo trabalho de memória, que só adquire sentido quando é efetivamente público.

Embora completamente distante das questões da memória de Auschwitz, vale a pena mencionar, no Brasil, um processo exemplar de construção de uma obra monumental: o “Marco dos 100 milhões de toneladas”, de José Resende. Ao ser convidado, em 1997, para criar um monumento aos cem milhões de toneladas produzidos pela Companhia Siderúrgica Nacional, o artista conta ter sido surpreendido pela importância que todos davam a este acontecimento, já que a cidade de Volta Redonda vive praticamente em função da Siderúrgica. Propôs então um trabalho em conjunto:

“A idéia era fazer certa homenagem ao material. A forma final da escultura e sua situação no local foram resultado de conversas com os engenheiros da fábrica. (...) Na hora de por a peça no local, enquanto minha tendência era realçar o erguer da peça, a

⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*, RJ: Jorge Zahar, 1998, p. 19.

⁹ Ver artigo de Jean- Michel CHAUMONT, *Connaissance ou reconnaissance? Les enjeux du débat sur la singularité de la Shoah.*, Le Débat no. 82, Gallimard, nov/ dez 1994.

deles era enfatizar o momento de solidificação, que era a queda do material. O pessoal da CSN acabou ganhando, e a peça ficou invertida.”¹⁰

Neste caso, encontramos todos os pressupostos para que um monumento tenha êxito: a vontade de uma comunidade em registrar um acontecimento; o processo de dar forma apenas ativado por aquele que dedica-se a pensá-la e a realizá-la (o artista); a definição de um local específico para inscrição da obra; sua efetiva instalação, momento este que ainda participa do processo de produção. É certo que os bons augúrios iniciais não são, por si só, garantia que a obra perdure. Entregue ao convívio diário, submetida ao hábito, deverá ser ativada e apropriada num lento processo de relação, para tornar-se enfim um bem público.

O “Marco aos 100 milhões”, de José Resende é uma obra comemorativa – de um feito industrial que ativa economicamente toda uma região –, cujo processo de realização coletiva durou quinze dias. Ora, a simplicidade de tal demanda contrasta em todos os sentidos com a tarefa dos monumentos à *Shoah*, de saída, um acontecimento histórico cujos terríveis significados impossibilitam sua assimilação. Embora, como foi afirmado acima, a *Shoah* não pertença unicamente à história judaica, para que tal monumento no Rio de Janeiro – no Brasil – torne-se de fato público e significativo, é necessário refletir sobre as relações entre a comunidade judaica e as questões da sociabilidade brasileira.

Constituindo apenas 0,1% da população brasileira, situando-se no “lado bem sucedido do Brasil moderno”, a comunidade judaica no Brasil não parece suscitar problemas, tampouco maiores reflexões. Essa ausência de reflexão deve-se, lembra Bernardo Sorj, ao próprio sucesso da integração desta comunidade na sociedade brasileira, “que não gera no intelectual judeu angústias específicas sobre sua condição.”¹¹ Distante da situação argentina, marcada por forte anti-semitismo, a singularidade da assimilação dos judeus no Brasil é incompreensível na chave mais ampla do Judaísmo na América Latina.

Sorj ressalta a singularidade do limitado impacto do anti-semitismo no Brasil contemporâneo. No Rio de Janeiro e São Paulo, onde situam-se as duas maiores comunidades judaicas brasileiras, as práticas e discursos anti-semitas são

¹⁰ RESENDE, José. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Rio de Janeiro: Lacerda 1999.

¹¹ SORJ, Bernardo. “Sociedade brasileira e identidade judaica”, in: “Judaísmo para o século XXI. O rabino e o sociólogo”, Bonder, Nilton e Sorj, Bernardo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 156.

bastantes excepcionais, não afetando em absoluto a qualidade de vida ou a mobilidade social dos judeus. Não cabe aqui nos estendermos pelas explicações dessa quase ausência de anti-semitismo no Brasil, que no ensaio de Bernardo Sorj passam por Skidmore (a ideologia do “branqueamento”) e Roberto DaMatta (a fábula das três raças formadoras que dariam origem a uma sociedade homogênea). Decisivo é que o refrão “Brasil, país do futuro” seria capaz de operar “uma revolução copernicana em relação a toda a mitologia moderna dos Estados nacionais.”¹²

“Na medida em que todos os mitos de origem nacional supõem uma fase áurea num passado remoto que nutre e sustenta os valores nacionais, eles criam uma relação problemática com o novo, identificado, quase sempre, com influências externas e o estrangeiro. O “nacional mais puro” é aquele que se encontra ligado mais profundamente às raízes e ao passado. Quanto menos raízes, mais longe se está dos “valores nacionais”. No mito de origem do brasileiro, pelo contrário, o passado é desvalorizado e sua proximidade com este implica uma identificação negativa. Não é à toa que no Brasil predominam as piadas sobre negros e portugueses como expressão do passado a ser rejeitado.”¹³

Projetando-se indefinidamente no futuro, valorizando, assimilando e “devorando” o estrangeiro, como prega nosso *Manifesto Antropópago*, a cultura brasileira constituiria-se *idealmente* pela incorporação da alteridade. Assim, por um lado, assemelha-se à Terra Prometida para tantos judeus, por outro, cobra seu preço.

“A identidade judaica moderna, formada com base em um esforço auto-reflexivo e como resposta ao anti-semitismo, não encontrou no Brasil condições ideais para seu desenvolvimento. Numa sociedade em que a integração social se dá ao nível de relações pessoais intensas, a distinção entre o público e o privado é frágil ou quase inexistente. Mas é nessa distinção que no Brasil tem um espaço limitado, que se sustenta o desenvolvimento das novas formas de judaísmo na modernidade. Numa sociedade em que a “privacidade” não é um valor consolidado, não há espaço para desenvolvimento de uma consciência individual diferenciada – e angustiada -, e nem para a procura de raízes identitárias.”¹⁴

Embora não afete concretamente a vida da comunidade judaica brasileira, o anti-semitismo não foi de todo inexistente. A identidade brasileira como terra de acolha a refugiados judeus tem sido problematizada por historiadores, tais como Maria Luiza Tucci Carneiro, Jeffrey Lesser, Avraham Milgran e Fábio Koifman.

¹² Sorj, op.cit, p.148.

¹³ Idem.

¹⁴ Sorj, op.cit, p.152.

Em *O anti-semitismo na Era Vargas*, considerado marco na historiografia brasileira por Antônio Cândido¹⁵, Tucci Carneiro afirma que “Vargas foi conivente com a prática de um anti-semitismo político e xenófobo, endossando completamente atitudes fascistas, conforme rigoroso figurino da época”¹⁶. Servindo-se das categorias da dissimulação e da ambigüidade para analisar o comportamento político do Estado Novo face aos refugiados judeus, a historiadora destaca a figura de Oswaldo Aranha, que ocupou diversos ministérios, dentre os quais o das Relações Exteriores entre 1938 e 1944. Como presidente da Assembléia Geral das Nações Unidas, Aranha apoiou em 1947 a criação do Estado de Israel, recebendo assim várias homenagens na nova nação do Oriente Médio. Contudo, dez anos antes, uma circular secreta foi criada pelo Itamaraty que proibia a concessão de vistos para todas as pessoas de “origem semítica”, sinônimo de judeu e israelita na documentação do Ministério das Relações Exteriores nas décadas de 1930/40. Como reporta Fábio Koifman em extensa pesquisa sobre Souza Dantas - embaixador brasileiro que, sob o governo de Vichy, concedeu irregularmente vistos a centenas de brasileiros -, a circular secreta nº. 1.127 foi assinada, em 7 de junho de 1937, pelo ministro interino Pimentel Brandão e enviada às missões diplomáticas e consulados.¹⁷ Apesar do texto rígido da circular¹⁸ (e de sua revogação ter ocorrido de fato apenas em 19 de fevereiro de 1951!), sua adoção foi irregular, “tendo o êxito de sua aplicação variado de acordo com a interpretação de cada diplomata”.

“Em alguns casos, essa variação dependia da capacidade do estrangeiro de *camuflar* sua condição judaica, ou do cônsul de se preocupar ou não em se mostrar eficiente na identificação da condição de semita dos estrangeiros que desejavam vir para o Brasil. Da mesma forma, uma minoria de judeus considerados grandes cientistas ou

¹⁵ TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. **O anti-semitismo na Era Vargas. (1930-1945). Fantasmas de uma geração**, São Paulo: Brasiliense, 1988, p.16.

¹⁶ Idem, p.258.

¹⁷ KOIFMAN, Fábio. **Quixote nas trevas: o embaixador Souza Dantas e os refugiados do nazismo**, Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 108.

¹⁸ “(...) Por informações repetidamente recebidas das missões diplomáticas e dos consulados brasileiros em diversos países, tem o governo federal conhecimento de que, para o Brasil, se vêm dirigindo numerosas levas de semitas, que os governos de outras nações estão empenhados em afastar dos respectivos territórios (...) se confirma com o desembarque, de cada vapor que aqui aporta, de uma quantidade surpreendente de elementos dessa espécie, reunidos, segundo estamos informados, dentre, o que há de pior, como antecedentes e como capacidade produtiva (...) visam todos, porém, e têm feito, é burlar a vigilância de nossas autoridades e radicarem-se clandestinamente e definitivamente nos centros urbanos e populosos do país, para numa inadmissível concorrência ao comércio local e ao trabalhador nacional, absorverem, parasitariamente, como intermediários apenas, uma parcela apreciável de nossa riqueza, quando, além disso, não se entregam, também, à propaganda de idéias dissolventes e subversivas. (...) Trecho da circular n o. 1.127 de 7/6/1937, citado por F. KOIFMAN, op. Cit, p. 108-109.

técnicos, assim como os grandes capitalistas, não tiveram sua vinda impedida pelo governo brasileiro.”¹⁹

É certo que na segunda metade da década de 1930, os líderes políticos brasileiros compartilhavam, em graus variados, a necessidade de restringir a chegada de judeus ao Brasil e, neste contexto, a posição de Oswaldo Aranha era da aceitação *controlada e seletiva* dos refugiados.²⁰

Seria excessivo retrair aqui os caminhos e descaminhos dos refugiados judeus em rota de colisão com as ambigüidades da era Vargas. Talvez a distância entre o Estado e a Sociedade, tema constante das ciências sociais no Brasil²¹, ajude-nos a compreender o fato paradoxal de que apesar dos componentes anti-semitas do discurso imigratório da era Vargas, o número de imigrantes judeus no Brasil, entre 1933 e 1942, foi superior ao da década anterior, ou ao dos países latino-americanos com governos democratas e não anti-semitas.²² É neste contexto que deve ser lembrada a atuação singular de Souza Dantas, que, mesmo após janeiro de 1941, quando nova circular assinada por Oswaldo Aranha determinava “categoricamente a suspensão de quaisquer vistos aos israelitas e seus *descendentes*”²³, continuou, sempre que possível, a concedê-los. Bastaria contudo o capítulo do livro de Tucci Carneiro dedicado às “Lembranças e emoções dos judeus imigrados” para dimensionarmos a situação de todos aqueles que, incapazes de driblar a burocracia do governo Vargas, foram vítimas da *Solução Final*. Em seu livro, subitamente, em meio ao contingente de fatos burocráticos e dados estatísticos, surge a evidência de breves mas contundentes testemunhos.²⁴ A memória de Auschwitz no Brasil deve lidar, não apenas com aqueles que encontraram aqui um porto, mas principalmente com os que o

¹⁹ KOIFMAN, Fábio. Op.cit. p. 111-112.

²⁰ Idem, p.110.

²¹ SORJ, op.cit, 159.

²² Idem.

²³ KOIFMAN, F. Op.cit.p. 236, 237.

²⁴ *Walter Levy* que, não dispondo da quantia exigida para fazer o depósito da carta de “chamada” (mais ou menos 250 mil réis), não conseguiu trazer seus pais, assassinados em Auschwitz; a *Margarida Paderstein* que mesmo tendo conseguido a carta de chamada para sua mãe, esbarra com a ordem de Getúlio Vargas, para que todos os cônsules para assinem nenhuma permissão para “chamadas de judeus” {...]: “e foi então que minha mãe suicidou-se”. A Rodolf Moss, que mesmo recorrendo a Albert Einstein, não conseguiu trazer mãe e sogra. (p. 390-395)

buscaram inutilmente. “A insensibilidade oficial, oficiosa, teria gerado ou evitado tragédias, hoje lembradas?” – pergunta a historiadora.

Limito-me a assinalar a falta de um embate efetivo tanto no que diz respeito à assimilação dos judeus no Brasil, quanto à memória dos refugiados do nazismo entre nós. Embora a comunidade judaica seja tão reduzida em relação a imensa população brasileira, acredito, com Bernardo Sorj, de que a “análise da dinâmica de integração dos judeus no Brasil pode ser particularmente instrutiva tanto para a compreensão da cultura brasileira como do judaísmo e do anti-semitismo modernos.”²⁵ Permanece lacunar a investigação sobre os modelos - “os quadros sociais” (ou a falta deles) - que informam os trabalhos dessa memória. A chance de que um monumento a Auschwitz no Rio de Janeiro tenha efeito e sentido reside tão-somente na capacidade de ativar, em seu processo de formalização, a dinâmica de nossas memórias e identidades. Não é necessário esforço para compreendermos que apesar – ou justamente – pela felicidade da integração dos judeus no Brasil, as relações entre a sociabilidade brasileira e a identidade judaica deixam-se apreender apenas como aporia: enquanto o judaísmo orienta-se pela lembrança, pela memória – e modernamente pela história -, a ideologia brasileira aposta no esquecimento como meio de construir o futuro.

“O Brasil, como os brasileiros constantemente lembram, é um país sem memória. Aliás, esta é a única lembrança cultivada. Um país que alimenta a impunidade – nem a lei nem a memória condenam atos passados -, que aparentemente joga toda experiência coletiva no esquecimento, parece ser um povo sem memória. Mas a “falta de memória” não expressa a falta de um mecanismo que *deveria* existir: é um produto histórico, construído socialmente, um mecanismo ativo, positivo, de uma sociedade que rejeita o passado como algo a se lamentar. A desvalorização do passado tem claros efeitos perversos: não é possível construir um futuro sem o aprendizado do passado. Parece quase uma inversão da situação em que sociedades presas ao passado não conseguem enfrentar a mudança, o novo, obtendo em ambos os casos resultados similares.”²⁶

Assim, percebe-se que, no Rio de Janeiro, um monumento a este “evento-limite” encontra obstáculos muito singulares. Como responder ao imperativo da memória num país que aposta no esquecimento como prática cultural?

A indefinição sobre a escolha do local onde deveria ser construído um “Monumento às vítimas do Holocausto” ignora justamente o que há de mais interessante na prática dos monumentos contemporâneos, a saber, sua interação

²⁵ SORJ, op.cit, p. 141.

²⁶ SORJ, Bernardo. op.cit. p.150.

com o *site*, com o lugar específico ao qual se destina. Poderíamos especular sobre o local que, na cidade do Rio, seria mais adequado para receber tal monumento. Os projetos de revitalização do cais do porto e das proximidades da Praça Mauá lembram-nos que o porto é um essencial “lugar de memória”, não apenas da cidade, mas do país. “O Rio foi, no início, um pólo de poder geopolítico e o porto. A dinâmica urbana da cidade tem aí o seu marco original.”²⁷ É inegável que a partir dos portos articulam-se tantas e tantas memórias, e também a dos refugiados judeus que aqui chegaram preferencialmente pelo Rio (embora também por Santos). Não seria este o lugar de um Monumento ao Holocausto? A proximidade do cais do porto não daria um índice de realidade histórico-memorial, mínimo que o seja, capaz de ativar e “ancorar” a memória, conferir-lhe um *topos*? A menção ao cais do porto remete-nos, por sua vez, a um conjunto de obras já ‘clássicas’ da arte brasileira, a série *Navio de emigrantes*, de Lasar Segall. Em suas pinturas e gravuras, os navios orientam-se, não em direção à terra, ao porto, mas ao céu: mastros como torres. É o que observa com felicidade Paulo Sérgio Duarte:

“No *Navio de emigrantes* (1933/41), a proa aponta o horizonte onde nuvens escuras antecipam o mau tempo, mas o destino desse barco é o alto. O plano no qual sua imagem se realiza ascende, se eleva, e o triângulo visível ocupa quase toda a superfície do quadro. Paradoxalmente, navega para cima, como se, independente das tempestades, passadas ou futuras, sua direção se perdesse no Infinito, não apontando para nenhum porto.”²⁸

Desde Baudelaire, contudo, sabemos a inutilidade em buscar no céu estrelas ou transcendência (“Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle”[...]). Ao buscarmos o céu pós-Auschwitz, encontramos uma “cova nos ares” (“ein Grab in den Lüften”), na inscrição poderosa da poesia de Celan. Ora, o monumento carioca do jovem André Parreiras aposta ainda na verticalidade e na tarefa tradicional dos monumentos: elevar a memória, sugerir a transcendência. Permanece assim distante das reflexões mais contemporâneas sobre o monumento e a escultura em espaço público. Está em curso, é certo, uma nova monumentalidade, que procura instalar dispositivos espaço-temporais que não *encubram* a cidade com formas e monumentos tradicionais e sim a *desvelem*,

²⁷ LESSA, Carlos., **O Rio de todos os Brasis [Uma reflexão em busca de auto-estima]**, Rio de Janeiro: Record, 2001, p.11. Sobre as transformações dos portos do Rio, ver páginas 192- 194.

²⁸ DUARTE, Paulo Sérgio. “**Sua vida inclui a tristeza, mesmo nos momentos mais felizes**”, in: “A gravura de Lasar Segall”, Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1987.

abram espaços, visadas, horizontes; propiciem conexões, sinalizem passagens e limites (as vezes de modo temporário), ou ainda inscrevam datas, nomes, *Schibboleths* (senhas), na cidade já há tempos compreendida como texto. Interessam-nos aqui monumentos conscientes dos perigos que logo de saída os esperam: perder-se na invisibilidade urbana, como reconhece com humor e ironia, Robert Musil, em texto de dezembro de 1927, mencionado em tantos trabalhos sobre monumentos: “Não há no mundo nada que seja tão invisível quanto os monumentos.” (“Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler”.)²⁹

Não se trata aqui de importar simplesmente questões que fazem todo o sentido na dinâmica dos países cuja história recente encontra-se estruturalmente implicada no Holocausto – Alemanha, Israel e tantos países europeus -, mas de refletir sobre o sentido e a necessidade de tal monumento entre nós. Se somos tentados a considerar sempre de modo positivo o esforço em ativar a memória de Auschwitz, cabe estar atento às operações que no fundo promovem sua institucionalização, ou seja, sua inserção num conjunto de datas, eventos e signos arquitetônicos cristalizados, incapazes de trazer à tona novas camadas de história e de sentido.

Colocada em destaque pelo *Encarte Especial/ Arquitetura informa*, de janeiro/ março de 1998, é constrangedora a afirmação do arquiteto premiado: “Não imaginava ganhar o concurso, eu fiz o trabalho todo na quarta-feira de Cinzas, cheguei até pensar em não participar.” É incontestável que idéias e imagens poderosas possam surgir num lampejo, mas, neste caso, a resposta rápida revela pura e simplesmente a repetição de uma solução comum na prática dos monumentos surgidos após a primeira guerra mundial, depurados progressivamente de toda a iconografia tradicional, embora estas soluções não desapareçam completamente, mesmo de certos memoriais construídos nos campos de concentração e extermínio. Se, por um lado, há de se louvar, no monumento de André Parreiras, a inexistência de signos abundantes nos monumentos em questão (tais como estrelas de David, vagões e trilhos de trem interrompidos), por outro

²⁹ “Denkmale haben außer der Eigenschaft, dass man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll; das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. (...) MUSIL, Robert. **“Denkmale”**, in: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Adolf Frisé (org.), Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1955. p. 604-605.

lado, seu obelisco – mesmo fundado no desequilíbrio do módulo de base partido -, retoma uma concepção recorrente de “monumento abstrato moderno”. De que modo o monumento selecionado refere-se às vítimas do holocausto? Se nos limitarmos apenas ao Rio de Janeiro, cabe a pergunta: se o monumento fosse transferido para a Candelária, não poderia lembrar os assassinatos dos “meninos de rua”, ali ocorridos em 1992, ou ainda, a chacina de Vigário Geral, dentre tantas outras? Seria difícil não admitir que a obra, genérica e *standard*, nasce inócua, se acreditamos que a função dos monumentos aos mortos é reafirmar identidades (nacionais, culturais, comunitárias, geracionais). Devemos aos descaminhos da política carioca o fato de ainda hoje não haver sinal de sua construção, caso contrário restaria conviver com um mero exercício escolar (de um talvez excelente arquiteto recém-formado), a título de “Monumento às Vítimas do Holocausto”.

1.2

Nomear

“(…) mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.”

“(…) *ir com seu ser à linguagem, ferida de realidade e em busca de realidade.*”

Paul Celan, *Bremens Rede*³⁰

Como nomear a “destruição dos judeus da Europa” – título do clássico estudo de Raul Hilberg - perpetrada pelos nazistas, na Segunda Grande Guerra? Este “event at the limits”, na expressão já célebre de Saul Friedländer, é inapreensível sob o termo “genocídio”, referente também à tentativa de destruição de vários outros grupos nacionais, étnicos e religiosos. O termo “judeocídio”, empregado por alguns, soa igualmente insatisfatório, técnico, mera especialização, que poderia ser declinada em relação a cada um dos tantos povos que foram vítima de alguma forma de violência extrema. É certo que a recusa em comparar o genocídio judaico a outros extermínios remete-nos a um aspecto do debate historiográfico particularmente intenso, mas já atenuado³¹.

Não é a mesma coisa afirmar que Auschwitz é um fato singular e único ou que Auschwitz detém, o que é inquestionável, características singulares e únicas³². O pensamento histórico refere-se a continuidades temporais, a mudanças, a relações entre as coisas e conhece apenas o relativo³³. Afirmar portanto a singularidade histórica *absoluta* desde evento-limite significaria subtrai-lo à história, afirmando-o como místico ou “metafísico-teológico”, como reivindica

³⁰ CELAN, Paul. “*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremens*”. In: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt: Suhrkamp, 1968, p. 129.

³¹ “Comparer le génocide des Juifs et celui des Arméniens en 1915 ne me paraît, par exemple, nullement absurde, même s’il y a entre eux ce que la scolastique appelait des “différences spécifiques”. Les exécutants de 1915 n’étaient sans doute pas les froids bureaucrates de 1942, et les jeunes turcs du “Comité union et progrès” qui étaient notamment des Kurdes, ne disposaient pas de trains, mais dans un cas comme dans l’autre la volonté politique de faire disparaître un peuple ‘en trop’ est identique.” Vidal-Naquet, Pierre. “*Sur un espace mort*”, p.213.

³² ENGEL, Vincent. “*Pourquoi parler d’Auschwitz?*”, Bruxelles: Les Eperonniers, 1992, p.55. Citado por CHAUMONT, J-M, op. cit., p.73.

³³ NORA, Pierre. “*Entre mémoire et histoire*” in: “*Les Lieux des Mémoire*”, vol. La République, Paris: Gallimard, 1984, p. XIX.

George Steiner.³⁴ É também este o matiz da abordagem de Arthur Cohen ao chamar o genocídio judaico de *tremendum e* afirmar que a natureza dos campos da morte obliteram o pensamento e o programa humano de reflexão³⁵. Distanciados destas concepções, podemos afirmar, com Paul Ricoeur, que estamos presos numa dialética intransponível entre unicidade e incomparabilidade, no cerne mesmo da idéia de singularidade. Talvez toda singularidade – ao mesmo tempo única e incomparável –, seja assim portadora de exemplaridade.³⁶

Ao recusar o termo genocídio, deparamo-nos com as denominações *Holocausto, Churban, Shoah, Auschwitz, Solução Final*. Cada um destes termos implica determinado recorte histórico e memorial, certa carga ideológica. Embora no título deste trabalho tenha sido utilizado o nome Auschwitz, todos os demais termos serão alternadamente empregados: parciais e insatisfatórios, impregnados de concepções históricas, políticas, filosóficas e teológicas, mostram, de saída, que a única possibilidade de aproximar-se deste acontecimento é abdicar de compreendê-lo e representá-lo *em sua totalidade*. É impossível abarcá-lo sob uma denominação única, como também subordiná-lo a uma visada histórica que englobe reconstruções informadas por posições tão distintas. A soma dos fatores jamais resulta num todo coerente. Concordo com Dominick La Capra, que embora assumo o termo Holocausto em seus ensaios, reconhece que nessa área inexistente escolha puramente objetiva. “Perhaps it is best not to become fixated on any one term but to use various terms with a continual indication of their limitations.”³⁷ Assim, mais do que reiterar o *topos* do indizível, trata-se aqui de assinalar a busca renovada e incessante de formas possíveis, - portanto parciais e humanas - de aproximação, testemunho, compreensão e representação, sem jamais esquecer a advertência de Saul Friedländer, de que o grande perigo da memória de Auschwitz, é que esqueçamos o horror por trás das palavras.³⁸

³⁴ “S’il y a des différences qualitatives entre la Shoah et les exemples innombrables de meurtre collectif qui ponctuent l’histoire à la fois avant et après, elles ne peuvent résider que dans quelque chose de très profond: dans ce royaume symbolique et métaphisico-théologique que je cherche à designer.” STEINER, George, “**La longue vie de la methaphore. Une approche de la Shoah**”, in: “L’Écrit du Temps. La folie de l’histoire”, Paris, Ed. de Minuit, no. 14/15, été-automne 1987, p.21.

³⁵ BERSTEIN, Michael. “**Hommage à l’extrême**”, Le Débat 101, sep/out 1998, p.184.

³⁶ RICOEUR, Paul. “**L’Histoire, la Mémoire, l’Oubli**”, Paris: 2000, p. 339.

³⁷ LA CAPRA, Dominick. “Notes to page 109-110” in: Friedländer, Saul. “**Probing the limits of representation. Nazism and “The Final Solution”**”, Harvard University Press, 1992, nota 4, p. 357.

³⁸ FRIEDLÄNDER, Saul. Op.cit. p. 1.

1. 2.1 Holocausto, Churban, Shoah

Nos últimos anos da década de 1950, o termo *Holocausto* adquiriu significado específico relativo ao aniquilamento das comunidades judaicas européias.³⁹ Elie Wiesel, sobrevivente de Auschwitz e laureado pelo Prêmio Nobel da Paz em 1986, foi um dos primeiros a utilizar o termo. “Eu procurava um termo suscetível de traduzir o que havíamos vivido e não o encontrava”, (...) “Guerra, tragédia, destruição: essas palavras não me convinham e eu procurava uma outra. Nesta época, eu estudava o sacrifício de Isaac. E encontrei (*decelé*) no texto o termo “holocausto”, em hebraico “ola”, que significa oferenda pelo fogo. Ele ressoava com tonalidade diferente, implicava um aspecto místico.”⁴⁰

De origem religiosa, o termo *Holocausto* empresta caráter voluntário e passivo à morte, aceita em submissão à vontade divina. Na passagem XXII do Genesis, a voz de Deus dirige-se a Abraão:

“Toma, rogo, teu filho, teu único, a quem amas, a Isaac, e vai-te à Terra de Moriá, e oferece-o ali como holocausto, sobre um dos montes que te direi”. (...) E tomou Abraão a lenha de holocausto, e a pôs sobre Isaac, seu filho; e tomou em sua mão o fogo e a faca; e andaram ambos juntos.”⁴¹

Embora Wiesel afirme não mais empregar a palavra Holocausto, “desnaturada à força de utilização”, sua preferência por “Évenement” ou “Royaume de la Nuit” revela o teor místico que configura sua memória. Para ele o Holocausto situa-se além do entendimento. “La matière étudiée est faite de mort et de mystère, elle glisse entre les doigts, elle court plus vite que notre perception: elle est partout et nulle part. Les réponses ne font qu’aggraver la question: les idées et les paroles doivent finalement se heurter à un mur plus haut que le ciel, un mur de corps humains à l’infini.”⁴²

³⁹ YOUNG, James. “**Beschreiben des Holocaust**”, Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1997, p.145.

⁴⁰ COHEN, Brigitte-Fanny. “**Elie Wiesel. Qui êtes-vous?**”, Paris: La Manufacture, 1987, p.54.

⁴¹ MELAMED, Meir Matzliah (tradução). “**A Lei de Moisés e as Haftarot**”, Rio de Janeiro: Congregação Religiosa Israelita Beth-El, 3ª edição, p 44.

⁴² WISEL, Elie. “**Le Chant des Morts**”, citado por B. F. Cohen, op.cit., p.25.

Os livros e testemunhos de Elie Wiesel contribuíram decisivamente na progressiva quebra do silêncio em torno do programa de extermínio dos judeus. Mas relegar o empreendimento criminoso nazista ao plano místico e renunciar à tentativa de compreendê-lo como fenômeno histórico significa esquivar-se de um corajoso e doloroso exercício de auto-conhecimento. Implica a crença, talvez reconfortante mas já de fato superada, de que os *Lager* não são produtos de nossa civilização, que sua incrível carga destruidora não foi tramada lado a lado às noções de Racionalidade, de Indivíduo, de Estado, entre tantas outras, que entre crises e perplexidades, estruturam-nos ainda hoje, é certo que de modo extremamente precário. Zygmunt Bauman demonstrou, quase à exaustão, que o Holocausto é um morador legítimo da casa da modernidade; “com efeito, um morador que não poderia se sentir em casa em nenhum outro lugar”.⁴³

Ressalto ainda que enquanto alguns pensadores evitam veementemente utilizar o termo Holocausto, dentre os quais Giorgio Agamben, há os que o reivindicam, como La Capra. O pensador italiano identifica no termo não apenas a “equação inaceitável entre fornos crematórios e altares”, mas também resgata sua “herança semântica que possui desde a origem uma coloração antijudaica.” A história semântica do termo Holocausto é principalmente cristã, pois os homens da igreja o utilizaram para traduzir, sem maiores rigores, a doutrina complexa do sacrifício na Bíblia.⁴⁴ Já Domick La Capra reivindica, de modo quase diametralmente oposto ao de Agamben, três motivos para a utilização do termo:

(1) Given the unavailability of innocent terms, Holocaust may be one of the better choices in an impossible, tension-ridden linguistic field. There is even the possibility that resorting to terms like *annihilation* or *final solution* will inadvertently repeat Nazi terminology. *Holocaust* is both less bureaucratic and less banal than some of alternatives. (2) The term of various reasons has had a role in the discourse of the victims themselves, and there are ritual and ethical grounds for honoring their choice. (3) The rather prevalent use of the term, including its use by non-victims, has to some extent routinized it and helped to counteract its sacrificial connotations without entirely reduncing to cliché, although one must beware of its role in what Alvin Rosenfeld has termed “a pornography of Holocaust,” promoted especially by popularization and commercialisation in the mass media.”⁴⁵

Antes da propagação de “Holocausto”, Elie Wiesel conta, de modo algo

⁴³ BAUMAN, Zygmunt. “**Modernidade e Holocausto**”, RJ: Jorge Zahar, 1998, p.37.

⁴⁴ Ver AGAMBEM, Giorgio. “**Ce qui reste d’Auschwitz**”. Payot et Rivages, 1999, pp. 34-36.

⁴⁵ LA CAPRA, D. Op. cit., p. 357.

lendário, que após a guerra era comum entre judeus a pergunta: “onde você estava durante o Churban?”⁴⁶ A palavra significa, em hebraico, destruição e não é isenta de conotações religiosas, pois situa o massacre atual num plano divino de expiações. “Churban” – ou mais precisamente “Terceiro Churban” - insere o projeto nazista de extermínio em relação direta com as duas destruições do Templo de Jerusalém.

O termo *Churban* caiu em desuso sendo preterido, inicialmente entre os judeus, em favor de *Shoah* – devastação, catástrofe em hebraico. Este tampouco teria significado puramente secular, pois nos textos bíblicos - e o Livro de Jó, embora não faça parte da *Torah*, é bom exemplo – a catástrofe seria enviada por Deus.⁴⁷ Por outro lado, catástrofe “vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (kata + strophê)”⁴⁸ e assinala a óbvia permeabilidade entre tradições, pois catástrofe é o fim decorrente da ação trágica. O termo começou a ser utilizado ainda na Palestina, nos anos de guerra, quando surgiram os primeiros relatos dos massacres perpetrados na Europa. Estes já surgiram acompanhados pela consciência da estarecedora singularidade deste acontecimento histórico.

Menos específico e portanto mais flexível que *Churban*, em *Shoah*, não obstante, está contida a representação deuteronômica da devastação e sentença divinas⁴⁹. Mas o lastro religioso foi progressivamente esvaziado por historiadores, escritores e teólogos que, em Israel, recusaram o endereçamento do conceito a suas raízes religiosas e sua interpretação em sentido metafísico. Pretenderam, inversamente, retirá-lo de suas pesadas conotações de expiação e castigo. O modo como o próprio termo é utilizado atualmente contém novos significados e, à luz de seu passado bíblico, informa experiências atuais.

A palavra hebraica dá título ao célebre filme de Claude Lanzman, e esta talvez seja a razão de sua utilização predominante na França, enquanto nos Estados Unidos – e por extensão no Brasil – emprega-se ainda com mais frequência o termo *Holocausto*. O filme de Lanzman é marcado pela

⁴⁶ WISEL, E.. Op.cit. p. 54.

⁴⁷ HAIDU, Peter. “**The Dialectics of Unspeakability**”, in: FRIEDLANDER, S. (org), “**Probing the limits of representation**”, Harvard, 1992, p.279.

⁴⁸ SELIGMANN-SILVA, M. e NESTROVSKI, A (org.) “**Catástrofe e Representação**”, São Paulo: Escuta, 2000, p. 8.

⁴⁹ YOUNG, James. Op.cit. p.144.

multiplicidade de línguas, cujas traduções jamais pacificam a diversidade, constituindo-se inversamente em meio reflexivo. Para Shoshana Felman, a intraduzibilidade de *Shoah* sinaliza aquilo do qual a língua não pode testemunhar sem desintegrar-se.⁵⁰

1. 2. II Solução Final

“Endlösung der europäischen Judenfrage”, a “Solução Final da questão judaica européia” foi o principal assunto na pauta da Conferência dos “Staatssekretäre” (subsecretários de Estado), conhecida hoje como Conferência de Wannsee, ocorrida numa bela mansão às margens do lago Wannsee, subúrbio elegante de Berlim. Liderada por Reinhard Heydrich, e com a presença de oficiais tais como Adolf Eichmann, realizou-se em 20 de janeiro de 1942, e ao longo de uma hora e meia, seguida de drinks e almoço,⁵¹ decidiu-se o extermínio de onze milhões de pessoas, tratando-os como *problema* social, político e ético. A “questão judaica” era apenas o primeiro patamar da “nova ordenação da política racial da Europa” (“rassenpolitische Neuordnung Europas”), para a qual Himmler havia desenvolvido ainda um plano que previa a evacuação (“Aussiedlung”) de trinta milhões de eslavos.

Na construção mítica do Reich de mil anos, os judeus figuravam como “o antitipo, o bastardo por excelência” (...) “O Judeu não possui *Seelengestalt* (forma ou figura da alma) e, logo, não possui *Rassengestalt* (forma ou figura da raça): a sua forma é o informe. Ele é o homem do universal abstrato, oposto ao homem da identidade singular e concreta.” Rosenberg, idólogo do nacional-socialismo, considera “que o Judeu não é o “antípoda” do Germânico, mas a sua “contradição”, o que sem dúvida quer dizer que não se trata de um *tipo* oposto, mas da ausência mesma de tipo, como perigo presente em todo bastardo, que também é sempre parasitagem.”⁵² Na ideologia nazista os judeus passaram de

⁵⁰ FELMAN, Shoshana. “A l’age du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann” in “Au sujet de Shoah”, Paris: Belin, 1990, p.58.

⁵¹ No convite redigido por Heydrich constava: “Besprechung mit anschließendem Frühstück zum 20. Januar 1942 um 12,00 Uhr“. SCHOENBERNER, Gerhard. “Haus der Wannsee Konferenz. Dauerausstellung, Katalogbroschüre“, Berlin, 1998, p. 55. Ver também Hanna Arendt, “Eichmann em Jerusalém” (“A conferência de Wannsee ou Pôncio Pilatos”), São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 129.

⁵² LACQUE-LABARTHE, P. J.L. NANCY. “O Mito Nazista”, trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 53.

Untermenschen (subhumanos) a vermes a serem exterminados. Seria mera coincidência que o gás utilizado inicialmente nos caminhões e em seguida nas câmaras de gás fosse Ziklon B, um pesticida?

A Solução Final acertada em Wannsee, refere-se assim ao processo burocrático e industrial de extermínio que tornaria a Alemanha “Judenrein” – “limpa de judeus”. “Endlösung”, “Judenrein”, “Judenevakuierung” (evacuação dos judeus), entre outros termos, caracterizam uma retórica da ambigüidade, repleta de eufemismos e perífrases. Os ideólogos nazistas pleiteavam uma linguagem adequada à decisão de extermínio, que, uma vez cumprida, deveria, como os judeus, desaparecer sem deixar documentos ou vestígios. É certa a definição de Primo Lévi, de que “toda a história do curto Reich Milenar pode ser relida como guerra contra a memória.” Em seu julgamento em Jerusalém, Eichmann lembra que os detalhes técnicos sobre o assassinato em massa foram discutidos abertamente na reunião de Wannsee, mas as formulações do protocolo foram redigidas em várias versões para esconder do leitor atento sua verdade aterradora⁵³. Tendo como base o depoimento de Eichmann durante o julgamento em Jerusalém, Hanna Arendt reporta a desenvoltura com que as questões técnicas foram tratadas.

“A discussão voltou-se primeiro para ‘as complicadas questões legais’, como o tratamento a ser dispensado aos que eram meio ou um quarto judeus: eles deveriam ser mortos ou apenas esterilizados? Em seguida, houve uma discussão franca sobre os “vários tipos de solução possível para o problema”, o que queria dizer os vários métodos de matar, e aqui também houve mais que “alegre concordância entre os participantes”; a Solução Final foi recebida com “extraordinário entusiasmo” por todos os presentes (...).”

Um aspecto importante da ideologia nacional-socialista, compreendida, como “Weltanschauung total” (Labarthe e Nancy), foi também a manipulação da língua alemã. A *Lingua Tertii Imperii* (LTI), como é chamada por Victor Klemperer a língua do Terceiro Reich, é marcada por deslocamentos semânticos e o abuso de adjetivos tais como “völkisch” (popular), impregnado pela arrogância nacionalista e “fanatisch”, transformado em qualidade positiva.⁵⁴ Nos diários de Klemperer são constantes as anotações referentes à manipulação da língua alemã:

⁵³ Haus der Wannsee Konferenz, Katalogbroschüre, op. cit., p.55.

⁵⁴ LEVI, Primo. “Os afogados e os sobreviventes”, Paz e Terra, Rio de Janeiro, p.57.

“LTI: Blitzkrieg: Batalha de extermínio – palavras superlativas: guerra e batalha não são mais suficientes. Além disso, a megalomania dos números.” (22/08/1941)

(...)

“A LTI está tão uniforme porque toda a imprensa está sob uma única direção, porque toda palavra do Führer e de alguns subführers é utilizada milhões de vezes como numa oração e num catecismo. Todos dizem “rígido”, todos dizem “fanático”, todos dizem “comunidade conspiratória”, todos dizem “único.” (02/11/1941)⁵⁵

Constata Primo Levi, “é óbvia a observação de que, quando se violenta o homem se violenta também a linguagem”⁵⁶. Para o escritor italiano, a deterioração da linguagem é uma das especificidades da experiência dos *Lager*:

“Na memória de todos nós, sobreviventes, sofrivelmente políglotas, os primeiros dias de *Lager* ficaram impressos sob a forma de um filme desfocado e frenético, cheio de som e de fúria, e carente de significado: um caleidoscópio de personagens sem nome nem face, mergulhados num contínuo e ensurdecido barulho de fundo, sobre o qual, no entanto, a palavra humana não aflorava. Um filme em cinza e negro, sonoro mas não falado.⁵⁷

Enfrentar o emudecer é justamente o desafio da poesia de Paul Celan. Em “Discurso de Bremen”, Celan evoca sua paisagem de origem, o lugar natal dos contos hassídicos, trazidos para o idioma alemão por Martin Buber. Originário da *Mitteleuropa* como Kafka e Canetti, Celan nunca foi cidadão alemão. Mesmo a política de extermínio e a violência manifesta na linguagem administrativa do Terceiro Reich foram incapazes de fazê-lo abandonar a língua materna. Reconhecendo o caráter degradado da língua alemã e negando-se simplesmente a não mais pronunciá-la, como foi o caso do filósofo Vladimir Jankélévitch, Celan afirma o esforço daquele *que* “vai à língua com seu ser ferido de realidade e em busca de realidade.” A complexa adesão à língua alemã é afirmada de modo radical:

“Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair “enriquecida” por tudo aquilo”⁵⁸

⁵⁵ KLEMPERER, Victor. “Os diários de Victor Klemperer. Testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista”, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 390 e 400 respectivamente.

⁵⁶ Idem. p.57.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Tradução de Marcio Seligmann-Silva. in “Catástrofe e Representação, op.cit., pp. 94, 95.

A poesia de Celan acolhe termos típicos do ídiche, considerada pelos próprios judeus esclarecidos um “desprezível” linguajar popular”. Mas, como nos lembra Jacó Guinsburg, o ídiche é “um dos exemplos mais inusitados de uma língua estruturalmente moderna, a tal ponto que nem sequer a destruição da maioria de seus falantes no Holocausto e, portanto, de sua base fundante, a sociedade e a cultura *aschkenazi*, logrou aniquilá-la por completo”. (...).⁵⁹

Na tradição literária alemã, a língua dos judeus do leste europeu (“Ostjuden”) que buscavam integrar-se à Alemanha reveste-se de caráter pejorativo. A propaganda nazista empregou-a em estereótipos lingüísticos, de modo a enfatizar a imagem repulsiva da “subcultura judaica”. Celan acolhe a linguagem das vítimas, - é clara a presença do ídiche em “Conversa na Montanha”,-⁶⁰ inserindo-a na literatura, restituindo-lhe dignidade e assim, na mesma visada, conferindo nova integridade e humanidade à própria língua alemã.

Celan inscreveu cripticamente nomes, datas, *Schibboleths* em seus poemas. “Talvez se possa dizer que em cada poema fica inscrito seu “20 de janeiro?” (“*Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein „20. Jänner“ eingeschrieben bleibt?*”) A pergunta de Celan faz referência ao Lenz, de Büchner, que “em 20 de janeiro saiu pelas montanhas”, mas também, é certo, ao 20 de janeiro de 1942. Jacques Derrida, à escuta das datas em Celan, busca no corpo do poema suas incisões, cicatrizes, várias memórias numa única, marcas do tempo e do espaço, marcas de alianças feitas e, sob violência extrema, rompidas (mas sempre *presentes*, inscritas, atuantes).

Auschwitz

Auschwitz, ou melhor Oswiecim, é considerada pelos alemães uma cidade estrangeira. Em obra de 1996, Robert Jan van Pelt e Debórah Dwork buscam reintegrar a cidade à Alemanha, examinando as relações entre os Estados Alemães e o Leste Europeu, buscando compreender como a “cidade normal”, com seu

⁵⁹ GUINSBURG, Jacó. “**Aventuras de uma língua errante**”, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 36.

⁶⁰ Observa Stéphane Moses em relação à *Conversa na montanha*: “particularidades morfológicas como o uso do diminutivo ou da “elision”, irregularidades sintáticas como a não inversão do verbo ou sua ausência, emprego de formas lexicais pobres, recurso quase exclusivo da parataxe, presença de expressões idiomáticas, emprego de figuras de estilo específicas como a repetição ou interrogação retóricas, são traços lingüísticos comuns às diferentes formas do ídiche e do idioma judeu-alemão.” Stephan MOSES, “**Quand le langage se fait voix**» in « Paul Celan. Entretien dans la Montagne », Paris : Michel Chandeigne, 1990.

curso de vida regular, transformou-se em centro industrial da morte. Relembrem que Auschwitz foi fundada, pelos alemães, em 1270 e que possui 700 anos de história alemã. Mostram que a propaganda nazista defendia a conquista da Polônia na chave do retorno, da salvação, da realização do plano dos antepassados germânicos. O leste europeu, particularmente a Polônia, era visto “como espaço de destino dos alemães” (“als Schicksalsraum des deutschen Meschen”). A germanização da Polônia relaciona-se ao “problema judaico”, implica o desaparecimento dos judeus, que encontram no leste, reconhecem os nazistas, “um trampolim e uma reserva de forças.”⁶¹

Como nenhum outro, o nome Auschwitz tornou-se sinônimo do extermínio dos judeus europeus e tem sido suficiente para designar, além do campo em território polonês, além mesmo do complexo de campos de concentração e extermínio (o “universo concentracionário”), todo o conjunto de procedimentos criados pelos nazistas para aviltar a vida e a morte de parcelas da espécie humana. Declarada pela UNESCO, em 1978, “lugar de memória mundial”, em Oswiecim, a complexa memória de Auschwitz gradativamente desaparece⁶², dando lugar a uma memória asséptica, esvaziada de conflitos autênticos, anulada em sua trágica diversidade. Em 1947, o parlamento polonês afirmava que “as ruínas de Birkenau deveriam ser mantidas para sempre como monumento à história de sofrimentos do *povo polonês* e dos outros povos.” Assim, na Polônia, Auschwitz é antes de tudo local de martírio nacional. Dez anos depois, o Comitê Internacional de Auschwitz, composto por sobreviventes, promoveu um concurso internacional para a realização de um monumento no campo. Após inúmeras dificuldades de consenso, o júri - formado por artistas, arquitetos, críticos, sobreviventes e presidido por Henry Moore - selecionou, em 1959, o projeto de autoria de um grupo de artistas⁶³. Na época, Moore já afirmava sua descrença na capacidade de qualquer obra de arte traduzir os sentimentos evocados pelo campo de extermínio.⁶⁴ Ao fim e ao cabo, o projeto premiado nunca foi realizado. O que se inaugurou, em 1967,

⁶¹ Jan VAN PELT, Robert e DWORK, Debórah. “Auschwitz. Von 1270 bis heute“, Zürich: Pendo, 1996, p.24.

⁶² SPIELMANN, Jochen. “In Oswiecim wird um Auschwitz gestritten“ in: Mahnmale des Holocaust, Young, James (org), München: Prestel, pp.147-152.

⁶³ Não foram encontradas informações sobre a identidade dos artistas.

⁶⁴ citado por YOUNG, James. “Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts” in: Mahnmale des Holocausts”, Munique: Prestel, 1994, p.25.

nada possui em comum com o trabalho selecionado em 59. Este, originalmente concebido como monumento a todos os grupos humanos desaparecidos nos campos da morte, opunha-se, entre inúmeros outros aspectos, ao monumento efetivamente erguido, restrito à lembrança dos prisioneiros políticos. Na inauguração, os assassinados receberam postumamente a “Ordem Grünewald”, a mais alta distinção militar polonesa. Neste contexto, os judeus - esmagadora maioria entre as vítimas de Auschwitz, considerados pelos nazistas os mais inferiores na hierarquia dos campos - são mencionados apenas de passagem.

Não exclusivamente destinados às comunidades judaicas européias, nos primeiros anos do pós-guerra, os *Lager* eram apreendidos principalmente sob a óptica marxista. De modo sumário, compreendia-se que o combate pelo poder era travado, nos campos, entre os prisioneiros políticos (comunistas principalmente) e os “triângulos verdes” (criminosos comuns que portavam distintivos dessa cor). Tal sistema interpretativo não enquadrava homossexuais, ciganos, testemunhas de Jeová, tampouco judeus. Lembra Vidal-Naquet, a guerra dos nazistas contra as comunidades civis judaicas passou da periferia ao centro da reflexão sobre a Segunda Grande Guerra após um longo período de incubação.⁶⁵

Na França e na Bélgica, quando terminada a guerra, todo reconhecimento público destinou-se aos deportados que haviam participado da Resistência. A discriminação entre deportados raciais e políticos foi adotada legalmente, pela vigência de dois estatutos distintos: para os deportados tendo comprovadamente participado de “atividade patriótica desinteressada”, destinou-se honras e glórias, enquanto que os deportados por motivos raciais beneficiaram-se apenas de reparações materiais. O testemunho emblemático na época era dos sobreviventes de Buchenwald e Dachau, campos de prisioneiros políticos.⁶⁶

Hoje é desnecessário lembrar que o antisemitismo era o centro ideológico do hitlerismo. Mas enquanto nos anos de guerra, os judeus estavam no epicentro da tormenta, nas comemorações do pós-guerra, tiveram lugar marginal. Em 1946, Sartre lembrava a vergonhosa e surpreendente exclusão:

“Va-t-on parler des Juifs? Va-t-on saluer le retour parmi nous de ces rescapés, va-t-on donner une pensée à ceux qui sont morts dans des chambres à gaz à Lublin? Pas un mot.

⁶⁵ VIDAL-NAQUET, Pierre. “Réflexions sur le génocide” in “Les Juifs et la mémoire et le présent”, Tome III, La Découverte, Paris, 1995, p. 282, 283.

⁶⁶ Idem.

Pas une ligne dans les quotidiens. C'est qu'il ne faut pas irriter les antisémites. Plus que jamais la France a besoin d'union. Les journalistes biens intentionnés nous disent: "Dans l'intérêt même des Juifs, il ne faut pas trop parler d'eux à ce moment." Pendant quatre ans, la société française a vécu sans eux, il convient de ne pas trop signaler leur réapparition. Croit-on que les Juifs ne se rendent pas compte de la situation? Croit-on qu'ils ne comprennent pas la raison de ce silence?[...] Ils ont donc effectué une rentrée clandestine et leur joie d'être libérés ne s'est pas fondu avec la joie de la nation. Qu'ils en aient souffert, c'est ce que suffirait à prouver le petit fait suivant: j'avait écrit dans les "Lettres Française", sans y penser autrement, à titre d'énumération complète, je ne sais qu'elle phrase sur les souffrances des prisonniers, des déportés, des détenus politiques et des Juifs. Quelques israélites m'ont remercié d'une manière touchante: en quel délaissement fallait-il qu'ils se sentissent pour songer à remercier un auteur d'avoir seulement écrit le mot de Juif dans un article? ⁶⁷

Quando Sartre escreveu estas observações ainda não existia o Estado de Israel, embora sua fundação fosse iminente. Certamente deve-se ao Estado recém-fundado o progressivo dimensionamento dos crimes cometidos contra as populações judaicas na Europa e a emergência do dever de memória. Observa com pertinência Norbert Elias, "o principal quadro de referência do que é recordado como história continua sendo até hoje um Estado, e os livros de história ainda são sobretudo crônicas de Estados. (...) A lembrança dos judeus assassinados foi reacendida graças ao novo Estado judaico e a seus recursos de potência."⁶⁸

Sob o nazismo não apenas aos judeus alemães foram progressivamente negados todos os direitos; para o sucesso da deportação dos judeus de toda a Europa (com exceção da Dinamarca) foram necessárias medidas legais que os tornassem apátridas. Despojados de cidadania, não poderiam ser reivindicados por nenhum país. Em 1939, Martin Buber observava, com amargura, que são comuns as traições cometidas pelos cidadãos em relação ao Estado, mas é de difícil enquadramento a traição perpetrada pelo Estado contra uma parcela de seus cidadãos, destruindo o contrato que funda o político. ⁶⁹

Como não cansou de nos fazer compreender Hanna Arendt, a verdade do Político é seu caráter relacional ("estar entre os homens" - *inter homines esse*). Sua essência está na noção de igualdade, seu ponto de vista não pode ser atribuído à dominação da singularidade de qualquer categoria social. Mas há também outra

⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul. "Réflexion sur la question juive", Paris, Paul Morihien, 1946, p.93. Citado por Chaumont, Jean-Michel, op. cit., p.77.

⁶⁸ ELIAS, Norbert. "Os alemães", Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 269, 270.

⁶⁹ BUBER, Martin. "Sie und Wir", "Deutschtum und Judentum", Stuttgart: Reclam, 1993, p.154.

face do político, lembra Paul Ricoeur, a da alienação, pois o Mal Político não é um elemento exógeno ligado à contingência, aos maus governantes. Não que o poder em si seja o Mal, mas o político é uma dimensão do humano eminentemente sujeita ao mal. Assim afirma Paul Ricoeur: “Dès lors l’homme ne peut éluder le politique, sous peine d’éluder sa propre humanité”.⁷⁰

Numa reflexão corajosa, Giorgio Agamben interroga a estrutura jurídico-política dos *Lager* nazistas, recusando-se a confiná-los no passado, encarando-os, inversamente, como a matriz oculta, o *nómos* do espaço político em que ainda vivemos.⁷¹ Os campos de concentração, que não foram criados pelo regime nacional-socialista, - mas que tem em Auschwitz, campo de concentração e *exterminio* seu aperfeiçoamento máximo - nascem, não do direito comum, e sim do *estado de exceção* (*Ausnahmezustand*) e da lei marcial. Agamben demonstra o nexó constitutivo entre estado de exceção e campo de concentração e afirma: “O campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra.”⁷² A passagem é extensa, mas imprescindível:

“Quem entrava no campo movia-se em uma zona de indistinção entre externo e interno, exceção e regra, lícito e ilícito, na qual os próprios conceitos de direito subjetivo e de proteção jurídica não faziam mais sentido; além disso se era um hebreu, ele já tinha sido privado, pelas leis de Nuremberg, dos seus direitos de cidadão e, posteriormente, no momento da “solução final”, completamente desnacionalizado. Na medida em que seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente a vida nua, o campo é também o mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado, no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação. Por isso o campo é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política torna-se biopolítica e o *homo sacer* se confunde virtualmente com o cidadão. A questão correta sobre os horrores cometidos nos campos não é portanto, aquela que pergunta hipocritamente como foi possível cometer delitos tão atrozes para com seres humanos; mais honesto e sobretudo mais útil seria indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito (a esta altura, de fato, tudo tinha se tornado verdadeiramente possível.)”⁷³

⁷⁰ RICOEUR, Paul. “**Le paradoxe du politique**”, Histoire et Verité, Paris: Le Seuil, 1964, p.260.

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. “**Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I**”, Belo Horizonte: UFMG, p.173.

⁷² Idem, p. 175.

⁷³ Idem, p. 177-178.

1.3 Circunscrever

A “vontade de memória” que distingue “lugares de história e lugares de memória”⁷⁴ manifesta-se, desde o imediato pós-guerra: nos próprios campos de concentração e extermínio nazistas; na infinidade de cidades e comunidades européias dizimadas; nos Estados Unidos, por seu papel de Vencedor e agente da Democracia; em Israel, onde o Holocausto adquire significado não apenas histórico e político, mas também nitidamente religioso; na Alemanha, outrora dividida política e moralmente entre a culpa, o recalque e a “sociedade de bem-estar” e que, reunificada, vive na década de 1990 intenso processo de “normalização”. Importaria considerar os diferentes ambientes culturais e políticos e as circunstâncias históricas que permeiam a construção da memória pública de Auschwitz: a cada contexto sua responsabilidade e fardo históricos.

Afastada a pretensão de abordar extensivamente cada um destes ambientes culturais, este trabalho tem como centro, nem mesmo a Alemanha, mas apenas Berlim. Nesta cidade, um grande debate público de repercussão internacional, tem como foco a construção do imenso monumento aos judeus assassinados da Europa, dando origem a um processo doloroso, melancólico e imprescindível. A extensa documentação publicada em 1999 lança a dúvida de que o próprio debate, instaurado em torno das obras selecionadas e recusadas, seria, em si mesmo, o monumento: *A Querela do monumento – o Monumento? O debate sobre o “Monumento aos judeus assassinados da Europa” – Uma documentação (Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das “Denkmal für die ermordeten Juden Europas”- Eine Dokumentation. Berlin: Philo, 1999)* As 1.300 páginas da documentação reúnem, além de projetos dos concursos públicos realizados em 1994/95 e 1997/98, textos de jornalistas, políticos e pensadores de todas as áreas, publicados no calor da hora – muitos deles reações francamente emocionais⁷⁵ -, em diversos meios de comunicação. Ao fim e ao cabo, o projeto vencedor do

⁷⁴ NORA, Pierre. “**Lieux de Mémoire**”, Paris: Gallimard, 1984.

⁷⁵ Ver por exemplo o artigo (“Wer ist intolerant?”, Die Zeit, 2/04.98) em que Ignatz Bubis (então representante do Conselho Central dos Judeus da Alemanha) responde ao artigo de Reinhart Koselleck (“Die falsche Ungeduld”, Die Zeit, 19/03/98), chamando-o de pseudo-intelectual. O historiador reivindicava em seu artigo que todos os grupos assassinados pelos nazistas tenham também seus monumentos. In: JEISMANN, Michael (org), „**Mahnmal Mitte**“, Colônia: Dumont, 1999, pp.243-252.

arquiteto americano Peter Eisenman será de fato construído, embora novos problemas e discussões continuem vindo à tona. Nenhum dos quatro projetos finalistas do segundo concurso realizado pode ser considerado satisfatório. Contudo, acredito que caberia a Jochen Gerz, artista alemão radicado na França desde 1966, a tarefa de dar forma a este gigantesco monumento. Não pela qualidade em si do projeto proposto, mas porque sua obra é intrinsecamente voltada para o espaço público e para a memória, sempre orientada pelo compromisso ético-estético, o que lhe confere indiscutível credibilidade.

Por outro lado, mais do que refletir sobre essa “discussão monumental” em torno da obra a se construir entre a Potsdamer Platz e a Porta de Brandenburgo, o que motivou o trabalho foi uma rede de monumentos à *Shoah* surgidos na cidade, em sua maioria a partir de fins da década de 1980. Dedicam-se, não à cifra incomensurável, aterradora, falsamente monolítica de seis milhões de mortos, mas a uma perda mais circunscrita (a “destruição de uma comunidade espiritual”) e à memória topográfica da perda, assinalando configurações individuais e singulares. Sabemos que é impossível *viver* com a memória de Auschwitz; igualmente impossível é esquecê-la; caberá examinar como Berlim tem vivido este impasse, esta aporia. É certo que os monumentos genéricos, endereçados a uma cifra imensurável de vidas nos faz facilmente esquecer que os milhões de mortos eram um + um + um + um... quase infinitamente, como já lembrou Jochen Gerz. Se é legítimo e incontestável que o gigantesco “Denkmal” trabalha a memória na perspectiva única das vítimas, esquece-se, por outro lado, que os milhões de judeus eram provenientes de toda a Europa, distintos cultural, linguística, religiosa e politicamente ⁷⁶. Podemos adiantar que uma das qualidades do projeto de Jochen Gerz era justamente, ao menos assinalar, essa extrema diversidade linguística. Em sua proposta, 15 mil metros quadrados da área seria pontuada pela pergunta “Warum?” – Por quê? - , presente em 39 mastros, número correspondente às línguas faladas pelas comunidades judaicas da Europa.

Por outro lado, o predomínio da memória no singular não é isenta de riscos, podendo provocar uma empatia apenas superficial, lembrando-nos os perigos dos argumentos defensivos armados por tantos alemães e mesmo oficiais

⁷⁶ Moshe Zuckermann assinala que, em Israel, o discurso do Holocausto parcelou-se. Os modos de ver a Shoah pelos ortodoxos, askenazim, sefaradim, cidadãos israelenses de origem árabe, etc despedaçaram-se, tornaram-se inconciliáveis.

nazistas, de que *pessoalmente* não eram anti-semitas, já que tinham *um* amigo judeu, ou conheciam *um* “judeu decente”... Adorno já chamara atenção para este perigo ao citar a reação de uma mulher que após assistir a uma apresentação dramatizada do Diário de Anne Frank, declarou que ao mesmo *a* menina poderiam ter deixado viver. Mas o filósofo pondera que até essa atitude é positiva, talvez o primeiro passo para o juízo (Einsicht). Mas o caso individual, que deveria esclarecer o terrível Todo, tornou-se, por sua própria individuação, em um alibi do Todo, que a mulher esqueceu.⁷⁷

Percorrer a paisagem da memória judaica em Berlim implica considerar os debates e querelas que se instauraram nas décadas de 1980/90. Bem antes da intensificação da polêmica sobre o *Monumento aos judeus assassinados da Europa*, ocorrida em 1994/95, quando os selecionados do primeiro concurso tiveram seus projetos severamente criticados e vetados, antes portanto da “Wiedervereinigung” e dos claros sinais da chamada “normalização” do passado, importa mencionar o grande debate conhecido como “Historikerstreit” (“Querela dos historiadores”).

Em 1986, um artigo de Habermas denunciava o planejamento ideológico que contava com o trabalho de historiadores na construção de uma identidade unívoca e consensual. Como pano de fundo à sua crítica, imagem emblemática da elaboração da identidade em curso naquele momento, Habermas evoca a cerimônia oficial de comemoração dos 40 anos do final da segunda grande guerra. Em 8 de maio de 1985, o então presidente americano Ronald Reagan e o governador da Baviera e líder do partido CSU (União Social Cristã) Joseph Strauss visitaram o campo de concentração em Bergen-Belsen e o cemitério em Bitburg, onde estão enterrados oficiais nazistas. No espetáculo oferecido pelas duas autoridades é possível reconhecer os elementos que deveriam permitir à então RFA recuperar sua auto-confiança “mediante a identificação com um passado

⁷⁷ ADORNO, Theodor. “Man hat mir die Geschichte einer Frau erzählt, die eine Aufführung des dramatisierten Tagebuchs der Anne Frank beinwohnte und danach erschüttert sagte: ja, aber das Mädchen hätte man doch wenigstens leben lassen sollen. Sicherlich war selbst das gut, als erster Schritt zur Einsicht. Aber der individuelle Fall, der aufklärend für das furchtbare Ganze eintreten soll, wurde gleichzeitig durch seine eigene Individuation zum Alibi des Ganzen, das jene Frau darüber vergaß.“ „**Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?**“, Frankfurt: Suhrkamp, 1971, p.26.

apto ao consenso”, necessário à consolidação de sua posição na comunidade de valores do Atlântico.

“Através do sentimento nacional, a aura do cemitério de guerra serviu à mobilização da consciência histórica. A proximidade de Bittburg e Bergen-Belsen, de túmulos de SS e câmaras de gás dos campos de concentração, tirou a singularidade dos crimes do nacional-socialismo; o aperto demão dos generais veteranos pôde finalmente confirmar-nos que sempre estivemos do lado certo na luta contra o elemento bolchevique.”⁷⁸

Neste período também estamos às voltas com a construção de monumentos, museus (sobretudo) e memoriais. Na antiga capital da Alemanha dividida, discutia-se a construção de um monumento dedicado indistintamente à memória das vítimas e dos criminosos de guerra. Sabemos que o ritual de comemoração – do triunfo ou da derrota – vivido em comum pela nação, contribui para a estabilidade e coesão da identidade nacional. Mas um monumento dedicado a uma recordação indistinta, como o que estava em pauta em Bonn, seria apenas o que Habermas chama de uma “reconciliação extorquida”.

A estratégia do monumento indiferenciado, dedicado a uma coletividade abstrata onde conflitam forças antagônicas, é incapaz de consolidar a identidade (como é o caso do célebre memorial criado no pequeno edifício de Schinkel, “Die Neue Wache”, inaugurado por Kohl em 1993, e visto na terceira parte do trabalho). Entram em cena, alguns historiadores, tais como Michel Stürmer, Andreas Hillgrüber e Emil Nolte - laureado, em 2000, com o prêmio Konrad-Adenauer, o que provocou nova acalorada polêmica nos jornais⁷⁹ -, empenhados justamente, com métodos distintos, em revisar antagonismos e construir uma identidade homogênea, apta ao consenso, capaz de promover a integração nacional. É que mostra a passagem de Stürmer citada por Habermas:

“Ao contemplar os alemães *vis-à-vis* de sua história, põe-se a nossos vizinhos a questão de saber onde tudo isso vai dar. A República Federal da Alemanha é [...] peça central no arco de defesa europeu do sistema atlântico. Todavia, mostra-se agora que cada uma das gerações que hoje vive na Alemanha traz consigo imagens distintas, opostas do passado e do futuro [...] A busca da história perdida não é um esforço pedagógico abstrato: ela é moralmente legítima e politicamente necessária. Porque se trata da continuidade interna da república alemã e da providência de sua política externa.”⁸⁰

⁷⁸ HABERMAS, Jürgen. “Tendências apologéticas”, in: Novos Estudos CEBRAP, no. 25, outubro de 1989, p.18.

⁷⁹ HERZINGER, Richard. “Totalitäre Dynamik“, Die Zeit, 8/ 06/2000, Feuilleton, p.42.

⁸⁰ Citado por Habermas, op.cit. p. 26.

A questão da identidade, central na cultura alemã está longe de ser respondida pela construção artificial de uma identidade unívoca e consensual, como pretende Stürmer. A imposição de um modelo que deveria corresponder aos anseios abstratos do povo não fora exatamente o procedimento dos nazistas quando da implantação do mito da raça ariana?⁸¹

Uma pequena digressão dos debates especificamente alemães e berlinenses se faz necessário, pois as implicações do *Historikerstreit* foram extensas e de forte impacto no campo das pesquisas historiográficas, não “apenas” pelo conteúdo em si do “revisão histórico” que propunha o que Vidal-Naquet denominou, sem meias-palavras, de *assassinato da memória*, mas também pelo questionamento da objetividade da história, embora este questionamento não fosse de modo algum estranho à prática historiográfica. Retomar as relações tensas entre história e representação, que estavam em jogo na “Querela dos historiadores” e que percorrem os ensaios organizados por Saul Friedländer em *Probing the limits of Representation*, remetem invariavelmente a Hayden White e sua *Metahistory* (1973). Vejamos a bela dúvida que lhe endereça Paul Ricoeur, após atestar que o historiador americano dedica-se, com honestidade extrema, a ir tão longe quanto possível em direção ao acontecimento (événement), partindo das fontes retóricas da própria representação verbal: “Mais une tropologie du discours historique pouvait-elle rejoindre quelque chose comme une “demande”, au sens fort du mot anglais, un *claim to truth*, procedent des événement eux mêmes?”⁸² A própria formulação da pergunta sugere a negativa. Continua Ricoeur, o ensaio de White divide-se entre afirmar a “relatividade inexpugnável” de toda representação dos fenômenos históricos, na medida em que a linguagem não constitui um *medium* transparente, e, por outro lado, manifestar uma suspeita crescente, ao final do ensaio, de que haveria no acontecimento algo de tão monstruoso que solaparia todos os modos de representação disponíveis.

“Ce quelque chose n’aurait de nom dans aucune classe d’intrigues, qu’elle soit tragique, comique ou autre. Suivant la première pente de son propos, l’auteur accumule les blocages sur le chemin de l’événement. Il est impossible, déclare-t-il, de distinguer entre ‘énoncé factuel’ (propositions existentielles singulières et arguments), d’une part, et comptes rendus narratifs, de l’autre”; en effet, ces derniers ne manquent pas de transformer des listes de faits en *stories*; or celle-ci apportent avec elles intrigues et tropes

⁸¹ Retomo aqui questões apresentadas em minha dissertação de mestrado, “Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha”, PUC-Rio, 1996, p. 29-31.

⁸² RICOEUR, Paul. “La mémoire, l’histoire, l’oubli », Paris: Seuil, 2000, p. 331.

et leurs typologies propres. Ne restent entre nos mains que de *competitive narratives* entre lequel nul argument formel ne permet de trancher et nul critère tiré des énoncés factuels ne propose d'arbitrage, dès lors que les faits sont déjà des faits de langage. Se trouve ainsi minée dans le principe la distinction entre interprétation et fait, et tombe la frontière entre histoire 'vraie' et 'fausse', entre 'imaginaire' et 'factuel', entre 'figuratif' et 'littéral'. (...) Tout se passe comme si, au terme de l'essai, la critique sans concession du réalisme naïf contribuait paradoxalement à renforcer la demande de vérité venue d'ailleurs que du discours, à force de rendre dérisoires les esquisses de compromis avec un réalisme devenu introuvable."⁸³

Escapa à nossa proposta examinar os incontáveis espelhamentos do “Historikerstreit” e do chamado “linguistic turn”, exhaustivamente debatidos. Estas questões retornarão na aproximação entre Monumento e Imagem. Ou melhor, estas questões estarão sempre retornando, pois como responder a este *claim to truth*, como lidar com este excesso de realidade sem “simplesmente inverter o determinismo cientificista do século XIX” e “considerar a realidade como um sub-produto da linguagem”?⁸⁴ Veremos que os monumentos mais interessantes são justamente aqueles que operam com certo índice de realidade – a afirmação de um lugar – “aqui aconteceu!” - semelhante ao “isso foi” (o ‘noema’ fotográfico), e muito menos aqueles que se desinteressam de qualquer empiria e se despregam da realidade.

Ao receber o “Friedenpreis des Deutschen Buchhandels 1998”, o escritor Martin Walser desencadeou o que tornou-se conhecido como o “debate Walser-Bubis”. (Ignatz Bubis, já falecido, era então presidente do Conselho Central (Zentralrat) dos judeus na Alemanha.) Mais do que o conteúdo do debate propriamente dito, o que pareceu surpreendente foi a simetria estabelecida entre um representante da geração das vítimas do Holocausto (“Opfergeneration”) e outro da geração dos culpados (ou criminosos), a chamada “Tätergeneration”. Essa simetria foi estabelecida, não apenas pelo próprio endereçamento de Walser a Bubis (após o segundo manifestar, publicamente, sua indignação em relação ao discurso da entrega do prêmio), mas também na repercussão nos jornais, quando o diálogo se desdobra em comentários e análises. Por exemplo, o de Klaus von

⁸³ RICOEUR, Paul. Op. cit. p. 332, 333.

⁸⁴ COSTA LIMA, Luiz. “Mímese e Representação”, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 246.

Dohnanyi que oscila sutilmente entre a nítida concordância com Walser e a cuidadosa compreensão de Bubis⁸⁵, argumentando que o segundo não compreendeu e nem poderia compreender o primeiro, pois tratar-se-iam de posições inconciliáveis - um judeu alemão face ao lamento de um ‘alemão não-judeu’ (“Walters Rede war die Klage eines Deutschen – allerdings eines nichtjüdischen Deutschen [...]”)! Observa com pertinência Moshe Zuckermann, o conceito de “judeu alemão” aparece substituído, no discurso interno alemão, pelo de “não-judeu alemão”, como se houvesse uma simetria quantitativa entre as duas situações, um exemplo explosivo da degeneração do “politicamente correto”, no qual uma minoria desaparecida cede o critério de característica identificadora para a parte majoritária da população.⁸⁶

Embora Moshe Zuckermann discorde dos termos (“ataque incendiário espiritual” - “geistige Brandstiftung”) com os quais Bubis reage ao discurso de Walser, examina criticamente essa simetria estabelecida como sinal da reivindicada “Normalität”. Afirma que a legitimidade de tal anseio só pode ser respondida pelo estabelecimento de uma cultura política que dissolva de modo permanente os saldos do tradicional.

Em sua palestra, Walser denuncia a instrumentalização do Holocausto, atacando “a contínua apresentação de nossa vergonha” (“unaufhörlichen Präsentation unserer Schande”), e afirma que o Monumento aos judeus assassinados da Europa – “um pesadelo do tamanho de um campo de futebol” – é “a monumentalização da vergonha” (“die Monumentalisierung der Schande”). Em sua palestra parece ecoar, pelo avesso, a austera ética da *Minima Moralia*, de Adorno. Como aponta Zuckermann, talvez o problema de Walser tenha sido justamente aprender a “desviar o olhar” (wegschauen), quando o mundo lhe mostrava algo insuportável. Esse “desvio do olhar” – expressão sempre retomada nos jornais -, é uma atitude que não poderia ser mais avessa à responsabilidade reivindicada por Adorno no pós-guerra.

Em junho de 2002, Martin Walser está no centro de nova polêmica, ao lançar seu romance “Tod eines Kritikers” (*Morte de um crítico*), no qual o

⁸⁵ O artigo de Dohnanyi, publicado no Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16/11/1998 é comentado por Moshe ZUCKERMANN, em “**Gedenken und Kulturindustrie**”, Berlin: Philo, 1999, p. 24.

⁸⁶ ZUCKERMANN, M. op. cit., p.24.

personagem André Ehrl-König - odioso e corrupto -, é identificado claramente a Marcel Reich-Ranicki, famoso crítico literário judeu-alemão, sobrevivente do gueto de Varsóvia. Em maio de 2002, Franz Schimacher, sucessor de Reich-Ranicki na seção dedicada à literatura do Frankfurter Allgemeine Zeitung, publica uma carta aberta a Walser, afirmando que seu livro não será resenhado pelo jornal, devido a seus “clichês antisemitas”, dando início à verdadeira batalha entre os principais cotidianos no país. A posição de Schirmacher é tanto mais impactante, quando lembramos que coube a ele a *laudatio* de Walser na entrega do prêmio em 1998. O lançamento do livro de Walser ocorre em meio a outro debate cujo cerne era também o antisemitismo - ou a quebra de mais um tabu com vistas a angariar votos: Jürgen Möllemann (vice-presidente do partido liberal) teria justificado os atentados suicidas em Israel e suscitava a indignação do Conselho central dos judeus na Alemanha.

Em outra carta aberta em junho de 2002, Ruth Klüger dirige-se em termos emocionados a Martin Walser, afirmando que, como judia e vítima do nazismo, sente-se pessoalmente ofendida com seu livro e rompendo publicamente uma amizade de 55 anos.⁸⁷ Não há exagero algum na afirmação de que todos os dias encontramos nos jornais alemães desdobramentos de questões relativas à Shoah. (Sequer mencionamos o acirrado debate em torno da tradução alemã do livro de Daniel Goldhagen, *Hitlers Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, publicado em 1996.)

Ainda as polêmicas relativas à acelerada reconstrução urbanística de Berlim ocupam parte considerável da imprensa. Na década de 1990, inúmeras decisões foram tomadas em relação a como integrar – ou não integrar – os marcos do comunismo no lado oriental da cidade. A destruição do ‘Monumento a Lenin’, em Berlin-Friedrichshain, foi um interessante momento para se ver em ação

⁸⁷ “Lieber Martin, seit wir uns vor 55 Jahren kennenlernten, ist viel Wasser in den Bodensee geflossen, und nicht nur heilignüchternes, für Hölderlins Schwäne zum Tunken geeignetes. Damals war die grosse Mordwelle gerade vorbei, und Deutschland stand am Anfang den grossen Gleichgültigkeitswelle. Darauf folgte die tiefende-Philosemitismus-Welle. Jetzt sieht es hierzulande nach einem Rückfall aus in das, was wir Juden in der Nazizeit ironisch wehmütig „den guten alten Risches von 1910“ nannten, nämlich die gemäßigte Judenverachtung weiter Bevölkerungsschichten aller Klassen, mit der sich (scheinbar) leben ließ. In Deiner Friedenspreisrede hast Du über eine Moralkule gejammert, mit der Ungenannte Dich und andere Deutsche bedrohten. Jetzt spielst Du weiter „Sieger und Besiegte“, und dabei ist Dir selber unversehens die von Dir heraufbeschworene Keule in die Hände gerutscht, aber wo, bitte, steckt denn hier die Moral?“ KLÜGER, Ruth. **“Siehe doch Deutschland.“ Martin Walsers „Tod eines Kritikers“**, Frankfurter Rundschau, 27/06/2002, Feuilleton, p. 19.

díficeis negociações entre memória e esquecimento do passado da cidade⁸⁸. Também neste sentido, as alterações de nomes de ruas do lado oriental testemunham o esforço de uma remodelação semântica ('Umsemantisierung', como chamou Renate Lachmann⁸⁹), indissociável do destino dos monumentos. Assistimos, é inegável, ao esforço da escrita da história nacional, que passa sempre por sua inscrição na cidade. A instauração dos monumentos em Berlim é peça crucial deste esforço e, para sua compreensão, necessita do espelhamento dessa grande massa de artigos publicados na mídia. Não há dúvidas, como bem compreendeu o projeto recusado de Jochen Gerz, que todos os textos, todas as publicações sobre o tema, formando uma infindável biblioteca (somada ao fluxo de "explicações" dos visitantes), daria forma ao caráter dolorosamente aporético da tarefa da memória, e constitui parte estrutural do monumento. Quanto à escrita da história e a busca de uma identidade nacional, nunca é demais voltar a Adorno: "O verdadeiro e o melhor para cada povo é, sem dúvida, antes o que não se acomoda ao sujeito coletivo, o que porventura se lhe opõe."⁹⁰

⁸⁸ Ver a respeito: MITTIG, Hans-Ernst. "Ostberliner Denkmäler zwischen Vergessen und Erinnern" in „Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst“, Willberg, Hans Peter (org.) Leipzig: Reclam, 1996, pp. 329-343.

⁸⁹ Citado por H.-E. MITTIG . Op.cit. p. 338.

⁹⁰ ADORNO, Theodor. "Sobre a pergunta: o que é alemão?", in: "Palavras e sinais. Modelos críticos 2", trad. Maria Helena Ruschel, Petrópolis: Vozes, 1995, p.124.

1.4

Tarefa infinita

“A memória, acho eu, é a substituta da cauda que perdemos no feliz processo da evolução.”

Joseph Brodsky

1.4.1

Anti-enciclopédias

“Ver: Amor” (‘Aien ‘erech: ahavá’)⁹¹, de David Grossman, é um *romance* sobre a Shoah. Não retomaremos aqui a extensa discussão sobre o veto de Claude Lanzmann tanto à ficção, quanto à figuração sobre este evento-limite. É certo que o recurso à fábula, utilizada pelo escritor israelense, confere razão a L. Costa Lima, quando este afirma que “a única maneira plausível de ficcionalizar-se hoje o Holocausto exige uma forma de neutralização do ficcional.”⁹² É o que faz Roberto Benigni em “La vita è bella”, embora com resultado completamente distinto do alcançado pelo escritor israelense. A comparação entre o filme de Benigni, produto dócil da indústria do entretenimento, e o romance de Grossmann deve-se unicamente ao recurso à fábula, pobre e harmonizadora, no primeiro, poderosa e aporética, no segundo.

A primeira parte de “Ver: Amor” é conduzida, como no filme de Benigni, pela relação entre o mundo adulto e o infantil. Mas enquanto o pai do menino italiano simula regras que, ao procurar dar sentido ao caos do universo concentracionário, resultam em simples caricatura, em “Ver: Amor”, o mundo adulto permanece sem regras, disperso e enlouquecido, o que impele o personagem infantil a buscar reiteradamente “figurar”, em sua imaginação, o inexplicável.

Momik é um menino israelense que convive, por um curto período de tempo, com o avô, escritor de histórias infantis e sobrevivente dos campos de extermínio. Quando todos o julgavam morto, o avô é trazido de um asilo e entregue ao convívio familiar. Mas a convivência dura pouco. O idoso logo desaparece no recém fundado Estado de Israel. Embora alheio e emudecido, o avô

⁹¹ GROSSMAN, David. “Ver: Amor”, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁹² COSTA LIMA, Luiz. “Mimeses: desafio ao pensamento”, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 261.

estabelece breve contato com Momik, em sua busca do passado vivido pela família na Europa. Um dia, subitamente, antes de desaparecer, o avô fala:

“(…) de dentro do silêncio, zumbia de repente a voz do avô, como zumbem os postes de eletricidade, mas foi de tal maneira que desta vez a história do avô ficou totalmente clara, ele a contava de forma bonita, com sentimento e expressão bíblica e Momik não se moveu e não respirou e ouviu a história do começo ao fim e jurou a si mesmo não esquecer uma única palavra, nunca nunquinha, mas logo esqueceu, porque era uma espécie de história que logo a gente esquece e é preciso fazer todo o tempo o caminho do início para se lembrar dela, era uma espécie de história assim, e quando o avô acabou de contar as suas histórias, e todos falaram juntos e contaram coisas nas quais é impossível acreditar, e Momik se lembrou de todas para sempre e logo se esqueceu, e às vezes eles adormeciam no meio da palavra e a cabeça pendia sobre o pescoço, e quando acordavam começavam a contar a partir do mesmo ponto, (…).

O menino Momik é marcado por inúmeras cisões que constituem também todos os outros personagens do livro, incapazes de situar-se no tempo (passado, presente e futuro são incertos) e no espaço (a textura do Estado de Israel descrito não difere muito das cidades da Europa central que surgem nos contos de Isaac Bashevis Singer). É importante notar que Grossman descreve apenas *o modo* da narrativa do avô – fluxo entremeado por pausas - e sua recepção por Momik, mas em nenhum momento seu conteúdo. A parte citada contém exemplarmente “o imperativo moral” da memória⁹³ e a lucidez de sua impossibilidade em cumprir-se. Trabalho sempre a ser retomado, começado e recomeçado. Como nota M. Seligmann-Silva, esta é uma tarefa “no sentido que Fichte e os românticos deram ao termo: de tarefa infinita.”⁹⁴

O extenso romance de David Grossmann é dividido em quatro partes independentes que se relacionam sem continuidade, jamais pacificadas num todo coerente. Sua última parte é formada por verbetes enciclopédicos que entremeiam todas as vozes e narrativas do livro, mas que orientam-se decididamente por esforço contrário ao que conduz à totalidade. Os verbetes “contam” a vida de Kazik, morador do Zoológico de Varsóvia, cujo ciclo de vida, sessenta e quatro anos, desenrola-se ao longo de um único dia: “(…) Kazik morreu às 18:27h, 21 horas e 27 minutos após ter sido trazido ao zoológico, recém-nascido. Estava então, segundo o cálculo de seu tempo especial, com 64 anos e se suicidou.”⁹⁵

⁹³ GROSSMAN, David. “Profetas da Jerusalém moderna”, entrevista publicada no Caderno Idéias, Jornal do Brasil, 11/12/ 1993, p. 2.

⁹⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho”, Revista Cult, junho de 1999, p.45.

⁹⁵ GROSSMAN, David. Op.cit. p.322.

Ao situar a vida de um ser humano congenitamente marcado pela doença no jardim zoológico, David Grossmann despoja o ‘zoo’ de sua esperança original, a de que a criação animal sobreviva aos males que o homem lhe infligiu e produza um gênero melhor. Produto do imperialismo colonial do século XIX, uma das figuras emblemáticas do “mundo administrado”, para Adorno, os jardins zoológicos “são organizados segundo o modelo da arca de Noé, pois desde que eles existem a classe burguesa aguarda o dilúvio. A utilidade dos jardins zoológicos para a diversão e a instrução parece um pretexto frágil. Eles são alegorias da esperança de que um espécime ou um casal desafie a fatalidade que se abate sobre o gênero enquanto gênero.”⁹⁶ Ora, viver num Zoo não protege Kazik, a catástrofe que o atinge não é natural, tampouco enviada por Deus, ou mesmo algo de irracional. Embora Kazik viva num zoológico, numa Arca, se aceitarmos a bela metáfora de Adorno, para ele inexistente esperança ou futuro. Dotado de “dolorosa capacidade de ver os processos de crescimento e de putrefação de modo simultâneo em todo ser vivo” (p. 333), Kazik emitia risos loucos, reações reflexivas descontroladas, ao ouvir palavras como “esperança”, “chance”, “melhoria”, “vitória”, “oração”, “ideal”, “fé”, etc. (p.351).

O labirinto dessa terrível enciclopédia parece mais absurda ainda na tradução em português, já que sua aparência de ordem é dada pelo alfabeto hebraico. Inútil tentar, a partir dela, reconstruir a vida de Kazik. O verbete “Documentação” (“Tiud”, em hebraico) afirma seu próprio fracasso: “Toda essa enciclopédia não vale nada. Ela não pode explicar nada. Olhe para ela: Você sabe o que ela me faz lembrar? Sepultamento em massa. (...)” (p.475)

A forma da enciclopédia, do inventário, do arquivo, da coleção, e ainda do atlas, marca intensa presença na arte contemporânea, ou mesmo antes, na indefinível obra de Aby Warburg, por exemplo. A “Enciclopédia da vida de Kazik” encontra correspondências na obra de artistas tais como Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Hanna Darboven, dentre outros, embora não se trate em todos esses casos da memória do Holocausto. Lidamos na verdade com anti-enciclopédias que além de desistirem da totalidade, desacreditam na separação entre fato e ficção, memória e história. Sabemos que as pranchas ilustrativas da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert expõem um mundo inteiramente acessível

⁹⁶ ADORNO, Theodor. “**Minima Moralia**”, São Paulo: Ática, 1992, p.100.

ao olhar. Inventariam os modos de conhecimento humano e os espaços habitados, mas este inventário não é apenas extensivo, pois apoderar-se dos objetos significa penetrá-los, possuí-los a partir do interior. No recenseamento enciclopédico, os objetos reafirmam o movimento do espírito que busca, medindo-se aos fenômenos, encontrar verdade e medida próprias. Além de repertoriados, os objetos são metodicamente desmontados, desmembrados peça por peça, reduzidos a suas unidades mínimas. Mas se a razão exerce uma tarefa dissolvente, deverá, logo em seguida, realizar sua tarefa construtiva. São estes movimentos de desmonte e reconstrução, exercidos pela razão buscando assegurar-se do real, que podemos ler nas imagens enciclopédicas do século XVIII. Claro está que nos artistas e escritores contemporâneos (além de Grossmann, cabe lembrar Danilo Kís e Georges Perec) o princípio enciclopédico é usado contra si mesmo; a totalidade transforma-se em caricatura e paródia. As anti-enciclopédias contemporâneas não descrevem um mundo de imagens transparentes e ordenadas, como queriam os iluministas, mas sim uma trama opaca, onde textos e imagens desafiam o discurso da afirmação e da semelhança. Seria pouco dizer que dedicam-se à memória; lidam, é inegável, com a memória traumática.

É justamente como trauma⁹⁷ que Christian Boltanski define a atividade artística, mesmo que sua obra e suas entrevistas sejam percorridas pelo tom farsesco e contraditório. Boltanski gosta de comparar a atividade do artista a de um conferencista que, após passar oito dias no Peru, dedica os próximos 30 anos de sua vida a fazer conferências sobre esta estadia: “je voulais dire qu’au début a lieu un événement marquant, existentiel – les huit jours au Pérou – et, si l’on revient, on cherche a le raconter, et ceux qui peuvent le raconter sont les artistes.”⁹⁸ Embora em seguida Boltanski afirme que seu acontecimento marcante é “o desejo de não-maturidade, a impossibilidade de atingir a idade adulta”, sua obra é incompreensível sob essa única perspectiva. Seriam necessárias outras pistas, como a relação com o judaísmo, definida na forma da distância, do não-conhecimento, mas também de certa nostalgia: “je n’ai aucune culture juive. Je suis comme les Indiens qui, dans les westerns, servent de guides aux soldats: ils

⁹⁷ FREUD desenvolve a noção de trama em “**Além do princípio do prazer**”, RJ: Imago, 1998, trad. Cristiano M. Oiticica.

⁹⁸ Christian BOLTANSKI. Catálogo. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 1984, p.74.

ont tout oublié, mais quand ils ont bu, il leur revient des danses indiennes...»⁹⁹ O que nos interessa em Boltanski, principalmente nas obras da década de 1970, é a invenção de “memórias pessoais”, é o ato de inventariar objetos e fotos que lidam com o passado, mas não na chave da reconstrução, e sim sob o inequívoco signo da morte. O que está em jogo não é o “resgate” de uma memória, mas a consciência de uma perda irreversível. É o que afirma em texto de 1986:

“Je suis sur cette photographie, parmi d’autres, c’est la fin de l’année, nous sommes réunis une dernière fois, le hasard nous a liés pour toujours. C’est un monument, il «aidera au souvenir» et «commémorera le passé». Je ne me souviens de rien, je ne sais plus qui ils sont, qui j’étais. Il devait y avoir pourtant parmi ceux qui était mon ami, celle qui j’aimais. Ils sont morts aujourd’hui, nous le sommes tous, du moins ce qui est présent sur ces images a disparu à jamais. Des visages sans mémoire, sans noms, interchangeables comme des cadavres.»¹⁰⁰



Christian Boltanski, fotografia, 1986.

Embora até meados da década de 1980, inexista em sua obra referência explícita à Shoah, poderíamos dizer que esta, desde o início, é uma presença não nomeada. Nos inventários de objetos de pessoas desconhecidas feitos por Boltanski ao longo de 1973/74, como também nas coleções de fotografias de crianças (*Club Mickey, Détective*), a ênfase recai sobre o esquecimento, não sobre a memória. A mesma incomunicabilidade depreende-se da obra de Hanna

⁹⁹ Idem, p.73.

Darvoben e Roman Opalka e sua escritas e numerações infinitas, seus sistemas obsessivos que tentamos inutilmente decifrar.

Para a psicanálise o esquecimento é também atividade. Reportamo-nos a Freud via Paul Ricouer, que, ao dedicar-se a uma “política da memória justa” – um de seus “temas cívicos”, – dedica importância não apenas à história e à memória, mas também ao esquecimento.

“La mémoire empêchée évoquée dans ‘Remémoration, répétition, perlaboration’ et dans ‘Deuil et Mélancolie’ est une mémoire oublieuse. On se rappelle la remarque de Freud au début du premier texte: le patient répète au lieu de se souvenir. Au lieu de: la répétition vaut l’oubli. Et l’oubli est lui même appelé un travail dans la mesure où il est l’oeuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l’événement traumatique. La première leçon de la psychanalyse est ici que le trauma demeure même quand il est inaccessible, indisponible. À sa place surgissent le retour du refoulé sous des guises diverses offertes au déchiffrement mené en commun par l’analysant et l’analyste.»¹⁰¹

Como bem observa Aleida Assmann, a atual arte da memória não chega *antes* do esquecimento e sim *depois*; ela não é uma técnica ou procedimento de prevenção, mas, no melhor dos casos, uma terapia dos danos (Schadenstherapie)¹⁰². O caráter polifônico da obra de David Grossmann não esconde que sua perspectiva dominante é aquela da segunda geração, a dos filhos dos sobreviventes da Shoah, que se depararam, na melhor das hipóteses, com a impossibilidade ou a recusa da geração anterior em transmitir a memória da dor. Embora não tenham vivido diretamente a catástrofe, experimentam, de modo difuso, seus efeitos. Vivem instalados em sua herança de perdas, procurando compensar, pelo conhecimento, aquilo que é de fato intransmissível. Chegam depois do desastre ocorrido, como bem experimentamos na escultura “Bruch der Gefässe” (“Quebra dos Vasos”, conceito estrutural na literatura cabalística, momento em que aparece o mal no mundo), de Anselm Kiefer, onde um campo minado por estilhaços de vidro nos mantém a certa distância da estante com livros de chumbo, embora uma sensação de ameaça iminente persista. O que nos resta é recolher e repertoriar os cacos, inventariar as perdas, numa atitude marcada pela melancolia, pois a própria perda, grande demais, permanece indefinível, sem

¹⁰⁰ BOLTANSKI, Christian. Texto de 1986. “Wien Fluss. Eine Ausstellung der Wiener Festwochen“. Catálogo, 1989.

¹⁰¹ RICOUER, Paul. Op. Cit., p.576.

¹⁰² ASSMANN, Aleida. “Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturelles Gedächtnisses“, München: Beck, 1999, p. 359, 360.

contornos precisos. A relação entre trauma e sublime é sugerida por M. Seligmann-Silva: “O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática.”¹⁰³

Mas certa superação da melancolia seria possível por uma via decisiva: a da ética. Ao analisar o sonho relatado por Freud – o sonho tão célebre do pai que perde seu filho e sonha com ele na noite após sua morte e onde encontramos a frase: “Pai, você não vê que estou queimando?”¹⁰⁴ –, Cathy Caruth aponta uma dimensão talvez vital na compreensão das poéticas da memória: o trabalho, certamente não de superação, mas de certa convivência com o trauma, passa pelo despertar para a ética e para a responsabilidade.

“Enquanto em *A interpretação dos sonhos* Freud introduz o sonho como uma explicação exemplar (ainda que enigmática) da razão pela qual dormimos – como não enfrentamos adequadamente a morte fora de nós – Lacan sugere que já no coração deste exemplo está o cerne do que mais tarde se tornaria, em *Além do princípio do prazer*, a noção freudiana de repetição traumática, e especialmente os pesadelos traumáticos que, como diz Freud, “despertam o sonhador para um novo pavor”. Na análise de Lacan, o sonho de Freud não é mais sobre um pai dormindo diante de uma morte externa, mas sobre a forma como a própria identidade do pai, como sujeito, em seu despertar traumático, está vinculado ou fundado na morte à qual ele sobreviveu. Isto é, o que pai não consegue compreender na morte da criança, torna-se o fundamento mesmo de sua identidade de pai. Sugiro que, ao relacionar, portanto, o trauma à própria identidade do eu e à própria relação com os outros, a leitura de Lacan nos mostra que o choque da visão traumática revela, no coração da subjetividade humana, não tanto uma relação epistemológica, mas antes uma relação que pode ser definida como *ética*, com o real.”¹⁰⁵

O despertar do sonho do pai relatado por Freud implica aceitar sua identidade radicalmente transformada, consciência descrita por tantos sobreviventes do Holocausto, e mesmo por aqueles que entram em contato com suas memórias. Romper o silêncio ou mesmo o estado de fascinação muitas vezes provocado pelo trauma e “despertar” para uma realidade sempre “assombrada” pelas repetições do vivido é o desafio experimentado por aqueles que precisam

¹⁰³ SELIGMANN-SILVA. “A história como trauma” in *Catástrofe e Representação*”, op.cit. p.84.

¹⁰⁴ Ver FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”, RJ: Imago, 2001, edição comemorativa, pp. 492-493.

¹⁰⁵ CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático”, in “Catástrofe e Representação”, op. cit. p. 112. Observa Caruth, “a responsabilidade diante do outro no momento de sua morte (ou morte potencial), (...) ressoa no pensamento ético de Emmanuel Lévinas. Lévinas escreve, de fato, sobre um acordar – *éveil à partir de l'autre* – que está ligado a um momento fundamental, também associado com o trauma, em “Philosophie et l'éveil”, p. 127, nota 11.

responder à ética do testemunho. Essa é a realidade descrita por Primo Lévi ao final de “A Trégua”, quando relata a repetição de seu sonho em que o *Lager* é a realidade perene e onde, a cada amanhecer, ressoa o comando “Wstavach” – “Levantem”. Mas esta também é a condição do testemunho da segunda geração, marcada por experiências não tão devastadoras, é inegável, mas não menos decisivas e modeladoras de destinos. Bastaria lembrarmos o choque descrito por Susan Sontag, que, aos doze anos, vê fotografias de Bergen-Belsen e experimenta uma perda irreversível (*Sobre a Fotografia*); ou ainda dos alunos de Shoshana Felman, em seu seminário dedicado à literatura e ao testemunho¹⁰⁶, que compreendem, ou literalmente “recebem” os testemunhos dos sobreviventes de Auschwitz, não apenas como *novas informações*, mas essencialmente como algo que os põem em crise, que os fragmenta e transforma, tornando-os, por sua vez, *transmissores*, ou *Geheimnisträger* (portadores de segredos). Ou ainda a profunda compreensão da dinâmica do testemunho presente nos anti-monumentos de Jochen Gerz, que exorta todos os que entram no campo de gravidade de suas obras a assumirem atitudes (de responsabilidade, indiferença, rejeição). Restaria pensar em que medida as poéticas contemporâneas da memória atendem o apelo do despertar, em que medida suportam a pergunta “Pai, você não vê que estou queimando?”, e, diante do excesso de realidade, procuram responder ao imperativo ético da sobrevivência e do testemunho, resposta esta que só pode se concretizar como desencontro com o real.¹⁰⁷

1. 4. II

História, Memória e Esquecimento

Em 1987, Yosef Haym Yerushalmi manifestava certo desconforto ao receber convite para participar de um colóquio sobre “L’usages de l’oubli”. “O título é charmoso”, nota o historiador, “torturante, com seu toque de paradoxo, um tanto precioso talvez, certamente original. Mas percebo tarde demais que algo

¹⁰⁶ SHOSHANA Felman, “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, in: *Catástrofe e representação*, op. cit., p. 13 – 71.

¹⁰⁷ Em “*The Return of the real: the avant-garde at the end of the century*” (MIT, 1996), Hal FOSTER aborda a questão do trauma, (ver cap. 5), mas o autor trabalha exclusivamente com artistas americanos contemporâneos.

profundo dentro de mim estava se rebelando contra este título todo o tempo. Uma voz sussurra: Você pode imaginar tal conferência em Praga, ou em Santiago do Chile?” (Claro, poderíamos acrescentar: ou no Brasil?)

Em “Zakhor, história judaica e memória judaica”, Yerushalmi investiga a dinâmica funcional da memória judaica. Como a operação mnemônica, elevada à categoria de mandamento na Torah (o verbo *zakhor* [lembrar] é utilizado 169 vezes) relaciona-se com a escrita da história? O autor se pergunta sobre as razões da escassez historiográfica no percurso de um povo orientado desde o início por um projeto histórico e busca compreender os diferentes sentidos que a “História” adquire. Embora sinalizando articulações bastante singulares e complexas, Yerushalmi reitera as notórias oposições constatadas por Pierre Nora entre memória e história. Fala-se tanto sobre memória justamente porque não existem mais “meios de memória” (“milieux de mémoire”). Assim o que chamamos de memória em oposição à história significa o término da memória vivida na inconsciência de si mesma.¹⁰⁸ Ou, retomado de modo sucinto por Paul Ricoeur: “On érige la mémoire elle-même en objet historique.”¹⁰⁹ O historiador americano mostra que, com frequência, a história é colocada sob suspeição na tradição judaica e é apenas quando a força coercitiva da memória declina, que a história, enquanto operação intelectual e laica, é valorizada.

“O esforço moderno para reconstruir o passado judeu começa numa época que testemunha uma ruptura profunda na continuidade da vida e uma decadência constante da memória coletiva judaica. Neste sentido, a história tornou-se o que nunca havia sido antes: a fê dos judeus decadentes. Pela primeira vez, a história e não um texto sagrado, tornou-se o árbitro do judaísmo.”¹¹⁰

Na verdade, o aspecto totalmente incomparável, o caráter de *singularidade absoluta* atribuído a Auschwitz parece apropriado aos discursos da memória, e dificilmente aos da história. A memória instala a lembrança no sagrado, afirma Pierre Nora. É evidente que, para Elie Wiesel, soe uma ignomínia comparar Auschwitz a qualquer outro acontecimento histórico, como afirma Vidal-Naquet

¹⁰⁸ Nora, Pierre. “Entre mémoire et histoire” in “Le lieux de Mémoire, La République, vol 1, Paris: Gallimard, 1984, p.XVII.

¹⁰⁹ Ricoeur, Paul. Citado por DOSSE, François. “Le tournant interprétatif de l’historiographie française”, texto dado no curso “História e Historiografia da Cultura III, Prof. Falcon, Programa de Pós-graduação em História, PUC- Rio, 1998.1, p.16.

¹¹⁰ Yerushalmi, Yosef Hayim. “Zakhor. História Judaica e Memória Judaica”, Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 104.

(ele mesmo, tendo tido a mãe assassinada em um Lager), ao comparar o Holocausto ao genocídio dos armênios. Além de único membro de sua família a sobreviver à deportação, Wiesel perdeu todo o ambiente cultural no qual viveu seus primeiros 15 anos: sua língua materna (o húngaro), seus amigos, sua sinagoga, sua cidade (Sighet), sua fé. Inexiste figura de retórica ao dizermos que seu mundo acabou.

Se os judeus de tantas comunidades tradicionais da Europa Oriental perderam literalmente suas tradições e seus mundos, para os judeus assimilados – esmagadora maioria dos judeus alemães – o abalo não foi menor. Auschwitz os fez compreender a fragilidade das conquistas que supostamente os integravam aos ideais universais do projeto moderno. Pela via da humilhação extrema, o nazismo reafirmava um sentimento de “ser judeu” muitas vezes enfraquecido pela certeza de pertencer plenamente ao mundo ocidental. Nos dois casos, não há dúvidas da legitimidade de afirmar o caráter absolutamente singular e único desta memória para as diferentes comunidades judaicas.

Mas não apenas para os judeus a memória de Auschwitz é absolutamente singular, pois judeus e não-judeus – na condição de “herdeiros da civilização na qual se produziu Auschwitz” (Habermas) – tiveram tradições, ideologias, crenças e formas de vida destruídas, e ninguém melhor do que Adorno nos falou da desagregação profunda que solapa, não apenas as instituições, mas todos os pequenos gestos do cotidiano, conferindo o caráter de “vida danificada”- *beschädigtes Leben* – ao pós-guerra.

É indiscutível que no pós-guerra todos herdamos a memória da humilhação extrema sofrida pelo gênero humano. Contudo, lembra Habermas, a memória de Auschwitz não pode deter os mesmos significados para judeus e não-judeus sem distinção. Em nenhum momento se deve confundir assassinos e vítimas, pois fazê-lo, como tão bem afirmou Primo Levi, “seria uma doença moral ou uma afetação estética ou um sinal sinistro de cumplicidade.”¹¹¹

“Alguns são herdeiros das vítimas, outros dos que as ajudaram ou apresentaram resistência. Outros são herdeiros dos criminosos ou dos que permaneceram em silêncio. Essa herança compartilhada (*diese geteilte Erbschaft*) não resulta, para os que nasceram depois da guerra, em mérito ou culpa pessoal. Para além da culpa individual, existem diferentes contextos que resultam em cargas históricas distintas. Com as formas de vida nas quais nascemos e que formaram nossa identidade, assumimos tipos de responsabilidade histórica (...) completamente distintos. Assim depende de nós a

¹¹¹ LEVI, Primo. “Os afogados e os sobrevivente”, op.cit., p.25.

continuidade das tradições nas quais nos encontramos.”(grifo meu)¹¹²

Liberados os campos, não extinguiram-se por um passe de mágica as condições que permitiram que se concretizassem. Herdamos ainda as estruturas que tornaram viáveis os totalitarismos. Lucidamente advertem P. Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, o clamor por um mito – e a construção do mito do raça ariana foi o que legitimou os crimes nazistas – não desapareceu na atualidade. Pois (...) existe no “ar do tempo” um clamor ou uma espera surda de algo como uma representação, uma figuração, a saber, uma encarnação do ser ou do destino da comunidade (essa palavra por si própria parece despertar esse desejo). Ora é justamente uma identificação simbólica (ou “imaginária”, segundo o léxico que escolhermos: em todo o caso por meio de imagens, símbolos, narrativas, figuras e também de elementos que os portam ou os exibem) que o fascismo alimentou-se de modo superabundante (...).¹¹³

Em alguns artistas alemães contemporâneos encontramos precisamente a investigação dessas imagens, figuras, narrativas e símbolos que carregam suas heranças míticas e identitárias. Em Joseph Beuys, e principalmente em Anselm Kiefer, parte essencial da trama que envolve a emergência do mito nazista é corajosamente exposta. Não se tratam de relações causais e deterministas. Kiefer concordaria com Lacoue Labarthe e Nancy quando estes afirmam que inexistem dúvidas “quanto ao fato de que a tradição do pensamento alemão não é estrangeira à ideologia nazista. “Mas isso não quer dizer que ela seja responsável por ela. O nazismo não está mais em Kant, em Fichte, em Hölderlin ou em Nietzsche (todos pensadores solicitados pelo nazismo) – ele não está, no limite, mais no músico Wagner – do que o Gulag está em Hegel ou em Marx.” (p.28)

Kiefer não expõe de modo distanciado as grandezas e os abismos da cultura alemã. Em “Besetzungen” (“Ocupações”), obra de 1969, o artista assume – pública e criticamente - sua difícil herança.¹¹⁴ “Ocupações” consiste numa série de fotografias onde Kiefer se faz fotografar na postura célebre da saudação

¹¹² HABERMAS, Jürgen. “Geschichtsbewusstsein und posttraditionale Identität. Die Westorientierung der Bundesrepublik”, in: “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt”, Leipzig: Reclam, 1994, p.161.

¹¹³ LACOUÉ-LABARTHE, P. E NANCY, J.-L., “O mito nazista”, op. cit, p. 11-12.

¹¹⁴ Retomo aqui algumas de minhas observações feitas na dissertação de mestrado “Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha”, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, PUC-Rio, em maio de 1996, p. 48-55, em parte publicado em “Pintar = Queimar”, Revista Gávea n.12, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, dezembro de 1994, p.224-241.

hitlerista, tendo como fundo o Coliseu, dentre outras paisagens da Suíça e da França, ou mesmo seu atelier. De saída, a obra é de difícil definição, incluindo-se, problematicamente, nas premissas da arte conceitual, que interrogavam - de forma tautológica - seu próprio conceito. Despojadas de qualidades propriamente artísticas, as fotos de “Ocupações” assemelham-se àquelas que qualquer um faria em viagem de férias a lugares históricos, como recordação. Kiefer tinha então vinte e cinco anos e não pretendia fazer tabula rasa do passado e eximir-se da barbárie. Sustentar a saudação ao “Führer” implicava responsabilizar-se pelas condições que legitimaram o ditador, assumindo-as criticamente. Do mesmo modo que se recusava a aceitar passivamente as tendências artísticas vigentes no novo centro artístico mundial – Nova Iorque -, recusava-se também a ser liberado do *fardo* de ser alemão no pós-guerra e de suas obrigações de refletir sobre o passado. Levar a cabo essa reflexão corajosa significa não despojar o trabalho artístico de suas ambigüidades, essas, aliás, acompanham Kiefer ao longo de sua trajetória. Haveria algum indício de adesão pelo artista à saudação que sinalizava o *Reich* de mil anos? Certamente seu gesto em “Ocupações” não é apologético. Vejamos a fotografia em que a saudação hitlerista é realizada no atelier do artista. Kiefer coloca-se de pé numa banheira, menção aos métodos de higiene implantados pelo Terceiro Reich e já presente em trabalho de Joseph Beuys. Com o gesto de prestidigitação feito sobre as águas congeladas, o artista parece sinalizar o quanto a força de impregnação da ideologia agiu no espaço privado: a interioridade, a consciência estariam igualmente “ocupadas” pela obediência à lei do *Reich*. “Entre os crimes do nazismo também se encontra a perversão da interioridade alemã”, afirmou Cláudio Magris.¹¹⁵

Também a tela “Onkel Rudi (“Tio Rudi”)), de Gerard Richter, surge do desejo contrário ao de esquivar-se do fardo específico de sua responsabilidade e inserção histórica e memorial. A pequena tela à óleo assemelha-se, à primeira vista, a uma foto em preto e branco e fora de foco, como que tirada de um veículo em movimento. Nela reconhecemos um oficial nazista, trajando um casaco longo sobre o uniforme. A sutil informalidade de sua postura (os pés separados e os braços relaxados) e o leve sorriso confere-lhe aspecto cordial. Poderíamos supor que o oficial do Estado criminoso é flagrado no momento de despedir-se da

¹¹⁵ MAGRIS, Cláudio. “**Danube**”, Paris: Gallimard, 1986, p.7.

família ou que simplesmente lhe envia uma foto de alguma cidade distante, ocupada pelo Reich. Na pintura, a figura oficial integra-se perfeitamente à indiferenciação do cenário. O chão, o muro e o edifício ao fundo formam um plano contínuo. Inexistem contornos que destaquem sua figura da paisagem invernal. Indiferenciado – integrado ao sistema ideológico – o nazista retratado em nada assemelha-se a um “monstro desumano”, à “encarnação do mal”. O título ironicamente afetuoso, sugere laços de parentesco – verdadeiros ou falsos, o certo é que verossímeis - entre o artista e seu “retratado”. É bastante provável que “Tio Rudi” assemelhe-se, por exemplo, a Adolfo Eichmann, oficial cujo julgamento em 1961 levou Hanna Arendt a formular o célebre conceito de “banalidade do mal”.



Gerhard Richter, Tio Rudi, óleo s/ tela, 1965.

A implicação destes artistas nas obras, considerando a operação artística como endereçamento histórico preciso e a presença do sujeito como um tipo de ator distanciado, deteria talvez, nas décadas de 1960/70, uma força pedagógica como aquela preconizada por Adorno em “Educação após Auschwitz”. “A única força verdadeira contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se me for permitido empregar a expressão kantiana; a força para a reflexão, para a autodeterminação, para o não deixar-se levar.”¹¹⁶ A tomada de posição individual, a auto-exposição de “Kiefer-come-nazista” e de Richter e seu tio oficial SS dissolvem sutilmente a coesão da massa anônima, enfatizando a importância das pequenas escolhas e juízos individuais, singulares, autônomos que a imensa maioria dos alemães não foi capaz de fazer.

1. 4. III

Fardo e fulgurância

“Quebra dos Vasos” (“Bruch der Gefässe”), escultura de Kiefer mencionada anteriormente, faz parte de um grupo de obras compostas por prateleiras de aços e grandes livros de chumbo, dentre as quais a mais célebre é certamente “Zweistromland”. A escultura é um todo orgânico e parece indistintamente obra cultural e natural. Cerca de duzentos livros de chumbo dispostos em duas estantes com prateleiras de quatro metros de altura e oito de comprimento envolvem o espectador. Sobre elas duas pequenas placas de chumbo – “Tigris” e “Euphrat” – remetem ao título da obra, “Terra de dois rios”: a Mesopotâmia.¹¹⁷

Na obra de Kiefer, a ação do tempo acumulado em oxidações e sedimentos, incrustado no metal, sobreposto em folhas e folhas de chumbo, acumula o passado como um fardo. É provável que com o passar das décadas, a força da inércia modele na obra novas feições. Essa escultura parece constituir

¹¹⁶ ADORNO, Theodor W. “Palavras e sinais. Modelos críticos 2”, trad. Maria Helena Ruschel, Petrópolis: Vozes, 1995, p.110.

¹¹⁷ A obra possui ainda o título alternativo em inglês “The High Priestess”, carta do Tarot que simboliza a distinção entre Gnosis e Ciência. ZWEITE, Armin. “The High Priestess”, Londres: Anthony d’Offay Gallery, 1989.



Anselm Kiefer, *Quebra dos Vasos (Bruch der Gefässe)*, cerca de 40 livros de chumbo em estantes de aço com chumbo e vidro, 2 x 4 x 1 m, 1989-90.

uma crítica ao historicismo semelhante às “Considerações intempestivas” (“Unzeitgemässe Betrachtungen”), de Nietzsche.¹¹⁸

Nesta obra, Nietzsche distingue três modalidades de relação com a história – monumental, antiquário e crítico –, correspondentes às diferentes necessidades humanas: o ser humano ativa e aspira; conserva e venera; sofre e necessita de redenção. O filósofo adverte contra os excessos da cultura histórica do século XIX, que de virtude transforma-se em seu inverso, em vício, em mal. Todo conhecimento deve engendrar atividade, caso contrário torna-se nocivo e paralisante. Se parece possível, a exemplo dos animais, viver sem lembranças, num presente contínuo, é absolutamente impossível viver sem nada esquecer. Quem desejasse viver de modo puramente histórico assemelhar-se-ia ao condenado a uma insônia permanente. As considerações de Nietzsche parecem encontrar bela forma literária no personagem Irineo Funes, do conto de Borges. O jovem Funes sofre um acidente que o paralisa, e, no mesmo golpe, adquire memória infalível. “Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo”, declara. Considera a imobilidade um preço mínimo diante de sua nova capacidade de perceber e lembrar. Contudo, sua capacidade mnemônica era incompatível com a vida:

(...) “Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato. Babilônia, Londres e Nova Iorque sufocavam com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém em suas torres populosas ou em suas avenidas urgentes, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Irineu, em seu pobre arrabalde sul-americano. Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo.” (...) Irineu Funes também não era muito capaz de pensar, pois “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.”

Ou, para utilizar os termos de Nietzsche, Irineu não era dotado de “força plástica” (“plastische Kraft”), a capacidade de determinar em que medida o passado deve ser esquecido, pois tanto o ponto de vista histórico quanto o a-histórico são necessários para a saúde de um ser vivo, quer seja um indivíduo, um povo ou uma civilização. Um organismo saudável é capaz de curar e cicatrizar as próprias feridas, substituir as perdas, reconstruir por si mesmo as formas fragmentadas. A natureza potente ignora os limites em que o sentido histórico

¹¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen – Zweites Stück – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Colônia: Könenmann, 1994, p. 153-242.

deveria agir de maneira nociva e atrai para si tudo o que pertence ao passado – indiferente se pessoal ou histórico – e o absorve, transmutando-o em sangue.

Também as bibliotecas de chumbo de Kiefer e ainda seus aviões – “Mohn und Gedächtnis” (“Papoula e Memória”, título de um dos primeiros livros de Celan) -, exibem a história como fardo, a modernidade como ruína. O excesso de história desconectado do presente – ou desprovido de força plástica capaz de reativá-lo – resulta em esquecimento. Diante dos imensos volumes de chumbo, sentimo-nos fascinados, é certo, mas sobretudo impotentes, paralizados, melancólicos, tal qual o anjo da gravura de Dürer, ao qual o artista faz menção em várias obras.

As poéticas contemporâneas da memória parecem intrinsecamente ameaçadas pelo esquecimento, mas não se trata do “esquecimento produtivo”, reivindicado por Nietzsche. Frágeis e fragmentárias, apoiam-se não mais sobre tradições histórico-culturais fortes e estáveis, muito ao contrário, surgem justamente a partir de seus colapsos. Além da história como fardo e ruína cifrada por Kiefer, vemos também a história/ memória como aparição fulgurante, mas não menos marcada pelo esquecimento. É que se percebe, por exemplo, nas videoinstalações de Bill Viola (*Tiny deaths*) e Gary Hill (*Tall ships*).

Em *Tiny deaths*, de Bill Viola, as grandes projeções aumentam progressivamente de intensidade, mas transformam-se repentinamente num foco de luz tão intenso, que as imagens supersaturadas consomem-se e desaparecem.

“No seu pico, essa luz momentaneamente ilumina a sala e apaga as outras duas projeções. Então, a sala volta à escuridão até que outra imagem projetada passe pela mesma transformação. As três imagens se alternam aleatoriamente, uma por vez, com imagens de diferentes figuras projetadas pela luz. Uma conversa em tom baixo, indecifrável, é ouvida a cada imagem quando ela surge da escuridão. As vozes aumentam de volume, mas mesmo assim se mantêm confusas, até que uma explosão final de som pontue o auge da força da luz e o retorno instantâneo ao silêncio e à escuridão.”¹¹⁹

Tall ships, de Gary Hill, projeta igualmente imagens nas paredes de um corredor estreito e escuro. São doze imagens de pessoas de idades e características físicas distintas, que, ativadas pela passagem do espectador, parecem vir literalmente a seu encontro. Em preto e branco, como é o caso também da obra de Viola, vivem do contraste dramático entre luz e sombra. São imagens espectrais,

¹¹⁹ VIOLA, Bill. “Território do invisível”, catálogo da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1994, p.24.

oníricas, e na obra de Hill, incomodamente familiares e reais. George Quasha e Charles Stein comparam-nas “a uma espécie de mensageiro angelical que lhe traz novas daquilo que você inconscientemente lançou à sua frente.” Ressaltam ainda, a propósito do conjunto da obra de Hill, que “como metáfora e meio, a projeção tem exercido um fascínio jamais igualado desde a caverna de Platão à *camera oscura*, passando pela Lanterna Mágica de Proust, a holografia e a videoinstalação. A atração que ela exerce como possível reino parece combinar aquilo que de alguma forma nos pertence com alguma coisa que nos é absolutamente alheia e externa.”¹²⁰

Desnecessário lembrar o quanto as projeções - o cinema - interessaram Walter Benjamin. A imagem que talvez mais se aproxime da tarefa – aporética por definição - das práticas memoriais na era das mídias eletrônicas – em que “os valores se pulverizam na mesma proporção em que atingem largas esferas da publicidade”¹²¹ - seja a da multidão de anjos evanescentes descrita por ele ao anunciar a Revista *Angelus Novus*:

“Segundo uma lenda talmúdica, por acaso não são os anjos criados – novos, a cada momento, em bandos incontáveis – para depois de terem cantado seu hino diante de Deus, cessarem e definharem no nada? Que à revista [*Angelus Novus*] caiba uma tal atualidade, que é a única verdadeira, é isso que seu nome deve significar.”¹²²

Como os anjos talmúdicos descritos por Benjamin, as imagens projetadas por Viola e Hill são resplandescentes, fulgurantes e frágeis. Como sabemos, os anjos – que anunciam catástrofes mas possuem também função redentora - introduzem um tema essencial no pensamento de Benjamin, sua crítica a uma “concepção do tempo homogêneo e linear”. Ao comentar o anúncio da Revista *Angelus Novus*, Jeanne-Marie Gagnebin nota que os “anjos talmúdicos são o indício de um outro tempo que o das comemorações; eles introduzem, na cronologia linear e morosa que costumamos chamar de história, uma cesura imperceptível mas que transforma esse *continuum* histórico, tão ocupado a se perpetuar a si mesmo.“ As imagens das videoinstalações mencionadas brilham de modo imprevisível (em Hill, pelo dispositivo interativo; em Viola, pela imensa

¹²⁰ QUASHA, George & Stein, Charles. „**Projeção – O espaço do Grande Evento**” in: *O Lugar do outro (where the other take place)*, Gary Hill, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997, pp. 44-45.

¹²¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. In “**Após violento abalo. Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin**”, in: *Alea*, vol.4, no. 1, janeiro/ junho 2002, nota 6, p.59.

¹²² Tradução de Márcio Seligmann-Silva, idem.

capacidade combinatória das três imagens), fulgurante e aniquilador, principalmente em “Tiny deahs”, onde após uma super exposição luminosa, a silueta humana desaparece, deixando-nos momentaneamente cegos, hipersensibilizados pela aparição. O título da obra – *Tiny deaths (Pequenas mortes)* – remete à união dos aspectos de aniquilação e júbilo, que marcam o êxtase (seja físico e/ou espiritual), e que para Benjamin constitui “o conceito de uma verdadeira atualidade: fulgurante, evanescente e destruidora”.¹²³ Com Benjamin, defaz-se a suposta divisão entre história e memória, pois como bem observa M. Seligmann-Silva: “O tempo para ele não é vazio mas sim denso, poroso – matérico. Nas suas mãos a teoria da história, antes ligada à ciência da história, passa a ser uma teoria da Memória e assume os contornos de um trabalho mais próximo do artesanal, no qual o “historiador” deixa as marcas digitais na sua obra. O tempo deve deixar sua marca no espaço; ele é telúrico, pesado: como nas esculturas e quadros de um Anselm Kiefer.”¹²⁴

A obra de Kiefer também realiza sua “tarefa angelical”, compreendida como aniquilação e redenção, pois é atravessada por operações simbólicas e também concretas (inundar, queimar) que procuram a destruição, como meio de vivenciar e *talvez* compreender (o que não significa de modo algum justificar) a “banalidade do Mal” que constitui parte de sua herança.

Caberia ainda mencionar, de passagem, outro artista cuja poética não se relaciona *strictu senso* ao trabalho da memória, mas para além deste, diretamente à ética: Barnett Newmann e a atualidade fulgurante de sua pintura, associada por Lyotard, em texto emocionado, ao tema das Anunciações, das Epifanias. “Um quadro de Newman é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio.”¹²⁵ Muito já se falou sobre o interesse de Newman pela Cabala. A partir do conceito de *Tzim-tzum* - momento em que Deus retira-se para dentro de si mesmo dando lugar à criação -, surge o *Zip*, o vazio vertical que corta seus campos de cor. Por mais abstrata que seja sua obra, afirma por sua vez Jacques Henric, “é provavelmente a

¹²³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. «O Hino, a Brisa e a Tempestade: dos anjos em Walter Benjamin» in: Sete aulas sobre linguagem, memória e história, RJ: Imago, 1997, p. 125 - 126.

¹²⁴ SELIGMANN-SIVA, Márcio. “A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora. Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória”, in “Mímese e expressão”, R. Duarte e V. Figueiredo (org.), Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 366.

¹²⁵ LYOTARD, Jean-François. «Barnett Newman. O Instante» in: Revista Gávea no.4, Rio de Janeiro: PUC-Rio, janeiro de 1987, p. 84.

que mais contém a tragédia de seu tempo.”¹²⁶ Pouco antes da segunda guerra, o pintor escrevia: “Chegamos finalmente à posição trágica dos gregos... A nova tragédia é de novo a tragédia da ação no caos da sociedade: é interessante notar que esta idéia grega se encontra também entre os hebreus.”¹²⁷ Para Newman, a nova abstração deve lidar novamente com a tragédia. Identificado de saída como teórico, Newman pára de pintar no início dos anos 1940, “enfasiado com idéias e ideologias da época”, como conta Mel Bochner¹²⁸. Seu esforço é em direção a uma abstração distinta da “tradicional”, pois esta, despojada de tema (*subject matter*), permanece comprometida “exclusivamente com seus meios, com formas geométricas em si mesmas”. Bochner afirma que para Newman, o único verdadeiro tema do artista é a reunião entre ética e estética. “Se a arte deve se dirigir ao sublime, a pintura deve tornar-se uma questão ética, um guia para se distinguir o certo do errado”.¹²⁹

1. 4. IV Choque e *mass media*

Em Andreas Huyssen encontramos diagnósticos agudos sobre a crise da temporalidade contemporânea. A verdadeira obsessão com a memória deve ser lida como sinal da crise da estrutura de temporalidade que marcou a era da modernidade, com sua celebração do novo como utópico e como um “outro” radical e irreduzível.”¹³⁰ É inegável que a memória permanece intimamente ligada aos modos com que determinada cultura constrói e vive sua temporalidade: as formas de pensar o tempo são historicamente orientadas. A prescrição da idéia de “futuro como progresso” - quintessência da modernidade - nos levaria à transformação da temporalidade vigente, sendo o apelo à memória compreendido

¹²⁶ HENRIC, Jacques. “Barnett Newman. Com Deus sob a gramática”. in: Revista Gávea no.4, Rio de Janeiro: PUC-Rio, janeiro de 1987, p. 101.

¹²⁷ Citado por Jacques Henric, op.cit. p. 101.

¹²⁸ BOCHNER, Mel. “Barnett Newman: pintura escrita/ escrita pintura”, in: Arte e Ensaio, Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, no. 9, 2002, p. 71.

¹²⁹ Idem, p. 75.

¹³⁰HUYSEN, Andreas. “Memórias do Modernismo”, Ed. UFRJ, RJ, 1996, p.16.

neste contexto. Mas quais são os traços dessa nova temporalidade? Huyssen sugere que as construções das memórias funcionariam como “âncoras temporais” diante da aceleração das mudanças, do “encurtamento” do presente, e um sinal saudável de contestação ao hiperespaço informacional. Em suma, o apelo à memória seria uma expressão da necessidade humana de viver numa temporalidade de maior duração do que aquela ditada pela “revolução informacional” em que vivemos.

Referir-se à memória no século XX conduz inevitavelmente às reflexões de Bergson, Maurice Halbwachs e Freud. Andreas Huyssen repele a abordagem de Halbwachs no que diz respeito ao trabalho da memória na atualidade: “fica claro que velhas abordagens sociológicas da memória coletiva – tal como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento.”¹³¹ Somos levados a concordar com a afirmação de Huyssen, pois após a Shoah não se dissolveram, no mundo ocidental, de modo ainda mais radical do que no primeiro pós-guerra, as instituições formadoras tais como a família, a classe social, os grupos religiosos, todos os grupos enfim de convivência e referência do indivíduo, noções sobre as quais se fundam o conceito de memória coletiva?

A obra de Halbwachs sobre a memória é escrita, como a de Benjamin, no período entre-guerras, num mundo profundamente desestabilizado e, ele mesmo, é vítima do nazismo, pois morre em Buchenwald, em 1945, como testemunha Jorge Semprún. Em 1921, Halbwachs começa a trabalhar em *Cadres sociaux de la mémoire*, partindo de Bergson, mas tratando a memória como fenômeno social, e inscrevendo-se num movimento cultural que caracteriza a Europa a partir do final do século XIX. Toda a cultura europeia até a guerra de 1914, afirma Gérard Namer, poderia ser considerada como um questionamento da memória.¹³² O contexto de Halbwachs é também a dissolução da memória, das tradições políticas às quais se ligava:

¹³¹ HUYSSSEN, A. “Passados presentes: mídia, política, amnésia”, op.cit. p. 19.

¹³² «À Vienne de 1880 à 1917, et à partir de Vienne dans toute l'Europe, la mise en question de la mémoire, non seulement bien sûr celles que nous allons rencontrer, de Halbwachs et de Bergson, mais antérieurement celles de Freud en psychologie, de Svevo et de Proust en littérature, de Mahler en musique.» NAMER, Gérard. In: «**Les cadres sociaux de la mémoire.**» Postface, Paris: Albin Michel, 1994, p. 300.

“Sa mémoire immédiate, c’est bien entendu, le bouleversement de la guerre de 1914-1918. Lui-même s’est identifié comme la majorité des socialistes à la défense nationale (...). L’expérience répétée du retour des soldats dégage une mémoire collective de cette guerre, comme celle d’une rupture massive qui est une expérience de la nouveauté d’une mémoire collective déchirée. Toute une civilisation arrivée a un point d’apogée scientifique, culturel, disparaît avec la guerre de 1914-1918 pour laisser la place à un monde qui n’en a plus la mémoire.»¹³³

Namer tem ainda razão ao afirmar que hoje o termo “memória coletiva” já foi tão propagado que poucos consideram útil saber o que significa; paradoxalmente o sucesso de uma obra faz obstáculo à sua leitura e à sua compreensão. Mesmo considerando ultrapassada a abordagem sociológica de Halbwachs, é central nos textos de Huysen o conceito de memória coletiva, *rem* que seja para constatar sua fragilidade intrínseca e sua dissolução.

Inversamente a Huysen, Harald Weinrich afirma que a expressão “memória coletiva” está no centro da pesquisa atual sobre a memória¹³⁴, embora possamos admitir que sua tarefa é mais compreensível e atual quando voltada para a literatura, como é o caso de Weinrich, e mais difícil quando voltada às obras de arte contemporânea e principalmente aos *mass media*. Importa ainda considerar, como faz Stephan Mächler, que o sociólogo francês não se interessou pela memória traumática¹³⁵, o que não o impede de aplicar conceitos de Halbwachs ao caso de Binjamin Wilkomirski, autor de uma falsa autobiografia como sobrevivente do Holocausto, publicada em 1995 e traduzida em nove línguas. Mächler acredita que Wilkomirski (aliás Bruno Grosjean) procurou traduzir suas lembranças traumáticas da infância numa história plena de significados, encontrando-a na Shoah, onde estão as imagens que a sociedade oferece para o enquadramento da narrativa das piores lembranças do século XX. Wilkomirski/Grosjean transporta – literalmente - suas memórias autênticas do sofrimento vivido quando criança, para a topografia dos campos e da errância do pós-guerra. Com Wilkomirski, vêm à tona, de modo grotesco, o fato de que toda memória individual se alimenta da memória coletiva.

“Ele utiliza a Shoah como *Fundus* de sua metáfora. Wilkomirski, que era estranho em sua sociedade, tornou-se judeu, o estranho prototípico do moderno.

¹³³ NAMER, G. Op.cit. P.313.

¹³⁴ WEINRICH, Harald. Op.cit. p. 168.

¹³⁵ MÄCHLER, Stephan. “Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie“, Zürich: Pendo, 2000, p. 289.

Wilkomirski, que arrastava um passado tão torturante quanto incompreensível, tornou-se vítima do indizível. A narrativa sobre uma vítima de um campo de concentração tem a vantagem de ser compreendida e aceita por toda parte, visto que a memória da Shoah estabeleceu-se para além do contexto judaico-alemão como conhecimento coletivo e a literatura da memória (*Memoirenliteratur*) tornou-se sempre mais abrangente. As chances de uma aprovação sem reservas, no caso dessa narrativa, são maiores do que numa história de uma criança infeliz, ilegítima, proletária e adotiva.¹³⁶

A descoberta de que as memórias de Wilkomirski são uma farsa inserem-nas no terreno do Kitsch, como bem apontou Ruth Klüger. Como ficção, rompe-se o pacto inicial afirmado pelo livro enquanto memória autêntica; desfaz-se a dialética que o percorria entre realidade interna e externa. O leitor não deve se censurar pela adesão à sua leitura, pois o livro de Wilkomirski lido como memória autêntica não é o mesmo depois que se revela como farsa.¹³⁷

Guardadas as proporções, a influência da memória coletiva sobre a individual é reconhecida também por Primo Lévi ao refletir sobre o distanciamento temporal da guerra. Ao constatar o desaparecimento de muitas testemunhas, Levi observa que aqueles que restam e aceitam testemunhar “dispõem de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas; freqüentemente, sem que o saibam, lembranças influenciadas por notícias alheias.”¹³⁸

Para Alfred Grosser, talvez reatando com Bergson, a denominação “memória coletiva” é equivocada: “a memória, no sentido de vestígios mnésicos, é sempre unicamente individual; a memória coletiva não é uma memória, mas um discurso que evolui no espaço público. Esse discurso reflete a imagem que uma sociedade ou um grupo dentro da sociedade querem dar de si mesmos.” Deste possível debate, retenho apenas o que interessa no decorrer deste trabalho: em *L'Architettura della città* (1966), Aldo Rossi conferia particular destaque ao trabalho de Halbwachs, que permitiu-lhe elaborar a idéia bastante produtiva da cidade como “*locus* da memória coletiva”. Contudo, embora Rossi afirme que suas reflexões, baseadas na cidade antiga, permanecem válidas para a cidade moderna – pois o que o interessa é pensar a construção do fato urbano –, parece difícil compreender nossas megalópoles como “*locus* da memória”. Retomamos assim a concordância dada a Huysen sobre a incapacidade do conceito de

¹³⁶ MÄCHLER, Stephan. Op.cit. p.297.

¹³⁷ KLÜGER, Ruth. Citado por Mächler, Stephan, op.cit., pp.299-200.

¹³⁸ LEVI, Primo. “Os afogados e os sobrevivente”, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 6.

“memória coletiva” aplicado às grandes cidades contemporâneas, desierarquizadas, sem centro nem margens, onde estamos sempre a caminho, sempre de passagem, num espaço indiferenciado, num percurso sem marcos ou monumentos significativos. Como notou Antony Vidler, “estamos em um lugar onde não predominam mais inscrições, epigramas duradouros para a memória das pessoas e eventos, mas hipogramas, aqueles subtextos ou infratextos que indicam de uma só vez a assinatura e seu apagamento, prosopopéia e apóstrofe, tudo sob o signo da catacrese. Talvez nós tenhamos entrado verdadeiramente naquela cidade sem nomes, descrita no *Homem sem qualidades* de Robert Musil, onde ‘nenhum significado especial deve ser atribuído ao nome da cidade.’”¹³⁹

Dentre as principais reflexões de Andreas Huyssen, a que atribui às mídias tecnológicas transformações profundas nos modos pelos quais percebemos e vivemos nossa temporalidade devem ser pensadas na esteira do tão famoso ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Cerca de seis décadas depois – “Twilight Memories” foi publicado em 1995 -, as hipóteses de Huyssen parecem as de Benjamin elevadas à segunda potência, se não pelo rigor da reflexão, certamente pela própria dinâmica acelerada das transformações.

Retornar hoje ao texto de Benjamin implica considerá-lo, de saída, enredado e expandido por imensa glosa. Muito já foi dito a partir de seu argumento central: com o advento da fotografia, o “valor de exposição” impele para segundo plano o “valor de culto” da obra de arte. O “declínio da aura”, compreendido como perda do *hic et nunc* da obra, seu afastamento da *origem* (que em Benjamin é pensada de modo muito particular, como será visto em “Monumento e entropia”) e a experiência do “choque”, como essencialmente moderna, são termos que apesar da imensa fortuna crítica, não parecem dar sinais de esgotamento. Em “A arte da oscilação” (1989), Gianni Vattimo afirmou a necessidade de regressar continuamente ao ensaio em questão, considerando-o ainda “não efetivamente assimilado e digerido pela investigação estética

¹³⁹ VIDLER, Antony, “Pós-urbanismo”, in: Gávea, no. 13, PUC-Rio, novembro 1995, p. 454.

posterior”. É sobre a intuição central deste ensaio que convém refletir de novo, ou seja, sobre a idéia de que as novas condições da produção e da fruição artística, que os mass media determinam na sociedade, modificam de modo substancial a essência, o *Wesen* da arte (um termo que utilizaremos aqui no sentido heideggeriano: não a natureza da arte, mas o seu modo de realização na época atual)¹⁴⁰

O filósofo italiano faz um interessante paralelo entre o *shock*, de Benjamin e o conceito de *Stoss*, presente no ensaio de Heidegger “A origem da obra de arte” (“Der Ursprung des Kunstwerkes”). Mantidas as imensas diferenças, pela analogia entre os dois conceitos, Vattimo considera possível captar a nova “essência” da arte na sociedade industrial mais recente, “aspectos que mesmo a reflexão mais aguda e radical – em primeiro lugar Adorno – deixou escapar”.

“Até que ponto a noção de *Stoss* tem realmente a ver, além da proximidade terminológica, com o *shock* de que fala Benjamin, em relação com os *media* da reprodutibilidade? Heidegger parece ligar o *Stoss* da obra de arte ao fato de que ela é “um pôr-em-obra da verdade”, isto é, uma nova abertura ontológico-epocal; neste sentido, só se deveria falar de *Stoss* em referência a grandes obras que se apresentam como decisivas na história de uma cultura (...). O *shock* de Benjamin parece ser, no entanto, algo muito mais simples e familiar, precisamente como a rápida sucessão de imagens na projeção do cinema, que exige do espectador prestação análoga à requerida a um condutor que se movimenta no tráfego da cidade. Todavia os dois conceitos, o de Heidegger e o de Benjamin, têm pelo menos um traço em comum: a insistência no desenraizamento. Num e noutro caso, a experiência estética surge como experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e readaptação. Este trabalho não visa, no entanto, alcançar uma condição final de recomposição; a experiência estética tem como objetivo, pelo contrário, *manter vivo o desenraizamento*.¹⁴¹

Na filosofia ocidental, “a experiência estética parece ter sido sempre descrita em termos de *Geborgenheit* – de segurança, de “adaptação” ou “readaptação”. (p. 62) Deixando de lado o *Stoss* heideggeriano, que exigiria uma argumentação diferenciada, o que nos interessa no texto de Vattimo é que a reprodução técnica das obras e seu afastamento da origem são compreendidos de

¹⁴⁰ “De fato, ele foi geralmente entendido como puro e simples reconhecimento sociológico das novas condições em que a arte contemporânea opera, utilizando-o quer como instrumento de polêmica contra o mercado de arte, quer como base teórica para a reflexão sobre todos os fenômenos artísticos que se colocam fora das instituições tradicionais da arte (...); ou então acabou por ser liquidado como expressão de uma ilusão, a ilusão de que a reprodutibilidade técnica pode representar uma chance positiva para a renovação da arte, quando, na realidade, ela está longe da realização das condições da utopia de Benjamin (...). Estas várias leituras do ensaio de Benjamin parecem largamente insuficientes.” Vattimo, Gianni. “**A Sociedade transparente**”, Lisboa: Edições 70, 1991, p.55 –56.

¹⁴¹ VATTIMO, Gianni. Op.cit. pp. 61-62.

modo infenso à nostalgia. Como Andreas Huyssen, o italiano acredita que “a teoria estética ainda não fez justiça aos *mass media* e às possibilidades que eles oferecem. Isto é, continua a parecer que se trata de “salvar” uma essência de arte (criatividade, originalidade, fruição da forma, conciliação, etc.) das ameaças que as novas condições de existência da civilização de massa representam não só para a arte, diga-se, mas para a própria essência do homem.” (p. 68)

(...) Os *mass media* conferem, de fato, a todos os conteúdos que difundem uma característica peculiar de precariedade e superficialidade; esta entra duramente em choque com os preconceitos de uma estética que se inspira sempre, mais ou menos explicitamente, no ideal da obra de arte como “*monumentum aere perennius*”, e da experiência estética como experiência que co-implica profunda e autenticamente o sujeito, criador e espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva e fruidora são coisas que, na verdade, não podemos esperar da experiência estética tardo-moderna, dominada pela potência (e impotência) dos *media*. Contra a nostalgia pela eternidade (da obra) e pela autenticidade (da experiência), temos de reconhecer claramente que o shock é tudo o que resta da criatividade da arte, na época da comunicação generalizada.”¹⁴²

Trata-se de aceitar a ambiguidade, a oscilação e o estranhamento, não como estados provisórios, circunstanciais, mas de fato constituintes da arte. A sociedade dos *mass media* e do espetáculo não seria, para Vattimo, apenas a sociedade das aparências manipuladas pelo poder, mas aquela onde a realidade possuiria “características mais flexíveis e fluídas e na qual a experiência pode adquirir os aspectos da oscilação, de despaizamento, do jogo”.¹⁴³ Embora as conclusões de Vattimo, um tanto sumárias, não sejam de todo convincentes, há de se concordar que são hoje inócuas as considerações estéticas que não levem em conta de modo consequente as transformações provocadas pelas técnicas de reprodução, mantendo a nostalgia do “autêntico”, da estabilidade, da pureza e da “origem”. A reprodução da obra de arte, que “implica uma superação da concepção por assim dizer “teologizante” ou metafísica da arte – a aura exige um distanciamento que a reprodutibilidade oblitera -”, deve ser compreendida, no pensamento de Benjamin, de modo análogo à tarefa da tradução. Como observou Márcio Seligmann-Silva:

“Com as possibilidades da reprodução e, mais do que isso, de *sintetização de espaços virtuais*, a revolução iniciada pela reprodutibilidade técnica aumentou o seu alcance numa proporção que também pode ser compreendida em termos de teoria expandida da tradução: Mais do que nunca as noções de unicidade das obras e de pertença

¹⁴² VATTIMO, G. Op.cit. pp. 67-68.

¹⁴³ VATTIMO, p. 70.

à tradição foram postas em questão. A própria visão hierarquizada que Benjamin ainda tentou manter no seu ensaio sobre a tradução, que vê uma impossibilidade de tradução das obras traduzidas, foi superada agora. Não há mais espaço para um limite da reprodução: tradução e original são apenas dois elos numa cadeia de novas traduções e de outros “originais”.¹⁴⁴

Contudo é inegável que a utopia anunciada por Benjamin (ao citar Valéry)¹⁴⁵ não foi confirmada. Semelhante ao abastecimento de água, gás e energia elétrica, o abastecimento de imagens que nos chega via televisão e internet produz um efeito bastante distante do desejado. Certamente o que é decisivo tanto na reprodução pelas tecnologias da imagem, quanto na tradução, é a produção da diferença. “A tradução só existe no reino da diferença: no espaço do contínuo diferenciar. A circulação elevada ao extremo e a sintetização das realidades virtuais no pixel da tela do computador e da televisão eliminam o tráfico rejuvenescedor das diferenças.”¹⁴⁶

É certo que todas essas passagens realizadas pela reprodução técnica e pela tradução não são isentas de melancolia, como aponta Susana Kampff Lages. Também aqui aplica-se a metáfora da operação de recolhimento de cacos e fragmentos, mencionada anteriormente, quando falamos sobre as poéticas da memória que se realizam no registro da perda e do trauma.

“Como fragmentos, cacos de um vaso quebrado, original e tradução deveriam “seguir-se uns aos outros nos menores detalhes... sem serem iguais”. Novamente temos nessa imagem a idéia de que existe uma imperfeição intrínseca tanto no original quanto na tradução e que uma tradução não deve procurar assemelhar-se ao original, mas segui-lo e recompô-lo amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua.”¹⁴⁷

Assim também as infundáveis reproduções da arte contemporânea devem ser avaliadas por sua capacidade de produzir diferenças. Retornando a Kiefer e sua obra “Ocupações”, vale recordar a imagem em que ele “repete” o gesto de Caspar David Friedrich diante de um mar de neblinas, associando-o à saudação hitlerista. Esta obra, que pode ser compreendida tanto como reprodução quanto

¹⁴⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**Double bind: A tradução como modelo de criação absoluta e como crítica**” in: “Leituras de Walter Benjamin”, Seligmann-S., M. (org.) São Paulo: Anna Blumen/ FAPESP. 1999, p. 35.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. „**A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**” in: Teoria da Cultura de Massa, Costa Lima, Luis (org.), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 211.

¹⁴⁶ SELIGMANN-SILVA.,M. op. Cit, p. 36.

¹⁴⁷ KAMPPFF-LAGES, Susana. „**Alegoria da leitura, figuras da melancolia: ‘A tarefa do tradutor’, de Walter Benjamin**” in: “Leituras de Walter Benjamin”, op. cit. p. 56.

como tradução, deixa aparente as fraturas, as diferenças temporais, ideológicas, técnicas (da pintura para a fotografia) que orientam sua atualização. Ao contrário de tantas citações meramente formais que foram moeda corrente na pintura da década de 1980, as “traduções/ reproduções” das obras de Kiefer e Richter são operações críticas, produtoras de diferenças.

Mas em relação aos artistas citados (principalmente Kiefer), tratam-se de reproduções da “alta cultura” (a pintura do romantismo alemão)¹⁴⁸, numa prática de endereçamento histórico própria ao modernismo (Manet reatualiza Goya, Cézanne “corrige” Poussin, Picasso interpreta Velasquez etc). As apropriações que se dirigem à cultura de massa operam em outro sentido. *Pari passo* às invenções formais que constróem a nova espacialidade planar da pintura moderna, o cubismo introduz também, na tradição da pintura ocidental, elementos da “vulgar” cultura de massa. Os recortes de jornal, além de afirmarem o caráter não-ilusionista da superfície pictórica e a compreensão do valor arbitrário do signo, indicam caminhos que serão posteriormente percorridos com vigor pela arte contemporânea. Como a cidade que será lida como texto a partir do surrealismo, na invenção do *papier collé* por Braque e Picasso há a irrupção do mundo da mercadoria, do consumo e do fetiche, na arte. “Para Mallarmé, o jornal já é maculado - as páginas abertas planas da mercadoria que, como a prostituta, está disponível a todos que chegam. O livro, que na França era vendido com as páginas cortadas, é, ao contrário um lugar de posse “virginal”. (...) Também a nova poesia, argumentava Mallarmé, deveria ser a antítese das colunas verticais do jornal do mercado de massa: o efeito geral dessa poesia se basearia nos efeitos ópticos e auditivos das palavras em relações formais “puras”.¹⁴⁹

A oposição entre vanguarda e *mass media* foi tema de grande interesse nas últimas décadas do século XX, sendo este um dos prismas de reflexão para novas leituras do Moderno. Ambas manifestações culturais - arte moderna e cultura de massa - constituem-se respostas distintas aos mesmos processos históricos:

¹⁴⁸ É bem verdade que Kiefer “traduz” igualmente a cabala luriânica que nunca fez parte da chamada “alta cultura” e mesmo na tradição judaica era considerada à margem. Também seu interesse pelo mito de Lilit e suas obras dedicadas às mulheres da revolução indicam um interesse pela periferia do “alto modernismo”. A mulher, considerada na cultura ocidental mais próxima da natureza, pode ser compreendida na obra de Kiefer como elemento que opera uma crítica cultural. As relações entre o feminino e a cultura de massa são tema de ensaio de Andreas HUYSSSEN, em “A cultura de massa enquanto mulher – o “outro” do modernismo” in: “Memórias do Modernismo”, op.cit. pp. 41-69.

¹⁴⁹ FRASCINA, Francis. “Realismo, ideologia e o “discursivo” no cubismo” in: Primitivismo, Cubismo e Abstração, Harrison, Charles...[et alii], São Paulo: Cosac e Naivy, 1998, p.162.

industrialização, massificação, reprodução em série, urbanização acelerada. Por outro lado, embora a *Solução Final* seja um genuíno produto das técnicas industriais modernas, a estética do nacional-socialismo funda-se paradoxalmente numa rebelião contra o Moderno, resultado da crise de uma sociedade que passava dos quadros tradicionais de vida à industrialização¹⁵⁰. Compreenda-se neste contexto a condenação da Bauhaus e de toda a arte moderna pelos nazistas. A estética nacional-socialista promoveu uma utopia arcaica, um universo kitsch sustentado por um romantismo raso, constituído por arquitetura grandiloqüente, paisagens bucólicas e corpos perfeitos, onde não haviam sinais de industrialização.

A obsolescência da dicotomia alto/ baixo modernismo é um dos temas da preferência de Huyssen e tem no museu sua figura emblemática: de bastião da alta cultura à mandachuva da indústria cultural. Como sabemos, essa oposição perpassa as questões relativas às formas da memória do Holocausto. “Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limite entre a memória dramática e a mídia comercial”.¹⁵¹ É certo que tudo e todos são lançados na indústria cultural, e cabe a lucidez de não condená-la sumária e ingenuamente. “Não há nenhum espaço fora da indústria cultural, por mais que possamos desejar um tal espaço.” A afirmação de Huyssen daria razão a Adorno? Sim e não, afastado o “vale tudo”, “a qualidade permanece como uma questão a ser decidida caso a caso.”¹⁵²

Basta lembrarmos “Maus”, de Art Spiegelman. Ora, que gênero seria mais avesso ao testemunho de Auschwitz do que o *Comic Book*, assumidamente produto da cultura de massas? É impossível não reconhecer a qualidade desse “comix” que representa os judeus como ratos e os nazistas como gatos, metáfora óbvia do opressor e do oprimido que, revitalizada por Spiegelman, expõe um universo muito mais complexo do que o constituído por mera dualidade.

Na austeridade dos quadrinhos em preto e branco, Spiegelman constrói uma “zona cinzenta”, área incerta descrita por Primo Lévi, em “Os afogados e os sobreviventes”. Sem perder de vista a separação irredutível entre vítimas e

¹⁵⁰ FRIEDLANDER, Saul. “Kitsch und Tod. Der Widerschein der Nazismus”, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, p.35.

¹⁵¹ HUIYSEN, A. “Seduzidos pela memória”, p.22.

criminosos, sob a expressão “zona cinzenta”, Lévi expõe a vida no campo composta por uma extensa gama de decisões morais que deveriam ser tomadas a cada instante e das quais ninguém saía ileso. Nem os prisioneiros que detinham privilégios – e *todos* para sobreviver detinham de um modo ou outro algum “privilégio” -, ou ainda os oficiais SS que por instantes vacilavam no tratamento bestial com os prisioneiros e demonstravam um relampejo de humanidade. A obra gráfica de Spiegelman, predominantemente marcada pelo negro e pelas sombras - atenuadas quando o cenário é novaiorquino -, constrói-se literalmente por sem-número de matizes que descrevem a itinerância de seu pai, judeu-polonês-americano, vítima e sobrevivente do nazismo, capaz de comportamentos e escolhas tantas vezes odiosos e mesquinhos. Vladek é uma vítima, não um herói. Seu ato mais grave de destruição foi certamente relativo à memória de sua esposa Anja, que cometera suicídio alguns anos antes. Seus diários, que continham lembranças da guerra e dos campos, foram queimados por Vladek, que afirma nunca tê-los lido, ou, o que parece ainda mais suspeito, não se lembrar. Lembra-se apenas do desejo de sua esposa de que seu filho se interessasse “por isto”, ou seja, de que seu testemunho, qual uma arca, encontrasse um destinatário, testemunha em segundo grau e assim por diante. “Maus” é perpassado por essa perda de memória, pelo silêncio de Anja Spiegelman. O que o autor põe em cena é seu próprio percurso de memória, como personagem consciente da indústria cultural. A qualidade dessa obra nos faz pensar que tanto as produções, consideradas inequivocamente obras de arte, quanto as da indústria cultural interagem numa zona cinzenta” de indefinição, que impede julgamentos sumários.

¹⁵² Idem, p.122.



Art Spiegelman. *Maus: A História de um Sobrevivente*, São Paulo: Brasiliense, 1987.