

## O museu, a Shoah e a cena da lembrança

The Museum, the Shoah and the scene of remembrance

Lyslei Nascimento\*

**Resumo:** A memória da Shoah e a literatura de testemunho põem em xeque a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) à medida que incorporam elementos ficcionais em suas composições e, por meio de simulações de experiência, reenviam o leitor a um terreno movediço e virtual. Este artigo analisa o museu e sua representação na literatura.

**Palavras-chave:** Shoah. Literatura de testemunho. Museu.

**Abstract:** The memory of the Shoah and the literature of witness put in check the traditional historiography (and also the traditional literary genres) as incorporating fictional elements in his compositions and, through simulations of experience, a player shall return the unstable ground and virtual. This article discusses the Museum and its representation in literature.

**Keywords:** Shoah. Witness Literature. Museum.

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.

Jorge Luis Borges

A Primeira Grande Guerra Mundial funda, para Walter Benjamin, o pressuposto de que aquele que retorna, o sobrevivente, não volta com histórias para contar. Diante de um mundo arruinado, a perda da esperança é o maior deflagrador dessa nova condição de pós-guerra. Ao observar o fracasso da *Erfahrung*, da experiência, e o fim da arte de contar, Benjamin ressalta que esta se torna cada vez mais rara, porque ela parte, basicamente, da “transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”.<sup>1</sup>

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin argumenta que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha e mais pobres em experiências comunicáveis, dignas de servirem de exemplo e inspiração. Os livros sobre a guerra, que inundaram o mercado literário nos anos seguintes, ostentavam uma nova forma de miséria: a experiência estratégica fomentada pela guerra de trincheiras, a experiência econômica deflagrada pela inflação, a experiência do corpo arruinado pela fome e a experiência moral perpetrada pelos governantes. Advém daí, segundo o filósofo, uma desilusão radical com esse século.<sup>2</sup> Em “Sobre o conceito de história” reitera que nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.<sup>3</sup> As narrativas e a arte que foram produzidas a partir da guerra configuraram-se, desse modo, enquanto monumentos construídos, a despeito das inúmeras tentativas de emudecimento, a partir de vestígios de bens culturais recuperados em forma de despojos.

Em *O fim da modernidade*, Gianni Vattimo acrescenta que o conceito de monumentalidade, que caminha par a par, com o de memória, não possui uma função de auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, talvez inclusive do ponto de vista da antropologia, um monumento fúnebre feito para conservar o vestígio e a memória de alguém através dos tempos, mas para outros.<sup>4</sup> Nessa perspectiva, o monumento não é uma obra em que se identificam, sem resíduos, forma e conteúdo, mas o que sobrevive na forma, projetada como uma espécie de máscara mortuária. Não a marca de uma vida plena, mas uma fórmula marcada pela mortalidade. Como no exemplo do templo grego, que só carrega seus significados (e, portanto, abre seu mundo) em virtude de deixar inscrever na sua superfície de pedra os sinais do tempo: da luz cambiante do dia aos ventos e às estações, até os

vestígios “destrutivos” do passar dos anos e dos séculos. Toda essa exposição à terestridade e à mortalidade, que, para uma coisa-instrumento do cotidiano, só serve num sentido limitativo e destrutivo, tem, para a obra de arte, um sentido positivo, do mesmo modo que são positivas para ela as vicissitudes, ligadas à sucessão das gerações, logo à morte, da fortuna ou desfortuna crítica, da variação e cristalização sucessivas das interpretações.<sup>5</sup>

A inscrição dos sinais do tempo se configura como uma marca de morte. A cicatriz do tempo afirma, também, a condição de sobrevivência desse monumento que sobrevive marcado pelo passar inexorável do tempo. De forma semelhante, o artista do pós-guerra, ao construir sua obra, efetua uma rasura sobre a tradição que a história resolveu selecionar para preservar e reencena um outro ponto de vista que se estabelece sobre o texto da tradição como uma marca, uma cicatriz sobre o monumento.

O texto ou a obra de arte de testemunho possui um certo caráter de culto aos mortos que, não por acaso, pode ser ilustrado com a anedota acerca do poeta Simônides (556 – 468, aproximadamente, a.C.). Contada, entre outros, por Cícero, Quintiliano e La Fontaine, ela relata a sobrevivência de Simônides de um desabamento de uma sala de banquete onde se comemoravam as vitórias de um atleta. Narra-se que os parentes das vítimas não puderam reconhecer os seus familiares mortos por estarem desfigurados sob as ruínas. Então, recorreram a Simônides, o único sobrevivente, que, graças à sua mnemotécnica (a arte da memória), conseguiu se recordar de cada participante do banquete, na medida em que se lembrou do local ocupado por eles no momento da tragédia.<sup>6</sup>

A arte da memória estaria, assim, ligada à imagem e esta, por sua vez, estaria ligada a locais conhecidos. No dossiê “A Literatura do trauma”, Márcio Seligmann-Silva, ao estudar as complexas relações entre memória e testemunho no contexto judaico, afirma que aquele que se recorda percorre paisagens mnemônicas, descortinando idéias e narrativas detrás das imagens.<sup>7</sup>

Exílio e memória constituem, assim, as duas experiências fundamentais para o povo judeu. A memória no judaísmo não significa, porém, uma exaltação de um passado exemplar. Essa dupla marca, do exílio e da memória, faz com que haja a presença de alguma coisa da ordem do impostergável. Nesse sentido, ontem, hoje e amanhã, de acordo com Ricardo Forster, não são uma mera continuidade no sentido escatológico, mas o cumprimento de um destino ou de uma promessa. Como uma expressão do frágil, daquilo que se pode perder. Trata-se de um exercício de rememoração que salva, no presente, aquilo que de nenhum modo tem garantia de permanência na recordação dos homens. A memória judaica se relaciona, pois, com aquilo que está ameaçado, com o que permanece em estado de intempérie e com o que a história dos vencedores, como dizia Benjamin, exila no esquecimento.

O caráter judaico da memória é para Ricardo Forster:

Um modo de persistência, um fio que seguindo caminhos labirínticos reúne, sem entraves, tempos distintos, experiências diversas e biografias que sedimentaram minha própria tradição espiritual. Ser judeu é um modo de ler e interpretar, é essa percepção de ser um visitante em terra alheia, é também um encontro estranho com palavras de outros tempos e um tipo de inadiável dever ético que sempre está ali, quase escondido, mas trabalhando infatigavelmente sobre minha consciência.<sup>8</sup>

Esses caminhos labirínticos, essa coordenação de tempos e essa condição de exílio e resgate da memória confluem de forma peculiar diante do genocídio judaico. Após a Segunda Grande Guerra, a teoria benjaminiana do fim da narrativa, da arte de contar, faz-se evidente e Lyotard postula como

origem de novos paradigmas narrativos a crise da ciência e da verdade ocorrida no fim do século 19 sob o impacto das transformações tecnológicas sobre o saber. Essa crise gerou uma incredulidade perante o metadiscurso filosófico e seus relatos permeados de pretensões atemporais e universalizantes.

Tal incredulidade pulverizou o grande relato em pequenas narrativas e corroe a noção de ordem do imaginário moderno. Instaurou, a partir daí, outros paradigmas e uma desafiadora desordem que tornou impossível submeter todos os discursos (ou jogos de linguagens) à autoridade de um metadiscurso que se pretende síntese do significante, do significado e da própria significação, isto é, de tudo o que é universal e hegemônico.<sup>9</sup>

Lyotard, ao afirmar que esses novos tempos pós-modernos caracterizam-se pela marca de incredulidade em relação aos metarrelatos, ao relato que exerce sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, pressupõe que o saber pós-moderno não suporta essa arrogância, na medida em que a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo:

Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.<sup>10</sup>

A impossibilidade de se perpetuar uma literatura grandiosa a partir do genocídio judaico e, apesar disso, ter confiança no futuro, parece ter sido o que fez prevalecer a narrativa dos sobreviventes sobre o olvido. Os relatos são, assim, construídos por vestígios ou fragmentos de memórias que deixam vislumbrar narrativas estruturadas sobre a condição de traduzibilidade dos relatos e do saber em pequenas narrativas residuais.

Elaborar, a partir daí, um relato que se autolegitima não faz mais sentido. E não faz mais sentido na medida em que os relatos dos sobreviventes trazem à baila um outro saber, disseminado pelas histórias particulares, privadas, miúdas, fora de uma ordem institucionalizada, de um saber hegemônico e, até, dos restos, matérias que se apresentam como prova da tentativa de aniquilamento. Os judeus, diante da condição do gueto e do campo de concentração e morte, só podem viver fora da lei, da ordem imposta, escreve o historiador e arquivista incansável Emmanuel Ringelblum. Em seu diário do gueto de Varsóvia, relata a coordenação de um grupo clandestino que procurava registrar a vida judaica do mais simples cotidiano até as manifestações culturais e artísticas. Os livros com as anotações eram enterrados dentro de latões de leite e outros recipientes em lugares secretos antes da destruição do gueto em 1943.<sup>11</sup> Esses livros de anotações e registros configuram-se como um arquivo da memória judaica do gueto, uma história humana que se vê acossada pelo medo do extermínio, mas que, todavia, cria mecanismos de sobrevivência.

Esse arquivo, como um corpo, é fragmentado, disseminado e enterrado. A esperança do historiador é que, mesmo que algumas partes desse *corpus* se extraviem em sua disseminação, outras poderão ser encontradas pelos sobreviventes que, a partir delas, terão condição de reconstruir, mesmo que parcialmente, o corpo, o arquivo. Dessa forma, as vidas silenciadas nos campos de morte nazistas, seja através do escamoteamento do nome próprio e a sua tradução em número tatuado no braço, seja pelo confisco dos bens particulares para soterramento da memória, ressurgem como corpos-arquivos pelas

mãos e vozes dos narradores. O corpo-arquivo, disseminado pelas estratégias de sobrevivência da memória, é, pois, recuperado pela narrativa dos sobreviventes ou de seus porta-vozes.

O *corpus* das narrativas do genocídio engendra-se, de forma paradigmática, como pequenos relatos que subvertem o saber que se constitui a partir da noção de ordem e de totalidade. Esses arquivos fragmentários, o corpo judaico disseminado, podem ser configurados como uma metáfora da narrativa na contemporaneidade. Ao revisitar o episódio do genocídio judaico, delineia-se, para o escritor e para o leitor, um empreendimento impossível de ser totalmente apreendido. Cercar o fato histórico em sua barbárie e contorná-lo pela palavra ou pela arte, costurando textos e registros infames, é, sobretudo, lançar-se numa tarefa que, de antemão, já se anuncia como incompleta, residual, bárbara e na contramão da história.

Para que a memória de muitos não se perca no olvido, foi e é preciso ainda exumar os fragmentos dos corpos, dos arquivos, fazer a arqueologia do sofrimento e construir relatos que aliviem o narrador e reafirmem naquele que ouve, lê ou olha a possibilidade de traduzir a condição contemporânea.<sup>12</sup> O esquecimento do flagelo seria, para as vítimas, como uma segunda morte. Como afirma Benjamin, “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”.<sup>13</sup> Relembrar é, nessa perspectiva, uma espécie de vindicação e de homenagem às vidas silenciadas pelo extermínio.

George Perec, quando se refere aos pais mortos, estabelece uma estreita relação entre memória e escrita:

É isso o que digo, é isso o que escrevo e é isso o que se encontra nas palavras que traço e nas linhas que essas palavras desenham e nos brancos que o intervalo dessas linhas deixa aparecer: por mais que eu persiga meus lapsos ou passe duas horas matutando sobre o comprimento do capote de papai, ou busque em minhas frases, para evidentemente logo encontrá-las, as ressonâncias miúdas do Édipo ou da castração, sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita. A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida”.<sup>14</sup>

O pequeno relato, as histórias contadas em fragmentos insurgem contra o esquecimento e instauram um outro saber que não se estrutura mais na apologia de si mesmo, mas na sua condição débil, como último reflexo de uma fala ausente. Os relatos do genocídio e da experiência nos campos de concentração nazista constituem um campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula:

de um lado a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança.<sup>15</sup>

Evidenciada a fratura entre a linguagem e a experiência exibida nos corpos que foram sujeitos ao flagelo, caberia ao testemunho, texto que se encena sobre signo do corpo fraturado da narrativa, evidenciar o discurso que se articula entre a possibilidade e a impossibilidade:

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entavada, por outro lado, só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.<sup>16</sup>

A condição residual dos relatos do genocídio exhibe, além de seu caráter de entrave e cisão, o estigma da incomunicabilidade, a não ser que os narradores impregnem sua experiência com a arte, uma possibilidade de tradução.<sup>17</sup> Não como redenção e recuperação total do passado perdido, mas deixando que pare no discurso a sua própria condição de incompletude.

Perec afirma que “o indizível não está escondido na escrita, aquilo que muito antes a desencadeou”.<sup>18</sup> O caráter indizível da experiência do genocídio – a lembrança da morte e a afirmação da vida – seria a condição peculiar dessa escrita. Daí, é possível concluir que a linguagem nasce de um vazio, de um silêncio; a cultura, do sufocamento da natureza; e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do real. A questão da literatura de testemunho não está, por assim dizer, na existência ou não da realidade, mas na capacidade de percebê-la, de simbolizá-la, de traduzi-la.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi faz uma reflexão sobre o testemunho, lembrando a incredulidade diante do absurdo dos campos de extermínio. Levi lembra a fala de um SS aos prisioneiros: “Seja qual for o fim desta guerra a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito”.<sup>19</sup>

O descrédito diante da narrativa de testemunho impõe um outro olhar sobre essas histórias que intentam contornar, pela escrita, o martírio. O sobrevivente, aquele que testemunha e/ou sofre o infortúnio da violência, possui, basicamente, dois sentimentos paradoxais em relação às lembranças que podem intervir no ato de contar suas experiências. O primeiro é o do silêncio. Não contar para esquecer. Enclausurar as imagens, os sons e os cheiros do sofrimento para que o tempo se encarregue de apagá-los. O outro é narrar para se libertar.

A tarefa desse narrador é árdua e ambígua. O confronto constante com a memória da catástrofe, a ferida aberta, envolve tanto a resistência quanto a superação. A irrepresentabilidade do genocídio é um ocaso da linguagem diante desse real que se apresenta como insuportável. A necessidade da sobrevivência impõe aos narradores, artistas e historiadores, uma forma de trazer à tona e reconstruir um arquivo a partir de uma memória esparsa.

Alguns artistas, a partir do genocídio judaico, produziram um *corpus* de trabalhos que, ao recontar o episódio, traduziram de forma inusitada várias formas do esquecimento e da memória. A obra de arte se inscreve, pois, entre o tempo perdido e o tempo recuperado. Diante das centenas de narrativas que compõem o acervo da literatura de testemunho da Shoah, poder-se-iam rastrear inúmeros exemplos de como essa memória foi inventariada. Sobreviventes e porta-vozes dessa história – no discurso dos avós, dos pais, dos filhos e netos – realizam uma insurreição contra o esquecimento total ao reinventarem a história como homenagem ou uma forma de escapar às lembranças, sem deixar, entretanto, que elas se percam no olvido.

Luiz Costa Lima, em *Mimeses: desafio ao pensamento*, afirma: Assim como há amores inesquecíveis, há pesadelos irremediáveis. O holocausto é o pesadelo do nosso fim de século. Depois de saber-se que ele foi possível, como, mesmo de um ponto de vista estritamente profano, ainda seria possível levar a sério uma história evolucionista da espécie humana.<sup>20</sup>

Para o crítico, na representação do genocídio, a realidade, por mais que este seja um termo vago e impreciso, não é um fato da linguagem e não é possível arquivar, para esquecer, essa embaraçosa questão. O esquecimento, portanto, seria uma espécie de auto-engano e, independentemente das explorações políticas e comerciais que têm sido feitas da sua representação, o genocídio judaico, segundo Costa Lima, é um caso-limite, uma situação exemplar para quem quer que se indague sobre a condição do homem.

## 1 O canto de Ulisses

Há outros narradores que sobreviveram nos fragmentos de cultura e tradição em que estavam inscritos. Primo Levi (1917-1987) narra em *É isto um homem?* um episódio do campo de concentração que permite demonstrar como a memória sobrevive ao flagelo a partir de resíduos.<sup>22</sup> Deportado para Auschwitz, na Polônia, em 1944, Levi volta à Itália em 1945, retoma seu trabalho como químico e escreve nove livros de testemunhos, ensaios, ficção e poesia.

Em *É isto um homem?*, no capítulo intitulado “O canto de Ulisses”, rememora a amizade com Jean, um jovem alsaciano que podia se expressar em francês e em alemão e que, no entanto, pede a Levi que lhe ensine italiano. Sobreviver é, antes de qualquer coisa, aprender. O tempo que eles têm é somente de cerca de uma hora ou o tempo que se levava do percurso da cozinha até a cisterna em que Levi e outros cinco companheiros raspavam e pintavam. Levi foi escolhido por Jean para ajudá-lo com o caldeirão de sopa.

Como moço de recados e escriturário, a Jean cabiam algumas tarefas como limpar o barracão, entregar as ferramentas, lavar as gamelas e ter a contabilidade das horas de trabalho dos prisioneiros. Jean era um sobrevivente e pouco a pouco ganhou certa confiança do comandante do campo. Levi escreveu, posteriormente, que certamente a mãe de Jean ficaria atônita se pudesse saber que seu filho conseguira se safar; que dia após dia ainda se safava.<sup>23</sup>

Eles não tinham muito tempo. À memória de Levi vem “O canto de Ulisses”:

Quem sabe como e por que veio-me à memória, mas não temos tempo para escolher, esta hora já não é mais uma hora. Se Jean é inteligente, vai compreender. Vai: hoje sinto-me capaz disso. Quem é Dante? Que é a Divina Comédia? Que sensação estranha, nova, a gente experimenta ao tentar esclarecer, em poucas palavras, o que é a Divina Comédia. Como está organizado o Inferno. O que é o “contrapeso”, que liga a pena à culpa. Virgílio é a razão. Beatriz a teologia.<sup>24</sup>

E lento e cuidadoso, começa a recitar:

*Lo maggior corno della fiamma antica  
Cominciò a crollarsi mormorando (...)*<sup>25</sup>

Levi recita, pára e tenta traduzir. Para ele foi um desastre: “coitado de Dante e coitado do francês!” Depois, um buraco na memória, outro esquecimento vem à tona, um fragmento que ele julga inaproveitável. Será que está certo? Os versos vêm e vão. Levi afirma que cederia sua ração de sopa

pelos versos finais. Há um esforço para reconstruir a ligação entre a lembrança e o esquecimento por meio das rimas:

Fecho os olhos, mordo os dedos; não serve, o resto é silêncio. Dançam-me pela cabeça outros versos: “*La terra lagrimosa diede vento...*” (“A terra lacrimosa abriu-se em vento...”)... não, é outra coisa. É tarde já, é tarde, chegamos à cozinha, vou ter que concluir (...).<sup>26</sup>

Levi segura o escriturário. É absolutamente necessário e urgente que ele escute o fim da narrativa, que ele compreenda o que significam as palavras em italiano, antes que seja tarde demais para ambos. Amanhã, afirma:

ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui hoje.<sup>27</sup>

Ambos, narrador e ouvinte, são sobreviventes. Por isso, não importa esse contexto a que tanto aspira Levi. A recordação do verso de Dante, mesmo por meio de fragmentos, perfaz uma possibilidade de sobrevivência da cultura que ali se tenta silenciar. O canto lembrado é, como não poderia deixar de ser, o 26, em que Ulisses narra a sua própria morte.

A Segunda Grande Guerra e as suas atrocidades estão cada vez mais distantes do homem contemporâneo. De uma certa forma, os relatos sobre a Shoah que ainda hoje são produzidos lutam contra uma amnésia que ameaça e, ao mesmo tempo, reinventa a memória. Os sobreviventes estão envelhecendo e o testemunho daqueles que viveram, viram ou ouviram a catástrofe está se perdendo com eles, mas as perguntas continuam a serem feitas. A ameaça do esquecimento surge, sobretudo, se se fizer da memória um peso morto, uma visita melancólica e ritualizada a um museu onde se guardam os restos de uma cultura ou de um tempo desaparecido.

Uma das políticas ou estratégias do esquecimento é, segundo Lyotard, construir monumentos recordatórios. Materializada, a memória corre o risco de abandonar seu trabalho de recriação permanente e silenciar o arquivo. O silêncio não é uma mera ausência, mas um ato de escapar à responsabilidade de manter a memória que sustenta o mundo, afirma Héctor Schmucler. Esquecimento, memória e responsabilidade se interpenetram e formam, dessa maneira, uma tríade que edifica e mantém a condição humana.<sup>28</sup>

Nesse sentido, o caráter de testemunha tem se modificado. Os escritores contemporâneos, que não vivenciaram a experiência do genocídio, ao escreverem e criarem a partir do passado, reelaboram os vestígios da memória, mantendo acesa a chama da lembrança através da ficção, da simulação da experiência ou da simulação de relator e copista da experiência. A urgência em manter viva uma memória alheia torna-se, em certa medida, a forma com que a experiência contemporânea pode exercer sua performance.

O historiador, Yosef H. Yerushalmi, afirma que a Shoah já engendrou mais pesquisas que qualquer acontecimento da história judaica. Porém, não há dúvidas de que sua imagem esteja sendo forjada, não pela bigorna do historiador, mas pelo cadinho do romancista.<sup>29</sup> Alguns artistas e escritores, freqüentemente tomados por uma dolorosa nostalgia, encaram-no de tal forma que, tal qual o *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, impulsionados para o futuro, arrastados pelos acontecimentos históricos, permanecem com o olhar preso aos fragmentos e às ruínas.<sup>30</sup>

Talvez esta seja uma tarefa impossível. O fato de o observador do texto poder lidar apenas com fragmentos, nos quais os criadores do texto tradicional pressupunham haver uma totalidade, rearranja o passado que, como uma imagem que surge rapidamente no momento em que pode ser reconhecida, nunca mais reaparece.<sup>31</sup> A sensação de impotência do narrador e do ouvinte diante do genocídio provocou fugas, desvios, simulações. Muitas vezes, a arte possibilitou a voz adequada para narrar as lembranças. Os primeiros documentários realizados no imediato pós-guerra foram tão espetacularmente realistas que geraram uma espécie de efeito perverso. As imagens, cruéis demais para serem aceitas como verdadeiras, provocavam a incredulidade na boa consciência dos espectadores e, ao serem desacreditadas, os absolviam da cumplicidade ou da omissão.

A memória da Shoah e a literatura de testemunho desconstruem a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) à medida que incorporam elementos ficcionais em suas composições e, através de simulações de experiência, reenviam o leitor a um terreno movediço e virtual. Adélia Bezerra de Meneses afirma que a criação de uma história de vida e a atribuição de um passado, ou a construção de uma modalidade ficcional sobre a reminiscência, acabam por forjar uma memória rearranjada. Dessa forma, os traços mnemônicos que restam se associam a um passado que é recriado juntamente com o presente.<sup>32</sup>

Essa estratégia permanece vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado, mas mantê-lo ativo no presente. Em vez da tradicional forma de representação, em que se intenta construir uma espécie de petrificação e enquadramento da realidade tal qual ela ocorreu no passado, o seu registro virtual torna-se passível de reinvenção e de recontextualização e a memória se apresenta expondo remendos, intervalos, ruínas, cicatrizes.

A memória encenada na literatura de testemunho não é só uma forma de se estabelecer uma relação com o passado, mas também de suprimir a distância que separa o leitor do acontecimento. O filme *Shoah*, 1985, de Claude Lanzmann, parece estar na contra-mão desse tipo de reinvenção histórica.<sup>33</sup> Nele, não parece haver nenhum apelo melodramático. Nada de um ator representando um histriônico Hitler, nada de cadáveres amontoados. Cenários ou filmes de época não são usados, apenas testemunhos. São nove horas e meia de depoimentos pessoais de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, Sobibor, Treblinka e do gueto de Varsóvia. O cinema foi um dos meios de expressão que mais atuou na tomada de consciência do passado ativo e *Shoah* objetivou apresentar o que Vidal-Naquet chamou de “memória pura”. Os personagens, homens que viveram o extermínio, de 1942 a 1945, são os protagonistas. Não são atores que representam um papel a eles confiado, mas testemunhas que foram chamadas a depor.

No filme de Lanzmann, os personagens são os sobreviventes. Optou-se, também, por não usar qualquer imagem que não seja a contemporânea, ou seja, o filme pretende não simular o passado, não o reconstruir imageticamente. As construções, os trens, as pessoas são de uma realidade assustadora. Quando não se exhibe nenhum documento de época e se apela ao sobrevivente para depor, o passado parece advir sem mediação. O menino judeu de treze anos que era obrigado pelos alemães a cantar em Chelmno, quando o campo se chamava Kulmohof, no filme, é um velho que canta de frente ao rio que não deixou de correr. Nesse sentido, Lanzmann acaba por desenvolver uma outra performance. No prefácio ao roteiro do filme, declara: “Incrédulo, leio e releio esse texto exangue e nu. Uma força estranha o atravessa de um lado ao outro, ele resiste, vive de vida própria. É a escritura do desastre e é para mim um outro mistério”.<sup>34</sup>



Mais recentemente, depois do sucesso de *A lista de Schindler*, 1993, Steven Spielberg fundou a Survivors of the Shoah Visual History Foundation. Sua intenção é criar o maior arquivo multimídia do mundo com 40 mil testemunhos e depoimentos de sobreviventes da Shoah.<sup>35</sup> *A lista de Schindler*, no entanto, recebeu diversas críticas. Ricardo Forster afirma que o dinheiro oportuno de Schindler e o gesto espetacular de Spielberg trouxeram alívio e uma fabulosa catarse aos espectadores na sala de cinema. Contudo, o crítico vê, tal como Adorno, um perigo extraordinário na lembrança dos vencidos quando a indústria cultural se apropria dos sofrimentos para reconstruir, por meio da épica hollywoodiana, uma história cujo ensinamento exemplar vai além das vítimas.<sup>36</sup>

Diferentemente desse procedimento para se narrar a história, há uma literatura e há um certo trabalho plástico em direção ao testemunho que, mesmo quando opera com a memória das catástrofes de forma simulada, às margens, por exemplo, Cindy Sherman, Anselm Kiefer e Christian Boltanski, só para citar alguns nomes, atesta uma espécie de “despertar para a noite”, como queria Benjamin, ancorada na possibilidade de ficcionalizar o passado ou reconstruí-lo virtualmente.

## **2 O museu e a cena da rememoração**

O museu corresponde não só à coleção de objetos de arte, cultura, ciências naturais, etnologia, história, técnica, mas também a um lugar destinado ao estudo e, principalmente, à reunião desses objetos. Prestam-se esses objetos, selecionados para comporem o acervo de um determinado museu, a uma demanda de recomposição narrativa e representativa tanto do passado como do presente.

Em Israel, a finalidade do museu na contemporaneidade possui uma dupla especificidade. Além de conservar, elegendo peças e obras do passado e da arte, ele representa, de uma certa maneira, também a condição de uma nação recém-fundada.<sup>37</sup> O museu se presta a uma construção ideológica, preservadora, pedagógica e ideológica da nação que busca a integração do povo de Israel e de Israel no mundo. Esse empreendimento dá-se na medida em que o museu traduz plasticamente uma história de mais de 10.000 anos e torna concreto, através de formas, seu conteúdo religioso, filosófico e abstrato, suas aculturações que mostram a participação e a comunicação do Estado Judeu com o mundo a partir da diáspora.<sup>38</sup>

O Museu do Holocausto, Yad Vashem, é, segundo Abba Eban, um monumento à dor de uma nação.<sup>39</sup> Ele dá testemunho da violência sem paralelo que afligiu o povo judeu nas mãos da Alemanha nazista e que deixou um legado de morte e sofrimento. Foi fundado em 1953 por um ato do Congresso israelense para lembrar os seis milhões de judeus mortos pelos nazistas e seus colaboradores, as comunidades judias que foram destruídas numa tentativa de erradicar o nome e a cultura de Israel, como também o heroísmo e a força dos judeus massacrados pelo genocídio.

Com o propósito de manter essa memória para que as futuras gerações não se esqueçam do horror e da crueldade praticados, o museu propõe a comemoração – no sentido de trazer à memória e fazer recordar – a documentação, a coleção, o exame e a publicação de testemunhos, além da coleta e da memorização dos nomes das vítimas para pesquisa e construção de uma história dos vencidos.

O narrador de o romance *Ver: amor*, de David Grossman,<sup>40</sup> fornece uma metáfora desse museu e de seu desejo de manter viva essa memória: Um tributo de todos os livros que tratam do Holocausto, todos os quadros e palavras e filmes e fatos e números que estão reunidos lá no Yad Vashem, um gesto para com tudo o que permanecerá para sempre incompreendido e não decifrado.<sup>41</sup>

O Museu do Holocausto exibe não só uma arqueologia do genocídio, na medida em que organiza um acervo de restos, documentos e fotos da *Shoah*, mas, também, obras de artistas que reencenam o episódio histórico. Assim, ele forja, no sentido de traduzir, documentos artísticos para que estes sejam uma espécie de passaporte para o visitante. Tais documentos estariam, por essa estratégia, no mesmo estatuto que aqueles preservados do passado.

Na ficção de Grossman, o genocídio é metaforizado pelo espaço asséptico de um quarto branco – espaço imaginário que, para o narrador, encerra a impossibilidade de a linguagem traduzir a Shoah:

Há quarenta anos escritores escrevem sobre o Holocausto, e sempre continuarão a escrever a esse respeito, e, num certo sentido, todos estão de antemão fadados ao fracasso, porque é possível traduzir qualquer outra ferida ou desastre para a linguagem da realidade conhecida, e apenas o Holocausto não é passível de tradução, mas sempre restará esta necessidade de tentar de novo, experimentar, afiar os ferrões aguçados na carne viva de quem escreve, “e se você quer ser correto consigo mesmo”, disse com ar grave, “você é obrigado a ousar experimentar o quarto branco”.<sup>42</sup>

O quarto branco, que estaria situado num dos corredores subterrâneos do Yad Vashem é um espaço que não foi planejado pelos arquitetos nem construído pelos operários. Os funcionários do museu também dele nunca ouviram falar. Na ficção ele se apresenta como uma espécie de metáfora da irrepresentabilidade. Se o visitante se perde nas galerias subterrâneas do museu encontrará esse quarto totalmente vazio e branco. Ali está concentrada a essência daqueles dias. Não há nada no quarto, mas tudo o que existe, tudo o que entulha o Yad Vashem é irradiado para dentro dele, tudo o que se concebeu de maldade e de resistência está ali, tudo num ponto, num ponto Aleph. Está ali inscrito todo o medo, todo o inventário material e humano, todo o sobre-humano, como num gigantesco caleidoscópio. Para o narrador, ali não há respostas, somente perguntas, questionamentos. Nada é dito ali. Tudo é apenas possível, sugerido e passível de se concretizar:

E você deve passar por tudo de novo. Tudo. E na sua própria carne. Sem intermediários e sem dublês que farão as tarefas perigosas por você. E, se você não respondeu certo à esfinge, será devorado. Ou sai dali sem compreender, e, a meu ver, é a mesma coisa.<sup>43</sup>

O museu, dessa forma, reencena os passos da paixão judaica do genocídio e intima o visitante a percorrer a via dolorosa da tragédia. A experiência simulada instaura, nessa travessia, o percurso dos prisioneiros do gueto à morte, passando pelos campos de extermínio e de aniquilação. O United States of Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., oferece ao visitante essa mesma experiência.<sup>44</sup> Inaugurado em 1993 pelo presidente Bill Clinton, o espaço foi idealizado como um museu histórico. A partir dessa proposta, seria mais acertado chamá-lo de museu narrativo, na medida em que sua exibição está organizada ao longo de uma linha histórica:

A história contada no Museu descreve os papéis dos atores envolvidos no Holocausto: os perpetradores, as vítimas, os expectadores, os salvadores e os libertados. As vítimas querem que o mundo saiba. Os perpetradores não querem. Os espectadores omissos querem que o mundo não saiba que eles sabiam.<sup>45</sup>

Ao ingressar no museu, o visitante é envolvido numa outra atmosfera que não a de outros museus. Para ele, a viagem não começa ali, mas no momento em que, ao entrar, recebe um *Identification Card*. Nesse gesto, conta-se com a “identificação” dele para com as vítimas.

Esse recurso ou modalidade da memória do genocídio compõe uma tradição no contexto histórico, religioso e social do povo judeu. Sua cultura, marcada por um pacto entre Deus e o seu povo, parte do princípio do não esquecimento um do outro. A partir desse pacto, a religião judaica se apresenta, antes de tudo, como um culto à memória.

As principais festas, lembra Seligmann-Silva, são rituais de rememoração da história. Em *Pessach*, a leitura da *Hagadá* reconta a história do êxodo; no *Purim*, recorda-se a salvação dos judeus da perseguição de Aman; no casamento judaico, um copo é quebrado para recordar, na comemoração, a destruição do Templo e a impossibilidade de reparo desta perda.<sup>46</sup> Nesses exemplos, evidencia-se o pacto a partir da reencenação da história e de sua reatualização como meio de se manter viva a memória e a tradição. A memória judaica cria raízes com a *Torá*, o *Talmude* e os infinitos comentários que lhes dão vida continuamente. Desde esse pacto com Deus, tudo o que se pode fazer é não esquecê-lo. Esse é o ponto de partida sem precedentes do povo judeu: o pacto imposto por Deus aos homens. A memória é, assim, um dever inapelável e uma condição de existência. A perseguição aos judeus, desde sempre, teve como objetivo destruir sua memória. No museu do holocausto, esse pacto não é diferente. Ao contar com a participação do visitante por entre suas galerias, espera-se que a história seja revivida. Ao receber o *Identification Card*, que contém fotografia e biografia de uma vítima da Shoah, o visitante acaba por receber um passaporte para o que se verá e viverá pela frente. Com esse passaporte, no entanto, ele não terá salvo-conduto. As imagens, sons e cheiros comporão a memória de vidas que ali estão representadas e fragmentadas no espaço do museu.

O percurso é linear. Os sentidos não. Quando se caminha pelo trajeto arquitetado pelo museu, o visitante é envolvido e conduzido, cada vez mais, para o simulado interior de um labirinto de horror e vasto conhecimento de dor e morte. O que se verifica é que não são somente resquícios, resíduos do genocídio que estão ali expostos. Há recriações, leituras, traduções artísticas que se inscrevem nesse espaço, como instalações, esculturas, vídeos, performances.

Essas recriações compartilham o espaço do museu com os documentos, as fotografias e os depoimentos históricos que ali estão preservados e arquivados. O United States of Holocaust Memorial Museum instaura uma memória arquivista das catástrofes não só na medida em que traz para o ambiente museológico exemplares do tempo histórico, mas também recriações artísticas desse tempo. O acervo do museu compõe-se, dessa forma, de arquivos que permanecem continuamente abertos para novas inscrições.

Segundo Pierre Vidal-Naquet,

os arquivos se converteram em um lugar de trabalho entre outros. Aquele que elabora um trabalho histórico a partir deles não é um mago, mas um historiador. Sua obra eventualmente poderá inscrever-se em nossa memória coletiva. Deverá ainda compreender que os arquivos não constituem uma fonte dotada de imediatismo. Um documento de arquivo pode corresponder a um relato, mas também corresponde à memória: deve ser verificado, consultado, criticado.<sup>25</sup>

A partir dessa perspectiva, o museu pode ser visto como um arquivo da história, configurando-se enquanto uma memória narrativa. Ao se adentrar na sala onde estão acumulados os sapatos dos prisioneiros, por exemplo, o sentido da coleção, do acúmulo de restos, alia-se ao de saturação, de tautologia da imagem, dos sentidos, dos significantes. Centenas deles se avolumam num amontoado que exala o cheiro do tempo, do couro, do mofo. Todos esses despojos compõem a cena e a confluência de centenas de narrativas e histórias pessoais que resistem nesses restos de lembrança. Os objetos pessoais, íntimos, em sua maioria coloquiais e anônimos, trazem o caráter de monumento, de relíquia fúnebre. A memória, no entanto, está viva. Os sapatos dos trabalhadores, os sapatos femininos, os sapatos das crianças são, pois, acervo anônimo que reenvia o espectador para, além dos cinco sentidos, ao tempo da catástrofe. Tal qual os sapatos, estão ali acumulados bengalas, roupas, retratos, livros, valises, carrinhos de bebês. A esse espólio de objetos juntam-se os cabelos, as unhas, os dentes... Os corpos aviltados resistem metonimicamente nesse nefasto acervo.

Uma casa inteira é reencenada, os objetos do cotidiano passam a guardar a memória de uma família, que representa todas as famílias cujas casas foram bombardeadas e destruídas. A casa é descontextualizada e reinventada no espaço do museu. Desse modo, ela é arquivada e, ao mesmo tempo, reencenada para ser atravessada pelo visitante.

Em um outro espaço, o espectador depara com o pátio dos tatuados. Um grande e espetacular quadro exhibe fotografias de braços que receberam as tatuagens dos campos de concentração. Um dos recursos nazistas para se apagar a memória judaica foi uma tentativa de dissolução do nome próprio dos prisioneiros que recebiam um número tatuado no braço. Ao numerá-los, esperava-se destruir sua identidade, sua memória. Em vez desse silêncio, cada braço tatuado pode hoje ser visto como a lombada de um livro e cada um dos judeus, sobrevivente ou não, que teve sua história traduzida em narrativa escrita ou plástica, compõe uma biblioteca e um arquivo do genocídio.

Também contra essa tentativa de apagamento da memória, os artistas gravaram, em elegantes letras brancas, os vidros das janelas que separam o museu do mundo lá fora. Schama, Mordchai, Heinrich, Ruzka, Golda, Aron, Zlatice, Wladmir. Os nomes judaicos se multiplicam e representam pessoas e comunidades que desapareceram. O que interessa é listar, nomear e catalogar os nomes de forma que as inscrições nas paredes de vidro dêem uma transparência e uma leveza ao arrolamento que ali está registrado.

"A Torre das Faces" (The Tower of Faces) exhibe imagens de pessoas da Yaffa Eliach Shtetl Collection. Tiradas entre 1890 e 1941, em Eishishok, uma pequena cidade da Lituânia. Essas fotografias remontam a uma comunidade judaica que viveu por 900 anos. Em 1941, tanques nazistas entraram na vila e em dois dias massacraram sua população judaica.

A torre ostenta as fotografias que emblematizam vidas, narrativas, fragmentos de uma comunidade que, ao perder seus habitantes, perdeu sua imaginada unidade. Essa unidade é parcialmente recuperada na medida em que preenche quase que obsessivamente as paredes de dois andares em um dos ambientes do museu. Iluminada por uma clarabóia, a torre é atravessada por uma ponte. O espectador que empreende a travessia se vê rodeado desses rostos que contemplam o vazio temporariamente preenchido pelo corpo e pelo olhar do visitante.

Essa torre, como uma Torre de Babel, construída com imagens de judeus lituanos, exhibe, nos Estados Unidos, a tentativa de tradução de uma memória que poderia estar totalmente perdida. Nesse trabalho, entretanto, ela se ergue como um monumento aos mortos, uma lembrança aos vivos que vêm de todas as partes do planeta para atravessá-la.

A possibilidade de se traduzir o horror do extermínio, segundo o filósofo alemão Theodor Adorno, alcança, talvez, um de seus momentos mais cruciais na contemporaneidade. No ensaio de 1949, Adorno, ao se referir à impossibilidade de se escrever um poema após Auschwitz, parte, sobretudo, da urgência de um pensamento não-harmonizante, mas impiedosamente crítico.<sup>26</sup> Dessa forma, a cultura degradada seria vista como uma máquina de entretenimento que acabaria levando ao esquecimento.

Para Adorno, então, a instância ética que afastaria o genocídio de uma indústria cultural remeteria “ao corte que o sofrimento, em particular o sofrimento da tortura e da aniquilação física, o sofrimento provocado, portanto, pelo mal humano, instaura dentro do próprio pensar”. A partir dessa perspectiva, algumas exigências moveriam a arte de hoje: lutar contra o esquecimento e, ao mesmo tempo, não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido. Tornar Auschwitz representável seria, pois, para Adorno, transformá-lo em mercadoria (e mercadoria que faz sucesso, como os filmes sobre o genocídio, por exemplo). A transformação de Auschwitz em mercadoria arriscaria a tornar leve e fácil sua integração na cultura enquanto fato histórico.

Os críticos detectam na arte sobre o genocídio, ao relegar o acontecimento à condição de discurso ou narrativa, a possibilidade de se seqüestrar a condição de realidade do que ali está sendo representado. Se apenas é possível pensar a arte contemporaneamente enquanto uma luta contra o esquecimento e a força totalitária da ordem instituída, a intervenção do artista parece dever partir de um posicionamento político de tradução da realidade.

O poeta argentino Juan Gelman, no artigo “Arte y genocidio”, afirma que esse é um tema que parece impossível de se resolver teoricamente.<sup>27</sup> Na arte da realidade do horror nazista, em se tratando da Shoah ou do genocídio argentino a qual ele está mais diretamente ligado, liberais, funcionários públicos, artistas e escritores de família, pátria, amigos, e isso os marcou indelevelmente. A Shoah se apresenta no trabalho desses sobreviventes através de imagens e vozes dos campos de concentração e morte. Por causa disso, a poética que é construída exibe mutilações, inadequações, silêncios. A palavra, o gesto e a imagem inscrevem-se no corpo e a partir do corpo. A memória, por essa via, se configura como um ponto em que o corpo é atravessado pela catástrofe e disseminado através de estratégias e tentativas de não-esquecimento.

-----

**\*Lyslei Nascimento** é Doutora em Letras: Literatura Comparada pela UFMG, coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos e professora da Faculdade de Letras da UFMG.

## Notas

1 GAGNEBIAN, Jeanne M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 10.

2 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 117.

3 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 225.

4 VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 67.

5 VATTIMO, 1996. p. 68.

- 6 Na língua portuguesa, a partir da etimologia da palavra ‘esquecer’ que deriva de *cadere*, cair, é possível construir uma interpretação em que o desmoroamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes que sobrevivem ao apagamento completo. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é, sobretudo, uma arte da leitura de cicatrizes. Ver: COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- 7 SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999. p. 46. O crítico analisa a relação entre memória e espaço a partir do plano de George Perec para redigir um livro que deveria se chamar *Les lieux (Os locais)* e no qual se tenta descrever o devir, no decorrer de doze anos, de doze lugares parisienses aos quais se está particularmente ligado. Também Walter Benjamin, tendo Berlim como topos, alavanca a memória autobiográfica a partir do espaço em *Infância berlinense* e *Crônica berlinense*.
- 8 FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra*. En torno a lo judío. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 1999. p. 8-9.
- 9 BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos Pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. vii.
- 10 LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. xvi.
- 11 Ringelblum foi preso durante o levante do gueto e enviado para um campo de trabalhos forçados, de onde fugiu para se refugiar em Varsóvia. Em janeiro de 1944, recusou-se a ser enviado a salvo para Londres pela resistência polonesa. Descoberto pela Gestapo, foi executado juntamente com a mulher e o filho em 7 de março de 1944. Uma parte dos arquivos coordenados por ele foi encontrada depois da guerra. Ver: VIDAL-NAQUET, Pierre. *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 242.
- 12 Ver: MICHAELS, Anne. *Peças em fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Nesse romance evidencia-se o trabalho da romancista através de uma escrita que se configura como arqueologia.
- 13 BENJAMIN, 1993. p. 224-225.
- 14 PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 54.
- 15 SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 40.
- 16 SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 41.
- 17 Ver: SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus: a survivor’s tale ¾ my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997. Uma genial recriação do relato de um sobrevivente em história em quadrinhos.
- 18 PEREC, 1995. p. 54.
- 19 Citado por Seligmann-Silva, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999. p. 44.
- 29 COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 247.
- 21 LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Rey. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.
- 22 LEVI, 1988. p. 113.
- 23 LEVI, 1988. p. 113.
- 24 “Eis que a ponta maior da chama antiga/começou a mover-se, crepitando (...).”
- 25 LEVI, 1988. p. 117.
- 26 LEVI, 1988. p. 117.
- 27 SCHMUCLER, Héctor. Formas del olvido. In: *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- 28 YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 115.

- 29 ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 30.
- 30 ALTER, 1992. p. 114.
- 31 MENESES, Adélia Bezerra de. Memória, História e Ficção: Blade Runner. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC. p. 207-217.
- 32 Ver: LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 33 LANZMANN, 1987. p. 14-15.
- 34 A Survivors of the Shoah Visual History Foundation lançou em 1996, nos Estados Unidos, a sua primeira produção, o documentário *Survivors of the Holocaust*, de Allan Holzan, ainda inédito no Brasil.
- 35 FORSTER, Roberto. El ojo impúdico: acerca de *La lista de Schindler*. In: *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999. p. 257-261.
- 36 Segundo Benedict Anderson, o censo, o mapa e o museu são políticas de construção da nação que intentam conferir uma identidade, uma imaginária totalidade e uma produção de herança política em ação. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 228-259.
- 37 ALMEIDA, Fernanda de Camargo. As projeções do museu de Israel. In: *Revista Cultura*. jun. 1971, Ano I, n. 2, Brasília, MEC, 1971. O conjunto museológico de Israel é composto pelas unidades-museu: o Museu Bíblico e Arqueológico Samuel Bronfman, o Museu de Arte Bezalel, O Jardim das Esculturas Billy Rose e o Pavilhão dos Jovens.
- 38 Ver Consultado em 14/09/2000.
- 39 GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- 40 GROSSMAN, 1993. p. 130.
- 41 GROSSMAN, 1993. p. 132.
- 42 GROSSMAN, 1993. p. 133.
- 43 Ver: SAIDEL, Rochelle. A comemoração do holocausto: do esquecimento a Hollywood. In: LEWIN, H. e KUPERMAN, D. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 277-284.
- 44 WEINBERG, Jeshajahu. *The Holocaust Museum in Washington*. Washington, 1995. p. 17.
- 45 SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 46.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ALMEIDA, Fernanda de Camargo. As projeções do museu de Israel. In: *Revista Cultura*. jun. 1971, Ano I, n. 2, Brasília, MEC, 1971.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos Pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. vii.
- BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra*. En torno a lo judío. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 1999.

- FORSTER, Ricardo. El ojo impúdico: acerca de *La lista de Schindler*. In: *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999. p. 257-261.
- GAGNEBIAN, Jeanne M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Rey. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Memória, História e Ficção: Blade Runner. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC. p. 207-217.
- MICHAELS, Anne. *Peças em fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHMUCLER, Héctor. Formas del olvido. In: *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- SAIDEL, Rochelle. A comemoração do holocausto: do esquecimento a Hollywood. In: LEWIN, H. e KUPERMAN, D. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 277-284.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999.
- SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus: a survivor's tale – my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- WEINBERG, Jeshajahu. *The Holocaust Museum in Washington*. Washington, 1995.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992.